

A EVE
006911

Collection
Documents/Arts

CONFÉRENCES
**Nicole
Dubreuil-Blondin**
**Mikel
Dufrenne**
**François-M.
Gagnon**



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain



CONFÉRENCES

Nicole
Dubreuil-Blondin

Mikel
Dufrenne

François-M.
Gagnon



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

CONFÉRENCES

La collection DOCUMENTS/ARTS est une publication du service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain, destinée à diffuser diverses conférences, essais, débats, dossiers, etc. résultant des activités du Musée et qui ont une particulière importance pour la connaissance de l'art contemporain au Québec.

© Ministère des Affaires culturelles
Dépôt légal 2e trimestre 1979
Bibliothèque Nationale du Québec
ISBN 2-550-00347-0

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| <i>Avant-propos</i> | 7 |
| <i>Les contradictions de l'Action Painting,</i> par Nicole Dubreuil-Blondin (conférence prononcée le 28 septembre 1975) | 11 |
| <i>Quelques réflexions sur l'état présent de l'art</i> par Mikel Dufrenne (conférence prononcée le 2 février 1975) | 65 |
| <i>Origine de l'art abstrait au Québec</i> par François-M. Gagnon (conférence prononcée le 12 octobre 1975) | 89 |

AVANT-PROPOS

Au cours des deux dernières décennies, le discours sur l'art s'est ajusté aux métamorphoses des phénomènes et des objets auxquels il se rapporte. Les types d'approche de l'objet esthétique ont été multipliés pour mieux approfondir l'interprétation qui en était faite. Nous sommes devenus de plus en plus conscients de la distance qui était entretenue entre le discours et l'objet esthétique. Dans certains cas même, nous aurions pu croire à un parallélisme infranchissable entre le langage discursif et l'objet plastique. Mais une identification de plus en plus précise des modes d'interprétation de l'art permet d'apprécier la possibilité pour chacun de traduire les dimensions de l'art.

Dans le contexte québécois, l'élaboration d'un discours sur l'art s'effectue au gré de l'affirmation d'une esthétique. Les écrivains sensibles aux interrogations actuelles sur la pertinence du discours à saisir les composantes de l'objet, participent au même moment à la caractérisation de l'énoncé. Associé à un art qui prend son identité dans la période contemporaine, le discours se découvre aussi une voie qui lui est propre.

Louise Letocha
directrice du Musée d'art contemporain

LES CONTRADICTIONS DE L'ACTION PAINTING
(conférence prononcée le 28 septembre 1975)

LES CONTRADICTIONS DE L'ACTION PAINTING

Le contexte historique:

Le développement de l'Action Painting au cours des années quarante marque un tournant capital dans l'histoire de l'art américain. Pour la première fois, en effet, les Etats-Unis vont prendre la tête de l'avant-garde occidentale en peinture.

On peut dire que jusqu'à la période qui suit la deuxième guerre mondiale, les peintres américains étaient des colonisés culturels par rapport à l'Europe. Ils devaient lutter chez eux pour la reconnaissance de leur statut d'artistes, ignorés par l'élite littéraire qui les rangeait du côté des travailleurs manuels et méprisés par les bourgeois pragmatiques à cause de la futilité de leur occupation. Toute pratique picturale importante venait d'outre-Atlantique et plus particulièrement, depuis la fin du XIXe siècle, de Paris. C'est de là que partaient tous les grands "ismes" de l'art: impressionnisme, fauvisme, cubisme surtout. Face à cette situation, les Américains développaient des attitudes de dominés, qui les plongeait tour à tour dans le chauvinisme exacerbé de la peinture régionaliste ou dans la bonne volonté de rattrapage culturel. De nombreux peintres s'expatriaient. Les grands mouve-

ments français étaient adoptés aux Etats-Unis avec des années de retard et souvent détournés de leur signification première. Beaucoup pensaient parvenir à l'originalité en infusant un contenu américain dans une forme européenne. L'Action Painting allait enfin permettre à l'école de New York une conquête totale de son identité.

Il semble que les Etats-Unis doivent à des facteurs politico-économiques surtout l'accession de leur avant-garde à un prestige international. Pendant la Dépression, il se forme pour la première fois à New York un véritable milieu artistique. Comme les artistes crevaient de faim et s'agitaient dans la rue avec les chômeurs, le gouvernement organisa des programmes et distribua des commandes de murales pour les édifices publics afin de leur assurer un revenu régulier. Il en résulta un sentiment de solidarité jamais ressenti auparavant. La montée du fascisme en Europe et la déclaration de guerre refoulèrent vers le Nouveau-Monde des vagues successives d'immigrants parmi lesquels on comptait des représentants des mouvements artistiques les plus avancés. Le groupe des puristes et des constructivistes vint d'abord avec Ozenfant, Mondrian, Gabo et les professeurs du célèbre Bauhaus: Albers, Moholy-Nagy, Gropius, Breuer et Mies van der Rohe. Ce fut ensuite le tour des surréalistes comme Matta, Dali, Ernst, Masson, Breton et Duchamp. Le sens des dépla-

cements se trouve renversé. Les peintres américains purent profiter de la présence des "maîtres" tout en prenant davantage conscience de leurs propres capacités. La fin de la guerre consacra la puissance de l'Amérique alors qu'elle laissait l'Europe affaiblie et désemparée. Ce facteur s'avéra capital pour la naissance d'un mouvement d'avant-garde puissant et autonome à New York avec tout son appareil institutionnel de galeries, de musées, de critiques et de collectionneurs. L'impérialisme américain allait engendrer peu à peu un impérialisme artistique, ceci bien indépendamment de la conscience individuelle des artistes qui mirent du temps à reconnaître les forces en jeu.

La problématique:

L'Action Painting nous intéresse dans ce contexte: c'est une avant-garde dominante qui a la révélation progressive de ses propres possibilités. Nous nous pencherons tout particulièrement sur la représentation que le milieu culturel américain, par l'intermédiaire de la critique d'art, se fait de ce mouvement, avec ou sans la connivence des artistes. Nous y verrons à l'oeuvre un processus de légitimation et de récupération d'un vouloir artistique, d'abord identifié comme une rupture puis réinscrit dans la continuité

de la grande tradition européenne.

La notion d'Action Painting: Harold Rosenberg:

On doit au critique Harold Rosenberg la première interprétation reconnue de l'Action Painting et son appellation même, à cause d'un texte important de 1952 (1), dans lequel il essayait de cerner le phénomène. Lui-même poète dans la veine surréaliste et ami du cercle de Pollock depuis la fin des années 40, il désirait exprimer des expériences partagées de création. La notion d'Action Painting se dégage d'échanges théoriques dans le petit groupe d'initiés rassemblés autour des peintres. Ce qu'elle définit, c'est une conception tout à fait inédite de la peinture, considérée désormais comme un agir et non plus comme un objet.

Les "moments" de la création:

Pour bien la comprendre, cette action, il faut la décomposer en ses différentes étapes et retrouver le peintre au moment où il va aborder le tableau. Contrairement à ce qui se passe dans la peinture traditionnelle, l'artiste n'a pas de projet précis avant de s'attaquer à la toile. Il s'efforce au contraire de créer une sorte de vide intérieur, de se mettre dans un état de disponibilité

totale:

"Le "peintre d'action", contrairement aux surréalistes, ne part pas d'une image ni ne procède par association et combinaison d'images". (2)

Le peintre Baziotes abonde dans le même sens que Rosenberg:

"Tandis que certains partent du souvenir d'une expérience, c'est l'acte même de faire qui constitue l'expérience pour quelques-uns d'entre nous; de cette façon, il nous est difficile de dire pourquoi nous travaillons à une oeuvre donnée". (3)

Ce que l'artiste ressent, par contre, c'est le désir et la volonté intenses de peindre. Rosenberg le souligne à propos de Pollock:

"Il croyait avoir trouvé le moyen de produire un contenu sans recourir aux suggestions de l'esprit. On pouvait entreprendre une oeuvre sans idée ou sans sujet, par un simple

acte de volonté, la volonté de faire une peinture". (4)

L'artiste s'approche de la toile avec le seul secours du matériau dans la main, pour modifier cet autre matériau devant lui. L'image sera le résultat de la rencontre. La démarche de peindre s'ouvre donc sur l'inconnu. On peut la qualifier d'événement, d'aventure, avec cette idée qu'il y a des risques à courir. Baziotes la compare à un jeu de hasard à l'issue incertaine:

"La raison pour laquelle nous commençons d'une façon différente, c'est, je crois, que nous en sommes à un point où l'artiste a l'impression d'être un joueur. Il court sa chance: il fait quelque chose sur la toile dans l'espoir d'une révélation importante". (5)

On pense aux pionniers américains confrontés à de vastes étendues de terres inconnues, pleines d'embûches, dont il fallait tirer un pays par la force d'un agir entêté. Pour Rosenberg, c'est une image d'arène qui se présente à l'esprit:

"A un certain moment, les peintres américains ont commencé,

les uns après les autres,
à voir dans la toile un
champ d'action, et non
plus un espace dans lequel
il fallait reproduire,
reformer, analyser ou "ex-
primer" un objet, réel ou
imaginaire". (6)

Une fois posé le geste initial, il s'établit une sorte d'échange dialectique entre la toile et l'artiste. Le peintre répond à cette première marque qui en appelle une seconde et la réaction en chaîne se poursuit. Pollock a donné le meilleur compte rendu du phénomène dans un texte qui décrit sa méthode de travail:

"Quand je suis plongé dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je suis en train de faire. Il me faut un certain temps pour "faire connaissance" en quelque sorte; après seulement, je vois ce que j'ai fait. Je n'ai pas peur de faire des changements, de détruire l'image, etc.; parce que la peinture a une vie propre. j'essaie de la laisser percer. C'est quand je

perds contact avec la peinture que le résultat est un fiasco. Autrement, c'est l'harmonie totale, un échange sans heurts et la peinture est réussie". (7)

Vu sous cet angle, l'acte de peindre prend figure de rituel, de cérémonie sacrée dans laquelle l'artiste devient l'instrument des forces démoniaques qu'il a lui-même libérées. Rosenberg remarque que sur les photographies de Pollock au travail, nous voyons l'artiste dans un état de concentration extrême qui atteint parfois l'angoisse. Il semble guetter un signal venu d'en haut ou d'en arrière, puis il passe soudainement à l'action. Les images les plus éloquentes (celles de Hans Namuth, par exemple) le montrent les pieds croisés et les bras levés pour lancer la peinture: c'est un geste de danse (8). Il s'agit bien sûr de la démarche la plus spectaculaire de l'Action Painting, celle des "drips" qui impliquent tout le corps. La toile brute se trouve sur le plancher et n'est pas coupée à l'avance pour fixer les limites du tableau. L'artiste tourne autour de la toile, pénètre dedans et, à l'aide d'un bâtonnet et d'une canette, il fait dégoutter la peinture sur le support à grands gestes rythmiques. Rosenberg compare Pollock au "medicine man", le guérisseur chez les Indiens Navajo, qui fait ses incantations

magiques en traçant des dessins sur le sable.

Il n'y a pas, dans cette optique, de critère formel de la bonne peinture. C'est la qualité du contact, la facilité de l'échange qui compte. Pollock pratique le "Je est un autre" de Rimbaud. Il fait une large place, comme les surréalistes, aux forces de l'inconscient. Son originalité réside dans son application totale de la méthode qui l'a mené à une transformation radicale de l'acte de peindre:

"La nouveauté radicale de la méthode des dégouttures (drips) réside dans la méthode même de leur production. En supprimant toute trace de symbolisme ou de mythologie comme on en trouve dans les tableaux oniriques des surréalistes ou dans les figures abstraites de Gorky et de Klee, Pollock travaillait dans le sens d'une épuration de l'imagination, ou même dans le sens de son élimination complète... C'était le mythe sans contenu mythique, un état pur. La peinture était associée à la danse et à

la prière intérieure, tout
comme le cubisme l'avait
associée à l'architecture
et à l'urbanisme". (9)

Comme le peintre ne vise pas certaines qualités stylistiques, la fin de l'action demeure problématique. Interrogés sur les critères d'achèvement du tableau, certains artistes se dérobent et répondent par une boutade. Gottlieb dit qu'il demande à sa femme. D'autres sont obligés de s'arrêter quand ils ont une date d'échéance à cause d'une exposition. Pour beaucoup, étant donné le caractère rituel du geste, la peinture se révèle tout à coup en cours de travail comme un être doué d'un dynamisme propre. Elle est déjà détachée de l'artiste. Guston explique ainsi le phénomène:

"Quand on est en train de peindre, constamment occupé à changer et à retrancher, rien n'est acquis. On ne cesse d'enlever ce dont on ne peut pas répondre ou ce qu'on n'est pas encore prêt à accepter. Jusqu'à un certain moment.

Je crois qu'il faut insister sur ce seul point. En peinture, toute la moralité se concentre sur le moment où

l'on a la chance de "voir" et où la peinture prend le relais... A moins de poursuivre jusqu'à ce moment, peu importe l'apparence du tableau (en fait, on ne sait pas de quoi il a l'air), mais à moins de travailler jusqu'à ce point où, sans savoir ce qu'on voit, on fait tout à coup un saut et on "voit", on n'a pas fini, même si on est animé d'idées ou d'intentions raisonnables et très valables". (10)

Le "contenu" de la peinture:

Ce qu'il est important de souligner, dans l'approche de Rosenberg comme dans les déclarations des artistes qui partagent ses vues, c'est le peu d'importance accordée aux caractères formels du tableau. Poussette-Dart croit que l'art n'est affaire ni de composition, ni de technique mais qu'il est affaire d'âme:

"Comment un artiste travaille, s'il utilise des cercles ou des carrés, des fleurs ou des personnes, s'il applique une couche épaisse

ou mince, s'il travaille en grand ou en petit, avec du métal, du plâtre, de la pierre ou du bois, si ses compositions sont en filigrane délicat et compact ou audacieuses, amples et aérées, s'il suggère par la finesse de son modelé ou à coups de spatule, tout cela n'a aucune importance; c'est la vie intérieure de l'oeuvre qui respire et qui signifie vraiment". (11)

Rosenberg pense comme lui:

"La nouvelle peinture américaine n'est pas de l'"art pur", car l'expulsion de l'objet ne visait pas une fin esthétique... Cette expulsion était nécessaire pour que rien ne fasse obstacle à l'acte de peindre. Dans cette gesticulation avec des matériaux, l'esthétique avait aussi été subordonnée. La forme, la couleur, la composition, le dessin ne sont que des auxiliaires: on peut se passer de chacun d'eux, et même de pres-

que tous ainsi que le montrent les tentatives de pousser la logique jusqu'aux toiles non peintes. Ce qui importe toujours, c'est la révélation contenue dans l'acte...". (12)

"Vie intérieure", "révélation"... cette peinture qui n'a pas de style bien défini (on n'a qu'à comparer les oeuvres de Pollock, de Kline, de Guston, de Kooning, de Tobey et des autres pour se rendre compte d'un manque d'unité) est avant tout une peinture de "contenu". Le rôle du critique consiste à retracer ce contenu et à en expliquer la présence par les nécessités du contexte social. Lorsque l'artiste rentre en lui-même, qu'il fait le vide dans sa mémoire et qu'il bâillonne sa raison, c'est pour se mettre à l'écoute des voix de l'inconscient. Ce qui émerge au grand jour du tableau a souvent quelque chose à voir avec les archétypes jungiens, avec les pulsions les plus fondamentales de l'individu et de la collectivité. Cela n'est pas d'ailleurs pur jaillissement. Dans la pratique concrète de la méthode, entre deux attaques successives du tableau par exemple, l'artiste a du temps pour réfléchir. Beaucoup de "peintres d'action" ont une connaissance de la psychanalyse et de l'intérêt pour les mythologies et l'art primitif. Pollock a fait

l'étude de ses dessins automatiques avec un psychiatre qui le traitait pour son problème d'alcoolisme. Il n'est pas étonnant alors de voir apparaître, prises au piège des stries, des biffages et des coulures, quelques images archétypales à signification complexe: lutte entre l'homme et la bête (Pollock), omniprésence de la femme-terre-mère (de Kooning), confrontation des forces célestes et des forces terrestres (Gottlieb).

