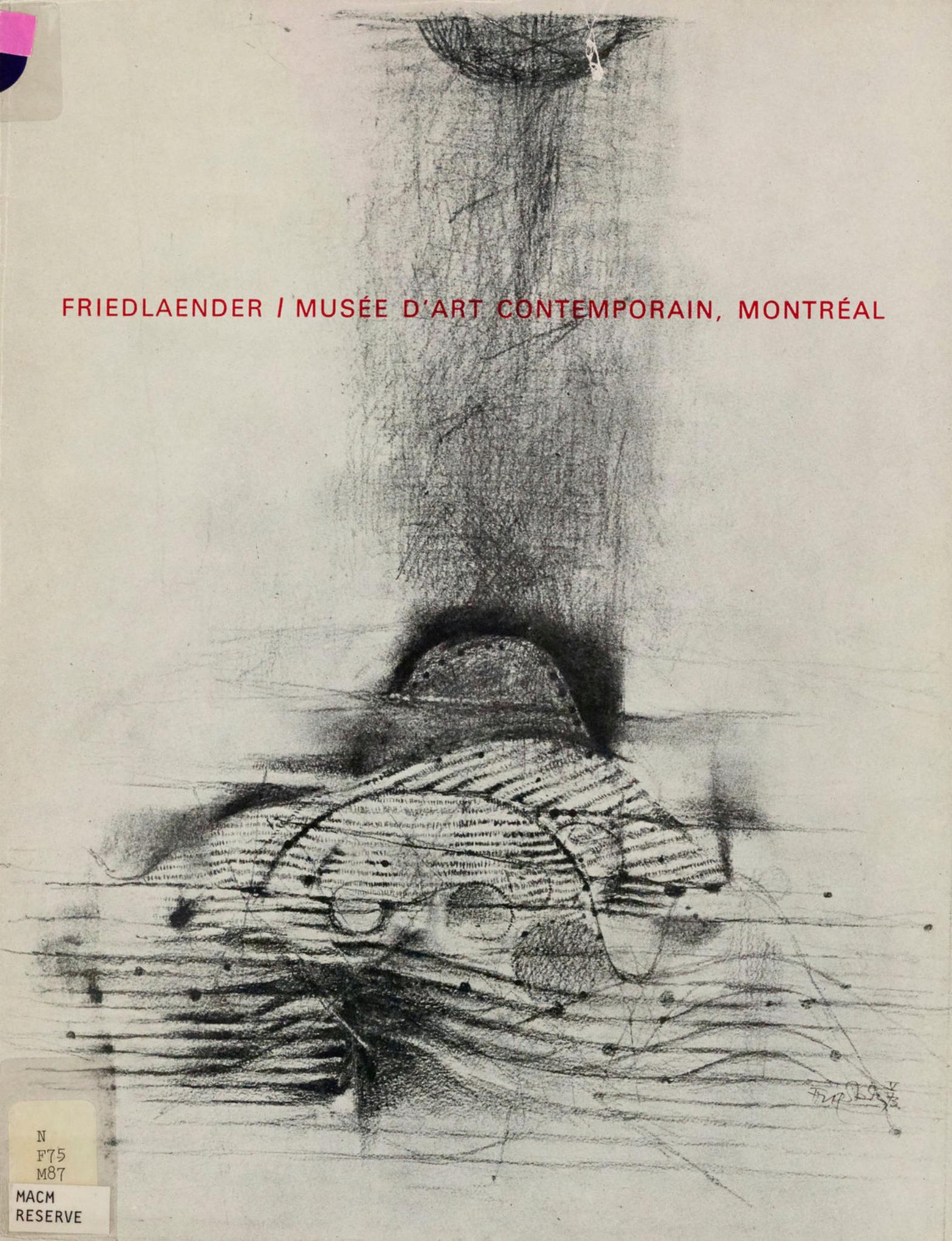


FRIEDLAENDER / MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL



Friedlaender
1973

N
F75
M87

MACM
RESERVE

N^o 007778
F75 1973
M87

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
MONTREAL

FRIEDLAENDER

GRAVURES 1950-1973

TABLEAUX RÉCENTS

EXPOSITION
M. A. C.

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUEBEC



Sur la couverture : L'ORAGE. (Dessin.)

La haute figure de Friedlaender m'est familière, bien que je le connaisse très peu personnellement, ce qui me rend plus facile de parler de son œuvre, et d'en dire la richesse, le sens poétique, et la beauté.

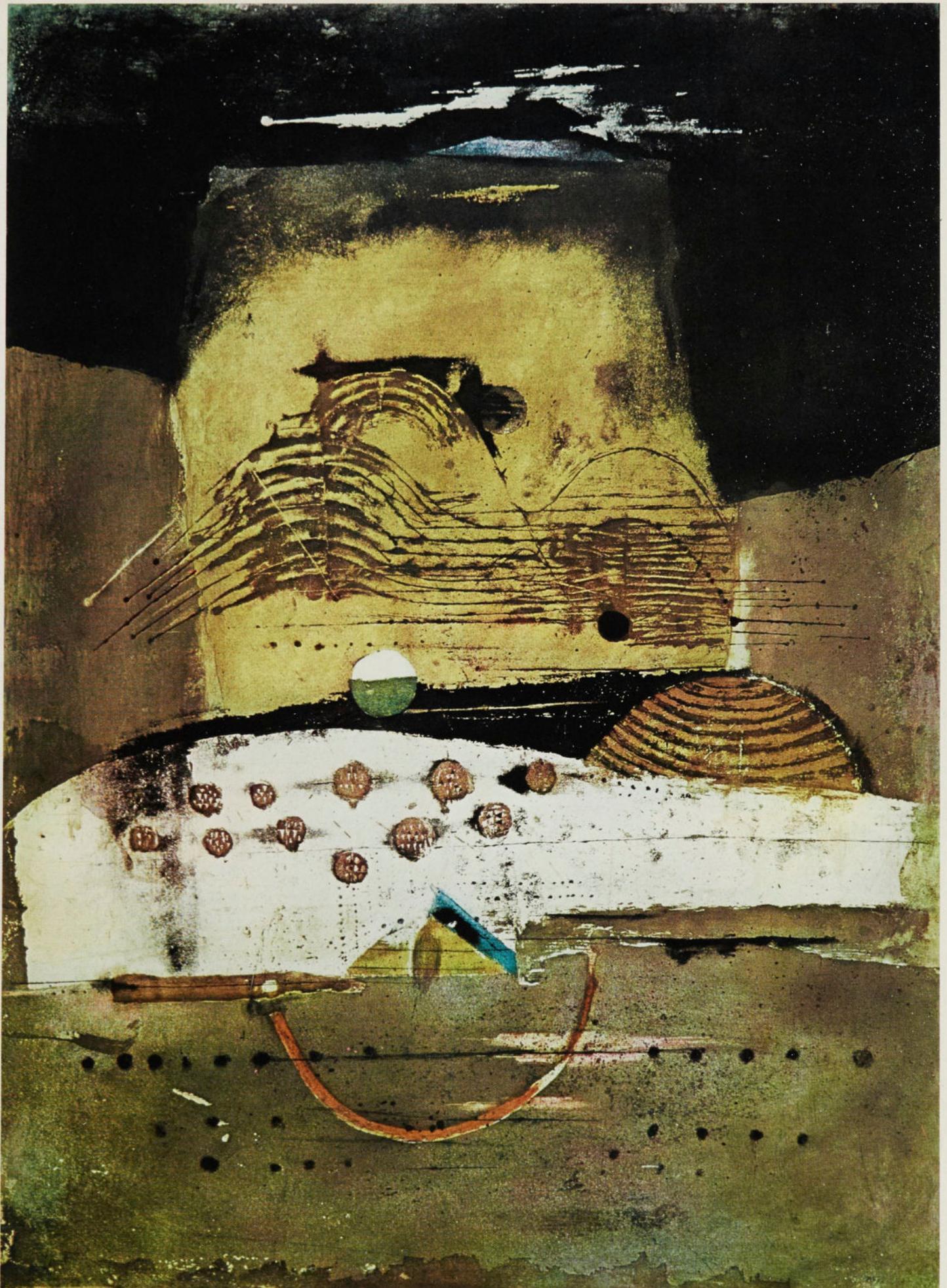
J'ai remarqué et j'admire ses gravures depuis 1950, où j'ai pu les voir à La Hune et à la Chalcographie du Louvre. En se reportant à ces années qui comptent comme ses véritables débuts à Paris, on voit mieux leur originalité et leur hardiesse.

Ces qualités, nous savons qu'il les demande aussi aux élèves de son Atelier, et ceux qui profitent le mieux de son enseignement trouvent leur style propre.

On attend encore beaucoup de Friedlaender, même si son Catalogue Raisonné comporte déjà quatre cent soixante-dix-sept gravures.

J. ADHÉMAR

*Conservateur en Chef
Bibliothèque Nationale, Paris*



La recherche graphique de Friedlaender s'est réalisée parallèlement à l'essor de l'art québécois contemporain. Déjà il nous a été donné d'en percevoir les analogies et convergences nombreuses avec l'univers de Borduas, les prolongements de l'Automatisme surréaliste et les développements des arts graphiques dans notre milieu. D'où l'immense intérêt de présenter au Musée d'art contemporain, un large aperçu de l'œuvre de celui qui a été pour beaucoup de nos jeunes graveurs, un maître qui, loin de se laisser circoncrire par des prouesses techniques, s'est toujours attaché à communiquer une expérience sensible.

Justement renommée par son étonnante versatilité et dextérité technique, cette œuvre est en effet, engagée dans une démarche plus profonde. Il s'agit d'abord d'élaborer un discours où le langage visuel abandonne les limites internes de la figuration, pour se constituer à travers des données plastiques plus expressives.

Bien qu'il ait conservé de Klee, l'utilisation fréquente de signes géométriques et surréalistes juxtaposés, Friedlaender a voulu surtout poursuivre de ce dernier, la tentative de transformer la signification stylistique des éléments en vue de leur réintégration dans une spatialité plus personnelle et affective.

La lecture de l'œuvre de Friedlaender exige, en effet, que le percepteur renonce à l'hypothèse que la signification picturale se résume à la localisation et à la synthèse d'un certain nombre d'éléments agencés physiquement entre eux. Friedlaender fut, en effet, l'un de ceux qui tentèrent de faire exploser la notion de l'élément substantialiste, de désamorcer ses résonnances imagiques, pour le réintégrer, méconnaissable, dans une structure globale où les interactions seules, produisent une nouvelle expérience de spatialité.

Si le désir humain qui tend à s'exprimer dans l'œuvre est contraint, en effet, de se transmettre dans une sémiologie, quelle qu'elle soit, il ne trouve pas dans la matérialité des éléments, mais dans l'expérience sensible qui jaillit de leurs interrelations, la possibilité de se réaliser. De cette expérience subjective du producteur, véhiculée par des signes, vécue existentiellement par le percepteur, dans un trajet toujours subjectif et synthétique, l'on ne saurait éliminer un terme, comme certains aspireraient aujourd'hui à le faire, sans éliminer du même coup, l'expérience esthétique elle-même.

