

Miljenko Horvat

Noir sur blanc

Musée d'art contemporain
Montréal
du 6 novembre au 14 décembre 1980

"Je peins dans l'espoir d'arriver à une certaine lucidité - non la lucidité absolue - mais une lucidité toute relative qui me permette de comprendre et d'admettre ... qu'il n'y a finalement rien à comprendre"

Miljenko Horvat

Que faut-il rechercher dans la peinture? Un reflet de notre vécu collectif, une étude scientifique des effets des matériaux du tableau ou la présence d'un individu marqué par le besoin de créer des images et des objets?

Ne retenir que l'une ou l'autre de ces options serait diminuer de beaucoup la portée du médium. Aussi convient-il davantage de voir la peinture comme un travail complexe, à la fois manuel et intellectuel, sensible et rationnel, issu d'un temps et d'un milieu culturels identifiables. Plus précisément, du fait que le produit qui nous est proposé se situe à l'intérieur de structures de communication - l'image visuelle acceptée comme langage - il (l'oeuvre d'art) se situe donc dans l'ensemble des rapports qui agissent sur la société et de ses composantes.

On aura compris que nous nous plaçons pour l'étude d'une oeuvre dans une relation de sujet à sujet. Et que cette relation est d'autant plus présente dans l'art abstrait que les codes de lecture, que l'imaginaire employé ou que les signes référentiels proposés ont une charge émotive beaucoup plus individualisée que ceux utilisés dans l'art figuratif.

C'est dans cet esprit que nous nous sommes approché des oeuvres de Miljenko Horvat.

Une peinture gestuelle

L'oeuvre de Miljenko Horvat est une oeuvre gestuelle. Il ne s'agit pas ici de surfaces entièrement peintes, d'une prise de possession de la toile par la couleur, "all over painting" ou "color field painting" selon les classifications récentes de mouvements en peinture, mais plutôt de la marque d'un signe, comme l'esquisse rapide d'un souvenir qu'il faut garder.

Ce signe, il ne renvoie à rien que nous connaissons. Il est là, construit à partir de tâches et de coups de pinceaux, dynamique, nerveux, agressif même par ses renvois involontaires aux traces illisibles, aux lésions gratuites que subissent les surfaces planes de notre environnement quotidien.

On le nomme peinture, mais en fait, on pourrait tout aussi bien le nommer dessin. Car ce n'est pas tant les qualités même du médium qui sont ici exploitées, que la force du geste qui se dresse devant nous. Ce qui nous est proposé, ce n'est pas une image avec tout ce que ce mot peut contenir de statique et de contemplatif, mais une phrase, un verbe, un cri. "Je vous regarde et vous ne m'entendez pas", semble-t-il dire.

La peinture gestuelle a cette faculté de renvoyer dans le camp du spectateur sa dynamique interne. Et dans le cas des tableaux de Miljenko Horvat, cette relation s'établit très rapidement. Ce n'est pas que les tableaux provoquent eux aussi le verbe - bien que là nous soyons portés à croire que la peinture gestuelle effectivement entraîne le langage et l'action - mais du moins créent-ils un malaise évident chez le spectateur. Celui-ci, pourrions-nous dire, est dynamisé par les tableaux. Lecture qui sera forcément différente l'une de l'autre par manque de références à un code de signes communs à l'artiste et aux spectateurs.

Une peinture autobiographique

Dans l'entrevue qu'a menée Alexis Lefrançois avec Miljenko Horvat, celui-ci dévoile l'esprit dans lequel il se met au travail. Ses voyages, ses lectures, la musique qu'il écoute sont autant de prétextes pour traduire à sa manière les impressions ressenties à leur contact. Il étudie le monde et y cherche sa place, marquant à l'aide de ses oeuvres, par leurs titres aide-mémoire, des moments de lucidité, comme des bornes le long d'une route.

Plusieurs des tableaux de cette exposition ont été réalisés après un séjour au Japon. Il a trouvé dans l'idéogramme japonais, un signe image-verbe, une réalité qui l'a encouragé à poursuivre le développement de ses propres signes. Leur signification immédiate a peu d'importance, c'est leur présence et leur durée qui les justifie.

La peinture de Horvat se présente donc pour l'artiste comme un rappel, un souvenir de quelque chose qui a déjà existé. Mais comme nous sommes au niveau des impressions et des appréhensions subjectives il n'est pas question de pouvoir et même de vouloir traduire cette situation vécue au moyen d'objets figuratifs. C'est un état qu'il convient de rappeler, et un état qui se prolonge dans le temps. Ainsi sera-t-il possible d'obtenir une certaine connaissance de soi.

Horvat ne cherche pas à imposer une lecture de ses oeuvres. Ses toiles existent d'abord pour lui et ensuite comme objets de sa présence dans le monde et comme objets mis à la disposition des autres pour se connaître eux-mêmes. Vouloir pousser plus loin notre interprétation de l'oeuvre de Horvat nous amènerait à une analyse psychologique de l'oeuvre. Ce à quoi nous nous y refusons aujourd'hui pour ne pas trahir le voeu de son auteur qui désire avant tout que son oeuvre reste ouverte et non inscrite dans une direction personnelle.

Les tableaux de Miljenko Horvat se détachent de la gestualité de ceux de Soulages, de Motherwell et de Kline. Alors que chez ces derniers nous retrouvons une certaine majesté, une importance mise sur la surface peinte et ses dimensions presque volumétriques, les tableaux de Horvat accentuent le côté dynamique, "hérissé", nerveux, en aplats sur la toile. J'ai souvent eu l'impression en les regardant entendre Patti Smith chanter son désespoir alors que je n'ai jamais eu ce sentiment devant la peinture des autres gestuels.

Nous restons avec Horvat à l'intérieur des limites de la peinture expressionniste. La présence du peintre y est fortement sentie. Le noir, le blanc et parfois une tache de jaune sont les seules couleurs utilisées pour rendre plus saisissante, plus vivante et actuelle l'intensité du sentiment ou du souvenir rappelé. L'action est immédiate. Elle agit malgré nous et nous emporte avec elle.

Les tableaux de Miljenko Horvat nous laissent sur une étrange note. Malgré le fait que l'artiste se défende de vouloir créer de nouvelles énigmes, ses tableaux n'en restent pas moins inquiétants. Leur composition repose sur un système d'équilibre qui ne nous est pas naturel. Aussi notre oeil cherche-t-il à re-construire le tableau pour le remettre dans une harmonie qui nous sécurise davantage. Mais c'est-là peine perdue. Car l'habitude ne se crée pas assez vite de telle sorte que l'équilibre retrouvé se défait aussitôt en passant au tableau suivant. Inutile à chercher à s'immobiliser.