Beaucoup d'oeuvres comportent des éléments figuratifs qui permettent l'identification des symboles. L'Action Painting n'exige pas nécessairement l'abstraction à cause du principe même de la disponibilité à l'inconscient. Pollock le dira lui-même quelques mois avant sa mort:

"Je suis parfois très figuratif et je le reste toujours un peu. Mais lorsqu'on peint à partir de son inconscient, il est fatal que des figures émergent. Nous avons tous subi l'influence de Freud, je crois. J'ai été disciple de Jung pendant longtemps". (13)

En plus de reconstituer des fragments du réel, cette peinture pratique souvent le signe métaphorique et l'écriture allusive qui suggèrent un contenu sans le préciser. On en possède un exemple frappant avec les "pâturages végétaux-

viscéraux-sexuels" de Gorky qui décomposent la forme organique. Les titres servent souvent de fil conducteur à l'interprétation. Dans les toiles de la première maturité de Pollock, ils évoquent le caractère secret des rites et font revivre un univers magique: The Guardians of the Secret, The She Wolf, Night Ceremony, The Night Dancer, The Totem, Masqued Image, Magic Mirror, The Key. Rothko, qui se rapproche des peintres d'Action par l'inspiration plus que par la méthode, s'avère le plus explicite à propos des titres:

"Si nos titres rappellent les mythes antiques, c'est que nous les avons repris parce qu'ils sont les symboles éternels auxquels il faut recourir pour exprimer les idées psychologiques fondamentales. Ils sont les symboles des craintes et des motivations primitives de l'homme, peu importe le pays ou l'époque; ils se modifient dans le détail mais jamais en profondeur". (14)

Il existe encore une majorité de peintures complètement abstraites comme les grands "drips" de Pollock, avec des titres tout à fait indifférents au sujet. Selon la théorie de Rosenberg, nous en sommes arrivés à ce stade où le mythe s'exprime à l'état pur

(myth without myth content). Judith Wolfe croit d'autre part, avec l'appui d'un texte de Jung sur Picasso, qu'il est possible de retracer jusque dans la morphologie des "drips" une référence à la plongée dans l'inconscient:

"Le voyage dans l'histoire psychique de l'humanité vise à restaurer l'intégrité de l'homme dans la biopolarité de sa nature. Aux symboles de folie durant la période de désintégration succèdent des images qui représentent la réunion des contraires: lumière/obscurité, haut/bas, blanc/noir, mâle/femelle, etc.". (15)

Par leur extrême fragmentation et leur neutralisation des contrastes, les drips deviennent une sorte de métaphore de la réconciliation de l'individu avec ses pulsions instinctuelles. Il ne s'agit pas, bien entendu, de voir dans l'Action Painting une démarche autobiographique dans le sens strict. L'artiste n'a pas de confidences à faire sur ses états d'âme ni sur les événements de sa vie privée (même si une certaine presse à sensation s'est beaucoup intéressée aux existences malheureuses et aux fins tragiques de peintres comme Gorky et Pollock). La "peinture d'action", c'est une façon d'exister, non seulement en

tant qu'artiste mais aussi en tant qu'homme:

"L'artiste est le seul être moral parce qu'il est le seul à surmonter la peur et à avoir le courage de se créer son âme et de vivre de sa lumière". (16)

Poussette-Dart exprime ici la conviction de la plupart des créateurs autour de Pollock. On peut se demander quelles raisons ont amené les artistes à un tel engagement dans leur métier. Lorsqu'il fait l'analyse du concept d'action, Harold Rosenberg rapporte cette phrase de Barnett Newman qui témoigne d'une attitude assez négative vis-à-vis du monde: "Je peins pour avoir quelque chose à regarder". (17) Tout se passe, dans cette peinture, comme si la vie n'avait rien d'intéressant à proposer à l'artiste, comme s'il n'y avait pas de modèle valable pour son inspiration. Rosenberg attribue ce pessimisme au climat qui suivit les deux guerres mondiales. L'écroulement des institutions et des valeurs suggère à l'art moderne des voies hors du formalisme:

"L'art moderne monderne, c'est-à-dire l'art postérieur aux deux guerres mondiales, tire sa source de la conviction que les formes de la culture occi-

dentale, y compris les formes artistiques, se sont effondrées pour de bon. Que signifie cet effondrement des formes? Il signifie que les formes de l'art occidental, bien qu'on puisse encore les répéter, ne sont plus capables de susciter des émotions profondes ni d'influer sur des expériences importantes". (18)

L'artiste n'a pas d'autre choix que de produire ce que Rosenberg nomme un "art transformel" c'est-à-dire qu'il mime le chaos du monde en charriant dans son geste des débris de formes:

"L'art fragmentaire de la "peinture d'action" transformelle s'engage dans le monde intérieur fragmentaire de l'homme contemporain et dans le monde extérieur fragmentaire d'une civilisation dans laquelle s'amalgament et se détruisent les cultures de toutes les époques et de tous les pays. L'idée de produire des "touts" bien structurés dans une situation pareille, c'est-à-dire l'idée même du formalisme, est, sinon une illusion

absurde, du moins un acte de répression dirigé contre l'individu tel qu'il existe. Quelle que soit la technique utilisée pour produire une oeuvre, celle-ci ne peut constituer un tout, car il faut tenir compte de la condition de l'artiste et de celle du spectateur. Dans un contexte social en désintégration constante, l'artiste ne peut créer, selon le mot de Klee, que des "parties". (19)

En produisant ce genre d'art, l'artiste devient un témoin de son temps. Parce qu'il affronte le désordre qui l'entoure avec une courageuse lucidité, il se construit lui-même comme conscience du monde. Voilà, pour Rosenberg, la véritable voie politique de l'art. Cette position de retrait qu'il maintient par rapport à l'engagement social concret traduit bien la démobilisation des forces révolutionnaires après 1945. Rosenberg et les artistes étaient descendus dans la rue pendant la Dépression et s'étaient associés aux protestations de la gauche. Après la guerre, ils n'ont plus foi dans l'action politique; la Russie les a déçus par son alliance avec l'Allemagne et par

le durcissement de ses positions en matière de culture. Puisque l'issue du conflit final n'est plus en vue, il reste à exploiter l'aspect conflictuel de l'art. C'est du moins ce que suggère Rosenberg:

"La guerre et l'effondrement de la gauche ont dissipé l'intérêt de l'artiste pour le conflit final (le seul type de conflit dans le domaine de l'esprit, de l'amour ou de la politique qui vaudrait qu'on lui sacrifie les conflits de la création). La crise sociale ne devait pas avoir d'échéance et il fallait l'accepter comme la condition de notre époque. Si cette crise devait un jour prendre fin, tout serait changé. De cette façon, l'art ne supposait que la volonté de peindre et la connaissance de la peinture et, du point de vue de l'art, la société se limitait à l'homme placé devant la toile". (20)

L'art a cet avantage qu'il peut réaliser son "utopie" maintenant parce qu'il travaille sur des signes. Rosenberg voit l'Action Painting comme une sorte de substitut mythique

au mythe de la révolution sociale américaine:

"L'art peut être action dans le monde mi-fictif de l'histoire ou dans le monde mi-réel de l'imagination". (21)

Cette attitude, l'artiste américain devait la respecter d'autant plus qu'elle lui apportait enfin la célébrité. C'était comme si l'histoire reconnaissait le mérite de son acte de responsabilité morale. De même que le travail courageux des pionniers avait taillé la place des Etats-Unis dans le monde, de même l'engagement des peintres d'action faisait entrer la peinture américaine dans l'histoire de l'art.

Les contradictions:

La notion d'Action Painting posait néanmoins certains problèmes parce qu'elle négligeait l'oeuvre comme produit fini et privilégiait le seul moment de la création. Une fois complété, le tableau ne faisait que conserver les traces, prolonger le souvenir d'une lutte significative. Allan Kaprow et les initiateurs du Happening poussèrent la formule à sa limite et supprimèrent tout simplement l'objet-peinture pour se concentrer sur l'action de l'artiste devenue représentation théâtrale.

Le tableau continuait pourtant d'exister. Les peintres d'Action n'ont pas détruit leurs oeuvres, ils les ont confiées aux galeries, ils ont lutté pour leur accession aux musées. C'est à leurs toiles qu'ils doivent leur renommée, même si dans certains cas elle est venue un peu sur le tard.

De son côté, tout l'appareil commercial, critique et pédagogique, qui s'affairait autour du "produit" pour le comprendre et le diffuser, avait besoin d'un autre type de discours que celui de Rosenberg. Il lui fallait des critères d'appréciation du tableau comme objet d'art. C'est ce que devait lui fournir la théorie formaliste avec, à sa tête, le critique Clément Greenberg.

La théorie formaliste:

Clément Greenberg connaissait les "peintres d'action" depuis le début des années 40 et les défendait dans ses articles de Partisan Review et The Nation. Le succès croissant du groupe dans la décade qui suivit confirma l'autorité du critique qui organisait maintenant des expositions, rédigeait des préfaces de catalogues pour les Etats-Unis et l'étranger et collaborait aux grandes revues d'art comme Arts, Art New et Art and Literature. Son cercle d'influence s'étendit encore autour des années 60, quand il recruta des disciples parmi les diplômés en histoire de l'art de

Harvard (Michael Fried, Rosalind Krauss). Imbus des théories de Wölfflin, de Berenson et de Roger Fry, ces critiques favorisaient une approche formaliste des oeuvres. En plus de se proposer comme défenseurs et propagandistes de la Post-Painterly Abstraction, ils entreprirent une réévaluation de l'héritage de l'Action Painting et mirent au point de nouvelles méthodes d'analyse des tableaux.

La critique formaliste part d'un principe énoncé par Clément Greenberg dans un article intitulé "Modernist Painting"(22). Selon l'auteur, toute peinture authentiquement moderne est à la recherche de sa spécificité qu'il définit comme une bi-dimensionnalité circonscrite (flatness and delimitation of flatness). On reconnaît un mouvement d'avant-garde aux solutions qu'il apporte à ces problèmes dans la pratique même de la forme. L'Action Painting, par exemple, a renouvelé la conception des dimensions de l'oeuvre de même que la structure interne de l'espace pictural.

Les grands formats:

Les grandes toiles (que l'on peut appeler ainsi parce qu'elles sont plus hautes qu'un homme et plus larges que ses bras étendus) font leur apparition chez Pollock, Newman, Rothko et Still autour de 1949. Ils ont peu de précédents dans la peinture du

vingtième siècle à part les Nymphéas de Monet, le Guernica de Picasso et les gouaches sur papier découpé et collé que Matisse a réalisées juste avant sa mort. De ces trois modèles, les Américains ne connaîtront d'abord que l'oeuvre de Picasso, dont ils auront vite fait de se distinguer. Selon eux, Guernica doit ses vastes proportions à son thème noble, comme s'il prolongeait, dans la peinture moderne, les caractéristiques de la grande peinture d'histoire académique. Préparé avec beaucoup de soins par des esquisses et des études de détails, Guernica greffe ses figures tordues sur une armature toute classique. La stylisation cubiste n'exige pas le grand format et le tableau de Picasso apparaît à des critiques comme Goosen (23), un simple agrandissement pour intensifier le sens du tragique.

Si la révolte contre les atrocités de la guerre civile inspire à Picasso l'usage du grand format, sa reprise par les Américains vient plutôt d'une révolte contre la manière traditionnelle de peindre. Alors que Picasso demeure un dessinateur du poignet, Pollock engage son bras entier et même son corps dans la réalisation des "drips". Les premières grandes toiles de l'école de New York sont donc le fruit d'une sorte de nécessité interne à l'exécution du tableau dont les limites cèdent devant la poussée du geste.

Les nouvelles proportions des oeuvres engendrent des problèmes de logement. Les artistes déplacent leurs ateliers vers les "lofts", sortes d'entrepôts délabrés qu'ils obtiennent à bon marché mais qu'ils doivent défendre contre les harcèlements du service des incendies. Les grands formats vont aussi commander un ajustement des circuits de distribution (galeries, musées, appartements des collectionneurs) qui n'ont jamais disposé de tels objets. Pendant la période héroïque de l'Action Painting, on peut dire de ces larges tableaux qu'ils offrent une résistance au marché de l'art.

Les risques qu'ils comportent autant sur le plan esthétique que sur le plan commercial fournissent aux grands formats une sorte de caution morale. Pour les réaliser, il faut du courage et de l'audace, cette qualité que les Américains traduisent par "boldness" (hardiesse, témérité) et qu'ils s'attribuent volontiers pour se singulariser en face de l'art européen. Selon Goosen, le grand format annonce le début d'une époque importante pour la peinture:

"... il exige de l'artiste moderne une trempe analogue à celle qu'on trouve aux grandes époques de la peinture. Son apparition à la fin de la première phase de l'art

moderne confirme notre impression que quelque chose d'important est vraiment arrivé à l'art à notre époque, qu'une phase d'expansion s'amorce. Autrement, à quoi servirait la liberté conquise durant les cinquante dernières années?". (24)

Le succès de l'Action Painting confère une assurance nouvelle aux grands formats. Ils deviennent la marque de la réussite, la confirmation que les Etats-Unis ont enfin trouvé un style à leur convenance. Ne sont-ils pas le pays de la démesure?

On a multiplié les métaphores autour du grand format pour le rattacher à l'expérience américaine. On a, par exemple, associé les larges stries noires de Franz Kline aux structures métalliques du paysage urbain:

"... si quelqu'un me dit que ça ressemble à un pont, ça ne me gêne pas vraiment. C'est vrai en bonne partie... J'aime les ponts... En ce qui concerne la forme des figures, je ne crois pas qu'on doive éliminer complètement les associations... Si on emploie de longues

lignes, elles deviennent...
ou plutôt que peuvent-elles
être? Elles ne peuvent être
que des routes, des édifi-
ces ou des ponts". (25)

Mais c'est à la nature sauvage, aux plaines sans fin, aux gorges et aux chutes gigantesques que la critique se réfère le plus souvent pour expliquer les grands formats. Le mythe de Jackson Pollock repose en partie sur ses origines dans le Mid-West, sur sa confrontation avec les vastes horizons des champs de blé. Tout se passe comme si le peintre traduisait non pas un aspect extérieur de la nature mais son expérience profonde de la nature, jusqu'à devenir lui-même la nature (comme le prétendait Pollock quand il disait "I am Nature"). Voici comment Greenberg exprime cette transcription globale:

"Le tout de la surface du tableau imite le tout de l'expérience visuelle; ou plutôt, le plan du tableau comme objet total représente l'espace comme objet total: l'art et la nature se confirment l'un l'autre comme auparavant". (26)

Les titres des tableaux abondent en référence à la nature et à ses élans vitaux (par exemple: *Autum Rhythms* de Pollock, *Frozen Sounds*

de Gottlieb, September Morn de Kooning).