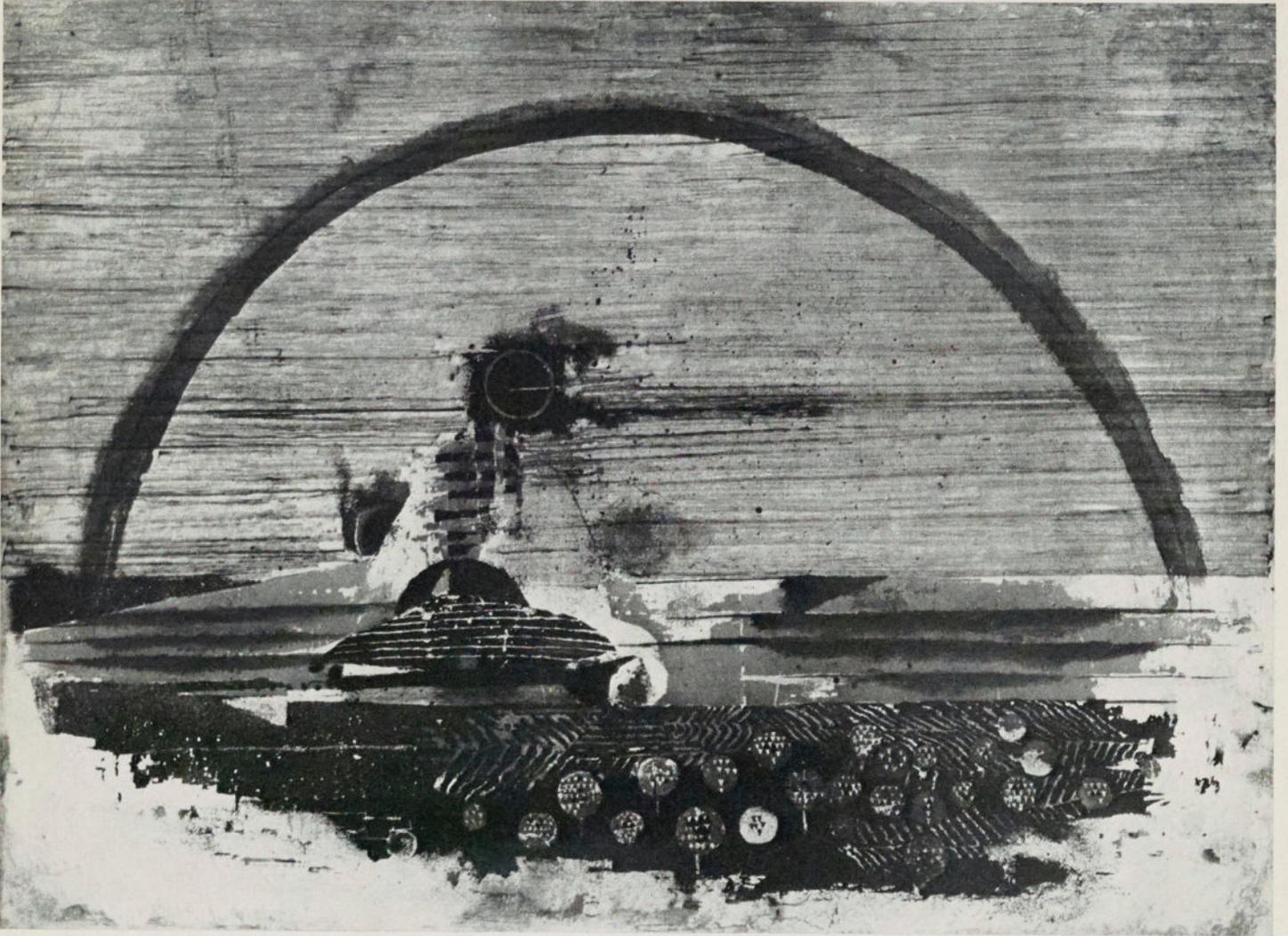
Particulièrement, chez Friedlaender, se retrouve ce désir constant d'utiliser efficacement tous les potentiels d'affirmation de la surface à partir d'une grande variété de moyens : encadrements et empilements de couches asymétriques, étagements de taches et de transparences, superpositions de lignes structurales, explicitant une frontalité souvent monumentale. Cette richesse rythmique, que l'on a assimilé au discours musical, lui a permis d'insérer une élaboration symbolique plus poussée des régions médianes, qui permet aux modulations du « fond », d'acquérir une ampleur d'articulation telle que le traditionnel « objet » apparent perd sa substantialité et son opacité isolante.

Et c'est au cœur de cette multiplicité de signes que s'élabore le message même de Friedlaender, alors que vers la partie centrale de l'œuvre, émerge cette affirmation du fond qui déborde et accède à la surface, devenant l'élément dramatique primordial, par sa qualité spéciale de luminosité et de porosité.

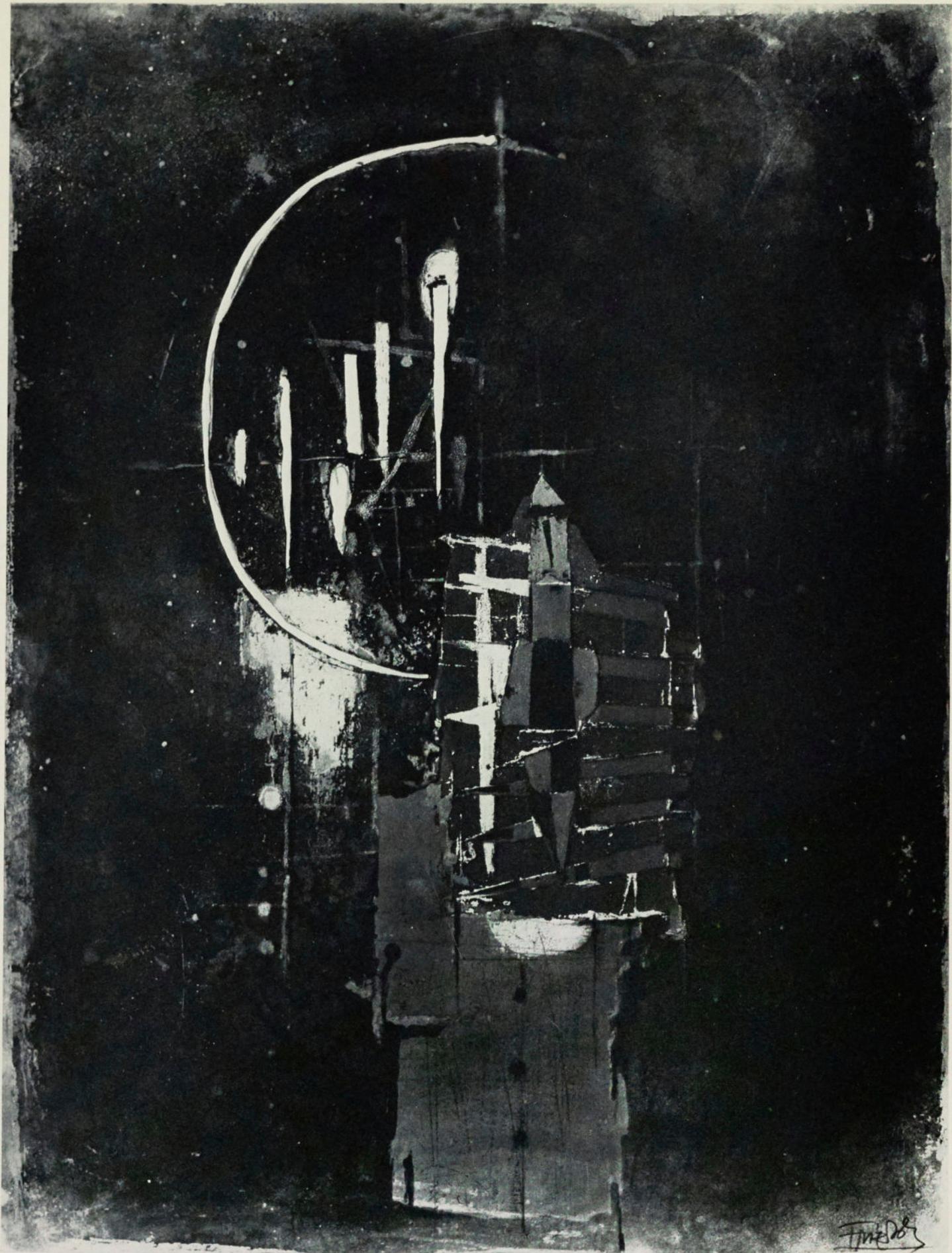
L'on ne s'étonnera pas qu'après tant d'années d'exploration visuelle à travers la gravure, l'artiste se soit tourné vers la peinture. L'autonomie et l'élaboration structurelle poursuivie dans chacune de ses gravures, la maîtrise atteinte dans cette transmutation de la lumière, ne pouvaient que l'emmenner à transposer sa vision dans un monde proprement pictural.

FERNANDE SAINT-MARTIN

*Directrice,
Musée d'art contemporain*



ARC-EN-CIEL, 1973. 39 × 54 cm.