NOIR SUR BLANC

propos recueillis par Alexis Lefrançois

Miljenko Horvat: Pourquoi travailler surtout le noir et le blanc? Je l'ignore. Lorsque je tente aujourd'hui de rationaliser, j'y vois deux raisons: d'abord, je travaille le noir et le blanc parce que j'en ai envie; ensuite, j'éprouve une certaine réticence à appliquer de la couleur. J'ai toujours peur qu'elle ne rende un tableau décoratif, "beau", commercial. Cela, je ne le veux absolument pas. Dans mes collages antérieurs, j'ai eu parfois recours à la couleur mais toujours envahie par le blanc. Je ne suis pas un coloriste. Certains de mes tableaux plus récents

comportent de légères lignes de couleur. Elles ne servent pas à rehausser la composition. Elles accompagnent simplement le noir, le gris et le blanc. Dans certains cas, je veux mettre l'accent sur un endroit précis de la toile ou du dessin. Je sens qu'il manque un petit trait jaune. Alors, je l'ajoute. Je dis bien "jaune" - car il ne pourrait s'agir d'une autre couleur... Pourquoi le noir et le blanc? Au fond, c'est une question sans importance pour moi.

Alexis Lefrançois: Pouvez-vous expliquer, noir sur blanc, pourquoi vous peignez?



Dessin, 1958, encre de Chine

M. H.: La peinture est une part importante de mon existence mais, à vrai dire, je ne me suis jamais posé sérieusement la question; et quand d'aventure je me la suis posée, je n'ai pu y répondre de façon vraiment satisfaisante. Je suis capable de me trouver de bonnes excuses mais non la vraie raison - que je n'ai d'ailleurs pas très envie de connaître. Trouver la réponse équivaldrait à dissiper une bonne part du mystère et, à terme, qui sait? me forcerait peut-être à arrêter.

Je ne peins pas pour sortir de l'anonymat. De toute façon, personne n'en sort jamais. Ni pour comprendre l'univers. Ma démarche n'est pas métaphysique. Ma peinture n'interpelle pas le mutisme du monde. Penser parvenir à résoudre l'énigme est une illusion. J'essaie plutôt par ma peinture de me comprendre un peu mieux moi-même, de me montrer à moi ma différence. Je peins aussi pour l'illusoire raison: me prolonger dans le temps. C'est à la fois paradoxal et terrible car ce n'est jamais le peintre qui se prolonge dans sa toile. Achevée, son oeuvre lui échappe. Mes tableaux, mes dessins, mes collages, une fois terminés, commencent une existence autonome, vivent leur propre destin sur lequel je n'exerce plus de contrôle et où je n'ai pas de part. Les gens ne regardent pas le peintre. Ils regardent la peinture. Ils y mettent ce qu'ils y voient et personne n'y voit la même chose. Les interprétations des oeuvres des maîtres anciens - qui ont l'air plus "réalistes" que mes tableaux - se succèdent et ne se ressemblent pas. L'Interprétation (avec un grand I), c'est-à-dire sans doute l'intention originelle du peintre, nul ne peut la deviner.

Arbre, Paris, 1963, photographie



On m'a déjà dit qu'une partie de la peinture contemporaine faisait tout pour occulter le sens, pour rendre l'interprétation de l'oeuvre la plus difficile possible. Je crois que c'est faux. Si cela était, en ce qui me concerne en tous cas, ce ne serait pas intentionnel.

D'ailleurs, que signifie: "interpréter"? J'ai séjourné au Japon. J'y ai vu dans certains temples, dans certaines maisons, des calligraphies anciennes tracées au pinceau. A l'époque où ils furent dessinés, ces signes étaient lisibles. Mais depuis, l'écriture a changé, évolué, et ces caractères sont devenus très difficilement lisibles aujourd'hui, sauf peut-être pour quelques spécialistes. Ces signes restent pourtant des images très belles, très fortes. Poèmes ou bribes de vers, les familles qui les possèdent en connaissent parfois le sens par tradition orale mais sont très souvent incapables de les lire. Ils passent pourtant des heures à les regarder. Ces écritures illisibles font partie de leur environnement quotidien. Cela m'a beaucoup encouragé. Je me suis dit que mes peintures, mes dessins - qui ne sont finalement que des interactions de masses noires et de tracés, des effets de variation dans l'épaisseur des traits - pouvaient peut-être apporter quelque chose à d'autres personnes que moi. Je me suis un peu déculpabilisé. Je me suis en effet toujours senti vaguement coupable de faire les choses comme je les ai toujours faites. Mais de toute manière, il m'est impossible de rien changer. Cela vient comme cela. Quand je montre mes dessins, les autres se demandent sans doute ce qu'ils signifient, mais finalement...

A. L.: Les bâtisseurs du Sphinx et des pyramides ont ajouté une énigme nouvelle à un désert de sable, déjà terriblement

énigmatique. Pourquoi tracer des signes? créer de nouvelles énigmes?

M. H.: Je ne crois pas que mes signes, comme vous dites, créent de nouvelles énigmes. D'ailleurs, dès que les gens les voient, même les critiques d'art, ils s'arrangent immédiatement pour les rendre moins énigmatiques. Certains critiques trouvent même mes peintures humoristiques! alors? D'autres y voient des lambeaux de corps humain, des épaules, des têtes... Je ne veux pas créer d'énigmes. Je peins dans l'espoir d'arriver à une certaine lucidité - non la lucidité absolue - mais une lucidité toute relative qui me permette de comprendre et d'admettre... qu'il n'y a finalement rien à comprendre.

A. L.: Dès lors, à quoi sert de peindre?

M. H.: A rien! très probablement à rien! Cela sert juste à se tracasser, à avoir l'esprit un peu moins tranquille et, bien sûr, oui! à souffrir un peu plus... Voilà près d'un quart de siècle que je peins, gribouille, découpe, colle des choses. Etrangement, je ne suis pas totalement sûr d'être parvenu à un plus haut degré de lucidité qu'au départ. Par lucidité, j'entends: pouvoir départager l'essentiel de l'accessoire, reconnaître les vraies valeurs indépendamment des modes du jour, ne pas être dupe, ne pas se laisser influencer par les démagogues de tous ordres, politiques, morales, esthétiques, etc. J'ignore si c'était instinctif ou volontaire mais dès mes quatorze ans j'étais déjà très lucide, je crois. Par exemple, j'étais fou de cinéma, de bon cinéma. Mes parents considéraient le cinéma comme une distraction de bas-étage. Comme je les aimais beaucoup et que je ne voulais pas les chagriner, je ne leur ai pas parlé de mon intérêt pour le cinéma tout en m'arrangeant pour y aller régulièrement sans qu'ils n'en sachent rien. C'était, je pense, faire preuve de lucidité. Même chose pour la peinture. Je n'ai jamais exposé pour les autres. C'est une autre preuve, je crois, de lucidité. J'expose pour essayer de me prouver, à moi-même, que tout le temps consacré à la peinture n'a pas été, dans ma vie, du temps tout à fait perdu. On ne prouve rien aux autres. On essaie de se prouver des choses à soi, s'il y a quelque chose à prouver!