Le spectacle des grands formats peut susciter des sentiments analogues à ceux que l'on ressent devant les phénomènes naturels impressionnants. Robert Rosenblum consacre un article important au Sublime abstrait en rapport avec l'école de New York (27). Comparant les peintures américaines avec les oeuvres des paysagistes visionnaires du XIXe siècle (Friedrich, Turner et John Martin), Rosenblum y voit une parenté de forme et d'intention:

"... cet affrontement saisissant avec une immensité dans laquelle nous faisons également l'expérience d'une totalité aussi puissante est un motif qui relie constamment les peintres du sublime romantique à un groupe de peintres américains récents qui recherchent ce qu'on pourrait appeler le "sublime abstrait". (28)

Le Sublime viendrait d'une difficulté d'appréhender la forme à cause du gigantisme de l'objet d'expérience. Rosenblum compare les enchevêtrements des "drips" de Pollock aux tourbillons de vagues, de pluie et de nuées dans les tempêtes de Turner. La grande peinture que le regard n'arrive pas à embrasser d'un seul coup tend à se constituer en envi-

ronnement. Elle en impose mais elle peut aussi provoquer un rapport d'intimité, comme le suggère Rothko:

"Je fais de très grandes peintures; historiquement, j'en suis bien conscient, les grands tableaux servent à représenter quelque chose de grandiose, de solennel. Mais ce qui me pousse à les faire, et je crois que cela vaut pour d'autres peintres que je connais, c'est précisément que je veux être très intime, très humain. Pour faire une petite peinture, il faut se placer en dehors de sa propre expérience... Quelle que soit la façon dont on s'y prenne pour faire une grande peinture, on en fait forcément partie. Ce n'est pas quelque chose qu'on demande".
(29)

On peut donc dire que le grand format de la peinture modifie l'expérience esthétique. Cette qualité physique d'étendue que les

Américains nomment "size" se trouve d'autre part renforcée par un autre aspect important du tableau: l'échelle (en anglais: scale), qui détermine le rapport de toutes les formes internes avec les proportions totales de la surface. L'échelle vaut aussi bien pour la peinture figurative que pour l'abstraction. Le morcellement de la toile en petites unités multiplie les événements et les conflits. Le regard reste prisonnier de l'espace du tableau et circule de groupe en groupe en suivant les trajectoires aménagées par le peintre. On trouve ce phénomène dans les toiles de Breughel où la foule des figurants se disperse en nombreux centres d'intérêt, tout comme dans les sérigraphies de Vasarely qui rassemblent les variations organisées d'une même unité modulaire. La solution opposée consiste à agrandir les formes tout en diminuant leur nombre. Elles envahissent la surface et tendent même à la dépasser. Dans les Demoiselles d'Avignon de Picasso, l'espace réduit s'organise autour des grande figures dominantes des nus. Certains peintres de l'école de New York favorisent cet usage de l'échelle. Dans l'oeuvre de Rothko, Still et Newman, les vastes plages de couleur l'emportent sur le nombre des formes.

La "peinture d'Action" engendre pour sa part un phénomène à peu près inédit pour ce qui concerne ces problèmes d'échelle et de format. Dans sa pratique la plus radicale que constituent les "drips" de Pollock, elle

en arrive à une sorte de neutralisation de l'échelle par suppression de la forme. La ligne qui court sur la surface ne circonscrit rien d'autre que sa propre trajectoire. Il n'y a pas d'accent important, pas de croisement assez dense pour produire une tache. On assiste à une sorte de pulvérisation de la forme qui n'est pas sans rappeler les Nymphées de Monet. Les Européens avaient reproché au peintre cette manière qui minait toute la structure du tableau. Les Américains vont au contraire valoriser l'informe, le régulier, qu'ils vont maintenant désigner par le terme de "all-over" et que Clément Greenberg voit comme un prélude à la Post-Painterly Abstraction:

"Assurément, il s'agissait d'un goût inculte qui allait à l'encontre de la grande tradition, et ce qu'on a pu exprimer était un changement souterrain de la sensibilité occidentale. Cela peut aussi expliquer pourquoi les dernières oeuvres de Monet, après avoir fait frémir l'avant-garde pendant longtemps, devraient maintenant être reconnues comme un sommet de l'art révolutionnaire". (30)

La tradition des formes multiples et hiérarchisées se meurt. Les Américains croient qu'elle incarne une sensibilité tout à fait européenne avec laquelle ils n'ont rien à voir. C'est particulièrement l'idée de Donald Judd qui défend la forme unitaire de l'art minimal comme l'exemple le plus probant de cette tendance:

"Des formes primaires et secondaires, la subordination naturelle des choses les unes aux autres, la grande chaîne de l'existence et tout le reste, c'est une idée européenne qui a fait son temps. Je crois que les Américains ont toujours eu tendance à y échapper...". (31)

Judd fait cette remarque au critique Amy Goldin devant les peintures américaines du XVIIIe et du XIXe siècles. Il y retrouve les grands espaces vides et la suppression des hiérarchies qu'il identifie comme tradition nationale. La qualité de "wholeness" que possède le tableau devient donc, à la limite, une métaphore de la démocratie américaine:

Devant les "drips" de Pollock comme devant toute peinture qui donne une valeur égale à chaque point de la surface, le spectateur n'arrive pas à fixer la notion d'échelle.

Il n'a plus de point de repère interne au tableau auquel il se trouve forcé de se mesurer lui-même. L'échelle est supprimée en faveur du seul format pour instaurer une relation nouvelle avec l'oeuvre:

"Maintenant le tableau lui-même est une chose et, à ce titre, il renvoie moins à un "sujet" étranger et à l'illusion de ce sujet. Presque autant que les Pyramides, il parle de lui-même et de lui-même seulement. Il n'est plus une fenêtre sur le monde, mais le monde, immanent et autonome. Avec l'éten due, le tableau a acquis de la dignité, une dignité qui n'est plus troublée par des agents fictifs sous déguisement humain. La figure humaine a été expulsée du tableau pour aller rejoindre ses alter ego, l'artiste et le spectateur. Désormais, la grande toile contient en elle, de façon inhérente, une théorie des proportions humaines qui provient de son échelle par rapport à l'artiste

ou à l'observateur, confé-
rant à ce dernier la gran-
deur supplémentaire qu'elle
s'est acquise". (32)

Dans ces conditions extrêmes, les
Américains croient que c'est la notion même
du tableau de chevalet qui est mise en cau-
se. Déjà en 1948, Clément Greenberg parlait
de crise pour ce genre traditionnel:

"La technique de l'"all over"
peut correspondre au senti-
ment que toutes les distinc-
tions hiérarchiques ont été
littéralement épuisées et
réfutées; qu'aucun domaine,
aucun ordre de l'expérience
n'est intrinsèquement supé-
rieur, sur une échelle de
valeurs définitive, à un au-
tre domaine, à un autre or-
dre de l'expérience... pour
le moment, on ne peut tirer
qu'une seule conclusion:
l'avenir du tableau de che-
valet comme véhicule de la
peinture ambitieuse est de-
venu problématique. En uti-
lisant cette convention comme
ils le font, et comme ils ne
peuvent s'empêcher de le
faire, des artistes comme
Pollock sont en voie de la
détruire". (33)

Trop grande et trop "vide" pour remplir les conditions d'existence du tableau de chevalet, cette peinture n'est pas non plus une murale car elle ne fait pas corps avec l'architecture. Elle est peut-être en train de devenir, selon l'expression de Rosenberg, un objet inquiet (anxious object), en quête de son identité.

L'espace pictural:

Le propre de toute peinture "moderniste", selon Clément Greenberg, consiste à pratiquer une sorte de bi-dimensionnalité critique et qui nie l'espace perspectif de la Renaissance et affirme la planarité du support. Si l'illusion persiste (et il est impossible de l'éviter dès qu'on pose la moindre marque sur la toile), elle doit s'avérer d'un type inédit, sans rapport avec l'ordre ancien de la peinture-fenêtre-ouverte-sur-le-monde et maintenir un rapport étroit avec la surface plate.

Comment évaluer l'apport de l'Action Painting dans cette poursuite de la spécificité de l'espace pictural? La critique formaliste a quelque difficulté à fixer son jugement à cause de la nature complexe du nouveau signe iconique. Il faut d'abord souligner, en effet, que cette peinture s'organise à partir de deux espaces contradictoires qu'elle dissout

et réaménagement avec les traces rythmées du geste. Il s'agit en premier lieu de l'espace du cubisme synthétique qui présente une structure planaire (constituée par une succession de formes traitées en aplats et géométrisées) et hiérarchisée (les motifs s'organisent la plupart du temps autour d'un noyau central puis s'espacent à la périphérie pour devenir de moins en moins spécifiques). Cet espace à profondeur réduite est considéré comme le plus "avancé" par les formalistes, quand ils examinent la période qui précède l'Action Painting. On peut affirmer qu'il constitue le grand modèle pour les Américains qui subissent, à cette époque, l'influence prépondérante de Picasso. L'Action Painting aura pour mission de "relâcher" cette armature trop rigide de la peinture cubiste tardive:

"Le premier problème commun à ces jeunes Américains semble avoir été d'assouplir l'illusion relativement délimitée de la profondeur réduite que les trois maîtres cubistes, Picasso, Braque et Léger, avaient respectée depuis la fin du cubisme synthétique... Pour arriver à dire ce qu'ils avaient à dire, ils devaient également assouplir la règle de la régularité rectiligne et curviligne dans le dessin et la

composition, règle que le cubisme avait imposée à presque tout l'art abstrait antérieur". (34)

"Pasiphae" de Pollock (1943) nous montre ce travail de déconstruction en train de s'accomplir. Le tableau s'organise autour d'une image centrale qui présente la bête surmontée d'une figure humaine dans une sorte de bouclier ovale rabattu sur la surface. Il est fermé de chaque côté par un couple de personnages picassoïdes aplatis sur une bordure rectangulaire verticale. Cette structure de base devient déjà difficile à déchiffrer à cause des arabesques énergiques qui brouillent les motifs. Au terme de la démarche, comme on peut le voir dans Autumn Rhythms (1950), Pollock a dissout les plans, rompu la hiérarchie. Seule la trace du geste organise l'espace, un espace ambigu, difficile à définir.

Qu'est-il advenu de la profondeur restreinte de l'image cubiste? Greenberg pense qu'il en reste des traces dans l'oeuvre de Pollock:

"Je crois qu'on peut dire sans exagération que la manière de Pollock des années 1946 à 1950 a vraiment repris le cubis-

me analytique au point où l'avaient laissé Picasso et Braque lorsque, dans leurs collages de 1912 à 1913, ils ont reculé devant l'abstraction pure qui semblait l'aboutissement normal du cubisme analytique". (35)

Il s'opère ici un déplacement à propos du cubisme. Influencé par le cubisme synthétique, Pollock finit par retrouver le cubisme analytique. Pourquoi ce bond en arrière? Greenberg nous donne une première indication dans le texte ci-dessus: le cubisme analytique s'arrête au bord de l'abstraction. Pollock doit repartir de là. La seconde raison concerne le caractère "painterly" (une catégorie Wölfflinienne désignant toute peinture qui conserve, bien distinctes dans la pâte, les traces du pinceau) que l'Action Painting possède en commun avec le cubisme analytique. Le cubisme synthétique, issu d'une méthode de collage, favorise pour sa part une neutralisation plus grande de la touche. Pour Greenberg, la réapparition de cette manière de peindre assure la position de l'Action Painting dans une grande perspective d'évolution cyclique de l'art. Elle a pourtant le désavantage de suggérer un retour à une sorte de profondeur tactile qui conserve des vestiges de l'espace renaissant.

Ceci nous amène à considérer le deuxième point de départ pour la structuration de l'espace dans l'Action Painting. Il s'agit de l'image surréaliste, qui conserve des fragments de perspective linéaire ou de perspective atmosphérique, mais qui les pervertit en les détournant de leur fonction et en les peuplant de créatures fantasmatiques. Matts, l'ami de plusieurs artistes de l'école de New York, pratique ce genre de peinture. On la trouve aussi dans l'oeuvre d'Arshile Gorky, un des précurseurs immédiats de l'Action Painting. Dans Water of the Flowery Mill (1944), des formes organiques, qui rappellent Miro, s'effilochent et se dissolvent dans une atmosphère colorée. La ligne sinueuse qui les lie va s'affirmer de plus en plus dans la peinture de l'artiste jusqu'à nier l'impression de formes libres flottant dans un espace profond. C'est presque du Pollock avant la méthode des "drips".

Nous voilà donc avec deux lectures différentes de l'espace pictural de l'Action Painting: la première le voit comme une sorte de cubisme transparent dont il ne resterait que les contours assouplis des plans organisés selon une profondeur restreinte; la seconde le pressent comme un espace ouvert, indéterminé, où des lambeaux de formes s'étièrent en trajectoires sans cesse renouvelées.

Lorsque la Post-Painterly Abstraction impose ses grandes surfaces colorées et ses structures déductives, on continue à s'interroger sur l'espace de l'Action Painting pour établir la continuité entre les deux mouvements. Michael Fried croit que les "drips" de Pollock présentent une conception originale de l'espace qui n'a plus rien à voir avec le cubisme ou le surréalisme et qui tient à un usage inédit de la ligne:

"... sa ligne "all-over" ne définit pas d'espaces positifs et négatifs: on ne sent pas qu'une partie de la toile doit être lue comme une forme, abstraite ou figurative, par rapport à une autre partie qui constituerait le fond. La ligne chez Pollock, tout comme l'espace dans lequel elle se meut, ne comporte ni intérieur ni extérieur. Cela revient à dire que Pollock, dans ses peintures par dégouttures "all-over" de la période 1947-1950, a enfin libéré la ligne de sa fonction traditionnelle: délimiter les contours et limiter les formes. Tout caractère figuratif de la ligne se trouve supprimé. Dans ces peintures, la ligne est entièrement trans-

parente à la fois à l'espace non illusionniste qu'elle habite sans le structurer et aux pulsations d'une sorte d'énergie pure et immatérielle qui semble s'y mouvoir sans résistance. La ligne de Pollock ne limite ni ne définit rien, si ce n'est, en un certain sens, la portée de la vue. On ne regarde pas au-delà et la toile brute ne fait que jouer le rôle de la peinture elle-même. On tend à lire la toile brute comme si elle n'était pas là". (36)

La meilleure façon de singulariser cet espace nouveau sera de le considérer comme purement optique (Michael Fried, il est amusant de la constater, propose ce terme en 1965, l'année qui voit le triomphe du op Art).

"... il y a seulement un champ pictural si homogène, si enveloppant et si dépourvu d'objets reconnaissables et de formes abstraites que je l'appelle "optique", pour le distinguer du champ pictural structuré

et essentiellement tactile de la peinture moderniste antérieure, du cubisme à de Kooning et même à Hans Hofmann. Le champ de Pollock est optique parce qu'il ne s'adresse qu'à la vue. La matérialité de son pigment est purement visuelle et il en résulte une nouvelle sorte d'espace, dans la mesure où on peut encore parler d'espace, où les conditions de la vue prédominent, et non plus un espace dans lequel existent des objets, sont juxtaposées des formes plates et apparaissent des événements physiques". (37)

La nouvelle formule d'espace optique maintient une certaine ambiguïté. Il ne doit plus être question d'espace perspectif dans la nouvelle peinture d'avant-garde. On ne peut plus pénétrer dans le tableau. Mais l'oeil peut y créer des distances, y percevoir des contractions et des expansions de la surface. Les "drips" de Pollock rejoignent ainsi les tableaux à bandes de Louis, Noland et Stella et les peintures au pulvérisateur de Olitski. Leur surface s'ouvre sur un type d'illusionnisme qui n'a plus rien à voir avec celui de la Renaissance.