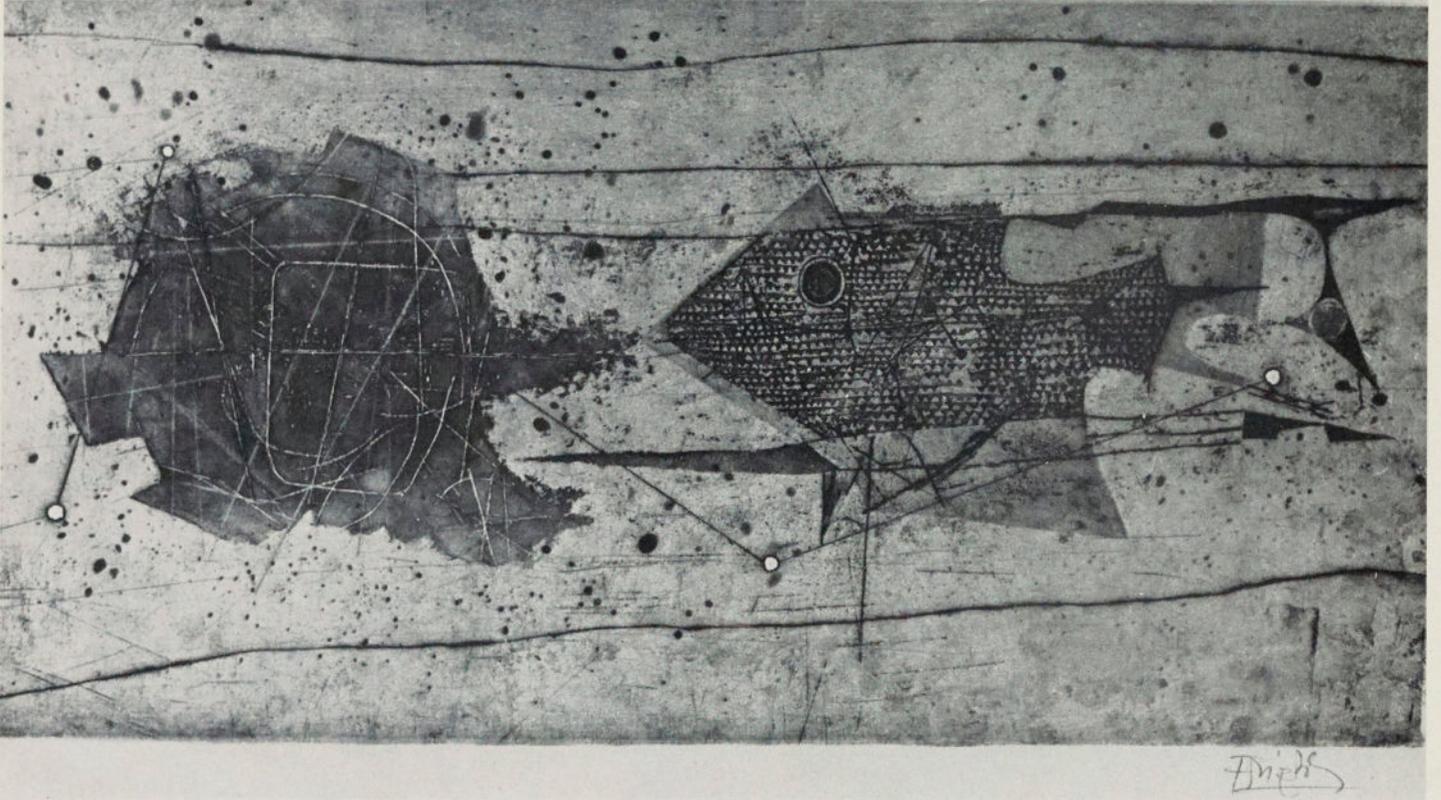
L'œuvre de Friedlaender se continue et se soutient dans un ordre d'idées graphiques de plus en plus original d'invention et d'achèvement. Ses dernières gravures démontrent que son écriture prend avec le temps davantage de couleur, elles nous permettent en outre de constater que bien qu'il varie son trait, il le tient toujours le plus voisin qu'il peut à la fois de la tension, de la simplicité, de la concision et de la fermeté. Il se sent en dehors des temps et il n'est pas pour lui une limite ou une détermination dans ses rapports avec l'univers. Dans ces images les traits, les taches, les lumières, qui sont du plus vif intérêt, expriment tout ce que l'artiste leur attribue sans jamais abuser de leur langage. Sa main accuse et rend tout ce que l'émotion lui a communiqué.

Friedlaender porte dans son œuvre un esprit, un tour et un ton qui ne sont qu'à lui parmi les graveurs modernes. Son art, dans toutes les directions où il s'est porté, s'est toujours méfié de la fausse opinion établie sur l'avantage en art d'en appeler aux idées vagues et abstraites et de faire usage des séductions pittoresques ou déclamatoires.

De nos jours on a fort abusé en art aussi bien des excès de l'imagination que des licences de la main qu'on laisse aller sans contrôle. Friedlaender s'en abstient strictement. Il s'interdit de chercher dans la gravure autre chose qu'elle même; il se montre toujours franc à son égard, il l'aime de tous ses désirs, il l'aime avant tout. Chaque fois il l'aborde par ses moyens essentiels et les procédés les plus propres à sa destination, qu'il combine autant qu'il lui semble que ceux-ci s'y prêtent, et s'arrête dès que les données particulières à la gravure commencent à faire défaut. Sûr comme il l'est de son métier et comme le doit être tout créateur, Friedlaender réagit sans cesse contre tous ceux en général qui s'abandonnent facilement à l'essor.

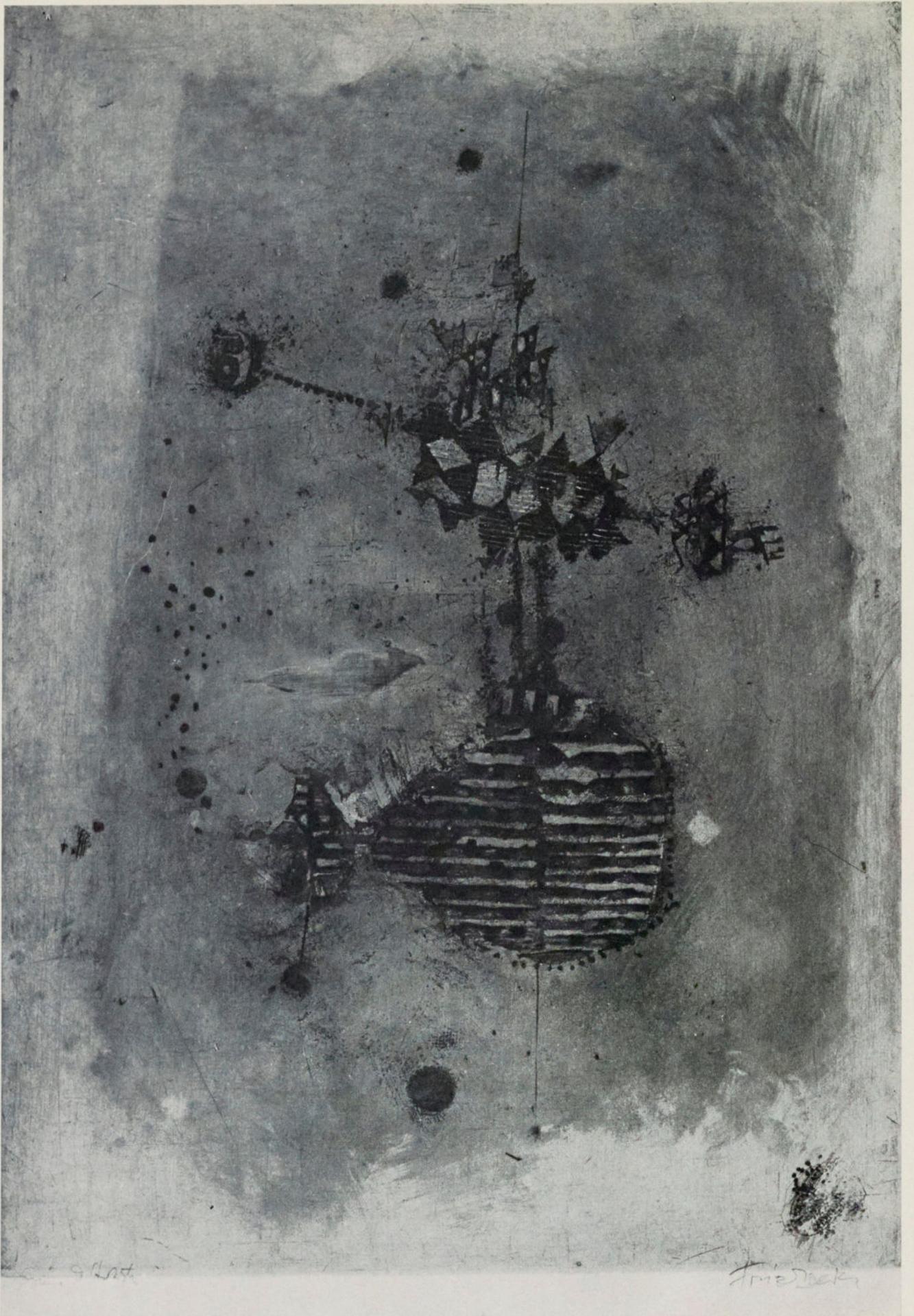
Arrivé aujourd'hui à la pleine maturité de son talent, maître en bien des points de son art et connaissant à fond ses ressources, Friedlaender se plaît avant tout à rassembler les éléments séparés de son art, à les perfectionner avec soin un à un et à les fondre ensemble pour accomplir une œuvre achevée et de haut goût, au milieu de tant d'efforts désordonnés et réfractaires à toute discipline.

CHRISTIAN ZERVOS (1954)



POISSON JAUNE, 1951. 25 × 48 cm.





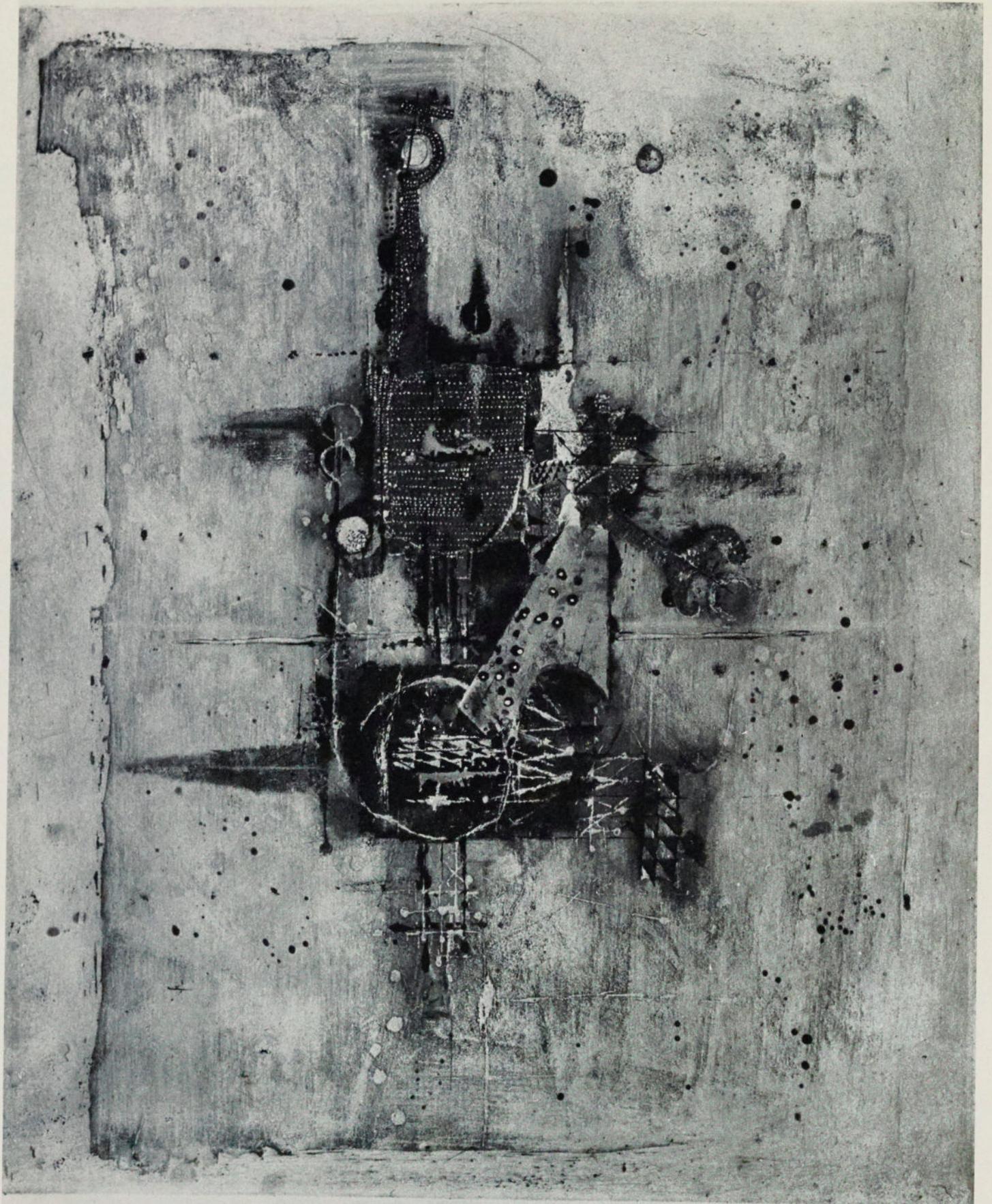
9/20/21

Friedrich



CHÈVRES III, 1958. 54 × 46 cm.