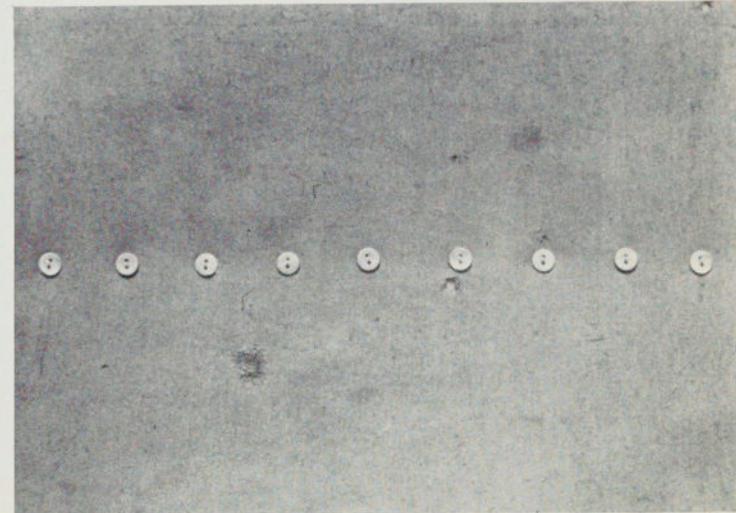
Ce que je vécus le soir de ma première exposition, il y a vingt ans, m'a beaucoup aidé à me défaire de certaines illusions. Je me souviens être arrivé dans la salle le premier. Mes tableaux étaient accrochés aux murs. Je les ai regardés avec appréhension. Pour la première fois, j'allais les présenter au monde. Le public est venu: critiques, artistes, amis, inconnus aussi. On m'a félicité, on m'a même acheté des tableaux... Ensuite, les gens peu à peu sont sortis et je suis resté seul. J'ai de nouveau regardé mes tableaux, attentivement, et ce n'était plus parail. Une sorte de distance s'était établie entre eux et moi. Ils ne m'appartenaient plus. J'en avais perdu l'exclusivité... je crois que c'est pour le peintre un aspect un peu effrayant de la peinture.

Il m'arrive parfois de regarder certains de mes tableaux qui datent de plus de vingt ans. Je les aime encore mais différemment. Ils me rappellent qui j'étais au moment où je les ai faits. J'éprouve une sorte de nostalgie, de rage aussi, de colère parce que j'ai vieilli, que je n'ai pas fait grand'chose... d'embarras



Composition XI-3, 1960, assemblage, huile

9 boutons, 1961, assemblage



certaines fois, mais aussi parfois de fierté. En les regardant aujourd'hui, je suis, par exemple, très content de mes dessins des années 1957-58. J'avais 22-23 ans. Or ils se trouvent être assez proches des dessins que Borduas - que je ne connaissais alors évidemment pas du tout - fit à la même époque. Je ne connaissais pas non plus Kline ni de Kooning. On me pose souvent la question: "Est-ce Kline qui vous a influencé?" Non, je n'ai subi aucune influence directe, je n'ai jamais voulu m'inspirer, m'approcher de la vision d'un autre peintre. On subit toujours, bien sûr, des influences indirectes mais elles sont inconscientes. Certains peintres m'ont impressionné: Alberto Burri, par exemple, Dubuffet aussi, l'art brut et, plus tard, certains photographes comme Atget, Siskind, Renger-Patzsch.

A. L.: Vous semblez travailler en solitaire. En a-t-il toujours été ainsi?

M. H.: Effectivement, je suis essentiellement un peintre "solitaire". Pourtant, à Zagreb, je faisais partie d'un groupe d'amis, peintres et critiques d'art, animé par le peintre Vanista. J'étais le plus jeune. Nous étions tous très différents les uns des autres et nous nous encourageons dans cette diversité. Entre 1961 et 1966, le groupe a publié une petite revue, ou plutôt une anti-revue, *Gorgona*, à laquelle collaborèrent aussi des artistes et écrivains étrangers, comme Vasarely, Harold Pinter, Diter Rot... Nos activités d'alors paraissent aujourd'hui avant-gardistes aux yeux de certains mais nous n'en étions pas trop conscients. C'était plutôt une façon de vivre, de communiquer entre nous. Nous faisons des longues promenades dans la nature, nous jouions au tennis...

A. L.: Vous considérez-vous comme un artiste d'avant-garde?

M. H.: Comment voulez-vous que je me considère d'avant-garde! Je fais de la peinture. C'est tout! Par ailleurs, ce n'est pas à moi à décréter si je suis artiste ou non. Et d'abord, qu'est-ce qu'un artiste? A Paris, entre 1962 et 1964, il y avait selon les statistiques officielles un nombre faramineux d'"artistes", entre vingt et quarante mille, je ne me souviens plus. Combien d'entre eux l'étaient vraiment? Les artistes authentiques sont rares. Ils sortent de l'ordinaire. Certains peintres sont de vrais artistes pendant un temps, puis ils reviennent à la normale.

La notion d'avant-garde demanderait également à être définie. Masaccio était-il un artiste d'avant-garde? Oui, par rapport à tous ceux qui sont venus après lui! Klee l'était-il? Non! et pourtant il est, selon moi, le plus grand artiste du XXème siècle. Klee n'a fait une seule oeuvre qui manque d'intérêt. Par contre, Picasso, artiste d'avant-garde par excellence, à la toute fin de sa vie a produit à la chaîne des tableaux dont le seul intérêt se trouve dans la signature. Ceux qui ont vue l'exposition à Avignon, il y a cinq ans, sauront de quoi je parle. *Le carré blanc sur le fond blanc* de Malévitch, c'était de l'avant-garde. Vous rendez-vous compte, un carré blanc sur un fond blanc, en 1917! Et voulez-vous peut-être que je vous donne l'exemple suprême de l'avant-garde? *La Vénus de Lespugue*, 25,000 ans avant Jésus-Christ... Pour moi, l'avant-garde s'est arrêté vers la fin des années 1940. Après, il s'est

Dessin, 1958, encre de Chine



peut-être fait un art intéressant, même un grand art, mais pas d'avant-garde. La peinture actuelle n'est pas novatrice.