Le développement de l'art minimal vers la fin des années soixante vient encore modifier la réflexion sur l'espace pictural. Les artistes de cette tendance désirent supprimer toute forme d'illusionnisme au profit d'une exploitation littérale du matériau. Comme l'affirmation d'une bi-dimensionnalité intégrale s'avère impossible en peinture, un artiste comme Judd préfère se tourner vers les objets qui ont une profondeur véritable:

"J'utilise l'espace réel parce qu'en faisant des peintures je ne voyais pas de moyen de me passer d'un certain degré d'illusionisme en peinture. J'y voyais là aussi une caractéristique de la tradition occidentale et je n'en voulais pas". (38)

L'esthétique de l'art minimal propose une relecture de la peinture abstraite depuis l'Action Painting pour en faire ressortir le caractère matériel, pour montrer comment elle se rapproche du statut d'objet. C'est du moins l'opinion de Philip Leider:

"Les regards littéralistes, ou ceux qui allaient le devenir, ne voyaient pas, ou ne voyaient pas d'abord et avant tout, dans ces

motifs composés de lignes qui, n'ayant plus pour fonction de limiter la forme, créaient alors une nouvelle forme d'espace. Ils voyaient dans ces lignes d'abord et avant tout des enchevêtrements de peinture qui avait dégoutté directement de la boîte. De la peinture, en somme, qui avait sauté l'étape du pinceau trempé en elle; de la peinture transférée de la boîte à la toile sans intervention des techniques de transformation traditionnelles de l'artiste. On pouvait voir le tableau en train d'être fait. Il n'y avait plus de secrets. Il était étonnant de voir toute l'énergie qui se trouvait libérée par cette franchise, cette honnêteté, cet oubli complet du processus de fabrication du tableau. Une autre caractéristique de Pollock, c'était la désinvolture avec laquelle il traitait le tableau comme une chose. Il y laissait partout ses empreintes et y éteignait même ses mégots de cigarettes". (39)

La perception formelle de la "peinture d'Action" produit, on s'en rend compte maintenant, un effet opposé à son analyse de contenu. Alors que cette dernière conçoit l'engagement en peinture comme une aventure existentielle de totale rupture avec les valeurs de la société, la première cherche plutôt à circonscrire l'oeuvre d'art comme bien de consommation culturel et à en préciser la valeur par rapport aux produits de sa catégorie.

Les formalistes accusent Rosenberg de faire du journalisme à sensation et d'abaisser le niveau de la critique en ne s'en tenant pas à l'analyse stylistique des oeuvres. C'est lui sans doute que vise cette remarque de Greenberg:

"La critique d'art est en retard sur l'art moderniste tout comme elle était en retard sur l'art pré-moderniste. La plus grande partie de ce qui s'écrit sur l'art contemporain relève du journalisme plutôt que de la critique d'art proprement dite. Cela relève du journalisme et du complexe millénaire dont semblent être atteints tant de journalistes à notre époque

lorsqu'on veut saluer chaque nouvelle phase du modernisme comme le début d'une époque entièrement nouvelle en art, marquant une rupture nette avec les coutumes et les conventions du passé". (40)

Rosenberg, pour sa part, soupçonne le "milieu" de l'art de miser sur la critique formaliste pour maintenir l'hégémonie des spécialistes et pour jouir en paix des produits de l'art:

"Oublier la crise, à la fois individuelle, sociale et esthétique qui a fait naître la peinture gestuelle ou encore la masquer (car elle ne peut vraiment s'oublier), c'est déformer de façon grotesque la réalité de l'art américain de l'après-guerre. Cette déformation est cultivée tous les jours par tous ceux qui ont intérêt à "normaliser" l'art d'avant-garde pour jouir de ses fruits en toute tranquillité; cela comprend les marchands, les collectionneurs, les professeurs, ceux qui dirigent les programmes culturels du gouvernement,

les historiens de l'art,
les responsables des mu-
sées, les critiques, les
artistes, en un mot,
tout le "monde artisti-
que". (41)

L'ironie veut que les deux types
de discours constituent une déviation d'une
allégeance marxiste antérieure. Greenberg,
tout comme Rosenberg, avait des sympathies
pour "la gauche" pendant les années de la
Dépression. La théorie moderniste s'appuie
sur une conception de l'histoire qui évolue
selon une logique implacable. Greenberg dira
lui-même dans un article sur la fin des an-
nées 30:

"... il faudra raconter
un jour comment l'"an-
tistalinisme", qui à
l'origine était plus ou
moins du "trotskisme",
s'est transformé en art
pour l'art et comment
cette transformation a
ouvert la voie de façon
héroïque à ce qui de-
vait venir par la suite". (42)

Le retrait des deux critiques du
militantisme social et leur engagement pour
la cause de l'art américain qui leur doit
une bonne part de son prestige international,

montre assez bien quel genre d'ambiguïté doit affronter l'art d'avant-garde aujourd'hui. Mais il n'entre pas dans notre propos de développer cette idée.

Contentons-nous de souligner, pour conclure, comment ces deux positions appartiennent à deux moments du développement de l'art d'avant-garde aux Etats-Unis. La notion d'Action Painting de Rosenberg marque le détachement définitif de l'art américain par rapport à l'Europe; c'est pourquoi il est important qu'elle insiste sur la rupture et les recommencements. La théorie formaliste apporte son appui à un mouvement déjà constitué et reconnu. Sa fonction est de confirmer sa légitimité en montrant qu'après tout, il n'est pas si éloigné de tout ce que l'on a admiré de beau et de grand dans l'histoire de l'art.

Nicole Dubreuil-Blondin
professeur
Université de Montréal

BIBLIOGRAPHIE:

- (1) Rosenberg, Harold. "The Mythe Act", dans Art News, vol. 51, no 8, déc. 52, pp. 22-23, 48-50.
- (2) Rosenberg, Harold. "The Concept of Action", dans Artworks and Packages, A Delta Book, Colorado, 1969, p. 226.
- (3) Tuchman, Maurice. The New York School. Thames and Hudson, p. 28.
- (4) Rosenberg, Harold. "The Mythic Act", op. cit. p. 58.
- (5) Tuchman, Maurice. op. cit. p. 29.
- (6) Ibid. p. 18.
- (7) Pollock, Jackson. "My Painting", Possibilities, Winter, 1957, 1947-1948, p. 49.
- (8) Rosenberg, Harold. op. cit. p. 62.
- (9) Ibid. p. 68.
- (10) Tuchman, Maurice. op. cit. pp. 75-76
- (11) Ibid. p. 127.
- (12) Ibid. p. 18.

- (13) Wolfe, Judith. dans "Jungian Aspects of Jackson Pollock Imagery", Art Forum, vol. 11, no 3, New York, nov. 72.
- (14) Tuchman, Maurice. op. cit. p. 139.
- (15) Wolfe, Judith. op. cit.
- (16) Tuchman, Maurice, op. cit. p. 127
- (17) Rosenberg, Harold. The Concept of Action, op. cit. p. 214.
- (18) Ibid.
- (19) Ibid. p. 217.
- (20) Rosenberg, Harold, "Action Painting, Crisis and Distorsion, dans The Anxious Object, A Mentor Book, N.Y. 1964, p. 37.
- (21) Rosenberg, Harold. The concept of Action, op. cit. p. 227.
- (22) Dans Art & Literature, no 4, printemps, p. 65.
- (23) E.C. Goossen. "The Big Canvas", in the New Art. A. Dutton Paperback, N.Y. 1966, pp. 48-56.
- (24) Ibid. p. 55.
- (25) Tuchman, Maurice. op. cit. p. 92.

- (26) Greenberg, Clement. "On the Role of Nature in Modernist Painting", dans Art & Culture, Beacon Press Boston, 1961, p. 171.
- (27) Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime", dans New York Painting and Sculpture: 1940-1970, E.P. Dutton & Col, Inc. New York, pp. 350-359.
- (28) Ibid. pp. 351-353.
- (29) Tuchman, Maurice, op. cit. p. 141.
- (30) Greenberg, Clement. "American-Type Lainting", dans op. cit. p. 223.
- (31) Goldin, Army, "The Antibicrarchical American", Art News, vol. 66, no 5, sept. 67, Ohio, pp. 49-50.
- (32) Goossen, E.C., op. cit. p. 56
- (33) Greenberg, Clement. "The crisis of Easel Picture", dans op. cit. p. 157.
- (34) Greenberg, Clement. "American-type Painting", op. cit. p. 211.
- (35) Ibid. p. 218.
- (36) Fried, Michael. "Jackson Pollock", Art Forum, vol. 4, no 1, sept. 65, N.Y., p. 15

- (37) Ibid.
- (38) Glaser, Bruce. "Questions to Stella and Judd" dans Minimal Art, a Dutton Paperback, N.Y., 1968. p. 155.
- (39) Leider, Philip, "Literalism and Abstraction, Art Forum, jvol. 8, no 8, April 70, N.Y., p. 44.
- (40) Greenberg, Clement, "Modernist Painting", dans The New Art, p. 110.
- (41) Rosenberg, Harold. "Action Painting, Crisis and Distorsion", dans The Anxious Object, pp. 39-40
- (42) Kramer, Hilton, "A Critic on the Side of History. Notes on Clement Greenberg", Arts Mag., vol. 37, no 1, october 62, N.Y., p. 63.

QUELQUES REFLEXIONS SUR L'ETAT PRESENT DE L'ART
(conférence prononcée le 2 février 1975)

QUELQUES REFLEXIONS SUR L'ETAT PRESENT
DE L'ART

Permettez-moi de vous dire d'abord tout le plaisir que j'ai à me retrouver ici une fois encore au Québec et dans ce haut lieu qu'est le Musée d'art contemporain. Je voudrais aujourd'hui vous entretenir du destin de l'oeuvre d'art dans l'art contemporain et dans notre monde.

Ce qui caractérise la recherche artistique aujourd'hui, c'est cet inlassable effort d'invention qui se manifeste dans tous les domaines, une sorte de frénésie de nouveautés. Certes, au cours d'un panel récent sur les peintres canadiens actuels à l'Université du Québec, Jacques de Tonnancour pouvait critiquer cette recherche frénétique du nouveau et protester que chaque artiste reste, jusqu'à un certain point au moins, fidèle à son style propre qui devient dans le public son image de marque. Mais, malgré cette fidélité de soi à soi, les modes ou les écoles se succèdent aujourd'hui à un rythme toujours accéléré. Ceci pourrait nous conduire à esquisser une sociologie de notre modernité que je me garderais d'entreprendre, mais nous conduit en tout cas, et nous impose en quelque sorte, une interrogation sur l'oeuvre d'art comme telle.

Il y a une notion traditionnelle, et c'est de là que je partirai, de l'oeuvre comme chef-d'oeuvre. En sorte que si l'on s'interroge sur l'être de l'oeuvre, la réponse à première vue est facile, et elle nous est apportée par une très longue tradition: montez sur l'Acropole et voyez le Parthénon, allez au Rijkmuseum et regardez les Rembrandt, allez au concert et écoutez un opéra de Wagner, vous êtes alors en face des oeuvres. Il n'y a pas à chercher plus loin, les oeuvres sont là, et elles sont là avec une présence insistante. Elles sont ces objets pleins, massifs, heureux qui s'imposent en quelque sorte à la perception. L'oeuvre se qualifie par sa plénitude, son intensité, par cette incontestable réalité qui force en quelque sorte l'attention et l'admiration. Ceci entraîne un certain nombre d'implications qui ont trait à l'oeuvre elle-même, au public et à l'auteur. A l'oeuvre d'abord: cette oeuvre est reconnue et consacrée, quelques fois à travers un long passé historique, pour avoir été jugée conforme, au moins à un moment donné, et peut-être encore aujourd'hui, à des attentes et à des normes; ainsi a-t-elle été célébrée par les experts, enseignée dans les académies et dans les universités. Elle a passé victorieusement tous ces examens. Mais elle n'est pas seulement conforme, il faut le dire, à des normes étrangères, à des normes posées du dehors, elle l'est aussi à ses pro-

pres normes, c'est-à-dire qu'elle est pleinement ce qu'elle est, comme un organisme pleinement vivant et capable précisément de riposter à toutes les agressions du milieu, à toutes les vicissitudes de la vie. L'oeuvre a cette robuste santé qui fait qu'elle existe de plein droit et d'une façon parfaitement convainquante.

D'autre part, c'est en dernier lieu par le public qu'elle est reconnue, admise, consacrée, célébrée. A l'égard de ce public, elle est à la fois ce qui l'instruit et ce qui lui plaît, ce qui le délecte pour employer un mot du XVIIIe siècle. Il ne faut pas oublier que l'oeuvre d'art a souvent été, dans son intention même, didactique. Pour les gens qui ne savaient pas lire l'histoire sainte elle était donnée à lire sur le chapiteau, sur les tympans ou sur les vitraux des églises: l'oeuvre était donc profondément signifiante, elle délivrait un certain message qu'il fallait connaître et comprendre, mais elle le faisait d'une façon telle qu'elle plaisait en même temps; au fond didactiquement fonctionnelle, elle était belle, c'est-à-dire qu'elle éveillait une certaine émotion, proprement esthétique, si vous voulez, qui est un certain plaisir. Nous aurons à revenir sur la nature de ce plaisir.

Enfin l'oeuvre témoignait pour son auteur. L'auteur est celui qui répond à la

question: "qui es-tu?". Comme Horace le disait: "Exegi monumentum aere perennius", "j'ai élevé un monument plus solide que l'airain". Le chef-d'oeuvre est la preuve du maître, et ceci était inscrit en quelque sorte dans le statut des corporations artisanales, car il fallait précisément produire le chef-d'oeuvre pour que le compagnon fût promu maître. Et par conséquent, l'oeuvre d'art peut être revendiquée en quelque sorte par celui qui en est véritablement le père.

C'est sur cette idée de l'oeuvre que nous vivons encore aujourd'hui. Mais ce qui est remarquable c'est que cette idée se trouve aujourd'hui fortement contestée. j'évoquerai si vous le voulez le titre même d'un des ouvrages d'Artaud: "Pour en finir avec le chef-d'oeuvre". Lorsqu'on met des moustaches à la Joconde, lorsque Duchamp signe un urinoir et le présente dans une galerie, lorsque De La Villeglé collectionne et présente des affiches déchirées qu'il a recueillies sur les murs parisiens, lorsque Klein promène ses toiles, ses monochromes, sur le toit d'une voiture à toute vitesse et par temps de pluie, on peut dire que l'idée de "l'oeuvre" se trouve fortement ébranlée. Je voudrais tenter de montrer que, si la critique et même le refus de cette notion de l'oeuvre peut procéder de divers horizons, chacune de ces attaques est en convergence et aboutit précisément à ce que l'on a appe-

le le "non-art". Le non-art c'est avant tout l'affirmation de la non-oeuvre. Cette critique donc de la notion d'oeuvre procède en effet de la science, de la philosophie et aussi de l'art lui-même. La science contemporaine, et en particulier la structuralisme, prétendent, je cite ici Lévi-Strauss, "dissoudre le sujet", l'homme ou l'individu comme sujet. De ce projet, on pourrait chercher des exemples dans l'importance accordée au code génétique par la biologie, dans l'importance accordée à la langue par les linguistes: le sujet pour le linguiste n'est qu'un sujet grammatical, est celui qui peut dire "je, alors que la réalité du sujet c'est précisément de préférer le "je", ou le "tu" d'ailleurs, ou le "il" qu'il désigne à un "tu", un autre sujet. Dans la structure sociale également, et par exemple dans l'interprétation du marxisme que donne Althusser le sujet se trouve lui aussi en quelque sorte écartelé ou perdu dans le système de la production: le producteur n'est plus que celui qui tient une certaine place, et ce qui est réel est la combinatoire des places beaucoup plus que la réalité des individus comme tels. Je n'ai pas à insister ici sur ce thème qui s'exprime de la façon la plus dramatique sous les mots "la mort de l'homme", car il nous écarterait de notre propos. Mais je l'ai évoqué parce que cette dissolution du sujet est précisément liée à une dissolution de l'objet, et singulièrement de l'oeuvre elle-

même, de l'oeuvre comme objet. L'oeuvre se trouve contestée dans la mesure même où la recherche ne porte plus sur l'individualité de l'oeuvre, mais bien plutôt sur le genre auquel elle se rattache. C'est ainsi que les critiques modernes disent que ce qui les intéresse n'est pas l'oeuvre littéraire, mais la littérrarité des oeuvres: autrement dit la science est en quête d'un concept beaucoup plus que d'objets eux-mêmes. Il y a comme une substitution du concept à l'objet; ou bien encore on dira que l'oeuvre se trouve en quelque sorte prise dans un réseau de relations et que ce sont ces relations qui font toute sa réalité. Le texte par exemple, n'est plus rien qu'un point dans une contexte, un "prétexte" pour l'étude du "contexte". Si on veut chercher l'essence de la littérrarité, il faut la chercher dans la littérature, et non pas, encore une fois, dans des oeuvres littéraires: c'est ce que disent ici les structuralistes, ce que les sémiologues par exemple, diraient volontiers de la peinture ou de la musique. Ce qui intéresse le chercheur, ce qui intéresse le "savant", c'est la picturalité et non pas telle ou telle peinture, c'est une espèce d'essence de la peinture qui se manifeste historiquement sous des aspects, des espèces très différentes; c'est cela qu'il faut définir, c'est ce concept qu'il faut cerner beaucoup plus que de percevoir les oeuvres.