OISEAU ET POISSON II, 1956. 58 × 40 cm.



Fraser

LA MUSIQUE POLYPHONIQUE ET L'ART DE FRIEDLAENDER

On peut « entendre » la musique dans le silence. Les symboles qui forment le langage des sons, nous permettent de lire une composition sans rompre le silence. Une page de musique nous propose le paradigme d'une mélodie quelle qu'elle soit, que l'instrument reproduira réellement dans le temps. L'oreille intérieure l'entend, comme elle peut entendre les valeurs musicales d'un poème imprimé. Vient un moment où les mots lyriques nous obligent à les lire à haute voix pour affirmer leur son, et éprouver notre instrument d'expression.

Il est impossible pour les cordes vocales de rendre la musique des formes géométriques, la sonorité acoustique de la vraie couleur, et les thèmes et variations qui peuvent former ensemble une composition visuelle. Tout cela doit être vu dans le silence. Seule l'oreille intérieure peut entendre ce que le compositeur des formes musicales aurait joué.

Mais renversons l'idée et disons que la perception des sons donnera dans l'imagination visuelle des formes matérielles, des couleurs et des espaces. Tout est ténèbres avant l'embrassement des sons ; soudain il y a un alignement dans l'espace, une texture visible qui correspond à la texture audible, il y a la ligne... Ensuite ce langage que nous entendons doit être représenté à la vue, il doit être éprouvé avec les instruments sous la main : les divers « outils » d'art qui peuvent l'exprimer.

Bien sûr, l'une et l'autre voie sont purement imaginaires ; aucune ne distingue la faculté pratique qui nous représente des sons ou des objets. Mais sans un langage écrit la musique ne serait pas communicable ; les signes de ce langage sont incontestables et essentiels. Seules les choses que nous voyons sur l'instant ne demandent pas un langage persuasif ; cela,

jusqu'à ce que nous tentions de les interpréter ou de les sauvegarder. Alors nous pouvons requérir l'artiste avec son crayon, ses encres d'imprimerie, ses couleurs... qui finalement se substituent aux choses qu'elles représentent, une des absurdités perceptibles dans l'art, et, peut-être, la raison pour laquelle des objets « véritables » sont parfois utilisés directement comme représentations d'eux-mêmes.

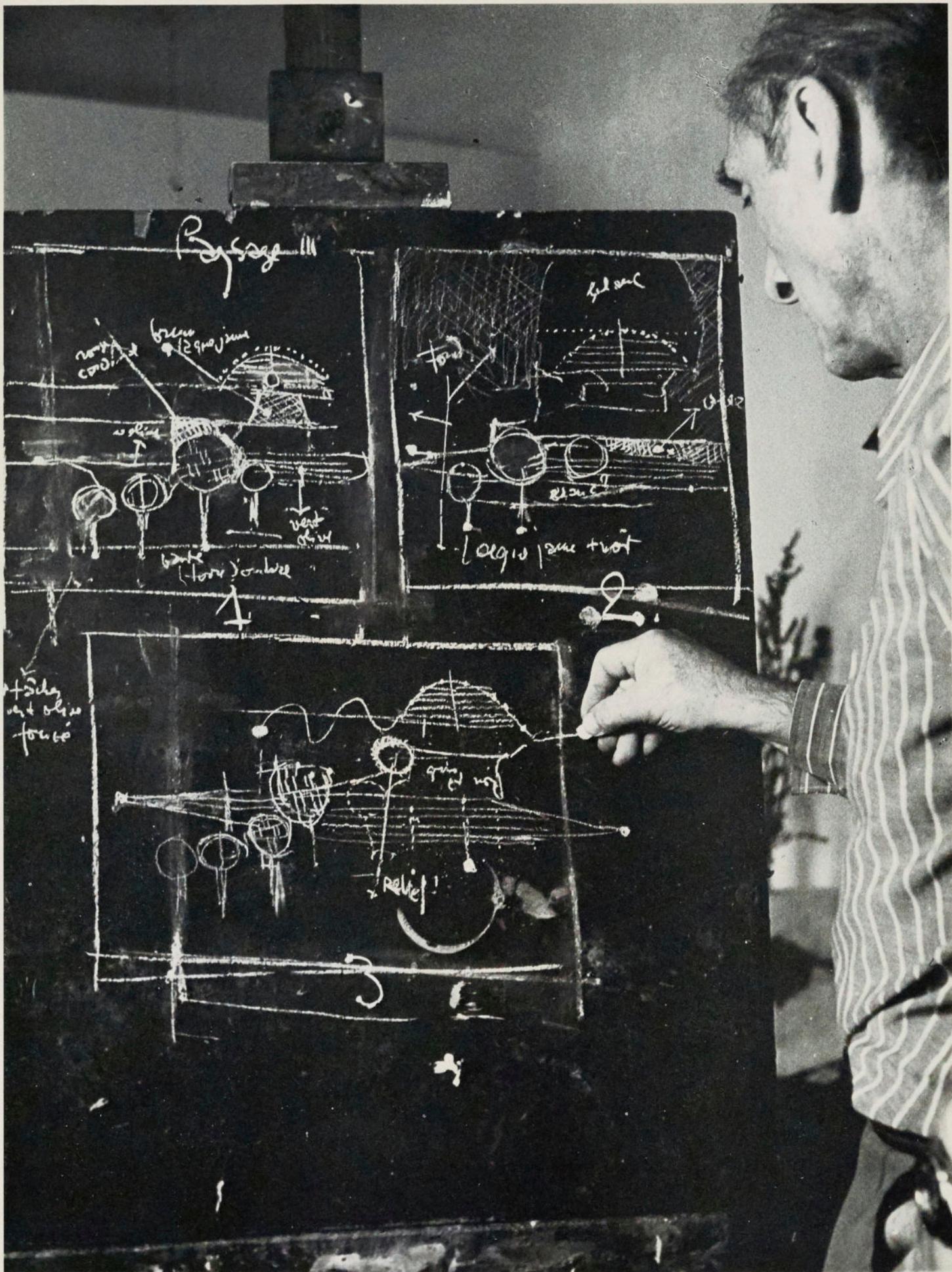
Mais il y a des perceptions qui n'autorisent pas une expression directe. La montre réelle serait seulement une représentation banale du temps ; elle représenterait la banalité de la perception plutôt que le temps lui-même. Le moyen le plus précis pour articuler le temps est, bien sûr, la musique : elle n'emplit pas seulement la prolongation de nos moments, mais elle crée l'illusion satisfaisante de leur plénitude, les obligeant à s'ordonner en profondeur aussi bien qu'en durée.

Si l'on n'est pas un compositeur de musique, mais un artiste obsédé par la priorité du temps, le seul moyen à portée de la main est la musique « silencieuse » : la notation du temps faite sur une feuille de papier. Ce temps ne se prolonge pas seulement linéairement, mais il existe dans les limites d'un espace tangible et restreint. C'est pourquoi il doit trouver son expression en profondeur ; il n'y a pas d'autre dimension possible. Les graduations du premier plan, s'interchangeant dans la distance, deviennent tout.

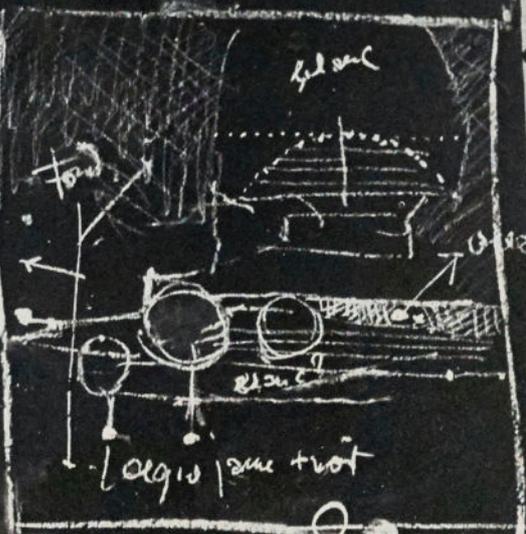
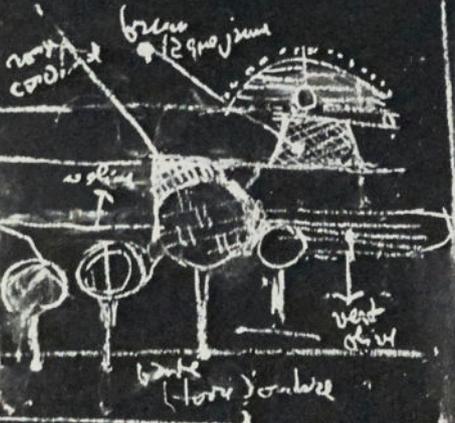
Elles créent le paysage irréel.

Le vocabulaire descriptif de la musique semble le plus fidèle pour toute interprétation de l'œuvre de Friedlaender. On peut précisément parler d'une composition fuguée ; les tons majeurs et mineurs créent l'expansion et la contraction de l'espace dans chaque estampe ; les thèmes, c'est-à-dire les liaisons entre forme, couleur, texture, apparaissent définitivement orchestrées. En vérité, on peut regarder les œuvres diverses de l'artiste comme l'extension thématique d'une seule composition progressive. Dans l'œuvre de Friedlaender il n'y a pas plus de redondance que, disons, dans « Le clavier bien tempéré » de Bach. Tous les deux expriment la mathématique qui annoterait, signifierait et résumerait exactement les instants au moment où ils sont éprouvés.