A. L.: Mais le grand public, celui qui n'est pas particulièrement sensibilisé à l'art contemporain n'y comprend plus grand chose et souvent s'en détourne. Les peintres ne devraient-ils pas s'efforcer de produire des choses plus immédiatement accessibles?

M. H.: Quelles sont les réactions du public contemporain devant un Giotto, un Piero de la Francesca ou un Vermeer? Leur peinture est pourtant "réaliste". Elle semble plus accessible mais l'est-elle vraiment?... Je ne le crois pas. Les gens sont capables de décrire un Vermeer: scène, personnages, couleurs et le reste. Mais par-delà? Y-a-t-il quelque chose par-delà? En ce qui concerne mes images, ce n'est pas à moi à le dire. Pour Vermeer, je sais qu'il y a quelque chose par-delà l'image et dont elle n'atteste pas directement. Je ne suis pas convaincu que ses tableaux soient tellement accessibles!

Parlant de Vermeer, la première fois que j'ai vu *La liseuse de lettre* au Rijksmuseum d'Amsterdam, je me suis arrêté fasciné, ensorcelé. J'ignore ce qui s'est produit. Un moment donné, le gardien m'a secoué l'épaule. Il m'a dit: "Monsieur, le musée ferme!" "Etes-vous malade?" a-t-il ajouté. "Non, pourquoi?" lui ai-je répondu. "Voilà deux heures que vous êtes immobile devant ce tableau!" Je ne me souviens pas de ce qui s'est passé dans ma tête pendant ces deux heures-là. J'y suis retourné deux ou trois fois par la suite. Je n'y ai plus été envoûté comme la première fois mais chaque fois cette toile m'a profondément ému. Il y a derrière certains tableaux quelque chose d'indescriptible; derrière certaines scènes de film aussi, comme par exemple derrière quelques images de *l'Aurore* de Murnau, de *l'Ossessione* de Visconti, ou derrière certaines villes comme Bruges, Kyoto, Ravenne. Il s'en dégage une alchimie, une magie irrésistibles. Certains images ne sont plus des images: elles sont des sentiments à l'état pur. L'être humain qui parvient à produire de telles images est un très grand artiste.

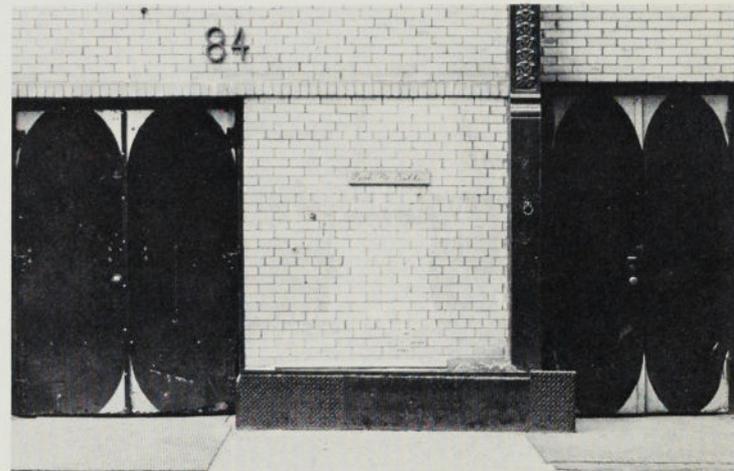
A. L.: Les jeux de l'art contemporain ne sont-ils pas devenus tellement abstraits, tellement lointains que seuls les peintres eux-mêmes, de loin en loin, sont encore capables, à l'écart du grand public, de se lire, de se répondre et de se comprendre?

M. H.: Tout l'art contemporain n'est pas abstrait! L'art non-figuratif est aujourd'hui minoritaire. L'art abstrait comporte plusieurs tendances dont les courants constructivistes ou géométristes. Cette peinture-là a toujours été relativement accessible. Les formes géométriques existent depuis toujours dans notre environnement. Mes tableaux récents font peut-être partie d'un des courants les moins accessibles de l'art abstrait contemporain. J'en éprouve une certaine gêne mais, en même temps, curieusement, je me pose la question: "ma peinture est-elle vraiment tellement inaccessible?" Je n'en suis pas trop sûr. Il est arrivé que des gens entrent dans une galerie où j'exposais, ne sachant pas que c'était une galerie. Après avoir jeté un



Bruges, 1963 et Paris, 1966, encre de Chine

New York, 1977, photographie



coup d'oeil à mes tableaux, ils se sont exclamés: "Ce n'est pas de l'art, ça! N'importe quel enfant pourrait faire pareil!" Si ces personnes ont pu associer mes tableaux à des gribouillages d'enfants, cela montre que ces tableaux ne leur étaient donc pas vraiment inaccessibles! Ce n'est peut-être pas tant la question d'accessibilité que la question de prise au sérieux qui se pose... Je peins pour moi, je l'ai dit. Mes expositions ne sont pas des actes de communication. Je ne me fais pas d'illusions. Je montre mes choses, voilà tout! Quelle illusion pourrais-je d'ailleurs bien me faire? Si l'un ou l'autre de mes dessins, l'une ou l'autre de mes toiles apportait quelque chose à quelques personnes, ce serait déjà beaucoup... et je me sentirais moins coupable et moins seul peut-être.

A. L.: La peinture vous est essentielle. Vous pourriez en vivre. Pourtant vous avez toujours exercé, et continuez d'exercer, un métier second, pourquoi?