La philosophie rejoint ici, dans la réflexion contemporaine, la démarche du savant. Elle observe précisément que l'art se manifeste souvent comme en quête de son concept, ou comme en quête d'un objet qui précisément réaliserait, actualiserait parfaitement le concept. Autrement dit, chaque peintre cherche à produire "la" peinture. Et cette recherche est finalement vouée à l'impossibilité, car il n'y a pas d'oeuvre qui épuise en quelque sorte la peinture. D'où d'ailleurs précisément cette quête constante qui fait que, et ceci est très remarquable, le mot oeuvre désigne aussi bien une oeuvre que l'ensemble d'une oeuvre pour un peintre comme pour un poète, comme pour un musicien, son oeuvre n'est jamais achevée; ce qui l'achève, c'est la mort qui met un point final, qui introduit la coupure définitive, mais autrement il n'a jamais réalisé "la" peinture ou "la" musique, etc... Autrement dit, le désir qui anime la créateur c'est le désir de l'impossible. Blanchot par exemple écrit: "le désir est rapport à l'impossible, il est l'impossibilité qui se fait rapport". Il y a là une conception, d'ailleurs assez proche de la conception de la génialité romantique, qui accule en quelque sorte l'artiste à une passion de la nuit et peut-être de la mort, peut-être un désir de mort se cache-t-il secrètement dans cette activité si brillamment productrice mais

qui n'aboutit jamais. Tous les livres ne font que signifier l'absence de livres, toutes les peintures ne font que signifier l'impossibilité de "la" peinture. Vous voyez comment on peut développer ce thème d'un espoir désirant de la présence qui ne peut qu'aboutir à l'absence.

Et il faut dire que ce thème peut recevoir beaucoup d'autres orchestrations dans la philosophie contemporaine; j'ai évoqué le nom de Blanchot, on pourrait en évoquer beaucoup d'autres.

Mais ce que je voudrais tout de suite observer c'est que, ce que les philosophes essaient ainsi de comprendre et au moins de décrire est effectivement quelque chose qui est vécu fort souvent par les artistes. Ces thèmes que je viens d'évoquer si rapidement ont trouvé une première expression chez les artistes, et singulièrement à l'époque du romantisme. Les thèmes, déjà platoniciens, de l'inspiration, du génie comme délire, comme "mania", ces thèmes-là expriment une sorte d'orgueil et d'impuissance de l'artiste en proie à quelque chose qui le dépasse, comme s'il devenait jouet de forces qu'il ne contrôle pas, de forces étrangères, et ne pouvait que se vouer à sa vocation sans espoir de jamais atteindre sa fin.

Aujourd'hui ce n'est plus cette image d'un génie en quelque sorte maudit, condamné à un destin impossible, qui hante l'artiste, c'est bien plutôt une réflexivité beaucoup plus lucide. Ce qui caractérise l'art contemporain c'est à mon avis cette réflexivité fondamentale. Jamais d'ailleurs les peintres, par exemple, n'ont tant écrit, tant médité sur la peinture. De même, lisez la poésie contemporaine; elle n'a qu'un thème, c'est la poésie elle-même; le poète ne fait que s'interroger sur le sens de la poésie, sur ce que signifie son écriture. La poésie est toujours poésie de la poésie, et il en est de même des autres arts: la peinture est vraiment peinture de la peinture, et la musique de la musique. Et c'est pourquoi d'ailleurs il y a aujourd'hui une proximité si étroite entre l'artiste et celui que l'on peut appeler le critique. Au point que certains artistes se laissent inspirer par le critique, écrivent en quelque sorte pour le critique, et que, inversement, les critiques deviennent eux-mêmes des artistes. Je connais des romanciers qui écrivent des romans pour la critique structuraliste de Barthes, et je pense que Stockhausen écrit de la musique par rapport à une certaine théorie musicale qui est d'ailleurs la sienne en l'occurrence.

Mais précisément si vous comparez les discours des artistes d'aujourd'hui aux discours des artistes d'il y a 80 ans, le tournant c'est Mallarmé ou c'est Kandinsky, etc... - Et bien, si vous comparez les lettres de Van Gogh à son frère Théo avec les écrits de Mathieu par exemple, dans "Au-delà du tachisme" ou, les écrits de Kosuth, un des champions de l'art conceptuel; si vous comparez les écrits de Chopin avec ceux de Xenakis ou ceux de Stockhausen, la différence est extraordinaire: la différence de ton et je dirais même la différence de savoir. Xenakis écrit sur "les musiques formelles", c'est le titre de l'un de ses ouvrages, avec une connaissance d'ingénieur, - il a été d'ailleurs le collaborateur de Le Corbusier - il connaît vraiment les mathématiques, y compris les mathématiques concrètes qui servent à l'architecture, et comme vous le savez sa musique stockastique est composée par ordinateur et c'est lui qui vraiment manipule les ordinateurs; et bien il y a là une lucidité assez extraordinaire, cette lucidité qui autrefois était revendiquée par le critique ou par le savant, elle est aujourd'hui très souvent maîtrisée par l'artiste lui-même.

Les effets, au moins les plus apparents, de cette réflexivité propre à l'art contemporain, pèsent sur le destin de l'oeu-

vre. On pourrait distinguer deux de ces effets: le premier, c'est que l'oeuvre, parce qu'elle est, si on peut dire, conceptualisée, prend sa distance par rapport à ce que l'on appelait le réel, (d'où en gros l'abstraction, l'art abstrait en général ou les collages, etc...). Elle prend ses distances d'autant plus volontiers que cette réflexion chez elle est très volontiers critique, je dirais même, mais ce sera si vous le voulez bien l'objet des prochaines causeries, politique. La politisation de l'art contemporain me paraît une dimension fondamentale de cet art et probablement, j'ajouterais, dans notre société, sa chance de salut. L'art classique prétend représenter le réel; mais ce qu'il représente est un réel entièrement domestiqué, entièrement convenu, conventionnel; ainsi disait-on au XVII^e siècle que, dans la comédie, un valet ne peut être que fripon et un prince généreux. La réalité, pour lui, c'est que le prince est généreux et que le valet est fripon, ou encore que le juge est intègre, que le professeur est instruit, que l'évêque est saint. Or, nous savons bien qu'il n'en est rien. Autrement dit, cette idéologisation du réel doit être et est aujourd'hui de toutes parts dénoncée, et par l'art lui-même. Et c'est pourquoi si on dit à l'artiste: "Mais pourquoi ne représentes-tu pas le réel? Pourquoi ton art n'est-il pas représentatif?" Il répond: "Mais quel réel?" Il se refuse

à représenter le vraisemblable que la théorie aristotélicienne de la mimesis donnait à reproduire et parfois à célébrer. Car il a le souci de ne pas être dupe d'un réel entièrement travesti par l'idéologie et, diront les artistes politisés, mis au service de la classe dominante. Mais l'autre conséquence qui nous importe plus ici, c'est précisément le refus du chef-d'oeuvre, c'est-à-dire non plus seulement le refus de la représentation d'un réel déjà connu, déjà convenu, déjà normalisé, mais le refus de la mise en représentation de l'oeuvre elle-même. C'est-à-dire le refus d'un certain statut accordé à l'oeuvre par exemple dans le musée ou dans tous les hauts lieux où dans notre société elle s'exhibe, le refus de cet espèce de cérémonial qui met l'oeuvre en représentation comme le prince est en représentation sur son trône ou le juge sur son fauteuil ou le professeur sur sa chaire: le refus de cette distance de l'oeuvre à son créateur et aussi bien de l'oeuvre du récepteur, de l'oeuvre du public. Autrement dit, encore, le refus d'une certaine perfection qui solennise l'oeuvre et qui impose précisément de la placer sur une sorte de piédestal, offerte à l'admiration des foules, à la déférence des experts, à la connaissance des savants, mais qui du même coup la met à part, dans un lieu où elle devient inaccessible et où précisément, au lieu d'être exemplaire, elle est essentiellement décourageante pour tous ceux

qui seraient pris du désir de créer.

Or, il me semble que cette critique de l'oeuvre, de l'oeuvre comme achevée, telle que je la définissais tout à l'heure; objet plein, achevé, parfait, apparaît très tôt dans l'histoire de l'art à travers tous les lieux et tous les temps, la verrait-on resurgir cycliquement en bien des places? Mais elle apparaît en tout cas dans notre Occident, avec ce que l'on appelait déjà au temps de Michel-Ange le "non-finito". Michel-Ange et Vinci par exemple, n'ont souvent pas voulu, car il ne faut pas croire que ce soit simplement la mort qui les ait interrompus, achever leurs oeuvres, et les plus grandes oeuvres sont celles qui sont, au moins pour nous, inachevées, comme les esclaves de Michel-Ange. Le non-finito, c'est l'idée que "l'oeuvre" précisément n'a pas à devenir cet objet séparé et haussé sur une sorte de socle, mais qu'elle échappe jamais à ce travail, sans qu'elle soit jamais véritablement finie pour être livrée en pâture à l'admiration des experts. De la même façon, au XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle, on voit chez Delacroix, chez Corot, chez Baudelaire, que l'esquisse, les ébauches, les premiers jets prennent de plus en plus d'importance et de valeur. Delacroix préférait ses esquisses aux grandes machines comme "l'Entrée des Croisés à Jérusalem" ou "La mort de Sardanapale" qu'il

fallait bien lécher selon toutes les normes de l'académisme. Aussi bien préférons nous, par exemple, les cartons de Rubens aux grandes machines achevées auxquelles d'ailleurs collaborait tout l'atelier de Rubens: "Toi tu peindras le lion", "moi, je peindrai Adam", etc..., une extraordinaire division du travail qui fait que l'on ne peut jamais dire qu'un Rubens est de Rubens: il est de l'école de Rubens, il est de l'atelier, de l'équipe, c'est du "team painting"; peu importe, il fallait achever l'oeuvre. Mais de plus en plus l'attention et le goût à la fois des artistes eux-mêmes et du public s'est porté sur l'inachevé, sur l'oeuvre en gestation beaucoup plus que sur le chef-d'oeuvre unique et surtout définitif.

Aujourd'hui cet intérêt pour le non-finito se manifeste de façon beaucoup plus radicale, et nous pouvons en évoquer rapidement quelques exemples au moins, car je suis bien incapable de broser un panorama de tout l'art contemporain. Un premier exemple, c'est l'art conceptuel, où ce qui est recherché, ce qui est voulu et ce qui est produit ce n'est plus du tout une oeuvre, c'est précisément un concept ou ce qui permet de l'élaborer: dans les trois célèbres chaises de Kossuth (qui ne valent pas la seule chaise de Van Gogh), vous avez une chaise, la photographie de cette chaise, et la définition lexicale, prise dans le

Webster, de la chaise. Qu'est-ce que cela veut dire? Est-ce que cela veut dire quelque chose? Les conceptuels écrivent beaucoup, quelques fois ils donnent avec leurs "oeuvres", sous forme d'un tract, la manière de s'en servir, alors que nous n'avons pas besoin de la manière de nous servir des esclaves de Michel-Ange ou de la peinture de Cézanne. Cela veut dire que l'art renonce à reproduire une représentation qui puisse se substituer à l'objet et se donner comme vraie, qu'il dénonce ce leurre en exhibant côte à côte, l'objet lui-même et sa copie photographique et aussi bien sa définition verbale. C'est donc une façon de récuser les privilèges exclusifs accordés par le figuratif à la représentation. Ou bien encore systématiquement, comme par exemple dans le groupe Support/Surface à Paris, selon un mot de Devade, "la peinture ne consiste pas à montrer, à produire des produits achevés, mais à montrer son processus de production". Autrement dit, ce que le peintre montre c'est son travail et non l'objet travaillé, la peinture consiste à exhiber le support, la surface, les moyens, etc... Autre exemple: avec Mondrian, la peinture refuse le cadre, c'est-à-dire refuse d'être un objet délimité, circonscrit, enfermé dans un rectangle d'aluminium ou de bois, qui lui assigne une surface déterminée. Lorsque Mondrian refuse le cadre pour que les horizontales et les verticales

se prolongent en quelque sorte sur tout le milieu. De la même façon que le jardin est animé par le château ou encore le parc animé par la statue qui est comme son centre de gravité. Mais la raison d'être de la statue est-elle seulement d'animer le lieu dans lequel elle se trouve, qui peut être quelques fois un lieu clos comme la salle de Toronto où il y a pratiquement tous les grands plâtres de Moore? J'aime beaucoup mieux voir quelques Moore à Otterlo en Hollande perdus en quelque sorte au milieu des arbres et sur le gazon, car alors toute la nature vient ennoblir l'oeuvre et en même temps qu'elle est ennoblie par l'oeuvre; il y a là comme une dialectique de l'objet et du milieu qui fait non que l'objet se nie lui-même, mais plutôt qu'il se dilate, s'illimite, rayonne sur l'environnement. Même chose dans l'art cinétique; la fameuse tour que Nicolas Schöffer doit construire à Nanterre, devrait être animée par des couleurs, des volumes et même de la musique en fonction d'un grand nombre de paramètres qui concernent tous la vie de la ville, c'est-à-dire la densité du flux automobile, la température, les rassemblements de la foule en tel ou tel lieu, et même le volume des échanges à la bourse, etc... Toutes ces informations devraient venir animer l'objet lui-même, en sorte que sa vie serait comme une sorte de manifestation des multiples aspects de la vie de Paris. Autre

exemple de cette dénégation de l'objet esthétique: le ready-made. Beaucoup de choses ont commencé avec Duchamp; et la promotion de l'urinoir ou du porte-bouteille dans le musée c'est une façon de nier en quelque sorte la spécificité et les privilèges singuliers accordés à l'oeuvre comme chef-d'oeuvre. C'est une façon de suggérer qu'après tout il y a peut-être autant de dignité et de plénitude dans un objet quelconque, dans un objet fonctionnel, et même s'il remplit des fonctions peu nobles, que dans n'importe quelle oeuvre tenue pour chef-d'oeuvre. C'est probablement un des sens que l'on peut donner aussi au pop: la représentation de la boîte de soupe ou du hot dog n'est pas nécessairement une façon de dénoncer un environnement où l'on mange très mal et de revendiquer une meilleure cuisine, c'est peut-être aussi une façon de promouvoir en quelque sorte des objets qui n'étaient pas perçus jusque là, mais seulement manipulés et utilisés. Autre exemple encore de cette déconstruction de l'oeuvre: l'introduction de l'aléatoire, soit dans l'écriture automatique des surréalistes, soit dans l'utilisation systématique de l'ordinateur dans la musique stochastique; de bien des façons le hasard, en quelque sorte, supplée et se substitue au créateur lui-même, de sorte que l'oeuvre est le produit de l'aléatoire. Autres exemples encore, l'utilisation des matériaux éphémères et quelques fois ignobles, l'esthétique

du déchet ou l'utilisation de certaines hautes pâtes qui sont simplement la glaise, la boue, des matériaux ferrugineux, des scories, etc. comme, par exemple, chez Dubuffet.