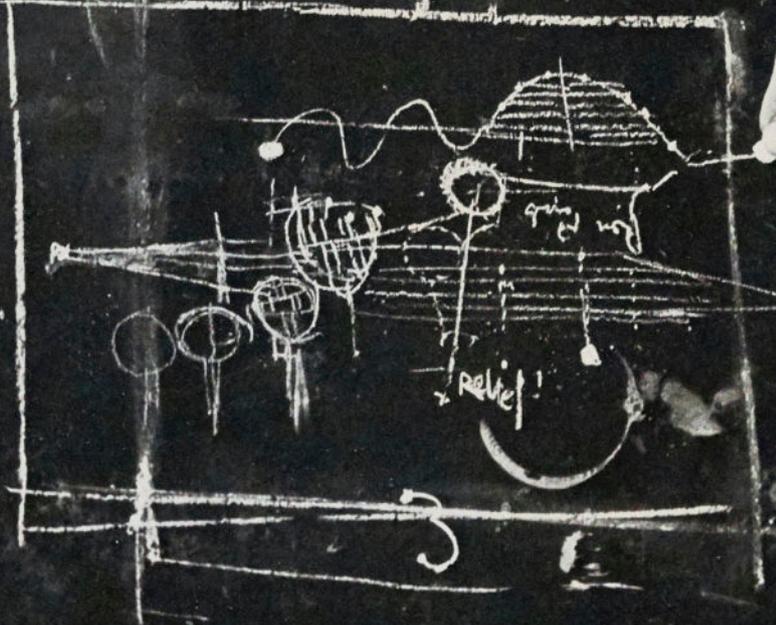
L'art de Friedlaender propose de rendre visibles les surfaces du son ; comme son contemporain, le compositeur allemand Stockhausen tente de



Ryssen III



+Sily
vent relief
force



créer une « musique » de l'espace, c'est-à-dire la localisation des sons afin qu'ils ménagent des points de référence pour une perception en profondeur.

J'ai déjà parlé de certains matériaux que les artistes utilisaient pour interpréter et préserver le sujet. Ils étaient appliqués directement sur la surface que le spectateur pouvait voir, et le ramenaient au monde objectif où le sujet existait comme une preuve de la vision de l'artiste. Mais dans cette voie il n'est plus possible de franchir l'aspect superficiel de l'art. Depuis longtemps les média artistiques sont devenus le message. Nous prenons plaisir à la densité ou à la transparence de la couleur comme à une œuvre en soi, nous apprécions les coups de pinceau, et nous parlons de l'« énergie » ou du « mouvement » qui n'ont qu'une relation accidentelle avec les choses que nous voyons. Les techniques ont généralement préempté l'« objectivité » de notre vue et existent entre nous et tout ce qu'elles peuvent trouver à représenter. C'est probablement le graveur qui présente le mieux cette disjonction : le renversement d'attention du sujet représenté à son moyen d'expression.

Il y a une particulière distance et abstraction due à la technique des gravures : elles sont obtenues par des moyens indirects et souvent par des processus complexes. On trouve d'habitude qu'une gravure aura les signes distinctifs de la pensée exprimée, tandis que la même composition peinte sur toile, sera une expérience transmissible directement. Il n'y a aucun accroissement direct de matière, comme en peinture. Le cuivre est plutôt rayé, puis rendu indélébile par l'acide ou, encore, attaqué par la gouge ; on a ainsi le négatif dont se dégagera l'œuvre. En outre, l'image artistique sera créée inversée, processus qui ressemble beaucoup à l'écriture de droite à gauche.

L'effet que cela a sur une pensée créatrice est de mesurer avec précision la portée de chaque résultat. Cette action renforce souvent l'objet imaginé ; le dessin et la composition deviennent plus critiques. L'activité motrice elle-même inhibe la spontanéité et contraint à un intermède raffiné, ce que la matrice impose. Des « états » différents peuvent être imprimés pour confirmer la progression, mais l'art, comme dans une composition musicale, se situe dans les suites de cette création.

La technique de la gravure provoque l'artiste d'une manière que très peu d'entre eux peuvent accepter. J'ai vu des peintres dans la pleine pos-



SOLEIL D'HIVER, 1959. 56 × 76 cm.

session de leur métier appliquer devant eux un miroir contre la pierre lithographique, comme si c'était un autre outil qu'ils pouvaient utiliser. Ils en avaient besoin pour saisir l'espace réel où le dessin apparaîtra ; car la surface créée n'est pas celle qui sera vue. Dans le cas où l'artiste utilise plusieurs couleurs, elles doivent être unifiées dans sa pensée : plus d'une pierre étant préparée pour rendre la composition. Et quand on ajoute à la répartition des plans, la diversité des textures qu'un graveur sur cuivre a à sa disposition, on a une idée plus exacte du processus qui a déterminé les gravures récentes de Friedlaender.

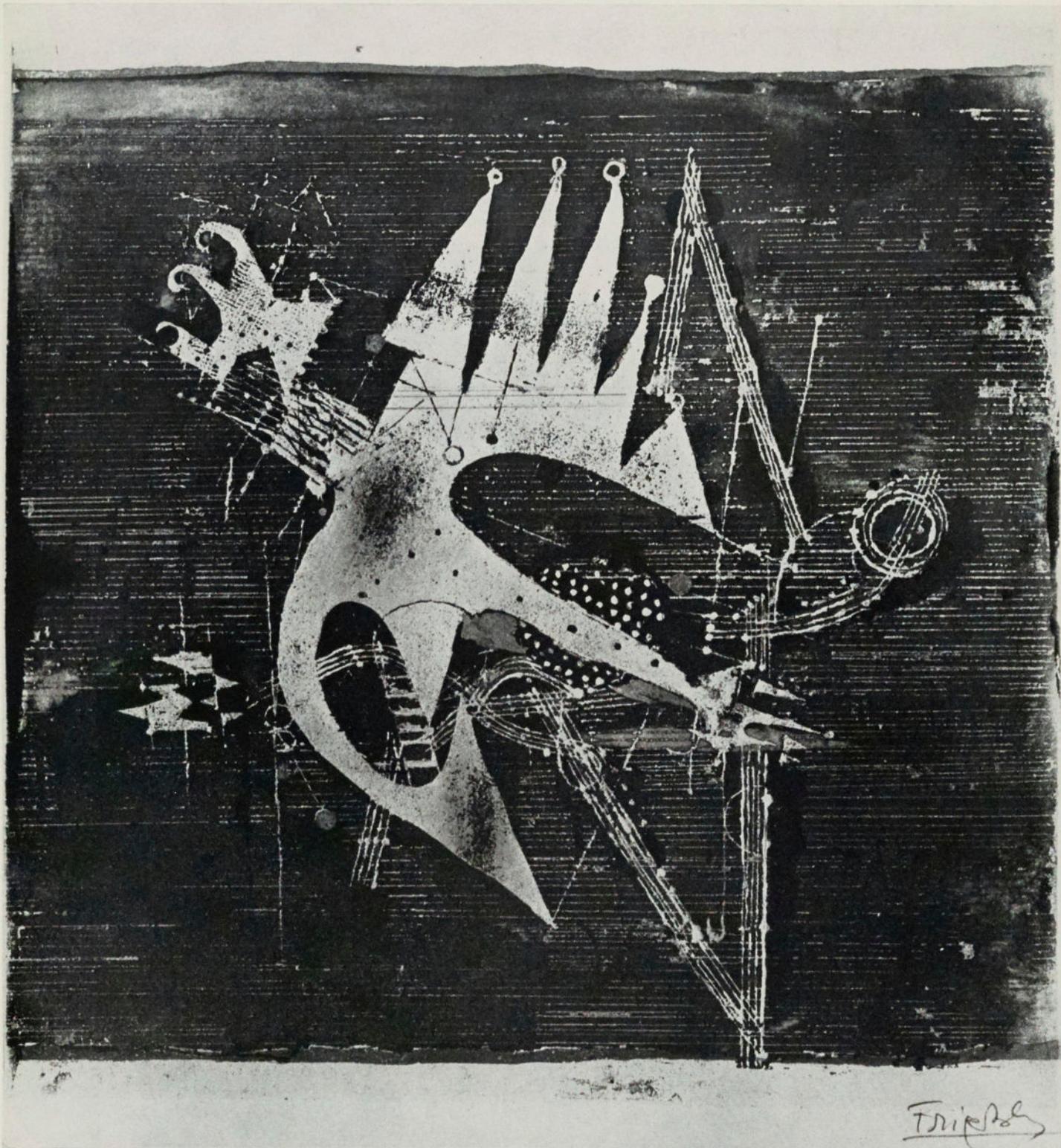
D'une façon analogue, le compositeur peut créer des sons consécutifs, en utilisant seulement crayon et papier. Le graveur partage avec lui la concentration intense, abstraite et même théorique, dans laquelle il imagine ce qu'il ne voit pas et confronte les éléments de son art.

Pour Friedlaender la gravure peut être considérée comme une marche vivace de la pensée. L'image est toujours plus que le paysage représenté, pour la raison suivante : le contenu littéral est trop simple pour justifier des émotions qu'il nous fait partager. En général, sa perception ne montrera pas un sujet comme nous aurions pu l'avoir vu : il est élucidé par les relations entre textures, formes et couleurs. Les techniques ne sont pas seulement des moyens en vue d'une impression raffinée, mais elles sont elles-mêmes un « langage des formes » de grande portée.

Le plus souvent, l'arrière-plan que nous voyons est créé par l'aquatinte. Le bain d'acide mord le cuivre, lequel laisse une impression de profondeur quand il est imprimé. Le résultat ne borne pas l'espace comme une autre surface murale ; le regard peut y pénétrer ! Le relief sur le cuivre est à peine granuleux, il peut être mesuré en millimètres, mais dans les marges du papier il réalise le trompe-l'œil de l'espace infini.

Alors, la ligne introduit l'évidence du temps. Par moments, elle semble marquer une pause, mais très vite elle fusionne à nouveau dans la surface décrite. C'est une transition mesurable. De plus, la ligne qui paraît gravée hors du papier et la ligne inverse, imposée, en relief, correspondent à la nature émergente et récessive du son. Le sens évident est le thème du premier plan et l'arrière-plan sa réplique ; c'est la voix et l'écho, le présent et le futur.

De cette façon, on peut dire que la matière exprime le sens sans aucun



VOL D'OISEAUX, 1972. 29 x 30 cm.

contenu étranger, de même qu'une grande musique n'a pas besoin d'inclure de sons « scéniques ».

La ligne peut saisir les profils du vol. L'oiseau, par conséquent, devient une forme d'exercice, plutôt que le sujet. Friedlaender est indifférent au naturalisme, tandis que les symboles du mouvement et du vol l'obsèdent. En outre, il répétera les contours parfois plus de deux fois; renversant continuellement la direction pour décrire les entrecroisements des migrations. La forme achevée devient équivalente à un duo instrumental : c'est évidemment le dessin approprié pour certaines émotions. Elles ne demandent pas que nous voyions des oiseaux d'une espèce spéciale, mais l'accélération du temps intérieur, les mouvements consécutifs, comme d'un violon jouant *lento* et *capriccioso*.