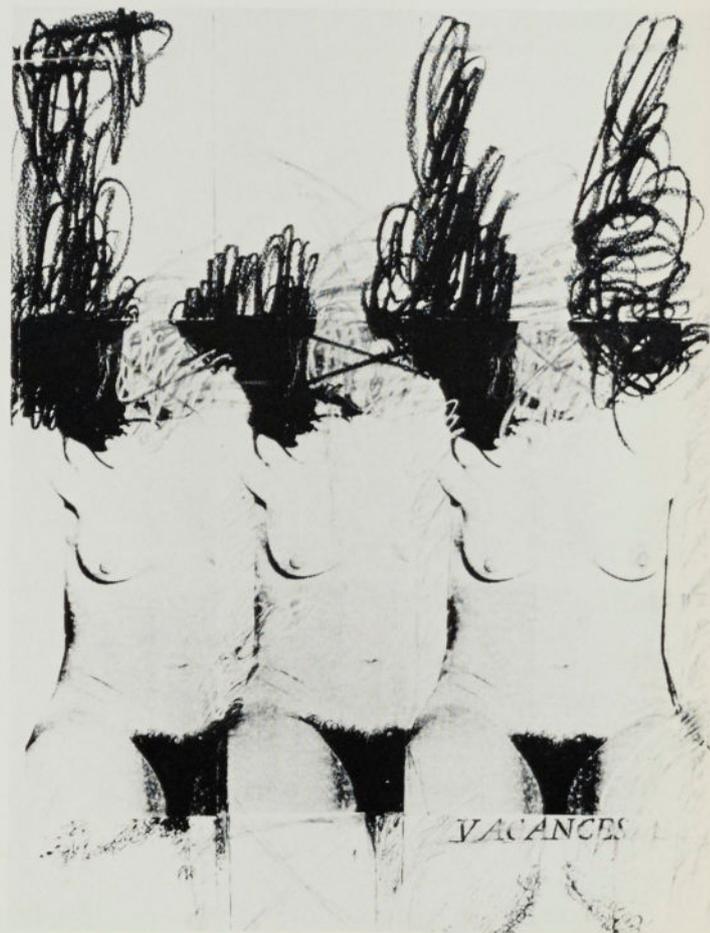
M. H.: C'est une question assez troublante. Pas seulement pour moi mais pour d'autres peintres aussi. Dès mon adolescence, je savais que je deviendrais peintre. Je ne l'ai pas décidé du jour au lendemain. C'est venu progressivement. Mais je savais également que je continuerais sûrement à travailler pour gagner ma vie de façon à pouvoir faire le genre de peinture que je voulais sans contrainte d'aucune sorte. Je voulais rester financièrement indépendant, avoir la possibilité de vivre un certain type de vie... de voyager, par exemple. Les voyages sont très importants pour moi. C'est une source inépuisable de découvertes, de rencontres, d'inspiration, de remises en question. Chaque fois que je voyage j'emporte des carnets et je fais de nombreux croquis.

Je n'éprouve pas comme certains d'attrance pour la vie bohème. Je crois que ce ne serait bon ni pour moi ni pour ma peinture... Je me suis aperçu qu'un grand nombre de peintres ont toujours gardé un travail alimentaire extérieur, même ceux qui auraient très bien pu vivre de leur art. Je ne connais pas leurs motivations. Quant à moi, je me suis toujours senti un peu coupable d'être peintre. Pour me racheter, me défaire de ce complexe de culpabilité, il m'a semblé que je devais exercer un autre métier dans la société. Mais cela aussi est illusoire: dans quelle mesure, en effet, mon travail alimentaire est-il socialement utile? Ce n'est finalement qu'une autre excuse...

A. L.: Vous avez employé une grande diversité de moyens d'expression: photos, collages, tableaux, dessins, gravures. Ces techniques correspondent-elles à des périodes précises de votre évolution ou bien les avez-vous employées concurremment?

M. H.: J'ai toujours travaillé plusieurs techniques à la fois. J'ai commencé par des dessins à l'encre et au pastel; parallèlement, je faisais de la peinture, à l'huile d'abord et ensuite à l'acrylique. Quant à la photographie, elle est pour moi une activité en soi. Il faut la distinguer des photos employées comme élément de construction de l'image dans mes collages. A Paris, par exemple, entre 1962 et 1966, j'ai fait l'hiver des photos d'arbres complètement dénudés que j'ai tirées en haut-contraste. J'y ai aussi

Vacances, 1974; collage, crayon gras





New York, 1967 encre de Chine

photographié des rues désertes, des lieux insolites, et plus tard, à New-York et ailleurs, des murs, des inscriptions, des graffiti, des affiches lacérées. J'ai exposé certaines de ces photos que j'ai appelées "photodécollages".

En ce qui concerne mon travail de peintre proprement dit, j'ai aimé récupérer les choses usées, salies, les déchets - il n'y avait là rien de nostalgique - et les utiliser comme éléments de construction et de couleur. Au lieu d'appliquer la couleur au pinceau, je le faisais en découpant, déchirant dans mes collages des éléments qui paraissent réalistes ou anecdotiques pour les autres mais qui ne le sont jamais pour moi. J'ai parfois de la difficulté à faire comprendre qu'il s'agit de simples déclencheurs. Ils déclenchent la naissance, la construction et le développement de l'image. Entre 1972 et 1975 environ, j'ai utilisé certaines portions du corps féminin comme élément de départ. J'appelais cela des "géométries naturelles"...

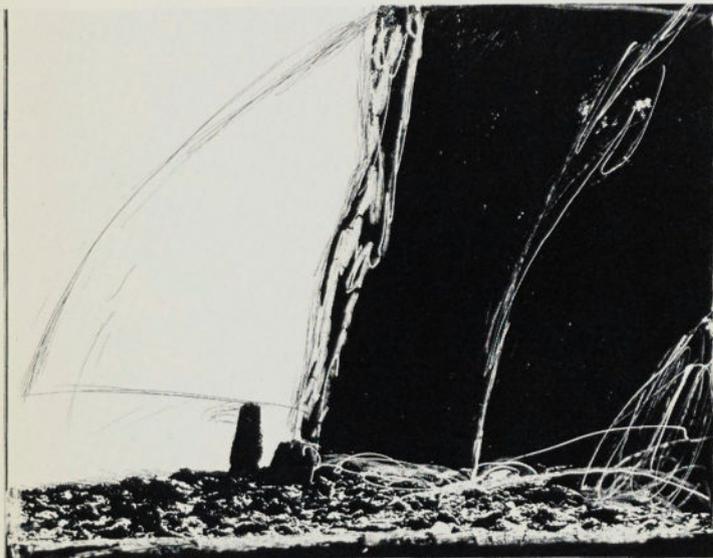
A. L.: Qu'est-ce qui détermine la naissance d'un tableau, d'un dessin, d'un collage? Pourquoi les photos d'arbres parisiens, par exemple, sont-elles restées des photos alors que d'autres ont été intégrées dans des oeuvres nouvelles, plus "picturales"?