Autre exemple encore, et d'ailleurs fort différent, mais intéressant aussi: se proposent à nous dans certains lieux, dans certaines galeries, dans certains musées, des objets qui justement ne paraissent plus du tout justiciables de la notion d'art. Non seulement l'urinoir, mais des objets qui manifestent les obsessions, les mythologies personnelles de certains individus dont nous parlions tout à l'heure. Annette Messagier montre ce qu'elle collectionne et elle collectionne, avec une espèce de passion assez délirante qui ne peut pas ne pas toucher, qui ne peut pas ne pas parler au fantasme ou au désir, les objets les plus imprévisibles, comme par exemple les dés à coudre, ou des trucs qui sont plus ou moins en relation avec la vie personnelle: des vieux soutiens-gorge, des photos d'enfance, des lettres, etc. Ailleurs il y a, de la même façon que dans la collection d'un musée ethnologique, des morceaux de ficelle, des couteaux ébréchés. On posera la question: "Où est l'art?" Cette accumulation de réveille-matin, de casseroles, en quoi est-ce encore de l'art? Ce qui est remarquable c'est que dans toutes ces formes d'art, et je pourrais aussi bien évoquer le land-art, les emballages de ro-

chers par Christo, c'en est fini de ce que les gestaltistes appellent la bonne forme ou de ce que Hegel appelait, cent ans avant, la belle totalité; c'en est fini justement du chef-d'oeuvre en tant qu'il implique fermeture sur soi, harmonie, unité, en bref: perfection.

Ce qu'il faudrait encore noter et qui me paraît le plus signifiant là-dedans, c'est que, à l'oeuvre comme telle, tend à se substituer l'événement: non plus l'objet, mais l'événement. Adorno que pourtant l'on rattache à l'art classique, disait, "La plus grande oeuvre c'est le feu d'artifice, la pyrotechnique", c'est-à-dire quelque chose qui passe dans le ciel, une trajectoire qui jaillit et qui s'éteint aussitôt, autrement dit un événement. Je crois que l'événement doit être considéré de deux façons, disons: il y a l'événement du faire, l'événement qui est la production elle-même, la création, un événement qui peut durer très longtemps pour certains artistes laborieux, acharnés, scrupuleux, qui reviennent indéfiniment sur leurs toiles ou sur leurs sculptures, sur leurs poèmes... Valéry a mis vingt ans pour écrire les quatre cent vers de la "Jeune Parque" et Bonnard revenait secrètement au Luxembourg pour remettre une touche de bleu sur des toiles, au point de se faire arrêter par les gardiens. Et puis il y a l'événement de la performance, car il ne faut

pas oublier que finalement toute oeuvre requiert cette événementialité. La musique n'existe pleinement que quand elle est jouée, c'est-à-dire quand elle devient événement. De la même façon, la pièce de théâtre n'existe que quand elle est représentée, la danse n'existe que sur le plateau, habitant les danseurs, et sans qu'on ait encore trouvé véritablement une écriture pour la fixer (il y a des écritures conventionnelles, mais aucune n'est pleinement satisfaisante): alors qu'une partition de musique peut au moins être écrite, ce qui n'est d'ailleurs pas vrai du jazz qui s'improvise, une partition chorégraphique ne peut l'être: il n'y a pas de texte qui reste, pas de trace. Mais l'événement importe de toute façon au destin des oeuvres, elles s'accomplissent dans un événement qui est celui de l'exécution, y compris cet événement solitaire qu'est ma lecture: lorsque je m'assoie dans un fauteuil et que j'ouvre un livre de poésie, l'événement de ma lecture réalise la poésie. Elle n'existait pas encore pleinement avant que je me la récite au moins à moi-même, ce qui est une manière de l'exécuter comme les musiciens exécutent une symphonie ou les danseurs une composition chorégraphique. Il n'y a donc pas à opposer l'oeuvre et l'événement, mais il est évident que dans toute cette part de l'art contemporain qui tend à déconstruire et à refuser l'idée d'oeuvre, l'événement l'emporte, si je puis dire, sur

l'oeuvre.

Et, d'autre part ce, qui retient aujourd'hui l'attention, c'est avant tout le plaisir. A la fois le plaisir propre du faire et le plaisir du spectateur. Ces deux plaisirs que la tradition sépare se conjuguent dans cette espèce de dialectique (et là je crois qu'on peut employer le terme à bon droit) de l'objet et de l'événement où l'oeuvre se réalise et devient véritablement présente. Au lieu qu'elle soit, comme le chef-d'oeuvre, mise en représentation devant un public qui doit la percevoir de loin et selon les normes du respect qui lui sont imposées, par exemple, dans bien des musées, le spectateur peut lui-même jouer avec elle; elle suscite alors un plaisir tel qu'il provoque à créer et en appel au plaisir de créer. Cette provocation nous la connaissons à travers toute l'histoire de l'art: chaque artiste est provoqué par d'autres artistes, (Malraux a beaucoup insisté là dessus): le Gréco a été provoqué par Tintoret, Cézanne par Poussin, Debussy par Wagner. Mais il faudrait, et il semble que ce soit plus ou moins secrètement le voeu de l'art contemporain, que cette provocation fut beaucoup plus générale, qu'elle s'étendît à tout le public. La peinture n'est pas seulement, ne veut pas seulement être cet objet sacré qui consacre du même coup le peintre, mais un objet qui appelle tout

homme à prendre le pinceau, à devenir peintre, pour son compte et pour son plaisir, à découvrir lui-même, justement, le plaisir de faire, de jouer et de jouir dans le jeu. Est-ce encore l'art qui convie à cette expérience? Cette mort de l'oeuvre, qui n'est pas tout à fait une mort puisque l'événement est pour l'oeuvre et l'oeuvre est pour l'événement, cette mort de l'oeuvre en appelle sans doute à une révolution du concept d'art et même à une révolution du goût. Mais je crois que par là s'annonce précisément un avenir de l'art.

Et ce sont ces thèmes que, si vous voulez bien, j'aimerais développer dans mes prochaines causeries.

Mikel Dufrenne



Paul-Émile Borduas, *La femme à la mandoline*, 1941.
(Huile sur toile, 32" X 26" – Collection du Musée d'art contemporain, Montréal)

ORIGINE DE L'ART ABSTRAIT AU QUEBEC
(conférence prononcée le 12 octobre 1975)

ORIGINE DE L'ART ABSTRAIT AU QUEBEC

Contrairement à ce qui s'est passé aux Etats-Unis, nous n'avons pas eu au Québec, au début du siècle, une grande exposition d'art contemporain analogue à l'Armory Show de 1913. Cependant, un événement curieusement contemporain de la grande exposition américaine -- il la suit de six semaines -- démontre qu'un meilleur concours de circonstances aurait pu déclencher chez nous, à ce moment, un mouvement d'art contemporain, sinon d'art abstrait, parallèle à celui qu'on voit se développer aux Etats-Unis après l'Armory Show. Nous voulons parler de la présentation, en mars 1913, de quatre peintures de John Lyman à l'Exposition du Printemps de la Art Association of Montreal. Lyman, qui revenait alors d'un séjour en Europe où il avait été l'élève de Matisse, rapportait des tableaux dans la veine fauve dont probablement "Profil" de Corinne (intitulée alors: A Brunette) (h.p. 14" x 10½", Coll. M. Corbeil, Montréal), qui eurent le don de déclencher l'indignation des critiques de l'époque.

The "Witness" du 26 mars 1913 parlait de "screamingly discordant colors and execrable drawings". On ajoute: "The other chief offender (le premier étant Randolph Hewton) is Mr. John Lyman. Mr. Lyman ex-

hibits in "A Brunette" a picture of a woman that (...) reminds one of the crude attempt of an amateur to depict a beauty in a sign-board advertisement for cigars. The picture is purposely crude, purposely stiff and unnatural, the coloring designedly raw. But the picture is supposed to represent something in the art line, so it finds its way in".

Le Daily Herald de Montréal écrivait le même jour à propos des peintures de Lyman:

"They are (...) contemptuous of all precedents. (...) In their anxiety to get behind all conventions, except those of a four-year-old child with a box of crayons, they may be described as establishing an Infanticist School".

La critique la plus sévère viendra de S. Morgan-Powell dans le "Star" du 29 mars 1913:

"Post-Impressionism is a fad -- an inartistic fetish for the amusement of colorists, and others who find themselves unqualified to paint pictures... London is laughing today at

the latest fread of Matisse, the Post-Impressionist leader in Paris. Paris -- takes Matisse as it takes most imitators (...) If Montreal joins hands with London and laughs, the craze will soon pass". (1)

Comme si cela n'était pas assez, du 21 au 31 mai 1913, Lyman récidivait et présentait sa première exposition solo à la Art Association of Montreal. Quarante-deux huiles et dessins, répartis chronologiquement, y étaient présentés. Dennis Reid a rapporté quelques-uns des titres de Lyman à cette exposition: Adventure in Ochre, Floral Caprice No. 2, Scherzo, Wild Nature Impromptu, 1st State... Ces titres sont remarquables parce qu'ils mettent l'accent moins sur le sujet représenté dans les tableaux que sur les éléments du langage plastique mis en oeuvre pour les exprimer. Les titres inspirés de la musique, comme Scherzo ou Impromptu, suggéraient que la peinture pouvait être aussi a-représentative que la musique. Certes, il ne s'agissait pas encore d'art que nous qualifions d'abstrait, mais en mettant l'accent, à la suite de Matisse, sur le langage plastique plutôt que sur le sujet traité, Lyman ouvrait la voie à l'abstraction.

On imagine bien que cette nouvelle présentation de Lyman devait provoquer des réactions tout aussi virulentes que la première. Morgan-Powell y exercera sa verve dans une lettre à l'éditeur publiée dans le "Star" du 23 mai 1913. Cette pièce s'intitule: Extraordinary Display of Crudities and Offensive Things at the Art Gallery. Le reste à l'avenant:

"Mr. Lyman dabbles mostly in greens of offensive hues. His colors are smeared on the canvas. His drawing would shame a schoolboy. His composition would disgrace an artist of the stone age, the paving-stone age. Crudity, infelicitous combinations of shades, unharmonious juxtaposition of tints, ugly distortion of line, wretched perspective, and an atrocious disregard for every known canon of sane art, are here. They leap out of the frames and smite you between the eye-brows..."(2)

La réception de sa peinture par la critique montréalaise dégoûta Lyman et, avant même la fin de son exposition, il partit pour Paris. Il devait mettre dix-huit ans avant de revenir pour de bon dans le milieu montréalais.

A son retour, à l'automne 1931, Lyman constatait l'hégémonie que le Group of Seven avait pris entre temps en peinture canadienne. L'insistance des membres du groupe torontois sur l'importance de donner un contenu canadien à la peinture faite ici, l'exclusive qu'ils mettaient sur cette direction dans le développement d'une école de peinture véritablement canadienne, lui parurent des aberrations.

"The real adventure takes place in the sensibility and imagination of the individual", écrivait-il, dès 1932 dans son Journal. "The real trail must be blazed towards a perception of the universal relations that are present in every parcel of creation, not towards the Arctic circle". (3)

La lutte acharnée que mènera Lyman, ensuite, contre le Group of Seven et sa conviction de la nécessité de regrouper en une association aussi forte, les artistes de l'est du Canada qui n'identifiaient pas l'art canadien à l'art à sujet canadien, devaient l'amener à fonder coup sur coup l'Eastern Group of Painters en 1938 et surtout la Contemporary Art Society en 1939. C'est au sein de cette dernière société que les premières manifestations d'art abstrait au

Québec devaient être exposées et accueillies positivement.

Bien que la peinture de Lyman n'ait jamais elle-même franchi les limites de la figuration, en mettant l'accent sur les éléments formels, sur la composition et la couleur pure, en dénonçant surtout l'hégémonie du sujet en peinture, elle devait contribuer pour une large part à préparer le terrain à l'apparition de la peinture abstraite au Québec. On pourrait même dire que c'est à l'occasion des présentations de Lyman que la critique journalistique forge dans notre milieu son premier discours critique contre l'art abstrait. Les arguments de Morgan-Powell se retrouveront constamment par la suite sous la plume des critiques de droite: comparaison, qui se veut désobligeante, avec l'art des enfants et avec l'art primitif ou l'art populaire; dénonciation de l'influence de l'école de Paris comme pernicieuse, explication de l'absence de formes reconnaissables par l'incapacité supposée des peintres à représenter photographiquement le réel... Tout cela sera repris constamment par la suite et à propos de l'art abstrait.

Aux côtés de Lyman, mais ayant son impact plus tardivement sur le milieu montréalais, il faut faire une place à Alfred Pellan dans les origines de l'art abstrait

au Québec. Quand Pellan, après un séjour de quatorze ans à Paris, revient au Québec et présente successivement en juin à Québec et en octobre 1940 à la Art Association of Montreal le fruit de sa production parisienne, il divise sa présentation en trois grandes catégories: 1) peintures figuratives; 2) décorations non-figuratives, esquisses et 3) dessins, gouaches, aquarelles, affiches.

On aura noté l'apparition du mot "non-figuratif" dans la deuxième catégorie de Pellan. C'est probablement une des premières fois que le mot est employé au Québec (le seul à notre connaissance, qui aurait pu le faire avant lui à Montréal, c'est Fritz Brandtner).

C'est aussi à l'occasion de cette exposition Pellan que les mots "art abstrait", "abstraction", "peinture abstraite" deviennent monnaie courante dans la critique journalistique du temps. Jean-Charles Harvey consacre dans Le Jour deux articles à l'exposition Pellan. Dans le premier, le 5 octobre⁽⁴⁾, il parle des "toiles abstraites et surréalistes" du peintre, les deux mots étant quelque peu synonymes dans son esprit. Il y revient le 19 octobre:

"Les premières abstractions que j'ai vues, surtout dans diverses reproductions de magazines, ne m'ont pas plu.

En art, toute innovation choque nos habitudes. (...) Pellan a exposé plusieurs abstractions -- d'autres diront "surréalistes", mais peu importe. Le jeu des couleurs, dans ces toiles, nous charme malgré nous. On ne comprend pas. Est-il nécessaire de comprendre? On interprète. Et chaque sujet donne lieu à de multiples interprétations. C'est probablement là une des qualités supérieures de ces lignes et coloris étranges..." 5

Harvey voyait l'art abstrait à la fois comme une affirmation du langage plastique à l'état pur ("jeu de couleurs") et comme une sorte d'écran paranoïaque ("multiples interprétations").

Un certain F.R. (François Rinfret?) de "La Presse"⁽⁶⁾, mettait toute l'exposition Pellan sous le signe du passage "de la réalité à l'abstraction", introduisant une dichotomie qui reviendra constamment dans la critique à propos d'art abstrait.

Marcel Parizeau, un des critiques mieux informés de son temps, remarque dans son article du "Canada"⁽⁷⁾:

"Malgré qu'il ne soit pas le premier peintre abstrait (comme on le dit) exposé à Montréal, de nul on n'a osé accrocher des recherches aussi libres..."(8)

A qui faisait-il allusion? à Fritz Brandtner? à quelques toiles non-figuratives étrangères présentées l'année précédente à la C.A.S.? Peu importe, Pellan lui paraît aller plus loin que tout ce qui l'a précédé! Un qui signe Minquel (?) dans "La Patrie" déclare à son tour:

"Pellan vole seul et du premier coup très haut. Qui peut s'en plaindre, même chez ceux qui ne prisent pas trop le surréalisme, l'abstrait, Picasso, Braque, Clay (sic) et tous les modernisants".(9)

Il le dit aussi "personnel dans ses abstractions". Il remarque qu'"On lui reproche d'être trop abstrait".