Friedlaender n'omet aucune technique de la surface du cuivre. Nous identifions, en plus de l'aquatinte, le burin et l'intaille en relief, des zones de mezzo-tinto, la pointe sèche et l'eau-forte... Cette liste désigne Friedlaender comme le graveur prééminent. Si nous examinons la surface, nous découvrons, de plus, qu'il utilise plusieurs de ces techniques dans une même composition. Pourtant la virtuosité de Friedlaender sert un effet spécifique, auquel nous répondons avant d'avoir pris plaisir aux média eux-mêmes.

Les différentes techniques, imprimées sur une feuille, tendent à partager la surface *sériellement*; notre regard ne peut pas les assimiler toutes à la fois. Les détails reçoivent ainsi un effet de contrepoint, comme si Friedlaender s'attendait à ce que son œuvre soit lue... Il n'y a pas de formes statiques où l'œil pourrait s'accrocher; aucune ligne de contour n'arrête l'animation. La composition fuit comme nous y pénétrons, nous offrant sans cesse une nouvelle distance. Les formes oscillent et deviennent des moments isolés, par lesquels nous prenons conscience de la *continuité* du temps.

Ainsi, nous rencontrons la ligne et la texture : deux des composantes que Friedlaender a maîtrisées pour les besoins de son tempérament. Le sens emblématique de la surface résulte des techniques mêmes; il incarne l'impulsion de Friedlaender, comme le médium le plus approprié. Evidemment, l'intelligence éclatante, rendue audible par les sons organisés, doit devenir visible d'une manière ou d'une autre. L'œil pénétrerait bientôt « l'infini au-delà des sens », où l'oreille semble assister déjà à un concert.

En plus, la composition présente visiblement des structures tectoniques, comme si elle était organisée par une imagination musicale, et notée suivant les impulsions contrôlées par la main.

Nous pouvons voir que la « manière noire », une dense agglomération de petits points, ou encore hachurée dans plusieurs sens, répète la forme qui a été traitée légèrement à l'aquatinte : c'est-à-dire, la surface réapparaîtra avec une complexité nouvelle et une échelle différente, à la manière d'une musique fuguée. La variation obtenue ainsi peut exprimer des idées thématiques qui, bien que mineures, s'additionnent, par exemple, dans le dessin des lignes hachurées ; ces idées sont immanentes et à peine perceptibles, pourtant elles peuvent réapparaître pour organiser la composition future. Des détails de ce genre peuvent aussi parodier la structure de la composition, ou répéter agressivement les espaces lyriques qui semblent les avoir copiés. Les formes ascendantes et descendantes organisent la progression sérielle des notes de musique, dont l'émotion, abstraite ailleurs, est rendue ici à la vie et à la « visibilité ».

Le caractère immédiat des émotions chez le spectateur provient de l'effet de la couleur dans les gravures de Friedlaender. Bien que cela soit vrai aussi pour la plupart des artistes, la couleur fonctionne ici dans un sens propre à l'intention acoustique. Les porosités du cuivre travaillé absorbent l'encre, plutôt qu'elles ne la rendent fidèlement sur le papier ; à cause de cela, la couleur paraît imprégner l'espace là où elle est imprimée. Nous réagissons à la tonalité créée par ce procédé, celle qui, dans un instrument, évoque d'une façon similaire le sentiment avant que la forme musicale soit comprise. Le vert, l'ocre, le noir obtiennent une transparence ou une densité suivant les textures qu'ils recouvrent ; à cause de cela, chaque couleur réalise une gamme de tons, quelle que soit la pigmentation. L'artiste n'utilisera que deux ou trois planches, cependant ses couleurs seront plus nombreuses. La valeur émotionnelle de chacune fonctionnera comme un thème dans la composition. Joyeux ou sombres, les sentiments sont harmonisés et variés, suivant les formes qui les évoquent. Dans le spectre des couleurs il n'y a pas de contrastes choquants, pas d'atonalités. L'unité chromatique permet à Friedlaender d'inventer un champ de beauté des formes et textures, sans jamais paraître arbitraire.

Sa sensibilité a assumé *le dessin visible de la musique polyphonique*.

Si nous devons nous représenter l'image archétype qui hante l'esprit de Friedlaender, cela serait sûrement la feuille de musique écrite ; ou, plus précisément, la feuille de parchemin sur laquelle ont été dessinés les sons d'un concerto. Les gravures de Friedlaender ont une surface semblable : tachée, grêlée, et dessinée par-dessus avec des symboles que le non-initié doit regarder comme une succession dans le temps, devant être suivie par l'œil seul.

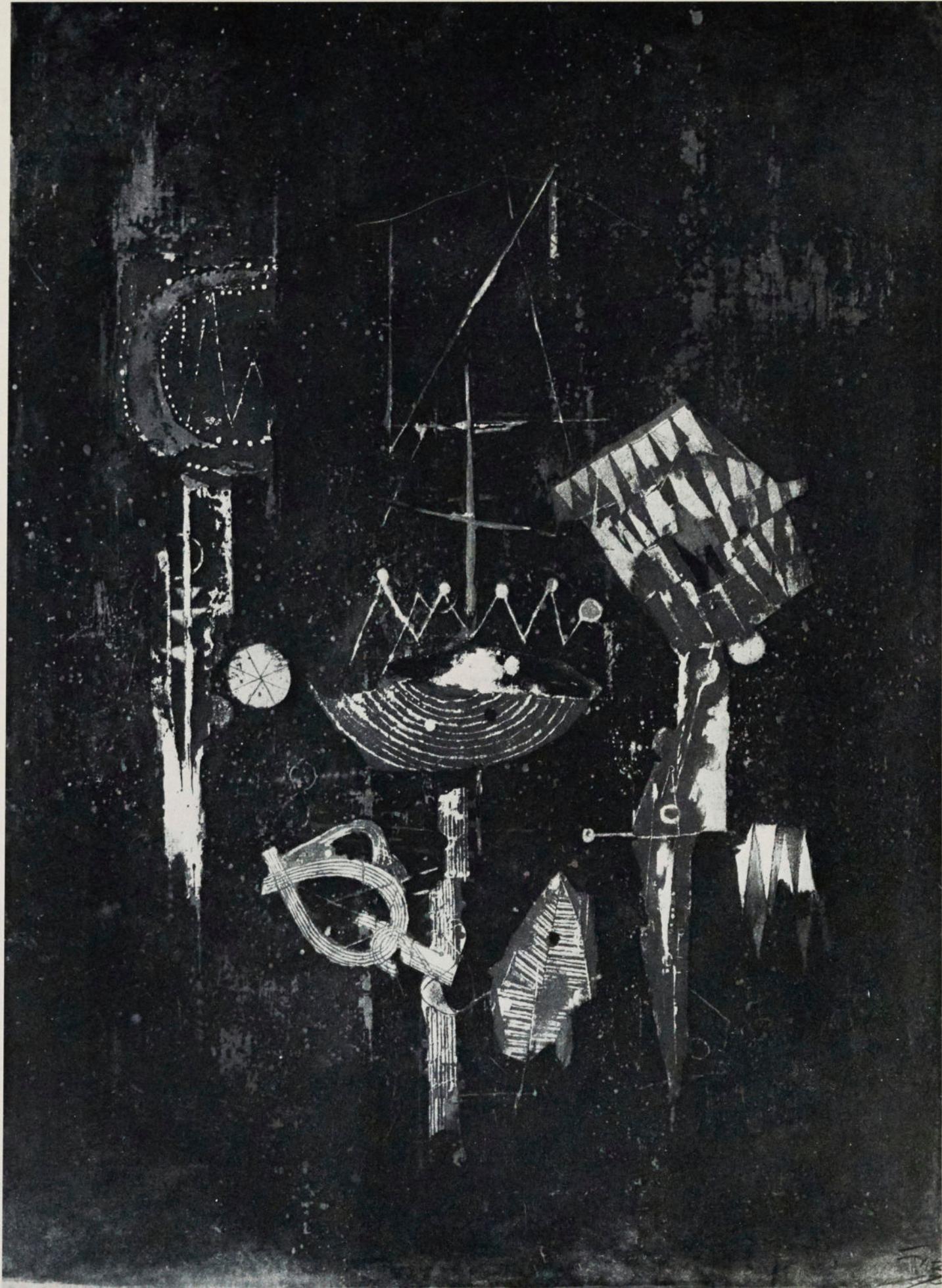
Il faudrait répéter qu'aucune part de l'art véritable ne peut manquer de concourir à la signification de l'ensemble ; c'est aussi le principe qui différencie la musique du bruit. Après les décades où nous avons perdu la proportion en tous lieux, quand rien ne peut plus être intégré dans un système cohérent, la référence instinctuelle de Friedlaender à la musique doit être regardée comme le résultat d'une nécessité, autant que d'un tempérament.