M. H.: Il n'y a jamais eu, au moins pour les petits formats (dessins et collages), de préparation très poussée. Pour les tableaux, c'est autre chose. Mais les collages et les dessins sont toujours très spontanés, très brusques. En ce qui concerne l'emploi d'éléments photographiques dans mes collages, la vraie raison pourra paraître un peu bête. Pour parvenir à une bonne photo, il me faut parfois en faire deux ou trois tirages moins bons. J'ai horreur du gaspillage. Alors, au lieu de jeter à la poubelle les tirages dont je ne suis pas satisfait, le je incorpore dans mes collages. C'est aussi simple que ça!

Mon envie d'entreprendre un collage ou un dessin est également très simple à expliquer. Une pièce m'est réservée à la maison. Il m'arrive d'y aller chercher un marteau ou quelque autre outil. En entrant, j'aperçois une image ou un bout de papier qui semble me regarder. Une sorte de magnétisme s'opère. Je prends un crayon, une feuille blanche et je commence à gratter, dessiner ou coller. Au bout d'une demi-heure ou de deux heures, après avoir fait un ou même plusieurs dessins, je me dis: "Bon dieu! ce n'est pas pour cela que je suis venu!... Je suis venu chercher un marteau!"... Cela se passe régulièrement de la sorte... L'"inspiration" me vient souvent dans des moments d'inattention. Je suis très avide de sensations visuelles. Je regarde toujours autour de moi. Je remarque des détails qui échappent peut-être aux autres, même à mes proches: une tache minuscule, un papier déchiré dans le panier déclenchent parfois un processus qui donne naissance à d'autres images. Je ne travaille jamais à heures fixes. Cela se passe à l'improviste mais cet improviste se répète presque tous les jours.

Pour les tableaux, c'est différent. Leur point de départ est souvent une image, une phrase, un poème, une musique, qui me hante, qui m'évoque une image visuelle intérieure, sans aucun rapport avec ce qui l'a inspirée. Ma peinture, comme mes collages ou mes dessins, n'a rien d'anecdotique. J'espère que c'est évident.

Etretat-Montréal, 1962-79, photographie, cliché-verre



La mauvaise conscience, 1978, encre de Chine, crayon gras



A. L.: Quelle est à l'heure actuelle votre technique préférée?

M. H.: C'est difficile à dire. Je fais tout le temps de la peinture, tout le temps du dessin. Je fais de la lithographie. Mes premières lithographies se trouvent dans *Mais en d'autres frontières, déjà...*, cet album que nous avons d'ailleurs fait ensemble en 1976. Depuis, j'en ai fait d'autres. La lithographie m'attire beaucoup mais en même temps c'est une des techniques parmi les plus difficiles pour moi. Mon travail est gestuel. Certains mouvements se répètent naturellement, notamment les tracés qui partent de la gauche en bas et vont vers la droite en haut. Il m'est difficile de dessiner à l'envers. Le geste perd sa spontanéité et sa sincérité. J'ai à moitié résolu le problème en utilisant la plaque, plus légère et plus maniable que la pierre. Je m'installe avec ma plaque devant un miroir. Je fais mes mouvements à l'envers et, dans le miroir, je vois ce que cela donne à l'endroit...

A. L.: Lithographie, jeu de miroir!... Peinture, miroir du peintre?

M. H.: Mon tableau est mon miroir, c'est vrai! mais chaque toile est aussi le miroir - et le reflet - de celui qui la regarde...

A. L.: Votre peinture est-elle le résultat de conceptions théoriques précises et préméditées?

M. H.: Je ne peux pas expliquer ma peinture. Je n'ai pas de théorie, je n'ai pas de système. Mes peintures ne sont pas le fruit de longues préparations ni de (pré)méditations théoriques. Si vous me le demandiez, je pourrais vous donner mes opinions, mes impressions sur le travail des artistes que j'aime - je serais capable, je l'espère, de formuler et de traduire mes sentiments de façon cohérente - mais j'en suis incapable en ce qui concerne mon propre travail. C'est embêtant! J'envie les artistes, surtout les peintres, qui font sur leur travail de belles théories bien écrites, bien expliquées, avec des références, des diagrammes... C'est tellement plus commode pour tout le monde: ça donne quelque chose à lire aux critiques et au public, ça leur dit ce qu'ils doivent trouver dans l'oeuvre, de quoi ils doivent parler ou écrire, ça met les points sur les i. Et ça rassure énormément l'artiste lui-même: la théorie qu'il met au point lui permet de se convaincre. Elle lui fixe un cadre de travail précis. Elle éloigne le doute. Comme ça doit être bon de se sentir sûr de soi!... Moi, malheureusement, je ne suis pas sûr de moi. Souvent quand je commence un tableau, j'ai la sensation d'être dans la peau d'un équilibriste sur une corde raide... Un mauvais tableau ça se corrige, ça se repeint, me diriez-vous. Bien sûr! mais l'amertume, la honte, la peur, après avoir raté une toile, ne s'effacent ni très facilement ni très vite, même si la suivante est mieux réussie. Peindre, en ce qui me concerne, est une inquiétude perpétuelle.

à Lucia,
ma femme et ma compagne,
mon critique sévère et
mon indéfectible supporteur,
je dois et je dédie cette exposition



Peinture CEXGG-27, 1979, acrylique, crayon gras sur toile, 183 x 183 cm (72" x 72")



Des inconnus chez moi, 1980
acrylique sur toile
183 x 122 cm (72" x 48")



Les souvenirs de Londa, 1978, acrylique, crayon gras sur toile. 152 x 274 cm (60" x 108")



La Belle et la Bête, 1978, acrylique, crayon gras sur toile. 152 x 274 cm (60" x 108")

Quatre pages suivantes: Quatre leçons, polyptyque: Dessin de l'ombre - Aspect du jardinage - Arithmétique - Katakana; 1980, acrylique, crayon gras sur toile. 259 x 168 cm (102" x 66") chacune











Hommage à Rossinante, 1980, acrylique sur toile. 168 x 274 cm (66" x 108")



Les grandes excavations, 1980, acrylique, crayon gras sur toile. 183 x 274 cm (72" x 108")



Peinture CEXGG-29, 1979, acrylique, crayon gras sur toile. 183 x 183 cm (72" x 72")



La peinture pour Pandore, 1980
acrylique, crayon gras sur toile
183 x 122 cm (72" x 48")



Le masque sans visage, 1979
acrylique, crayon gras sur toile
183 x 122 cm (72" x 48")



La grande fleur, 1979, acrylique, crayon gras sur toile. 183 x 183 cm (72" x 72")



Fragment, 1980, acrylique, crayon gras sur toile. 168 x 194 cm (66" x 76-1/4")

Miljenko Horvat

Né en 1935 à Varazdin. Fait de la peinture depuis 1956. Diplôme d'architecte en 1960. Première exposition personnelle en 1961. La même année, participation à la 2ème Biennale de Paris. Membre du groupe Gorgona. Vit à Paris entre 1962 et 1966 et à Montréal depuis cette date. Co-éditeur du portfolio "Art ex machina" en 1972 et de la collection "1 + 1" en 1972-73. Boursier du Conseil des Arts du Canada en 1975 et 1976 et du Ministère des Affaires Culturelles du Québec en 1980.