Reynald, qui intitule pourtant son article "Pellan, notre Impressionniste", parle de:

"Pellan qui a poussé l'abs-

traction jusqu'à retrancher de son nom le "d" final! (...) Pellan est un privilégié de parti-pris; il a installé sa vie et son coeur dans la peinture abstraite (...) Il abstrait de la réalité tout juste ce qui va à traduire son rêve intérieur. De ce fait le sujet se trouve réduit à ses éléments les plus simples. Ce sujet n'a plus à faire avec des réalités, mais avec des désirs..."

J. de Tonnancour⁽¹⁰⁾ est troublé par les "abstractions" de Pellan et tente de s'en expliquer la portée:

"En peinture, l'abstraction est une tentative vers une nouvelle pureté. (Peinture pure comme 'poésie pure'. Brémond). La musique et la poésie se passent -- à leur plus grande gloire -- de description et de récit.

(...) Pellan dans ses "abstractions" crée un monde d'une exubérance tragique: transcription sténographique des révélations que font à

un être ses "abîmes"!
Tragédie de l'âme qui
veut s'ouvrir de toutes
parts, qui veut se révé-
ler et se marquer dans
toutes les matières pour
avoir le sentiment de
son universalité! (...)
Comme tentatives déses-
pérées d'évasion elles
me touchent et me bou-
leversent plus que com-
me oeuvre. Elles m'é-
meuvent. Mais je souf-
fre plus que je ne jouis". (11)

Cette prose mériterait une analyse attentive. On y voit se dessiner déjà les grandes lignes d'un discours positif sur l'art abstrait qui seront continuellement reprises par la suite.

Dans le présent contexte, il convient surtout de noter que c'est à propos de la peinture de Pellan que ce vocabulaire devient courant dans notre milieu. Quand Borduas présentera deux ans plus tard ses premières gouaches non-figuratives au théâtre de l'Ermitage (25 avril - 2 mai 1942), ce vocabulaire sera déjà forgé et on croira reconnaître simplement une forme d'art déjà expérimenté auparavant. Borduas joignait le camp de l'abstraction.

Ce qui laisse les critiques pantois à son sujet, c'est moins le côté non-figuratif. On y verra le signe d'une coupure radicale, d'un changement brusque. Chacun se plaira à souligner comment ces oeuvres marquaient une rupture dans son développement. Ainsi Maurice Gagnon évoquait "le travail ardu et solitaire" de Borduas, pour expliquer que Borduas ait "pu précipiter (ses) phases récentes d'évolution" et passer du "fauvisme" à "l'écriture automatique" si rapidement.

Charles Doyon déclarait semblablement: "... à l'encontre de Roberts, Borduas se renouvelle entièrement" (12). Pour Jacques de Tonnancour, les gouaches étaient une "explosion":

"... vous êtes parti comme un pigeon voyageur après avoir tourné longtemps dans un cercle fermé".¹³

Pour Marcel Parizeau, enfin, Borduas "est de tous les peintres canadiens celui qui a subi la transformation la plus foudroyante" (14)

Ces impressions pouvaient paraître justifiées. Bien que Borduas ait présenté entre temps, au Séminaire de Joliette, ses premiers essais de peinture non-figurative, (du 11 au 14 janvier 1942) notamment Harpe brune et la petite Abstraction verte, deux

oeuvres détruites ou perdues, les commentateurs ne pouvaient guère avoir en mémoire de lui que les portraits et les natures mortes présentées à la "Première exposition des Indépendants", organisée successivement à Québec et à Montréal, par le P. M.-A. Couturier, O.P., l'année précédente. Le saut d'une manière à l'autre pouvait paraître brusque et inattendu.

Que s'était-il passé en effet? 1941 avait été une année de production intense pour Borduas. Après avoir été longtemps sous l'effet du charme de la peinture de Renoir, de Pascin, de Maurice Denis, Borduas laissait enfin transparaître dans sa peinture l'importance qu'il attachait depuis un certain temps déjà, à la peinture de Cézanne. Déjà sa propension à la Nature morte durant cette période est significative. En réduisant au minimum les intérêts adventices aux problèmes plastiques, la Nature morte, telle que conçue par Cézanne, permettait de concentrer l'attention du peintre sur des problèmes picturaux eux-mêmes.

Cézanne entendait faire dans sa peinture la synthèse entre deux exigences contradictoires: celles de la réalité et celles de la sensation. Il avait pris conscience que la sensation avait une existence particulière et constituait déjà une certaine élaboration de l'objet, ou du donné réel,

non en vertu de quelques interprétations déformantes ou quelques intentions expressionnistes ou symbolistes, mais à cause même de la nature biologique de l'appareil optique humain. Faire sentir cette intervention de l'oeil humain dans l'acte même de la perception de l'objet, tout en restant fidèle à la réalité, devint l'obsession majeure de Cézanne et explique fondamentalement la manière particulière prise par sa peinture.

Il perçut tout d'abord que si dans la réalité, les objets nous sont donnés dans l'espace, l'oeil les perçoit dans l'espace à partir de quelques indices de spatialité, souvent très peu nombreux et, parfois, fort excentriques. Un mur ne sera perçu comme surface solide arrêtant l'espace que par la suggestion d'une plinthe dans un coin inférieur ou d'une série de pipes accrochées sur sa surface. Autrement le mur se révèle étendue colorée sans frontière, en tout cas difficile à situer à un niveau précis de l'espace. De la même manière, ce sont souvent les objets posés sur la table qui empêchent de la lire comme un plan rabattu dans le plan du tableau, et donc vraiment dans l'espace. Ces indices sont si déterminants qu'on peut se demander: à combien faut-il les réduire pour avoir encore une lecture dans l'espace?

De la même manière, bien que les objets soient placés les uns derrière les autres dans un espace creusant, il s'en faut de peu que nos sensations nous les révèlent comme étagés les uns au-dessus des autres. Encore là, quels étaient les indices minima à noter pour qu'à une lecture étagée on puisse spontanément substituer une lecture en profondeur? L'indice par excellence est la superposition partielle d'une forme sur une autre. Cézanne constatait que bien peu de superpositions de ce genre étaient nécessaires pour qu'une lecture en profondeur devint possible.

Cézanne constata aussi le caractère synthétique de la sensation. Nous ne voyons pas les objets isolément les uns des autres, mais en relations formelles les uns avec les autres. Chaque forme se trouve quelque peu modifiée par la présence à ses côtés d'une autre forme. La grande forme impose aux formes plus petites son caractère et les modifie en les attirant à elle. Ainsi les fruits posés sur un dessus de table orthogonal prendront pour, l'oeil, la forme ovale ou de cercle légèrement aplati, donc une forme intermédiaire entre le rectangle et le cercle parfait.

Ce qui est vrai des formes, l'est aussi des surfaces. Chaque pomme d'une série, dans la réalité occupe une surface circulaire à peu près égale. Mais pour la sen-

sation, telle surface peut être agrandie, telle autre rapetissée à cause du voisinage d'autres surfaces, celle d'une assiette, celle d'un autre fruit. Les Natures mortes de Cézanne comportent souvent des fruits ou trop grands ou trop petits par rapport à ce qu'on attendrait, vu leur position dans l'espace du tableau.

Un élément posait un problème particulier à Cézanne: le contour des objets. Le contour, dans la réalité, marque la limite d'un objet et donc l'exacte frontière où l'objet finit et où commence le fond. Pour la sensation, le contour est moins défini que cela, puisqu'il appartient tantôt à l'objet, tantôt au fond. Dans un premier cas, il définit le volume, dans le second, il est une écriture sur le fond.

Pour marquer ce caractère d'ambiguïté du contour, Cézanne recourt à la ligne interrompue et détachée de l'objet, marquant que l'objet n'a pas le monopole exclusif du contour et que celui-ci appartient aussi au fond.

En somme, avec Cézanne, la peinture travaillait avec la sensation et entendait révéler autant les dimensions subjectives qu'objectives de la perception.

Il ne fait pas de doute que Borduas

a beaucoup réfléchi sur Cézanne. On peut se demander toutefois ce qu'il avait saisi de la problématique de Cézanne. A cette question, on peut apporter, il me semble, deux éléments de réponse.

Borduas a tout d'abord écrit quelque peu sur Cézanne. En 1949, dans sa conférence Manière de goûter une oeuvre d'art, Borduas situait Cézanne en réaction à l'Impressionnisme.

"Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne étant poétique en elle-même, il restait à prouver si, dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme entreprit cette vérification".(15)

En 1943, Borduas était donc sensible au caractère "abstrait" de la forme de Cézanne, ce que nous avons appelé les dimensions subjectives de la sensation qui, parce que subjectives, sont plus indépendantes de la réalité objective. Il avait perçu ce côté abstrait moins dans le traitement cézannien de l'espace que dans la forme des objets.

Effectivement, quand en 1948, dans Commentaires sur les mots courants, il revient sur Cézanne, c'est cet aspect qui se trouve mieux défini:

"De cette tentative hasardeuse, mais limitée -- celle des premiers paysages 'cubistes' de Braque -- aidée de la fameuse ligne spatiale de Cézanne, l'on détruisit assez rapidement jusqu'à la vraisemblance".(16)

Nous ne sortons pas de la problématique de la forme, mais le statut du contour chez Cézanne est mieux perçu. Borduas le définit comme une "ligne spatiale", c'est-à-dire appartenant à la fois au fond comme ligne et au volume comme "spatial". Il a perçu en tout cas à ce moment le caractère synthétique du contour chez Cézanne.

Qu'en est-il dans les tableaux peints par Borduas à ce moment?

L'espace cézannien est mal perçu. Borduas interprète le rabattement et l'étagement dans les tableaux de Cézanne comme le résultat d'une vue en surplomb et donne l'impression qu'il a peint son modèle après l'avoir déposé à ses pieds. Cela l'entraîne vite à sacrifier un élément du vocabulaire

cézannien: le plan en repoussoir des rebords de table créant une certaine distance entre la peinture et le spectateur. Borduas se contentera de noter le seul dessus de la table.

De la même manière, la ligne de contour de Cézanne est plus ou moins bien perçue. Il trouvera dans l'ombre portée des objets la zone d'ambiguïté appartenant à la fois à l'objet et au fond, que Cézanne avait au contraire écartée, à la suite de l'Impressionnisme. Une fois de plus, Borduas interprète en termes de réalité ce que Cézanne percevait en termes de sensation.

Par contre, le forme cézannienne retient son attention. Voyons cela de plus près. On peut faire la preuve qu'une nature morte particulière de Cézanne avait intéressé Borduas, soit "Oignons et bouteille" (h.t. 66 x 82cm, Musée du Louvre, Paris) qu'on date entre 1895-1900. On connaît en effet pas moins de trois oeuvres de Borduas s'inspirant de cette oeuvre célèbre. Certes, du Cézanne aux petites toiles de Borduas, la composition a perdu en complexité. Borduas avait laissé tomber, à l'exclusion des oignons, de la nappe et de la table, tous les autres éléments que Cézanne avait cru devoir intégrer: le couteau, l'assiette, le verre et surtout la bouteille de vin.

La première de la série ne semble retenir que les oignons sur l'assiette de la "Nature morte" de Cézanne. La table est notée et même le rebord paraît dans le coin gauche en bas. Mais elle est rabattue dans le plan du tableau ou, comme nous l'avons suggéré, elle est vue en surplomb. Quoiqu'il en soit, la forme de la table suggère un losange dont il manquerait un côté sur la droite en bas.

Les oignons sont disposés de façon telle qu'ils font écho à cette forme de la table, chacun occupant la pointe d'un losange également ouvert sur la droite. L'ombre portée par les objets suggère même la présence de cette surface losangée.

Ces deux grandes formes losangées -- celle de la table et celle des oignons -- font écho à leur tour à la surface orthogonale du support, mais en lui faisant subir une torsion caractéristique. Les queues des oignons à gauche et à droite font écho à ce mouvement de torsion et, s'accrochant à la périphérie du support, se courbent pour coïncider avec l'orientation des losanges centraux.

Une deuxième esquisse (h.p. 8 3/8" x 13 1/4", n.s.n.d., Coll. Mme Lucienne B. Dumas) radicalise beaucoup cette première proposition. Tous les indices permettant de situer la table dans l'espace sont supprimés. Le plan de la table devient un fond. Par voie de consé-

quence, l'ombre des objets est solidifiée et cerne d'un trait épais tous les objets. Les relations spatiales de chacun d'entre eux s'en trouvent brouillées. Autrement dit, la tache centrale devient aussi un plan sans relation avec le fond. Borduas a même solidifié l'ombre rose de l'oignon de droite et l'a cerné du même trait noir que le reste. Seules trois queues vertes sur la gauche échappent timidement, vers le coin du tableau, à ce regroupement central.

En donnant le pas aux exigences de la surface, à l'exclusion de celles de la réalité tri-dimensionnelle de son modèle, Borduas sacrifiait l'espace au profit du seul agencement des formes entre elles.

Une troisième nature morte fait la synthèse de ces recherches. Elle n'est connue que par une photographie.

On retrouve une plus grande complexité dans la "Nature morte à la cigarette" aussi titrée "Nature morte au citron" (h.t. 13" x 15", s.d.b.d.: "Borduas/41", Coll. Dr. Y. Prévost) et en un sens aussi une reprise des motifs cézanniens d'Oignons et bouteille. Le verre, les fruits sur une assiette, même la cigarette, qui pourrait se lire comme le manche d'un couteau sur le rebord d'une table, s'y retrouvent. Il oriente sa composition en lui faisant subir une rotation encore plus prononcée

vers le spectateur, augmentant l'impression de rabattement du plan de la table dans le plan du tableau et celle d'étagement des éléments les uns au-dessus des autres. Les lignes vertes du fond à droite jalonnent ce grand mouvement de rotation qu'on retrouve en plus petit dans la ronde des citrons autour du verre, le cercle de l'assiette au fond, l'ouverture du verre et du cendrier enfin.

Dans la Nature morte au vase incliné (h.p. 16½" x 16½", s.n.d.h.d.: "Borduas", coll. M. Corbeil) le problème si particulier de la ligne de contour chez Cézanne est posé, mais n'est retenu que celui de la forme prise par cette ligne. Les contours du panier, du vase et de la table prennent la forme d'ovale légèrement aplati et ont ici la même fonction de forme intermédiaire entre le rectangle et le cercle qu'on trouve chez Cézanne.

Une autre série de Nature morte de Borduas oriente la table parallèlement au spectateur, comme Cézanne le faisait habituellement et comme les peintres cubistes en prendront l'habitude après lui également. C'est le cas de la petite Nature morte (feuilles et fruits) (h.t., 12 3/4" x 15 1/4", s.d.b.g.: "Borduas/41") de la collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Les commentateurs évoquent d'habitude Ozias Leduc à propos de cette nature morte, à cause de

la simplicité de la présentation. Pourtant Ozias Leduc évitait les fruits exotiques comme les raisins dans ses propres travaux et surtout une couleur aussi intense, qui dérive tout droit de Cézanne. Nous ne serions pas éloignés de penser qu'une petite toile de Braque occupe également le champ de conscience de Borduas au moment où il peignait sa "Nature morte" (feuilles et fruits). Il s'agit de la "Nature morte au vin" (h.t. 27 x 35 cm) que Braque peignit en 1938 et qui était reproduite dans un numéro de Verve que Borduas avait dans sa bibliothèque. On y retrouve le raisin, le napperon rayé et les feuilles. Certes, l'opposition du vin dans un verre et du fruit à l'état nature n'a pas été retenue par Borduas, se contentant de jouer avec les formes et les couleurs des fruits sans plus. Mais la même simplicité se retrouve de part et d'autre, ainsi que la même orientation de la table, parallèle au fond du tableau. Nous verrons que ce trait se retrouvera dans toutes les autres natures mortes de Borduas. Il est donc tentant de faire de cette nature morte de Braque une source possible de Borduas.

Si nous revenons à la Nature morte, il est évident que Borduas y combine les exigences de la réalité tri-dimensionnelle avec ceux de l'organisation de la surface. Le mouvement d'ensemble de la composition est souligné par la courbe du

napperon qui englobe tous les autres éléments.

Dans sa "Nature morte aux raisins verts" (h.t. 23" x 23", s.d.b.d.: "Borduas/41", Musée du Séminaire de Joliette) l'orientation de la table se lit plus clairement, comme dans le petit tableau de Braque. Même les cernes noirs qui entourent chaque raisin semblent venir de lui. Les fruits sont disposés en frise centrale et la nappe entoure de son mouvement en losange cet élément central. Le schéma compositionnel est fixé. Nous le retrouvons ensuite dans "Nature morte aux raisins bleus" (h.t. 24½" x 27½", s.d.b.g.: "Borduas/41", Coll. part., Montréal) où les coins de la table sont notés à gauche et à droite, en trapèze. Finalement la Galerie Nationale du Canada en acquérant "Nature morte, Ananas et poires" (h.t. 19 5/8" x 23 5/8", n.s.n.d.) révélait un dernier exemple de la série.

Si les natures mortes dominant de beaucoup la production de Borduas en 1941, le portrait n'en est pas non plus exclu, surtout si on donne à ce mot un sens assez étendu pour inclure toute représentation du personnage individuel imaginaire ou réel. Ni Cézanne, ni les cubistes ne sont alors absents de l'horizon de Borduas.

Un des rares tableaux de 1940 de

Borduas représentait sa femme Gabrielle Borduas (h.t., 28" x 38½", s.d.g.: "Borduas", Coll. R. Borduas, Beloeil). Bien que l'influence de Matisse n'en soit pas absente, la pose du personnage rappelle celle prise par Madame Cézanne dans les nombreux tableaux consacrés à ce sujet par le maître d'Aix. "Madame Cézanne au fauteuil jaune" (1890-94) du Art Institute de Chicago ou même Madame Cézanne au jardin d'hiver (1890) de la collection S.C. Clark, New-York, pourraient être plus spécialement évoqués. Dans chaque cas, le modèle est présenté, comme dans le tableau de Borduas, de face, les mains croisées et posées sur les cuisses, avec en plus, dans le second, des fleurs posées à sa gauche.

La dépendance de Cézanne est encore plus marquée dans un tableau de l'année suivante, récemment acquis par le Musée de la Province, à Québec. Il s'agit du Portrait de Simone Beaulieu (h.t., 31½" x 23½", s.d.b.g.: "Borduas/41"). On notera en particulier comment les montants du fauteuil sont traités en perspective contradictoire, alliant deux points de vue opposés dans le même tableau. Borduas a aussi réduit les yeux à des fentes noires comme dans un masque et traité très sommairement les mains, de manière à donner le pas sur l'articulation des volumes dans l'espace plutôt que sur les détails.

"La Femme à la mandoline" (h.t., 25½" x 32", s.d.b.g.: "Borduas/41", coll. MACM) emprunte son prototype ailleurs. Borduas connaissait le tableau de Picasso intitulé Jeune Fille à la Mandoline, peint à Paris, durant l'hiver 1910 (h.t., 100 x 73 cm, s.d.b.d.: "Picasso/10", Coll. Roland Penrose, Londres) que Maurice Gagnon avait utilisé en jaquette de son livre "Peinture moderne". On sait que la "Jeune fille à la mandoline" fait partie d'un ensemble de "portraits" cubistes qui avait occupé Picasso depuis le printemps 1909. Les portraits célèbres de Ambroise Vollard, de Wilhelm Uhde et de Henry Kahnweiler appartiennent à cette série. Le modèle de la Jeune fille à la mandoline est connu. Il s'agit de Fanny Tellier qui avait déjà posé pour d'autres peintres amis de Picasso, à la même époque.

De la même manière "La Femme à la mandoline" de Borduas est une sorte de portrait. Gabrielle Borduas s'y reconnaît tout à fait. Mais les points de contact entre le Picasso et le Borduas ne s'arrêtent pas là. Dans l'un et l'autre tableaux, le modèle a les seins nus. Fanny Tellier tient le manche de la mandoline de sa main gauche et pince la corde de sa main droite. La femme de Borduas imite ce geste tel quel, qui est inversé par rapport à celui qu'on attendrait dans la réalité. Enfin la jeune fille de Picasso pose dans l'atelier. On peut en

effet interpréter comme un empilement de cadres et de toiles montées la série des motifs anguleux qu'on aperçoit autour du modèle. Borduas interprète ce détail à sa manière puisqu'il se contente d'une série de losanges verts cernés de noirs dans l'arrière plan de son tableau.

Malgré ces ressemblances, combien le tableau de Borduas reste loin de Picasso et demeure fidèle à Cézanne! Au fond, il ne retient de Picasso que la mise en page et le thème. La conception de l'espace est aussi loin de celle du peintre cubiste que l'espace visuel de Cézanne l'est de l'espace tactile cubiste. Le respect de l'objet, ou si l'on veut le refus de l'analyser en facettes comme le fait Picasso reste encore entier.

La même remarque pourrait s'appliquer au "Portrait de Madame Gagnon" (h.t. 19" x 17", s.d.h.d.: "Borduas/41") acquis récemment par le Musée des Beaux-Arts de Montréal. Même si une sorte de halo blanc entoure la tête du modèle sur la droite et que la périphérie du support est soulignée d'un trait noir en haut et à droite, la présence du modèle dans l'espace n'est pas sacrifiée. "Tahitienne" (h.t., 15 1/4" x 12 3/4", s.n.d.h.g.: "Borduas", Coll. GNC) qui est une sorte d'hommage à Gauguin et à de vieux rêves d'exil à Tahiti ayant hanté Borduas en 1934, est beaucoup plus étran-

ge de ce point de vue. Le nez du personnage est absent, les yeux sont accrochés au rebord du visage comme dans les dessins d'enfant, le rouge du fond est intense: autant d'éléments qui réduisent considérablement la profondeur du champ dans ce petit tableau. C'est le plus loin dans ce sens où ira Borduas durant sa période figurative.

Qu'il s'agisse de nature morte ou de portrait donc, les problèmes spécifiquement picturaux sont les mêmes. Du point de vue où Borduas se plaçait à la suite de Cézanne, le sujet traité pouvait être considéré comme pur prétexte à peindre. L'essentiel était dans l'expression des relations formelles elles-mêmes. En un sens, dès 1941, Borduas se trouvait sur la voie de l'abstraction.

Les tableaux de Joliette dont un est perdu ("Abstraction verte"), deux autres détruits mais un des deux est connu au moins par une photographie ("Harpe brune") et un seul conservé ("L'Île fortifiée") montraient sur quelle voie la réflexion cézannienne de Borduas pouvait entraîner sa peinture. En donnant un peu plus d'importance aux relations formelles, et un peu moins aux exigences du sujet traité, Borduas aboutissait à des représentations plus stylisées, moins figuratives, mais plus voulues aussi. Réfléchissant beaucoup plus tard sur "Harpe brune", il dira:

"Harpe brune, abstraction préconçue à préoccupation géométrique et expressionniste. La dualité interne de cette toile m'a amené à la détruire un jour malgré son succès national de curiosité. Il n'en reste qu'une photo et quelques critiques favorables".

Pour s'engager résolument sur la voie de la non-figuration, il manquait encore à Borduas, le moyen d'éviter cette "dualité interne", entre l'expression et la géométrie, entre le donné et la composition. Cézanne maintenait la dualité parce qu'il attachait de l'importance à "la sensation" comme point de départ. La composition venait après, dans un deuxième temps, pour rendre compte des dimensions subjectives de la sensation. La solution n'était-elle pas de commencer par la composition et de laisser paraître au hasard le donné, le réel qui voudra bien s'y laisser évoquer, venu des couches profondes de l'inconscient comme dans le rêve.

La suggestion de ce renversement de perspective, Borduas allait la trouver dans le surréalisme et notamment dans l'"écriture automatique". A cette époque, Borduas ne connaissait pas directement la célèbre définition qu'André Breton avait donné dans son premier Manifeste (1924) du "surréalisme

me" comme d'un "Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée". Il ne lira les Manifestes du surréalisme que plus tard. Mais il avait trouvé dans un chapitre de "L'Amour fou", intitulé "Château étoilé" et publié séparément dans la revue Minotaure à laquelle on était abonné à l'École du Meuble, où il enseignait depuis 1938, une description de l'écriture automatique autrement utile à son propos de peintre. Breton vient de parler d'une scène de Hamlet où l'on voit le jeune roi faire voir à Polonius des formes d'animaux dans les nuages. Il en rapproche la célèbre analyse de Freud de la Sainte Anne de Léonard, où le fondateur de la psychanalyse découvrait un vautour dans les plis de la robe de la sainte Anne. Il enchaînait enfin:

"La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils venaient de peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la por-

tée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même". (17)

Au fond le conseil de Léonard, rapporté par Breton, revenait à recommander de ne plus partir de l'objet extérieur, mais de la subjectivité, c'est-à-dire, dans la lecture de Borduas, de la composition cézannienne plutôt que du modèle. Cela revenait à commencer le tableau sans idée préconçue de ce qu'il serait à la fin.

Borduas allait l'expérimenter durant l'hiver 1942, dans une soixantaine de gouaches qui marquèrent pour lui la plongée dans la non-figuration. On a conservé des notes prises par Maurice Gagnon, le 1er mai 1942, où Borduas rendait compte du processus d'élaboration des gouaches:

"Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la

feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot "pensées", i.e. pensées de peintres, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires, philosophiques, sociales ou autres, car encore, celles-ci ne sont utilisables dans le tableau (que) si elles sont transposées plastiquement. Le dessin étant terminé dans son ensemble la même démarche est suivie pour la couleur..."(18)

Ces propos de Borduas sont remarquables parce qu'ils allient ensemble, à l'origine de sa forme à lui d'abstraction, à la fois les exigences de la non-préconception surréaliste et les préoccupations cézanniennes du volume, de la lumière et de l'espace, -- ses "pensées de peintre". Non seulement Cézanne n'était pas évacué de l'ho-

raison de Borduas par le surréalisme, mais il choisissait de laisser jouer son influence inconsciemment et, en un certain sens, de ne plus contrôler cette influence. La non-préconception de départ, la liberté prise par l'esprit de l'artiste par rapport à ce qu'il appelait les "idées littéraires", revenait à renoncer au pôle réel avec lequel, à l'instar de Cézanne, il avait cru devoir maintenir le contact jusque là. Mais l'évacuation des "idées littéraires" n'entraînait pas celle des "pensées" plastiques, bien au contraire, elle leur donnait la vedette.

Cette étonnante formule d'art non-figuratif, où l'on maintient ensemble les exigences du surréalisme et celles de Cézanne, devait donner des fruits aussi étonnants.

Il ne peut échapper, à qui est confronté à un certain nombre de ces gouaches, qu'elles tombent toutes dans deux catégories compositionnelles bien définies. Un premier groupe évoque le schéma compositionnel de la nature morte. Le type pourrait être ici "Abstraction no 1" (g.p., 16 3/4" x 23", s.d.b.d.: "Borduas/42", Coll. A. Borduas) que Borduas désignera "La Machine à coudre". Un second groupe évoque au contraire les portraits. Donnons comme type l'Abstraction no 3 (g.o., 23" x 16 3/4",

Coll. A. Borduas) que Borduas a aussi titré Phare l'évêque. Ce fait d'ordre compositionnel est d'autant plus remarquable que les titres littéraires donnés bientôt à ces "Abstractions" de Borduas ne tombent pas dans les mêmes catégories. Si certains titres comme "Phare l'évêque", "Figure athénienne", "Torse", "Madonne à la cantaloupe", etc. ... évoquent bien des personnages et relèvent de la catégorie du portrait, on ne trouve que beaucoup plus rarement des titres évoquant la nature morte. Ce qui semble en avoir pris la place, au contraire, ce sont les thèmes zoomorphes et dans cette catégorie, qui correspond en gros au schéma compositionnel de la nature morte, les titres les plus fréquents évoquent des animaux: "Combat de Maldoror avec l'aigle", "Le félin s'amusant", "Léopard mangeant un lotus", "Toutou emmaillotté", etc.

Nous sommes donc en face d'un fait psychologique remarquable. Les contenus ont changé, mais les structures compositionnelles sont restées les mêmes. A lui seul, ce fait justifierait une analyse structuraliste des gouaches de Borduas. Dans le présent contexte nous nous contenterons de noter qu'en évacuant les contenus au point de départ de ses gouaches, Borduas subissait les déterminismes des grands genres picturaux de la Nature morte et du Portrait que, depuis un an, il explorait à la suite de Cézanne.

Un seul grand genre restait encore remarquablement absent de cet ensemble: c'est le paysage. Il devait prendre bientôt la vedette et devenir la structure de base de toute la production automatiste ultérieure de Borduas. Dès '43, dans des essais d'étendre à l'huile les expériences faites d'abord à la gouache, Borduas allait exploiter la structure compositionnelle du paysage, celle qu'il lui laissait le plus de liberté et l'éloignait le plus de la forme figurative. Au fond, le paysage pose de façon plus pure le problème de l'espace pictural tri-dimensionnel. Borduas qui n'en avait pas encore fait sa préoccupation principale, avant 1943, allait s'y attacher quasi exclusivement par la suite.

Les voies concrètes prises par Lyman, Pellan et Borduas pour aboutir à une peinture qu'on pourra juger maintenant plus abstraite d'intention qu'autre chose, sont intéressantes à retracer. Lyman influencé par Matisse, Pellan par Picasso et Paul Klee, Borduas par Cézanne et les surréalistes, ouvraient chacun une voie vers l'avenir. Les développements ultérieurs, beaucoup plus radicaux que les leurs, n'auraient pas été possibles sans la percée faite par ceux que nous pouvons nommer maintenant les pionniers de l'art abstrait au Québec.

François-M. Gagnon

Notes:

1. Pour le dossier des réactions de la presse à la présentation de Lyman à l'Exposition du Printemps, voir le catalogue de l'exposition Lyman organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal du 5 au 29 septembre 1963.
2. A Concise History of Canadian Painting, Oxford University Press, Toronto, 1973, p. 198.
3. Cité par Reid, Dennis, op. cit., p. 196.
4. "Le maître de la peinture canadienne à Montréal", Le Jour, 5 octobre 1940, p. 7.
5. "Exposition Pellan", Le Jour, 19 octobre 1940, p. 7.
6. 12 octobre 1940, p. 42.
7. "Pellan", Le Canada, 17 octobre 1940, p.2.
8. "Pellan", La Patrie, 19 octobre 1940, p. 22.
9. La Presse, 19 octobre 1940, p. 24.
10. "Vues de la Terre Promise", Le Quartier Latin, 25 octobre 1940, p. 5.

11. "Borduas, obscure nuissance poétique", Amérique française, mai 1942, p. 11.
12. "L'exposition surréaliste Borduas", Le Jour, 2 mai 1942.
13. "Lettre à Borduas", La Nouvelle Relève, août 1942, p. 612.
14. "Peinture canadienne d'aujourd'hui", Amérique française, octobre 1942, p. 17.
15. Amérique Française, janvier 1943, pp. 42-3.
16. Refus Global, Mirtha-Mythe éd. St-Hilaire, 1948.
17. N.R.F., 1937, pp. 125-6.
18. Archives Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal. (Théberge) 267.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|----|
| Avant-propos..... | 9 |
| Les contradictions de l'action painting..... | 12 |
| Quelques réflexions sur l'état présent de l'art..... | 66 |
| Origine de l'art abstrait au Québec..... | 90 |

Achévé d'imprimer à
Québec en septembre 1979, sur
les presses du Service des impressions en régie
du Bureau de l'Éditeur officiel
du Québec



Éditeur officiel
du Québec
**Service des
impressions
en régie**

Septembre 1979