ROBERT SYDNEY HORN

Traduit par Z.C. Miksys



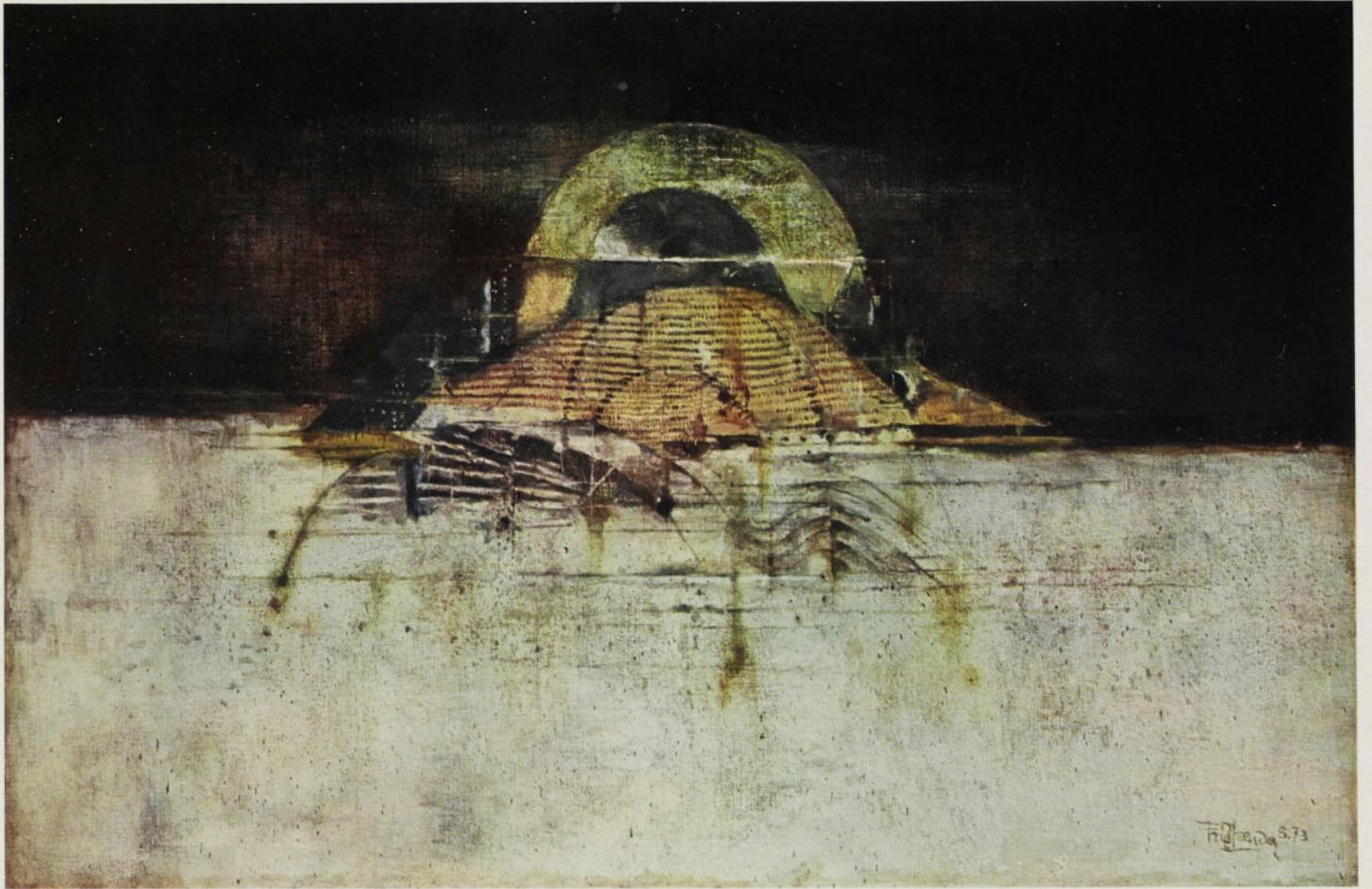
Triebels



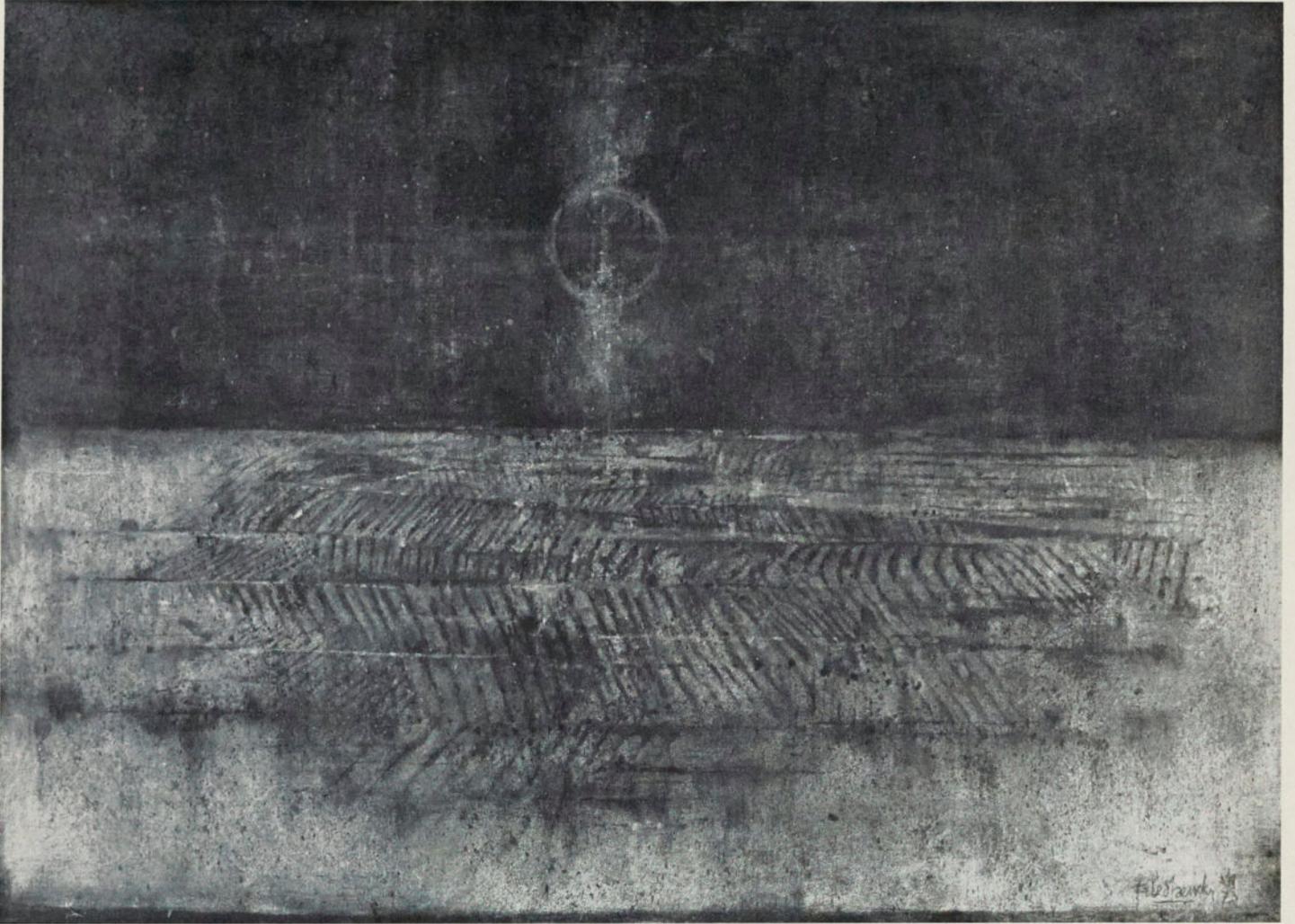
TABLEAUX
1973



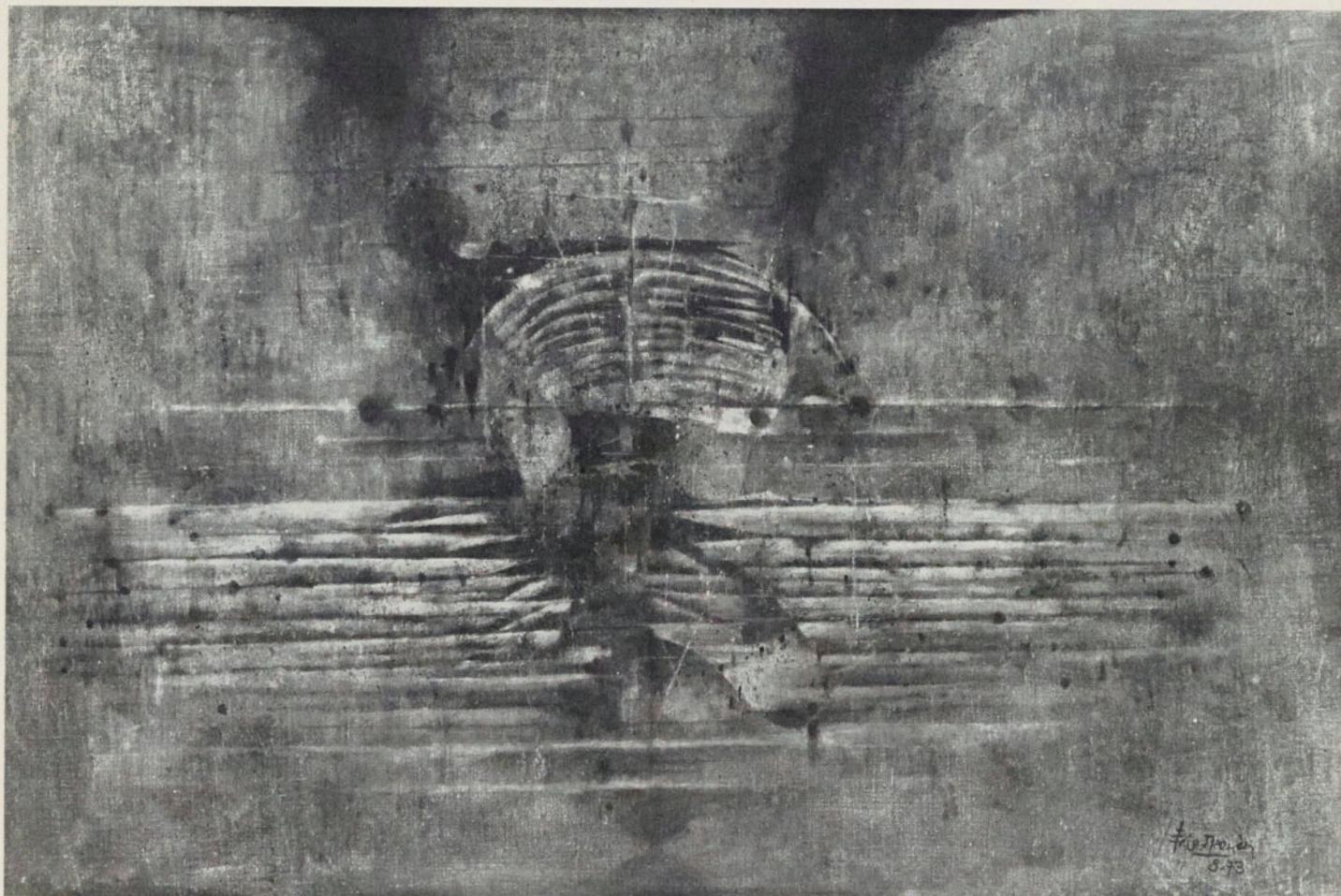
FLEURS I, 1973. 60 × 73 cm.



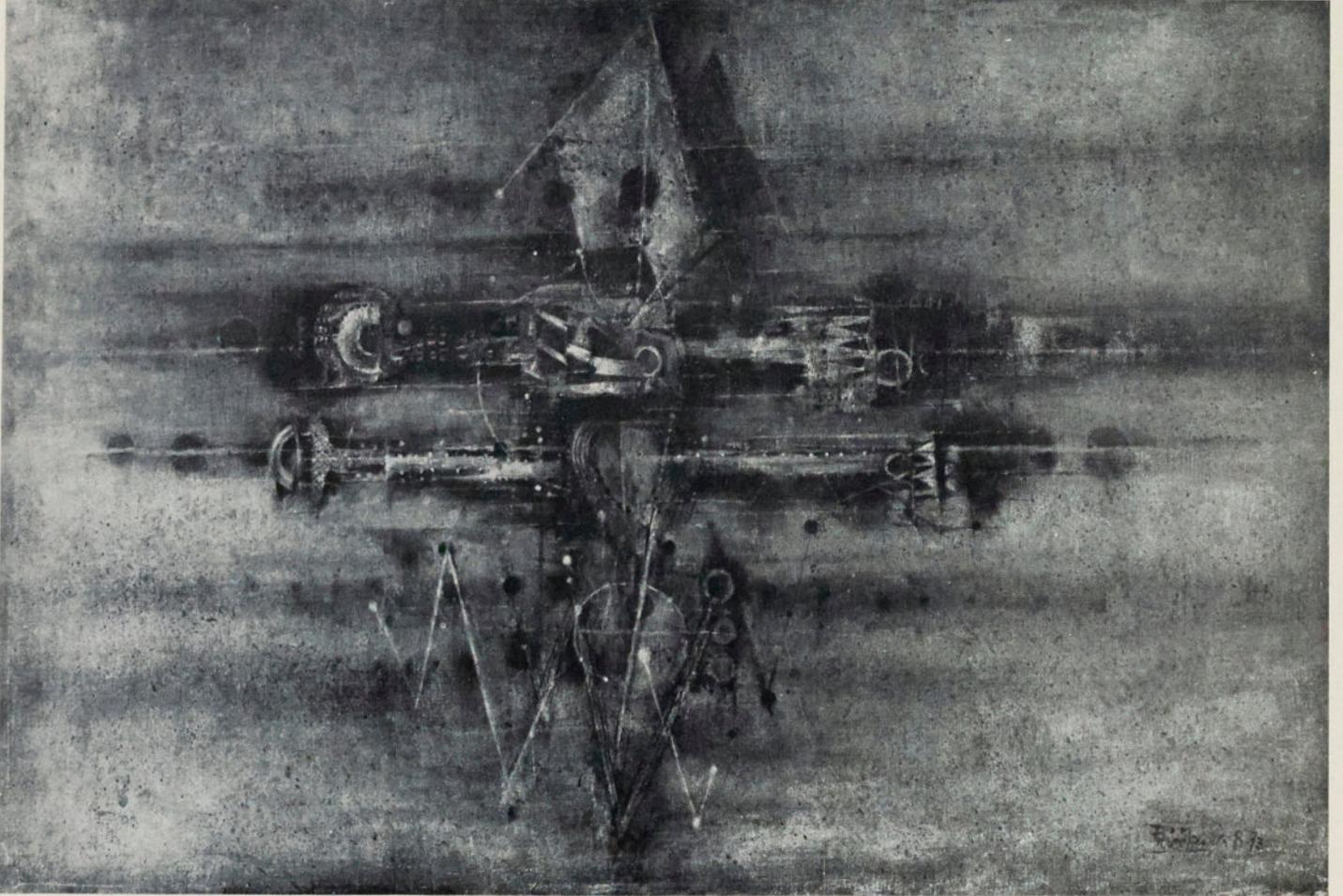
PAYSAGE, 1973. 92 × 65 cm.



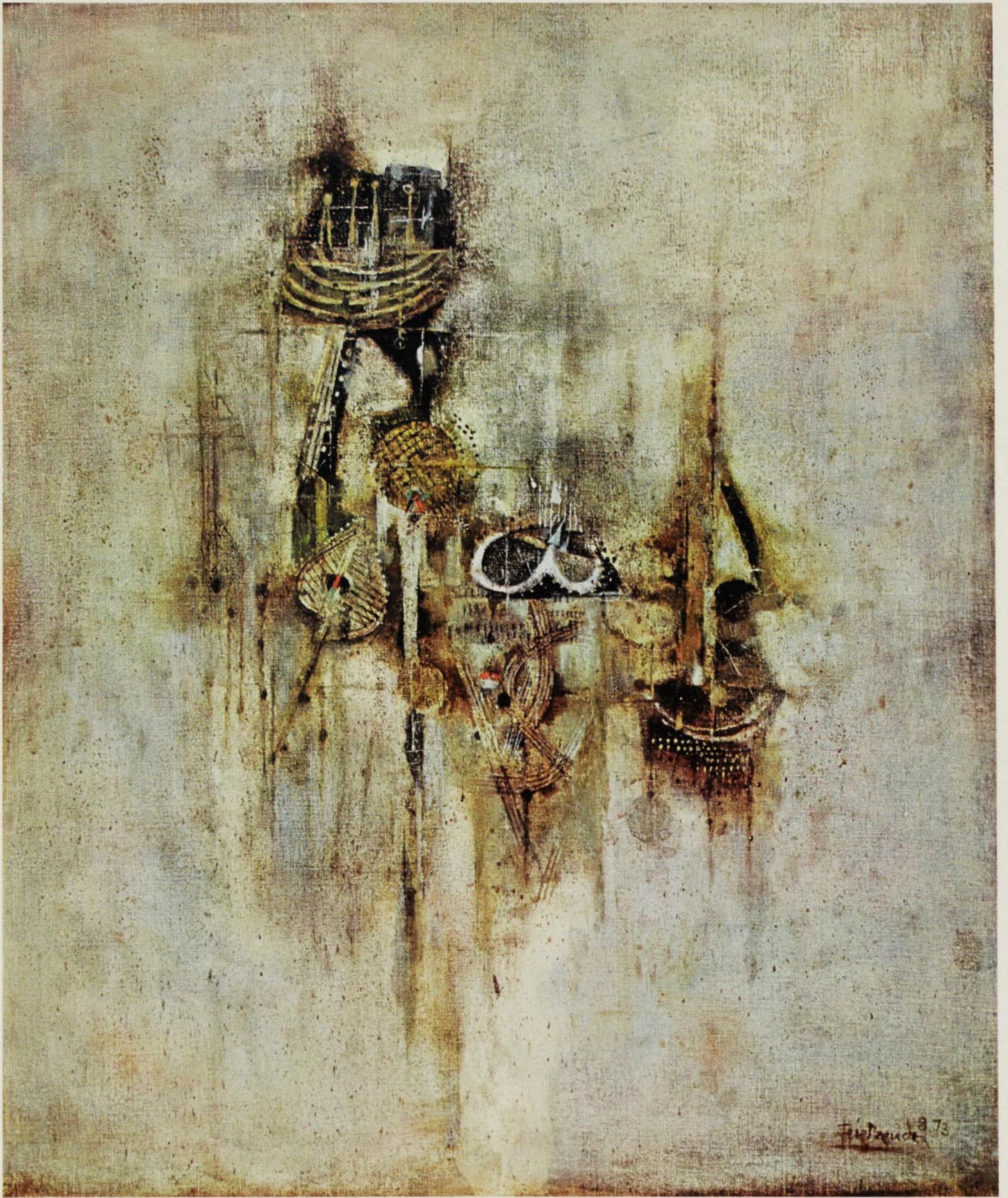
LES CHAMPS, 1973. 92 × 65 cm.



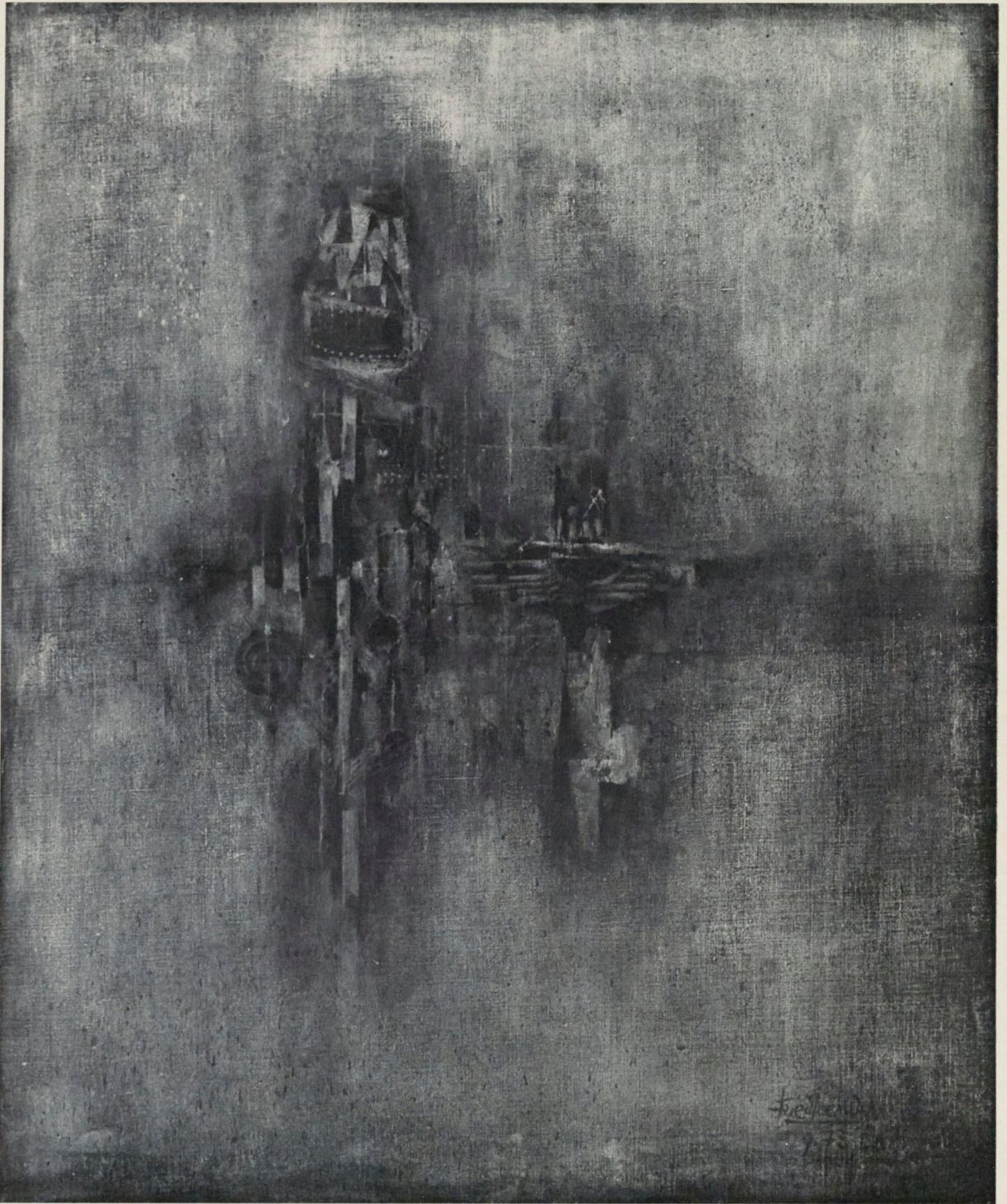
PAYSAGE AU CIEL OCRE, 1973. 92 × 60 cm.



VOL PARALLÈLE, 1973. 92 × 60 cm.



FLEURS II, 1973. 60×73 cm.



FLEURS III, 1973. 60 × 73 cm.

DES PRESSES DE L'IMPRIMERIE UNION A PARIS

LE 10 NOVEMBRE 1973

PHOTOGRAPHIES : JACQUELINE HYDE

PRINTED IN FRANCE

2140