Principales expositions
depuis 1973

Ordinateur et Création Artistique, Espace
Cardin, Paris
Computer Art Exhibition, Canadian
Computer Show, Toronto
Contact 2, Galerie des Beaux-Arts,
Bordeaux, France
Cybernetic Artrip, Sony Building, Tokyo
Midland Group Gallery, Nottingham,
Angleterre

1974

Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
(EXPOSITION PERSONNELLE)
Musée Cybernétique, Musée d'Art
Contemporain, Montréal
Art '5, Bâle, Suisse
SCAN: Survey of Canadian Art Now,
Vancouver Art Gallery, Vancouver
9 out of 10, a Survey of Contemporary
Canadian Art, Art Gallery of Hamilton,
Hamilton, Ont.
1ère Biennale des Arts Graphiques,
Segovie, Espagne

1975

Survey of Contemporary Canadian Art,
Kitchener/Waterloo Art Gallery, Kitchener,
Ont.
Musée d'Art Moderne, Belgrade
Survey of Contemporary Canadian Art, the
Gallery Stratford, Stratford, Ont.
Place des Arts, Montréal
ICCH/2, Los Angeles
11ème Biennale de la Gravure, Ljubljana

1976

111 dessins du Québec, Musée d'Art
Contemporain, Montréal
Musée régional de Rimouski
The Southern Alberta Art Gallery,
Lethbridge
Grafica delle arti sperimentali, Galleria
Civica, Monza
Palazzo Strozzi, Florence
7e Premio Internazionale Biella, Biella,
Italie
Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
(EXPOSITION PERSONNELLE)
Gravures contemporaines du Québec, Place
des Arts, Montréal
Directions Montréal 1972-1976, Galerie
Véhicule, Montréal
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B.
The Seventies, Museo de Arte Moderna, Sao
Paulo
Gallery 7, Detroit
Forum 76, Musée des Beaux-Arts, Montréal

1977

Galerie Le Disque Rouge, Bruxelles
(EXPOSITION PERSONNELLE)
Mc Master Art Gallery, Hamilton, Ontario

The Art Gallery of Windsor, Windsor,
Ontario
World Print Competition 77, Museum of
Modern Art, San Francisco
Memorial University of Newfoundland,
St. John's
50 Canadian Drawings, Beaverbrook Art
Gallery, Fredericton, N.B.
12ème Biennale de la Gravure, Ljubljana
TELIC, Art Research Center, Kansas City
Figura 2, IBA 1977, Leipzig
ARTE FIERA 77, Bologne
The New Brunswick Museum, Saint John,
N.B.
Gorgona, Galerie d'Art Contemporain,
Zagreb
Museum Monchengladbach, Allemagne
Montréal maintenant, London Art Gallery
London Ont.
Making Marks: Current Canadian Drawing,
The Norman MacKenzie Art Gallery, Regina,
Sask.
5 Montreal Artists, The Isaacs Gallery,
Toronto
Decada 70, Museo Universitario de Ciencias
y Arte, Mexico City

1978

Galerie Gilles Gheerbrant, Montréal
(EXPOSITION PERSONNELLE)
International of Drawings, Christchurch,
N.-Zélande
Now Drawing Is..., Imabashi Gallery, Kyoto
Centre Culturel Canadien, Paris
Tendances actuelles au Québec, Musée
d'Art Contemporain, Montréal

1979

Gallery Marronnier, Kyoto
Birmingham Festival of the Arts,
Birmingham, Alabama
13ème Biennale de la Gravure, Ljubljana
Utubo Gallery, Osaka
100 gravures, Musée d'Art Contemporain,
Montréal
Concours d'estampe et de dessin
Québécois, Centre culturel, Sherbrooke
University of Maryland Baltimore County,
Baltimore
Grand théâtre de Québec, Québec
Festa de la Llettra, Galeria Joan Prats,
Barcelone

1980

Centre culturel, Université de Sherbrooke
(EXPOSITION PERSONNELLE)
International Impact, Municipal Museum,
Kyoto
Centre de documentacio d'art actual,
Barcelone
Musée d'Art Contemporain, Montréal
(EXPOSITION PERSONNELLE)

1973

Photodécollages, Musée d'Art
contemporain, Montréal (EXPOSITION
PERSONNELLE)
10ème Biennale de la Gravure, Ljubljana
Nouvelles Tendances 5, Galerie d'Art
Contemporain, Zagreb
Interact, Edimbourg, Ecosse
Xerox Exposition Internationale, Galerie
SC, Zabreb
2nd American Biennial of Graphic Arts,
Muséo la Tertulia, Cali, Colombie

Principales collections publiques
(peintures et dessins)

Textes et publications

Bibliographie sélective
(livres et revues d'art)

Musée des Beaux-Arts, Montréal
Stedelijk Museum, Amsterdam
Musée d'Art Contemporain, Montréal
Fondation Calderara, Vacciago, Italie
Galerie d'Art Contemporain, Zagreb
Musée d'Art Moderne, Rijeka
Conseil des Arts du Canada
Ministère des Affaires Extérieures
Université Mc Gill, Montréal
Télélobe Canada, Montréal
Centre Culturel, Université de Sherbrooke

Gorgona, No. 7, Zagreb 1965
Calcaires, poèmes de Alexis Lefrançois, avec
14 dessins de M. Horvat. Editions du Noroît,
Saint-Lambert, Qué. 1971
5 Sérigraphies, suite de cinq sérigraphies
en noir, blanc et argent. G. Gheerbrant
Editeur, Montréal 1971
Gervais, Raymond: Entrevue avec Miljenko
Horvat. Parachute, no. 5 Montréal, 1976
Mais en d'autres frontières, déjà..., texte de
A. Lefrançois, avec cinq lithographies de
M. Horvat, Editions du Noroît,
Saint-Lambert, Qué. 1976
M. H.: Texte dans le catalogue de
l'exposition personnelle à La Galerie
G. Gheerbrant, Montréal 1978
Mais que dire, sinon..., texte de Alexis
Lefrançois, accompagné de cinq dessins et
de quatre contre-notes de M. Horvat. La
nouvelle barre du jour, No 70, octobre 1978

Bogardi, Georges: Horvat et le signe
libérateur. Vie des arts, vol. XXI, no. 83,
Montréal 1976
Chandler, John Noel: 111 dessins du
Québec. ArtsCanada, avril-mai 1976
Colombourg, Laurent: Exposition de M. H.
Hobo Québec, no. 16/17, Montréal 1974
Dimitrijevic, Nena: Gorgona-art as a way of
existence. Dokumenti 1-2, Gallery of
Contemporary Art, Zagreb 1977
Donat, Branimir: Pohvala materijalu. Vidici,
no. 70, Belgrade 1962
Goldin, Amy: Report from Toronto and
Montreal. Art in America, mars-avril 1977
Klepac, Walter: Miljenko Horvat.
ArtsCanada, décembre 1976
Koscevic, Zelimir: Xerox - possibilité ou
erreur. Spot, no. 5 Zagreb 1974
Leavitt, Ruth (edited by): Artist and
Computer. Harmony Books, New York 1976
Lévy, Bernard: Le parti pris du spectateur.
Vie des arts, no. 88, Montréal 1977
Nemiroff, Diana: Miljenko Horvat.
ArtsCanada, octobre-novembre 1978
Parent, Alain: 111 dessins du Québec.
Journal, no. 19, Galerie Nationale du
Canada, 1976
Pontbriand, Chantal: Exposition de M. H.
Artscanda, décembre 1974
Ragon, Michel et Seuphor, Michel: L'art
abstrait, vol. 3, Maeght Editeur, Paris 1973
Robert, Guy: L'art au Québec depuis 1940.
Les Editions La Presse, Montréal 1973
Zidic, Igor: Nadrealizam i hrvatsko
slikarstvo. Zivot umjetnosti, no. 3-4, Zagreb
1967
_____ : Horvat: photodécollages. Ateliers,
vol. 3 no. 5, Montréal 1973

Cent cinquante exemplaires du présent catalogue contiennent une estampe originale. Six différentes lithographies, numérotées et signées par Miljenko Horvat, ont été tirées en 25 exemplaires chacune par Paul Séguin à Montréal.

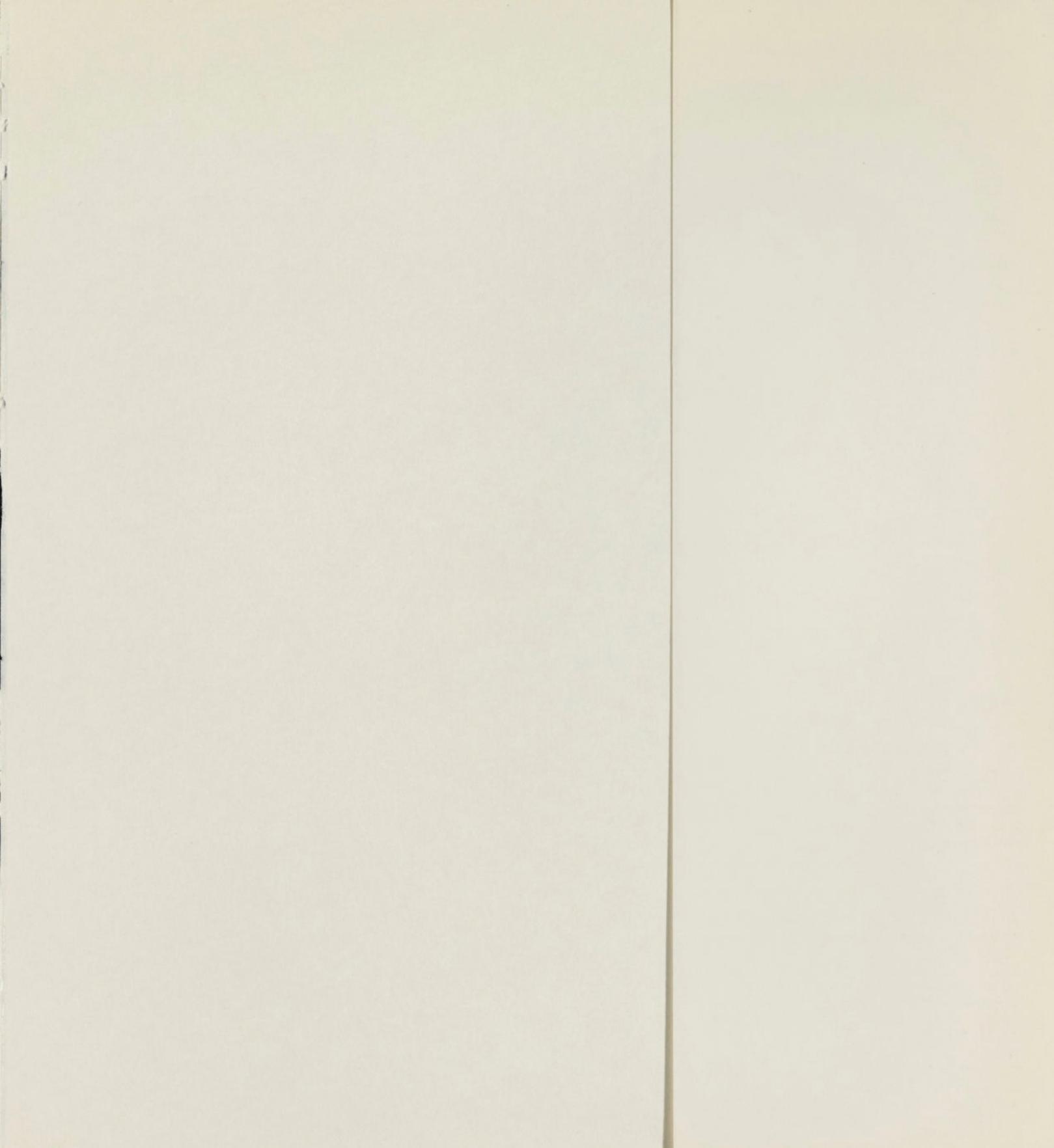
photographie: Gabor Szilasi
conception du catalogue et
la photographie dans le texte:
Miljenko Horvat

Ministère des Affaires culturelles, 1980.

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.

Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Editeur officiel du Québec.

Dépôt légal: Bibliothèque Nationale du Québec,
4ème trimestre 1980
ISBN 2-551-04081-7





Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain