

***DES MILLE MANIÈRES...***

**LECTURES / ŒUVRES D'ART**



# ***DES MILLE MANIÈRES...***

---

***LECTURES / ŒUVRES D'ART***

**Musée d'art contemporain, Montréal**

27 février — 10 avril 1983

**Musée du Québec, Québec**

16 avril — 5 juin 1983

## **AVANT-PROPOS**

Poursuivant son «éclatement» au sein de notre société, le Musée d'art contemporain propose une démarche originale pour la compréhension de l'art actuel : **Des mille manières...** devrait permettre la lecture d'une œuvre d'art, telle que perçue par divers intervenants.

Le rôle didactique du musée s'avère donc primordial afin de permettre au visiteur de mieux prendre conscience du phénomène «art», vécu par une société en proie à des changements brusques, souvent imperceptibles, mais combien révélateurs de sa vitalité.

Je tiens à remercier le Musée du Québec qui a spontanément accepté d'accueillir cette exposition et je suis convaincu que dans cet esprit de collaboration réside la pérennité de notre action.

*Le directeur par intérim,*  
**André Ménard**

Nous tenons à remercier Jocelyne Allouche, Marius Dubois et Lauréat Marois pour leur collaboration au tournage du document vidéographique, l'équipe de production en régie du Ministère des communications du Québec pour la réalisation de ce même document, le Service de la photographie du Ministère des communications et le Musée du Québec pour l'accueil qu'il a réservé à notre exposition et pour son apport financier.

Conception graphique : Pierre E. Roy  
Mise en page : Diane Héroux, François Drouin  
Photographies : Jocelyne Allouche, pp. 56, 57, 61, 63, 64  
François Désaulnier, p. 6  
Jean-Guy Fallu du Centre des  
Médias du Cegep Ste-Foy, pp. 24-25-26-27-28-  
29-30-31-32  
Yves Martin, pp. 44, 50  
T.A.V., pp. 36-38-41-51  
Paul Altman, pp. 22-28

Typographie : Artès inc.  
Impression : Paul Paradis Inc.  
Réalisation : Lucette Bouchard, conservatrice,  
responsable de l'exposition

ISBN 2-551-05300-5

Dépôt légal: Bibliothèque Nationale du Québec  
1er trimestre 1983

## **TABLE DES MATIÈRES**

**4**

---

Introduction

**7**

---

**La théorie de l'art**, une œuvre de Louis Cane  
par David Karel

**23**

---

**L'approche iconologique et son application** à partir  
d'une œuvre du peintre Marius Dubois  
par Pierre Filteau

**37**

---

**Analyse formelle et formalisme**  
De la description à la théorie : l'œuvre de Jack Bush  
par Nicole Dubreuil-Blondin

**45**

---

**Le doute ou la méthode : approche structuraliste des  
œuvres de Lauréat Marois**  
par Jean-Claude St-Hilaire

**55**

---

**Des mille manières...**  
à partir d'une œuvre de Jocelyne Alloucherie

**66**

---

Liste des œuvres

## INTRODUCTION

Dans le cadre de ses activités d'animation et de collaboration avec le milieu étudiant, le Musée d'art contemporain présente l'exposition didactique **Des mille manières...** lectures/œuvres d'art.

«Des mille manières de goûter une œuvre d'art, une seule est absolue. Et elle est peu commune, celle qui permet la contemplation de sa beauté substantielle<sup>(1)</sup>.»

**Borduas 1942**

Pouvons-nous mener une réflexion sur l'art et ses lectures et passer outre à la pensée du père du **Refus global?**

En effet, le discours de Borduas sur «la dégustation de l'œuvre d'art» aura marqué l'histoire de l'art québécois non seulement en raison du courage et de la conviction avec lesquels l'artiste l'a livré, mais aussi à cause de la séduction qu'a exercée sur les générations suivantes son idée de la beauté objective.

En fait, à cause des liens qu'entretient l'histoire de l'art avec les autres sciences humaines, les discours sur l'art s'annoncent multiples. La contribution importante de ces théories/énoncés/analyses à la définition des grands courants artistiques suffit pour considérer ces discours comme partie intégrante de l'art.

**Des mille manières...** présente quatre de ces discours, quatre façons de lire une œuvre d'art, quatre manières que la nature même de l'exposition confronte et... dont nous sommes loin de proclamer l'absolu!

Nicole Dubreuil-Blondin, Pierre Filteau, David Karel et Jean-Claude St-Hilaire, professeurs d'histoire de l'art nous proposent respectivement la grille formaliste, l'approche iconologique, la «théorie de l'art» et la méthode structuraliste, et en démontrent l'application à partir d'œuvres visuelles.

Forts des enseignements de l'art conceptuel, nous encadrons ces discours, les exposons et les inscrivons dans la production artistique contemporaine. N'est-ce pas là la fonction du Musée?

Le Musée d'art contemporain a reçu, en 1981, près de 100 000 visiteurs. Les manifestations d'art contemporain, toutes redevables de l'expérience commune qu'elles se prétendent, versent souvent dans l'hermétisme. Le Musée conjugue ici ses rôles de diffusion de l'art et de mise en place des conditions de son appropriation critique par la collectivité.

## L'histoire de l'exposition DES MILLE MANIÈRES...

La présente exposition illustre des méthodes d'approche de l'œuvre d'art dans le but ultime d'en préciser l'extension et les fondements épistémologiques. **Des mille manières...** s'adresse avant tout aux étudiants du collégial, mais aussi au grand public et à tous ceux et celles que le discours sur l'art préoccupe.

En mai 1981, la coordination provinciale d'Esthétique et d'Histoire de l'art, rassemblant les professeurs d'histoire de l'art du niveau collégial, tenait un colloque portant sur «... les aspects théoriques et pratiques de quelques-unes des principales méthodes qui ont cours présentement dans la discipline<sup>(2)</sup>.» Un recueil des Actes du colloque publie une douzaine d'interventions. Parmi les participants membres de la coordination provinciale ou conférenciers invités, Nicole Dubreuil-Blondin, Pierre Filteau, David Karel et Jean-Claude St-Hilaire ont accepté de collaborer avec le Service d'animation et d'éducation du Musée d'art contemporain afin de poursuivre la réflexion de ce colloque par le biais d'une mise en place visuelle, d'une exposition.

### Les règles du jeu...

D'abord, la présentation de l'illustration des méthodes par les intervenants à partir d'œuvres visuelles contemporaines de leur choix; les œuvres ont été retenues par les participants en raison de deux facteurs : elles se prêtaient à une démonstration claire des méthodes préconisées et elles suscitaient chez eux un intérêt particulier.

Nicole Dubreuil-Blondin s'attardant au formalisme, analyse l'œuvre de Jack Bush. Nicole Dubreuil-Blondin est professeure agrégée en histoire de l'art contemporain à l'Université de Montréal depuis 1970. Elle détient un doctorat en Esthétique de l'Université de Paris, à Nanterre et a enseigné aux Universités du Québec à Montréal, d'Ottawa et Laval. En 1981, elle publiait, aux Presses de l'Université de Montréal, **La fonction critique dans le Pop Art américain**. Nicole Dubreuil-Blondin a participé à plusieurs rencontres et conférences dont le colloque sur le formalisme, tenu à Montréal en 1979.

Pierre Filteau illustre l'approche iconologique dans une analyse de **l'Éclipse**, de Marius Dubois. Pierre Filteau enseigne l'histoire de l'art au Cegep de Ste-Foy depuis 1971. Il a également été chargé de cours à l'Université Laval à Québec et est titulaire d'une maîtrise en art médiéval à l'Université Laval depuis 1976. De 1975 à 1981 Pierre Filteau a été membre du Comité exécutif de la coordination provinciale d'Esthétique et Histoire de l'art.

David Karel nous entretient de «la théorie de l'art», l'appliquant à une peinture de Louis Cane. David Karel enseigne l'histoire de l'art à l'Université

Laval depuis 1973. Il a obtenu un doctorat à l'Université de Chicago en 1974 sur l'art académique français du XVIII<sup>e</sup>. Depuis 1979 il est responsable des comptes rendus des publications d'histoire de l'art chez RACAR (Revue d'art canadien). En 1981 il a organisé le **Colloque** sur l'interdisciplinarité au Département d'Histoire de l'Université Laval. David Karel rédige actuellement un dictionnaire biographique des artistes francophones de l'Amérique du Nord.

Jean-Claude St-Hilaire commente des sérigraphies de Lauréat Marois à l'aide de la grille structuraliste. Jean-Claude St-Hilaire enseigne l'histoire de l'art au Cegep Ste-Foy depuis 1973. Il détient des baccalauréats en histoire de l'art et en anthropologie de l'Université Laval et a suivi une scolarité de maîtrise en anthropologie. Membre-fondateur de la revue **Intervention**, il mène depuis 1975 une production multi-média en peinture, sculpture, photo, impressions, actions. Jean-Claude St-Hilaire a aussi participé à diverses émissions culturelles radiophoniques et à l'élaboration d'événements artistiques : **Art et société**, Québec, 1981, **Ateliers d'art politiquement engagés**, Kassel 1982.

Dans un deuxième temps, Dubreuil-Blondin, Filteau, Karel et St-Hilaire analysent tous la même œuvre à l'aide de la méthode que chacun privilégie. Cette œuvre, **Sans titre no 2** de Jocelyne Allouche, est tirée de la collection du Musée d'art contemporain, est tridimensionnelle et de techniques mixtes.

Quant à l'hétérogénéité des œuvres ici rassemblées, souhaitons qu'elle ne soit perçue que comme une simple conséquence... des règles du jeu.

En marge de l'illustration des grilles de lecture, **Des mille manières...** présente un document vidéo-graphique constitué d'entrevues avec certains des artistes dont les œuvres sont analysées. Ils y expriment leur pensée sur l'art et sur leur production. Ce dernier élément fait apparaître, dans les points de vue des créateurs et des intervenants, des convergences ou des divergences, voire des contradictions.

L'exposition **Des mille manières...** présente des pistes de lecture, quelques-unes parmi d'autres. On n'en retire pas de recettes-miracles qui expliqueraient l'art de façon universelle. Chacun des discours procède de sa logique propre. De plus, les méthodes exposées, en sus de leur caractère scientifique, portent la signature des intervenants : la pensée et le style de ceux-ci ont modelé les méthodes et la présentation de ces dernières.

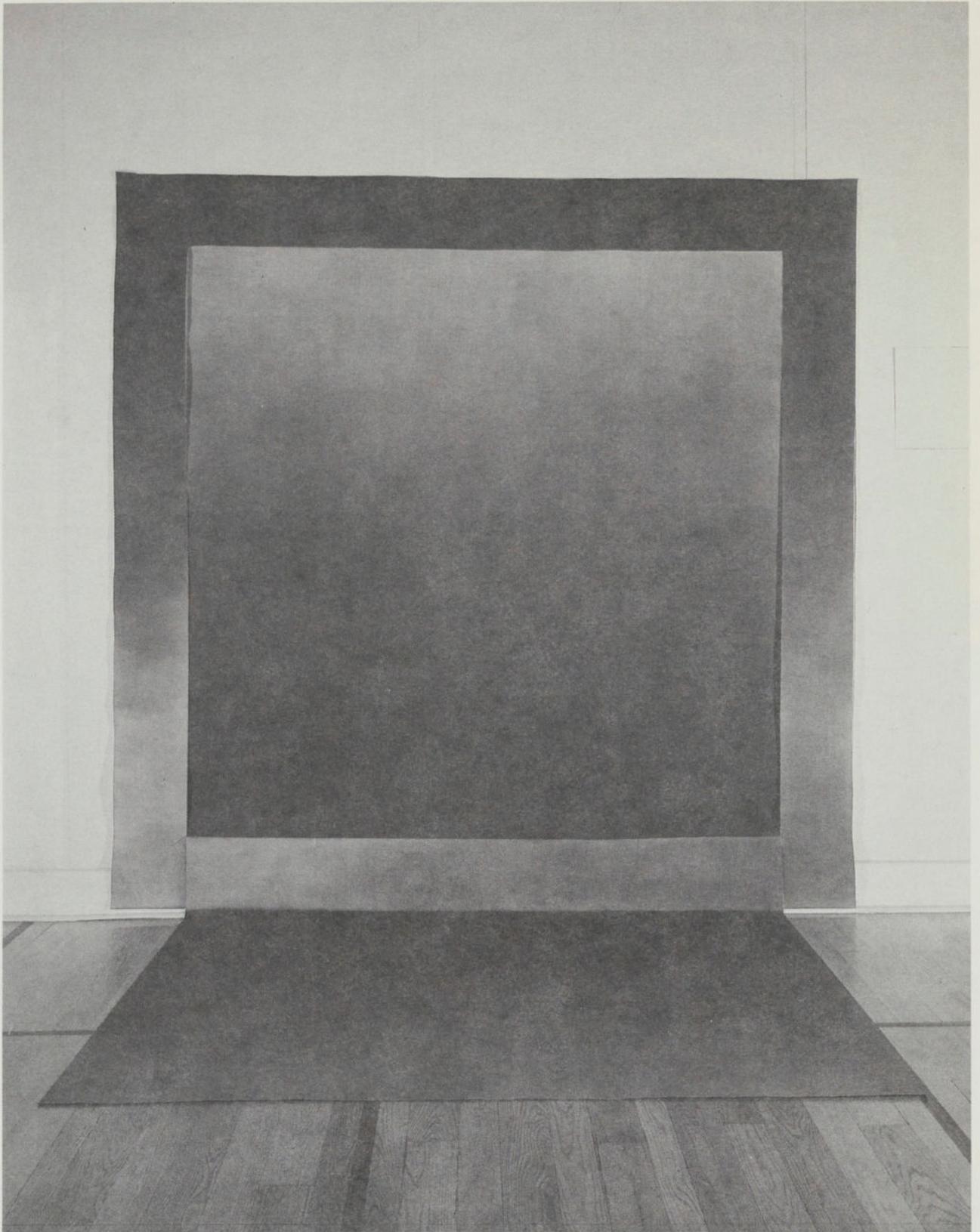
Si l'art est avant tout réflexion sur lui-même et si la critique ne parvient ni à l'objectivité ni à l'unanimité, comment le spectateur pourrait-il échapper à la nécessité d'une interrogation sur les causes de son plaisir, de son déplaisir ou de son indifférence devant toute œuvre d'art?

**Lucette Bouchard**

*Conservatrice  
responsable de l'exposition*

(1) *Borduas, Paul-Émile, Écrits 1942-1958*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1978, p. 23.

(2) Richard, Alain, *Actes du Colloques*, Québec 1981.



Louis Cane  
*Peinture*, 1974  
Huile sur toile  
305 x 305 cm. et  
245 x 210 cm. (sol)  
Collection du Musée d'art contemporain

# LA THÉORIE DE L'ART

*une œuvre  
de Louis Cane*

David Karel

7

«Il faudra admettre un jour ce phénomène évident : la peinture n'est ni plus ni moins que la pensée qu'on peut voir.»

— Philippe Sollers

«Je crois que toute peinture donne le reflet de la plus ou moins grande conscience qu'un peintre entretient avec son activité signifiante et symbolique.»

«Toute pratique non-fondée théoriquement, malgré son modernisme, se transforme en académisme.»

— Louis Cane

«Si mes figures sont correctes et vivantes, qu'ont-ils [c'est-à-dire, les critiques d'art] donc à y reprendre? et de quel droit voudraient-ils m'interdire d'y attacher certaines intentions? De quoi se plaignent-ils si, en plus de mon travail professionnel, je leur offre des idées et si j'enrichis d'une signification des formes capables de séduire leurs yeux?»

— Auguste Rodin

## La théorie de l'art

Une constante de toute activité artistique est cet effort conscient par où l'individu, qu'on nomme artiste, tâche de parvenir à un certain résultat. «J'ai voulu vouloir», disait Gauguin.

Très souvent, il est possible, grâce à une enquête de type historique, de constater la qualité de cet effort de réflexion chez certains artistes qui ont cru bien d'en parler ou d'écrire. Leurs propos sont conservés, tout comme leurs œuvres, grâce à la persistance d'un support matériel (la page inscrite de caractères écrits ou imprimés, ou la bande magnétique enregistrée de paroles). Ainsi, ces idées sont-elles perpétuées dans la mémoire collective. L'étude de l'art, dans la mesure où elle repose sur une connaissance adéquate de la naissance des œuvres d'art, même contemporaines, ne peut, il nous semble, faire abstraction de cet aspect — à moins, bien sûr, de postuler que l'œuvre constitue en soi l'unique objet d'étude. Il convient donc, au départ, de préciser que nous nous refusons à une telle perspective, laquelle nous paraît curieusement «géologique» en ce sens que les œuvres sont abordées d'une manière qui fait abstraction de leur auteur. L'histoire de l'art, n'est-elle pas partie de l'histoire de l'humanité? L'œuvre, n'est-elle pas un lien entre deux consciences? Telles sont, du moins, deux considérations qui ont motivé notre orientation méthodologique.

## Louis Cane devant la critique

Quand le peintre français Louis Cane exposa, dans ce musée, une douzaine d'œuvres au mois de mars 1976, la critique n'a pas manqué de passer des commentaires sur un ensemble de textes réunis dans un «catalogue» que le peintre avait, lui-même, préparé pour l'occasion. La plus sévère de ces appréciations<sup>(1)</sup> finit par la conclusion que les textes de Cane «are generally incomprehensible and sometimes idiotic», et l'auteur de ces remarques

(1) Jock Ireland, *The Gazette*, 22.05.1976.

compare les affirmations de Cane à celles d'un fabricant de panneaux «Arrêt-Stop» qui se réclamerait de Shakespeare et de la littérature française contemporaine<sup>(2)</sup>. Ce critique, qui n'aime pas plus les toiles de Cane, conclut que celles-ci «just aren't very interesting».

Un autre compte rendu de la même exposition<sup>(3)</sup>, qualifiant le texte de Cane de «disappointing», affirme, cependant, que l'art de Cane est «very good looking», et cela en dépit de ce que Cane, lui, prétend réaliser (un lien entre les processus psychique et physique). Pour ce critique, l'importance de Cane, au contraire, réside en ceci que son oeuvre contribue à faire avancer l'art français à travers l'étape du «color field», phase accomplie — il ne manque pas de le souligner — chez les peintres canadiens et américains depuis belle lurette.

D'aucuns auront vu ici un cas plutôt classique de récupération aux valeurs régnautes. Toutefois, une telle analyse sommaire, sans doute correcte à un niveau général, est loin d'avoir vidé la question. Notamment, elle ne tient pas compte de la réaction négative du premier critique qui, n'aimant pas l'art de Louis Cane, ne peut guère être accusé de l'avoir récupéré. Ni du fait que, devant seulement trois propositions concernant l'art de Cane, deux critiques et une théorique, nous constatons que chacune contredit les deux autres. Qui a raison? Il serait fallacieux de croire qu'en trouvant de «bons» critères pour juger de l'art en général, il serait possible de régler une fois pour toutes le problème. Une telle démarche, en fait, n'aurait pour effet que de compliquer d'avantage la situation par l'apport d'un quatrième point de vue.

La méthode — et c'est à ce niveau contradictoire que le besoin se fait le plus sentir — doit donc permettre de voir clair dans toute cette confusion. Et, pour résoudre ce problème récurrent, nous avons conçu l'intérêt d'étudier non pas les oeuvres d'art mais bien plutôt ce problème des discours qui ne cessent de s'accumuler autour d'elles. Un de ces discours, celui de l'artiste-même, nous intéressera plus particulièrement. Il s'agit de la théorie de l'art.

Pour en revenir aux deux critiques de l'art de Louis Cane, la question est de savoir : qu'est-ce que cela permet aux critiques de faire de l'art de Cane, que d'avoir discrédité au préalable ses paroles? En fait, il s'agit pour eux de substituer au système de valeurs proposé par l'artiste dans son écrit, d'autres systèmes de valeurs. Ils pourront donc, libres de la contrainte du cadre conceptuel énoncé par l'artiste, s'appuyer sur leurs conceptions propres, aboutissant, par le fait même, à des jugements reflétant leur idée de l'art. Les idées de l'artiste et celles des critiques de cette tendance finiront par s'entrechoquer.

Aux yeux du second critique, Cane, malgré lui, et cela d'une manière radicalement opposée à certaines intentions expressément écrites et diffusées à côté de son oeuvre, est parvenu à donner, quoique tardivement, dans un courant «majeur» de l'art contemporain. Il importe peu que l'artiste se veuille révolutionnaire; le critique, assimilant son oeuvre à un des courants mêmes que Cane croit avoir dépassé, affirme que son art est «unrevolutionary». Et, en formulant la louange de cet art, le critique se prend de manière à faire saisir en quoi la démarche du peintre est un peu vétuste.

Il peut être instructif de voir de plus près un concept que semblent partager Cane et les deux critiques : le beau. Louis Cane avoue que son objectif à long terme est d'atteindre le beau<sup>(4)</sup>. Toutefois, il ne faudrait pas conclure que le second critique ait vu juste pour seule cause que ces oeuvres lui ont paru belles («very good looking»). Le beau, tout le monde le sait, est variable suivant l'époque et le milieu, et il y a fort à parier, dans ce cas, que peintre et critique rattachent à ce mot des qualités qui ne sont pas les mêmes. Cane, du moins, a le courage de dire ce qu'est, pour lui, le beau : «le rapport d'une sexualité à l'histoire»<sup>(5)</sup>. En revanche, ses critiques après avoir mis en doute la valeur de ses paroles, se limitent à dire, quant à eux, si oui ou non ils trouvent qu'une oeuvre est belle (comme s'il y avait un Beau universel qu'ils étaient capables de reconnaître). C'eût été plus compréhensif de leur part de juger de la beauté de l'oeuvre par rapport au sens de ce terme chez l'artiste.

Nous concluons que la théorie de l'artiste n'est pas moins bafouée par le second critique (qui l'a lue, sinon avec sympathie, du moins avec entendement)

(2) Une mauvaise traduction, tarée de quelques coquilles, peut avoir contribué à l'opinion de ce critique, dans la mesure où il basait ses commentaires sur les textes de langue anglaise.

(3) Henry Lehmann, *Montreal Star*, 22.05.1976.

(4) Gilles Toupin, «Louis Cane : l'exploitation du plaisir, une interview», *La Presse* 25.05.1976.

(5) *Idem*.

que par le premier (qui ne semble pas l'avoir comprise). Car le refus «intelligent», même s'il est fait en connaissance de cause, n'en aboutit pas moins que le refus «obscurantiste» à la conclusion que l'artiste, dans le fond, peut s'être fourvoyé dans la définition de son art. Nous proposons, au contraire, que la théorie de l'art n'est pas à juger, pas plus qu'elle n'est à ignorer; qu'elle existe au même titre que l'œuvre et que, jointe à elle, la théorie offre l'unique voie d'accès au pourquoi de son existence.

Dans les pages qui suivent, nous tâcherons donc, dans un premier temps, de préciser l'identité du discours théorique parmi les autres discours possibles sur l'art. Nous nous pencherons, ensuite, sur les faits saillants du discours théorique de Louis Cane, à l'égard de l'œuvre qui est exposée. Finalement, nous essaierons, à partir d'une perspective phénoménologique, de justifier l'étude de la théorie de l'art en termes d'intentionnalité.

### **Théorie de l'art : une définition**

Le terme théorie de l'art étant employé à plusieurs sauces, il convient tout d'abord de préciser son sens exact dans le contexte de cet essai. À son niveau le plus général, ce mot comporte deux significations, à savoir, a) l'idée de l'art chez les artistes, et b) les documents (écrits ou enregistrés) permettant de connaître la théorie dans son sens premier.

Au premier niveau (la théorie comme idée de l'art), précisons qu'il s'agit d'une forme de pensée conceptuelle qui peut exister à tout moment chez l'artiste, qui existe forcément pendant la création d'une œuvre d'art, et qui informe l'œuvre. Mais la théorie n'est pas «dans» l'œuvre; la lecture de l'œuvre ne rend pas la théorie. L'œuvre constitue plutôt un genre de réponse aux besoins identifiés dans l'esprit de son créateur.

La théorie, tout en conservant une certaine stabilité dans ses grandes lignes, se modifie sans cesse chez l'artiste engagé dans la pratique. Les résultats imprévisibles de la création investissent la pensée ultérieure. La théorie se résume donc à l'activité conceptuelle ayant pour fonction de guider les actes physiques, mais qui est, elle-même, modifiée sans cesse par le résultat de ces actes. Dans cette optique, théorie et pratique constituent une paire inséparable; l'une ou l'autre, envisagée isolément, n'aurait guère de sens. Cette unité, comme celle à l'intérieur de la molécule qui doit sa force aux charges électriques opposées, est constituée de principes contradictoires. L'œuvre, par extension, pourra être conçue comme le produit de cette confrontation, comme le témoignage figé de cette interaction dialectique. Il s'avère donc nécessaire de mettre au jour les deux principes de cette interaction pour pouvoir remonter au sens originel de la création artistique.

Notons qu'une part considérable de cette activité cérébrale appelée théorie concerne la définition des limites du domaine à l'intérieur duquel l'action doit se dérouler. Ainsi toute œuvre d'art a pour cadre premier cette définition par rapport à laquelle l'artiste est libre d'adopter une variété d'attitudes : conformité, libération, transformation, etc. Tout dépend du point de résistance qu'il ou elle identifie dans son activité créatrice. La théorie ne concerne donc pas uniquement le «message» d'une œuvre, comme il a été parfois supposé, mais bien plutôt la manière dont l'œuvre est appelée à véhiculer son contenu.

Ceci nous amène au second sens (b) que nous avons attribué à l'expression théorie de l'art, c'est-à-dire le document/support de la théorie en tant qu'idée (a). On ne peut, bien sûr, rentrer directement dans l'esprit des gens. Partant, cette pensée conceptuelle, si éventuellement nous allons la connaître (comme le porte parole de l'artiste la connaît), doit s'être manifestée, que ce soit par le truchement du verbe ou de l'écriture. À défaut de ce témoignage verbal ou écrit, la théorie (a) est plus ou moins perdue à la postérité, sauf en ce qu'elle peut être déduite en ses grandes lignes à partir de facteurs circonstanciés (style, contexte, association avec d'autres artistes). Au niveau de l'écrit ou du parler, il convient de noter, la théorie est un discours sur l'art parmi d'autres.

Il serait pertinent d'examiner les rapports entre la théorie (b) et d'autres discours sur l'art. Notons d'abord que toute forme de spéculation abstraite (coupée du contexte pratique) tombe, par définition, hors du champ de la théorie de l'art. Ainsi, par exemple, une personne qui voudrait définir l'«art» à

partir des œuvres vues dans les galeries et les musées ferait de la philosophie, plutôt que de la théorie, de l'art. Mais si cette personne s'entretenait avec un artiste pendant, ou au sujet de la création des œuvres, alors elle pourrait connaître (mais non contribuer à) la théorie de l'art. Et si, par extension du même principe, elle se voyait accorder par l'artiste peu enclin(e) à verbaliser sa pensée la responsabilité de parler à sa place, tel un Harold Rosenberg à la place d'un Willem de Kooning, alors nous pourrions accéder à la connaissance de la théorie par le biais du témoignage de cette personne, à défaut de pouvoir y accéder par le truchement des paroles de l'artiste-même.

Aucun discours, en fin de compte, même scientifique, mystique et — qui sait? — sportif ou culinaire (songeons à Daniel Spoerri) n'est exclu d'emblée de la possibilité d'une éventuelle incidence sur le plan théorique. Surtout que les artistes pourront intégrer à leur pensée des idées reçues par divers moyens : la lecture, la conversation, ou autre. Souvenons-nous de l'importance de la théosophie chez Kandinsky, de Charles Henry (un mathématicien) chez Seurat, de Descartes Chez Lebrun, du groupe Tel Quel chez Louis Cane. Il convient, toutefois, de rappeler la différence fondamentale qui distingue la critique d'art de la théorie de l'art. Les démonstrations de la première partie devraient suffire pour comprendre l'antagonisme qui oppose, souvent, le parti pris du critique (même favorable) aux intentions de l'artiste. Encore, il est des exceptions lesquelles, en vertu du principe de la proximité historique, s'offrent à l'historien. Songeons à ce propos, à Baudelaire et Delacroix, ou à Zola et Manet.

#### La persistance du discours

L'on s'objectera que l'artiste ne soit pas forcément, pour la seule raison qu'il ou elle est l'auteur de son œuvre, le(la) mieux placé(e), ni le(la) plus habile, pour en parler. L'on s'objectera, également, que l'artiste, s'il ou elle a choisi de «s'exprimer» par l'image, ait donc investi son œuvre d'un contenu qui ne serait en aucune façon réductible à des paroles. De telles affirmations sont souvent valables, cela va dans dire, mais elles n'infirmes pas, pour autant, l'intérêt de l'apport de la théorie dans l'étude de l'art. Qu'importe-t-il, enfin, que les artistes, parfois, n'écrivent, ni ne parlent, avec éloquence? que plusieurs ne parlent pas du tout? La théorie (a) n'en reste pas moins jointe historiquement à l'œuvre. Et, concernant la seconde objection, il est évidemment futile de croire pouvoir «traduire» une image par des mots, certainement, par aussi peu que les mille mots qu'est censé valoir un tableau. De toute façon, aucun des différents types de discours sur l'art, à ce qu'il paraît, ne vise à se substituer à l'œuvre. Les uns prétendent «expliquer» (ou «lire») l'œuvre, les autres la juger, et d'autres encore dire «d'où elle vient» sinon «qui l'a faite», «comment» et «pourquoi» elle fut réalisée, et enfin, «qu'est-ce qu'elle vaut». Chacun apporte à la perception de l'œuvre des éléments externes destinés à informer notre expérience, laquelle, de toute façon, ne saurait être uniquement visuelle.

Il y aura invariablement un discours quelconque. La démarche historique, triant sur le volet, suivant le critère de la proximité, les différents discours, veut parvenir à isoler celui qui a collé de plus près à l'œuvre. Chaque discours renseignant plutôt sur son auteur que sur ce que celui (celle)-ci aurait «reçu» de l'œuvre, il s'ensuit que seul le discours de l'auteur de l'œuvre peut renseigner sur la raison d'être de l'œuvre. Dans le langage de la phénoménologie (nous y reviendrons à la fin) il s'agit là de l'être *intentionné* d'un objet. Nous croyons qu'il est souvent possible de connaître cet aspect de l'œuvre d'art par le recours aux théories appropriées dans le cadre de l'étude historique.

Une autre objection, évoquant la disparition, en art du XX<sup>e</sup> siècle, de contenus symboliques, souligne que les œuvres étant enfin divorcées du verbe, leur signification, désormais, sera d'un ordre autre que le verbal. Mais, l'art, paradoxalement, à mesure qu'il atteint, dans différentes dimensions cette «spécificité» vers quoi il tend, semble-t-il, depuis l'aube de son histoire, n'en continue par moins de générer à côté et autour de lui du langage explicatif. Ces discours, livrés par l'exégète contemporain, atteignent parfois un degré de spécialisation tel que les profanes n'y comprennent strictement rien. Cet état de chose n'est pas nouveau au XX<sup>e</sup> siècle ni forcément mauvais; et cela vaut la peine d'apprendre à comprendre le discours contemporain. Mais une évidence s'impose : telle œuvre abstraite, ou hyperréaliste, ou conceptuelle, ou

corporelle, ou autre, n'est pas plus « lisible » aujourd'hui, en l'absence de ce discours, qui doit fournir à l'œil une base conceptuelle appropriée, que ne l'était, disons, une composition allégorique d'inspiration néoplatonicienne du XVI<sup>e</sup> siècle italien.

Il ressort de cette comparaison d'œuvres fondamentalement différentes — l'une hyperlittéraire, l'autre s'étant débarrassé du mot — que la visibilité pure, en art, ne suffit pas à elle-même. Aucune œuvre n'est, par principe, compréhensible en l'absence d'un apport extérieur<sup>(6)</sup>. Il appert donc que ce discours contemporain, effectivement ne fait que perpétuer une tradition verbale aussi ancienne que l'art lui-même. Peu importe que différents discours amènent des lectures différentes d'une même œuvre, c'est la présence-même du discours qui doit nous intéresser. Dans cette optique, tous les discours s'équivalent, ayant pour effet de combler, chacun à sa façon, ce besoin de « comprendre ». Qui osera dire qu'un certain discours, perçu isolément, satisfasse moins bien qu'un autre à ce besoin subjectif ? Toutefois, la comparaison des discours fait ressortir la certitude qu'ils ne sont pas tous de valeur égale. Comment les distinguer ?

De nos jours, sinon depuis toujours, il peut se produire une certaine confusion entre théorie, critique, esthétique et exégèse ou interprétation, due au fait que les contenus des différents discours se propagent aisément dans tous les milieux de l'art. Ce n'est donc pas par leur contenu, ni par leur paternité qu'on parviendra à les distinguer, mais par leur intentionnalité. Ainsi, le peintre qui assiste à une conférence où son œuvre est « expliquée » peut, ou non, faire sien tel concept du conférencier. Dans le cas affirmatif, cet « emprunt », désormais appliqué dans la création d'œuvres, appartient à la théorie.

#### Valeurs normatives

Où est la vérité ? Quel discours met en perspective tous les autres ? Que peut-on dire objectivement de l'art ? Les réponses à ces questions, découlant de l'optique tout d'abord relativiste de cet essai, sont simples : chaque discours à sa vérité à lui. Chaque discours met en perspective tous les autres et, par conséquent, il n'y a pas de point de vue objectif possible.

En ces réponses qui semblent, peut-être, fuir les questions, réside la clé de la compréhension des œuvres d'art. Car l'artiste, en rappelant ses intentions ou en verbalisant son autocritique devant une œuvre qu'il ou elle vient de réaliser, ne fait que révéler sa vérité, sa perspective. Par la théorie, alors, nous pouvons prendre acte du système de valeurs normatives appropriées à la lecture de l'œuvre et, par le fait même mettre en veilleuse nos valeurs normatives personnelles. Il est tout aussi inconcevable pour l'artiste que pour nous, en fait, d'avoir une idée de l'art qui soit « objective » et qui éviterait, par le fait même, toute norme, tout absolu, tout parti pris. Chaque œuvre manifeste l'arbitraire de son idée de l'art. Il est évident que les différentes perspectives normatives associées à différents discours ou à différentes tendances en art peuvent entraîner des divergences au niveau des jugements de valeur. Dans la mesure où les normes énoncées par un discours ne sont pas les mêmes que celles de l'artiste, le spectateur/lecteur est amené(e) à porter de « faux » jugements, aimant ou condamnant l'œuvre en fonction de valeurs autres que celles qui ont motivé sa réalisation. D'où toute l'importance de distinguer la théorie de l'art, à titre de discours originel, des autres discours. Il s'agit d'une sorte d'hygiène mentale qui devrait constituer le préalable de tout jugement d'une œuvre d'art.

Rappelons, en terminant cette partie, la variété et la complexité des interactions impliquant l'artiste, le critique, les autres exégètes (comment en délimiter le nombre : journaliste, professeur, philosophe, sémiologue, marchand d'art...), le scientifique, l'informaticien, le linguiste, l'auteur, le compositeur, le politicien, le syndicaliste, le sociologue... Il est bien curieux de constater, à travers l'histoire de l'art, le petit commerce intellectuel qui caractérise les rapports entre certains artistes et l'intelligentsia de leur temps, que ce soit par des lectures, la correspondance, ou des rencontres dans les châteaux et palais, dans les cafés, les écoles, les prisons, ou au sein de regroupements quelconques. La théorie de l'art est bien plus, en fait, qu'un ensemble de recettes techniques ou de vœux pieux. Elle consiste dans un reflet de ce qui, sous une

(6) Il faut bien reconnaître, cependant, que l'essentiel de l'apport, en tous les cas, provient d'un bagage culturel partagé de la plupart des amateurs. Ceci donne l'illusion que les contenus de ce bagage subsistent objectivement en l'œuvre.

forme plus organisée, s'appelle traditionnellement la philosophie. Et, dans tous les cas, que l'artiste ait été ou non en relation avec les tenants d'un quelconque mouvement intellectuel, il est possible, en principe, de remonter de la théorie de l'art à ce dont elle est justement le reflet.

### **Théorie de l'art et méthodologie**

Si la théorie de l'art fait partie intégrante de cette activité humaine qu'est l'art, si l'art, suivant ce principe, ne saurait atteindre à son existence matérielle sans que le processus théorique concomitant ait lieu, alors il s'ensuit que toute étude de l'art qui fasse abstraction de la théorie est condamnée à rester dans l'ignorance pour ce qui concerne une partie intégrale de son objet. C'est dire, également, que la théorie de l'art, ainsi conçue comme participant de l'essence-même de l'art, n'est pas en soi une méthode pour l'étude de l'art. Une certaine méthode (comme la nôtre, qui est historique) reposant sur le postulat que la théorie soit intrinsèque au fait artistique, admet aisément celle-ci parmi ses différentes sources. Mais, une autre méthode qui partirait d'un postulat opposé, sans forcément nier l'existence de la théorie de l'art, viendrait quand-même à l'exclure de l'étude de l'art, suivant la notion que l'art n'est autre que les œuvres d'art. Par conséquent, il est possible d'affirmer que le seul fait de reconnaître à la théorie son importance vis-à-vis de l'œuvre sous-entend une certaine orientation méthodique. Le clivage entre les différentes approches, à cet égard, semble s'articuler le long d'un axe opposant des attitudes de type idéaliste ou normative (remontant à une définition arbitrairement restrictive du terme «art») à celles de type matérialiste, plus ou moins relativiste (aboutissant à une définition du genre déterministe du sens de ce mot «art»). Cette opposition, dans les faits, peut se retrouver à l'intérieur du seul champ de l'histoire (en milieu académique, par exemple) entre les partisans d'une objectivité «neutre» et les tenants d'une histoire critique, et cela malgré le caractère matérialiste intrinsèque de la méthode historique.

L'approche «objective» à l'histoire de l'art, admettant les mêmes documents que l'approche critique, retient donc, comme cette dernière, la théorie. Mais, en l'absence d'une conception totalisante de la place de l'art à l'intérieur du fait social, cette attitude amène à valoriser la théorie seulement en vertu du fait qu'elle existe en marge de ce qui «compte», c'est-à-dire, l'Art. L'on constate, suivant cette vue des choses, que l'artiste, le plus souvent, a fait comme il a dit. (C'est dire que la notion du rapport dialectique entre théorie et pratique est évacuée.) La théorie, dès lors, n'est intéressante qu'à titre de supplément d'information sur les œuvres.

Tout en conservant les données découlant de l'étude «objectiviste» de la théorie de l'art, il semble indiqué de pousser l'enquête plus loin en analysant la théorie à titre d'indice du vécu de l'artiste. Cet aspect appartient au chapitre traitant de la phénoménologie; il importe de préciser, pour l'instant, que les textes théoriques ne sont pas à prendre uniquement à la valeur du mot, que la théorie de l'art, tout comme les œuvres d'art, doit être interprétée.

### **La théorie de Louis Cane**

La peinture de Louis Cane intitulée «*Peinture 1974*» soulève, dès qu'on la perçoit, plusieurs interrogations : 1) Pourquoi la toile porte-t-elle à terre? 2) Pourquoi la toile, n'est-elle pas tendue sur un châssis? 3) Pourquoi l'artiste, a-t-il usé de formes géométriques monochromes? 4) Qu'est-ce que cela signifie<sup>(7)</sup>?

En écoutant l'artiste, il est aisé de trouver la réponse à toutes ces questions, du moins en ce qui concerne le caractère intentionnel de cette œuvre. Ainsi, répondant précisément à la première question<sup>(8)</sup>, Cane explique :

*Le bas, dans la peinture occidentale, ça a toujours été l'impensé, l'excrément. Dans la peinture chinoise, le bas traduisait le poids du corps. Il était plus indiciel d'une sensation de son propre corps. En ce sens, un Pollock sera toujours naïf à côté d'une peinture de Shi-tao. Et vice versa, un Shi-tao sera toujours naïf par rapport au geste. Alors dans mes tableaux qui se prolongeaient sur le sol je voulais faire penser à ce sol, à la base, au bas. J'effectuais formellement un travail sur la perspective.*

(7) Pour trouver l'origine de ces éléments (toile non-tendue, simplicité formelle) dans l'art de Cane, il faut remonter à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Les théories de la même époque qui permettent de saisir la nécessité première de ces éléments, compte tenu des objectifs du peintre, ne peut plus s'appliquer de manière satisfaisante aux œuvres réalisées une décennie plus tard, même si les éléments persistent. Car, dans l'intervalle, les objectifs du peintre auront eu le temps de changer. Nous nous en remettons à l'indulgence des lecteurs pour ce qui est de la discordance entre le volet marxiste de la pensée de Louis Cane et l'œuvre qui est exposée au Musée d'art contemporain.

(8) Gilles Toupin, *op. cit.*

La réponse à la seconde question s'avère plus complexe. Le questionnement sur la constitution matérielle de la peinture, en fait, est au coeur des préoccupations du groupe Supports/Surfaces avec lequel Cane expose en 1969 et en 1971. Tous les participants eurent ceci en commun, à l'époque, qu'ils se refusaient à l'emploi du support traditionnel, le même support invariablement associé à cette peinture qui, depuis la Renaissance italienne, fait l'objet d'un marché d'art, soit un support rigide, portatif, normalement sous forme d'une toile tendue sur un châssis. Le fait de remettre en question cette définition matérielle de la peinture annonce donc une volonté de libérer la peinture de toute contrainte qui y soit reliée.

Dans un essai théorique qui voit le jour au printemps de 1971<sup>(9)</sup>, Cane, éucidant le caractère idéologique de la relation entre le marché de l'art et une peinture de type académique, souligne l'arbitraire de la définition de la peinture qui en découle:

*Dans ce système (marché des tableaux académiques), le couple toile/châssis peut ainsi se signaler comme objet «naturel» de la peinture (en tant que signifié : Peinture = le couple toile/châssis) et par l'économique régler sa taille, sa forme, son encadrement ou non.*

Il conclut que le support, en vertu de son format, reproduit l'idéologie de ce marché «avant-même d'être reproduit comme tableau» c'est-à-dire, inscrit de thèmes ou de motifs. La peinture qui fait l'objet de ce marché étant, en fait, déjà «rentrée» (le mot est de l'artiste) dans l'histoire, au lieu d'évoluer, elle est simplement répétée. Dans le cadre d'une initiative que partagent les adhérents du groupe Supports/Surfaces, Cane vise donc, à l'époque, à identifier, «l'histoire spécifique de la peinture et les connaissances déjà produites dans ce champ.» Ainsi entendent-ils dégager la peinture d'une évaluation marchande qui n'est autre qu'une valeur d'antiquité; de même, voudraient-ils dégager l'histoire de la peinture de «l'histoire comptable» de la peinture. Pour répondre à la seconde interrogation, il est évident que la suppression du châssis est voulue par l'artiste comme un acte libérant, face aux contraintes d'une définition économique de la peinture. Cette absence, pour lui, est déjà plus significative que peut l'être l'inscription de motifs et de figures, de formes et de couleurs, à même la surface de la toile.

La troisième question renvoie à cette même intention libérante. Car, avant d'être autre chose, la simplicité de cette peinture est un refus de l'apparence de la peinture que fait «reproduire» le marché de l'art. Avec le temps, Louis Cane en viendra à parler du «contenu» de ses toiles, contenu qui viendra se greffer sur ce qui paraît, à la fin des années 1960, comme un vide. Examinons donc, en partant, le raisonnement derrière ce refus, la motivation de ce vide.

Louis Cane, évidemment, par le vide, balaie de son oeuvre les thèmes et motifs de la peinture qu'il qualifie d'académique (c'est-à-dire, les portraits, les paysages et les marines). Cela va presque de soi, car ayant abrogé le format «obligatoire» de chacun de ces genres, les motifs y étant traditionnellement associés se trouvaient, par le fait-même, chassés de la toile. Mais il s'agit d'un double refus, car Louis Cane réagit, en même temps, à une peinture d'avant-garde contemporaine qui, à l'instar de la peinture historique, est soumise au marché de l'art et, partant, à l'idéologie de ce marché. Vu l'absence, dans cette nouvelle peinture contre laquelle Cane s'insurge, des thèmes et des formats traditionnels, vu l'absence, également, de la perspective albertienne (qui est un autre parmi les moyens de reproduction de la peinture académique) l'on comprendra que Cane s'attaquera directement dans son oeuvre, au rapport reliant au marché de l'art les différentes avant-gardes. En d'autres mots, son oeuvre, pour répondre adéquatement à son intention, doit, en vertu de la nature de son existence matérielle, pouvoir se soustraire aux contraintes de ce marché.

La peinture d'avant-garde, contrairement à la peinture académique dont la rareté fait la valeur marchande, est produite abondamment à un point tel que Cane parle de «sur-production», nécessitant du «stockage», précisément à l'image de l'économie capitaliste en période de crise. Cane appellera donc cet art celui des «avant-gardes à répétition», évoquant la chaîne de montage de l'usine moderne. Il s'agit de la répétition — nous interprétons le terme de l'artiste — d'un certain style personnel, nous permettant de «reconnaître» un

(9) VH-101, no 5, pp 106-113.



Liang K'ai  
Paysage de neige, vers 1180  
Rouleau vertical  
Encre et couleurs sur soie  
Musée national, Tokyo

artiste par chacune de ses œuvres. À la lumière de ce modèle conceptuel du monde des arts, nous concevons aisément la fonction de ce style géométrique, simple, neutre. C'est, en fait, un refus de ce qui, en vertu de son affirmation d'une identité propre, se prête à ce type d'accumulation. C'est l'élimination de l'individualité dans l'œuvre d'art, faite dans l'intention d'empêcher ces œuvres de constituer une série. (Nous ne disons pas si Cane a réussi! Nous ne voulons, pour le moment, que dégager l'aspect intentionnel de sa pratique.)

Ceci n'épuise pas le sens de cette simple géométrie dans l'œuvre de Cane. Car, en plus de se refuser au marché de l'art, il entend, parallèlement, contrecarrer l'idéologie de ce marché. Ce n'est pas surprenant, certes, que Cane caractérise l'ensemble de l'idéologie avant-gardiste d'idéaliste. Ce mot est devenu un véritable lieu commun de la critique matérialiste de l'idéologie engendrée par la société dite de libre entreprise. Il reste que dans cette conception, dès qu'elle est appliquée à la peinture, réside une autre clé de l'énigme de la banalité des œuvres de Cane. Selon lui, cette idéologie : *se donne pour projet de produire en lieu et place d'une valeur d'usage spécifique de la peinture (une valeur d'usage de signifiant) une valeur d'usage idéaliste tout entière confondue avec le mythe de la nouveauté.*

Ainsi, nous saisissons, à un second niveau, le pourquoi intentionnel de la géométrie banale de la peinture de Louis Cane. La répétition du carré, l'emploi de formes presque ennuyeuses, en effet, constituent un refus du nouveau. Notons que cela répond à des intentions tout autres que celles ayant motivé d'autres géométries de l'art (songeons aux motivations de Malevitch, Mondrian, El Lissitzky, Albers, Kandinsky, Johns, et combien d'autres). Plusieurs critiques d'art, en plus de notre premier critique, qui trouva ces toiles «dull», ont signalé leur parti pris idéologique en trébuchant sur cette banalité.

Abordons, finalement, la quatrième interrogation : «qu'est-ce que cela signifie?» Peut-être, les «réponses» précédentes, suffisent-elles à satisfaire la curiosité du lecteur. Mais, il convient de noter que nous n'avons encore réussi à identifier que des valeurs de refus chez Louis Cane : refus du couple toile/châssis, refus des motifs et thèmes de l'art historique, refus de la nouveauté, refus de l'identité personnelle dans l'œuvre. Il a bien fait table rase; son art n'est pas, pour autant, vide de sens. Et il serait naïf de n'y voir, comme contenu, que des valeurs de négation, du moins, pour ce qui est de l'époque 1975. Cane cherche, en fait, par ces tactiques, à dégager la peinture de tout ce qui n'est spécifique à elle. Cette mission, de toute évidence, étant accomplie avant 1975 par Cane et par les autres membres du groupe Supports/Surfaces, il convient de poursuivre l'enquête dans le but de connaître ce sur quoi portera la peinture dès l'heure de sa «libération».

Le vide dans la peinture de Cane est la conséquence, nous venons de le voir, du refus d'une certaine peinture. Dans son raisonnement de ce refus, Louis Cane se recommande du marxisme. Ce refus était «global» (comme tant d'autres à travers l'histoire de la théorie de l'art) à un point tel qu'aucune peinture occidentale, ni ancienne ni actuelle, n'était retenue par le groupe Supports/Surfaces à l'époque 1969-1971. Il leur a donc fallu inventer une nouvelle peinture occidentale qui, pour ainsi dire, n'en soit pas. Cane, sans doute, aurait pu aller plus loin dans son refus. Le groupe BMPT, de l'époque, et notamment Daniel Buren, se sont refusé jusqu'à l'évolution de leur peinture, et ont répété la même forme, à la même dimension, dans des peintures successives, reposant sur différents supports traditionnellement disponibles (panneau de réclame, sandwichman, cimaise de galerie, etc.). C'est là, effectivement, une peinture radicalement nouvelle, dont la variation est fonction uniquement du lieu.

Cane, au contraire, se tourne initialement vers la peinture chinoise ancienne à la recherche d'indices susceptibles de l'aider dans sa quête de la nouvelle peinture. Et il se tourne simultanément — c'est très significatif — vers la théorie de la peinture chinoise ancienne. Il évoque, dans son écrit<sup>(10)</sup> Shi Tao, qui vécut de 1641 à 1717, et il illustre dans le catalogue du MAC une œuvre du peintre Liang K'ai, exécutée vers 1180<sup>(11)</sup>. La similitude entre la peinture chinoise et la toile de Cane qui est exposée est assez évidente : les deux ont été roulées, ce fait provoque des «accidents» au niveau de la surface picturale, mettant en évidence le support. Le pigment (ou la «teinture») est dedans, plutôt

(10) Musée d'art contemporain, Montréal, *Louis Cane*, 13 mai-20 juin 1976, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1976, p. 9.

(11) Notons les autres sources de l'art de Cane : La Renaissance italienne, Velasquez, Matisse et la peinture japonaise.

que dessus, la surface, conférant l'unité parfaite d'image et subjectile. Les deux arts évoquent des espaces brumeux virtuels par le dégradé et non par la perspective albertienne. Et, enfin, ce paysage enneigé de Liang K'ai a ceci d'intéressant qu'il illustre, d'une évidence remarquable, les deux plans spatiaux évoqués par ce dégradé, et qui correspondent précisément au deux plans constituant la «perspective» dans la toile de Cane, c'est-à-dire, le plancher et le mur.

Pourquoi la peinture chinoise en particulier? À part l'influence possible d'une certaine sympathie maoïste qui joue chez Cane à l'époque 1975<sup>(12)</sup>, il convient d'y voir un effort de Cane qui veut se soustraire, et soustraire sa peinture, à toute influence extérieure déterminante. Comme il dit dans son texte du MAC (1975), s'inspirant d'un dicton de Shi Tao : « . . . accorder une plus grande attention à ma propre réceptivité afin de ne pas avoir pour seule connaissance la connaissance des autres. C'est comme cela que d'après moi du temps passé à peindre peut devenir du temps passé à connaître.» La peinture, pour Cane, est donc une activité appelant une meilleure connaissance de soi et de son environnement. Ceci dit, il n'est pas surprenant de voir Cane, comme des autres artistes associés à Supports/Surfaces, manifester un intérêt pour Freud et son modèle pulsionnel des motivations.

Avant d'aborder ce sujet, notons que chacune des sources de la théorie de Cane répond à un besoin spécifique dans le développement de sa nouvelle peinture : avec le marxisme, il réussit à exorciser la peinture conventionnelle; en consultant l'art chinois principalement, entre autres arts, il retrouve les indices d'une nouvelle morphologie picturale, ainsi que des éléments théoriques permettant de se les approprier; enfin, par la psychanalyse, Cane en vient à rationaliser la signification de sa nouvelle pratique, ce qui sous entend que l'orientation de ses recherches picturales sera motivée, désormais, par des considérations bien plutôt ontologiques que morphologiques, historiques, politiques ou sociologiques.

Dans l'optique freudienne de la théorie de Cane, la peinture consiste donc, à la base, dans la sublimation de la pulsion sexuelle. Cane dit : «I don't fuck, I paint and «die»<sup>(13)</sup>» Comme peintre il est «apaisé» par la dépense énergétique de l'acte de peindre et son oeuvre reste pour témoigner de ce processus. L'idée de cette interaction ou échange, présente à l'esprit de Cane ou du spectateur, constitue le «symbolic environment of the pictorial fact<sup>(14)</sup>» La démarche de Cane est empirique : «I don't know what I paint<sup>(15)</sup>» La peinture s'invente au fur et à mesure des gestes du peintre. C'est réminiscent des autres tendances d'inspiration freudienne lesquelles, dans un but de libération de la peinture, eurent recours à des automatismes (Masson, par exemple). L'espace pictural exprime, avant tout, «the emptiness encountered by the [infant's] hands», surtout à l'étape de la «pre-mirror-phase» de son développement cognitif<sup>(16)</sup>» Son analyse de la peinture ancienne s'appuie sur des interprétations semblables. En réalisant une fresque dans une cathédrale, l'artiste de la Renaissance italienne, d'après Cane, «continues to paint his mother's womb<sup>(17)</sup>»

Au coeur de la conception freudienne de la peinture chez Cane se situe la notion de l'Autre, principe englobant servant à justifier à la fois la peinture et le texte théorique comme deux niveaux du langage émanant de cette source de tout langage. L'Autre, d'après Cane<sup>(18)</sup>, c'est cette partie de soi-même laquelle, inaccessible au questionnement direct, se manifeste par les désirs et les besoins que l'on peut ressentir. L'être (le sujet) souffrant de la division de soi-même, cherche inlassablement à retrouver l'unité de sa personne. Pour le peintre, l'Autre c'est ce qui motive à peindre, c'est ce qui apparaît (comme apparence, non comme substance) à même la peinture, mais qui se situe, en sa réalité, derrière la peinture. «A painting is one of the «figures» of the Other<sup>(19)</sup>» Le sujet (peintre) est motivé par le désir de devenir l'Un, c'est-à-dire de connaître entièrement et ainsi rejoindre l'Autre. L'allure de son art, le «look» de la toile, l'adresse technique qui s'y manifeste, permettent au peintre de s'identifier avec cet espace, d'y projeter son Autre, et de rejoindre celui-ci là-dessus. D'où les toiles d'épaisseur double; l'être collé à son jumeau. D'où la fonction, également, des éléments spatiaux de la toile (dégradé, cadrage) : «I gave myself the means to turn round from where I was — to form myself again elsewhere<sup>(20)</sup>»

(12) La Presse, *op. cit.*

(13) MAC 1975, p. 16, traduction de Stephen Heath.

(14) Idem., p. 14.

(15) Idem., p. 17.

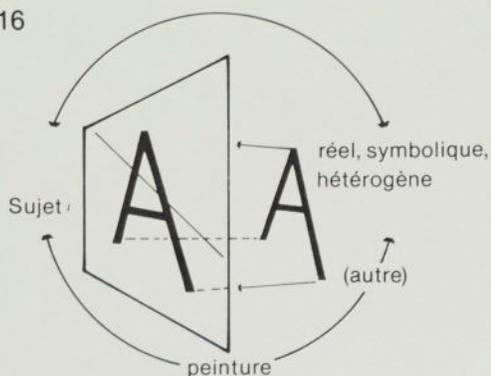
(16) Idem., nous avons remplacé le mot *child's*.

(17) Idem., p. 13.

(18) S'inspirant en partie d'un projet de dictionnaire psychanalytique qui se réfère à Lacan.

(19) Idem., p. 12.

(20) Idem., p. 13.



Extrait du catalogue  
Louis Cane, Musée d'art  
contemporain, Montréal, 1976

Cane ne veut pas que son art n'accueille, à titre de sujet, que lui-même, limite qu'il attribue aux styles identifiables à un individu en vertu de gestes «repérables» : Mathieu, ou Pollock, ou de gestes repérables «atomisés» : Rothko et, sans doute, Hartung. Le peintre dit : «Je désire mettre le plus possible de sujets dans mon travail», ainsi faudrait-il, pour ce faire, que son style ne soit en aucune façon «identifiable à mon geste.» Le refus de l'identité personnelle en peinture est ainsi transformée, sans que le caractère morphologique des œuvres ait eu à changer, en accueil simultané de toutes les identités. Du vide, Cane a fait le plein.

Sans poursuivre plus loin le détail des éléments freudiens dans la théorie de Cane<sup>(21)</sup>, il est intéressant de noter que le concept de l'Autre a ceci de particulier qu'il tend, chez lui, à se substituer à la notion de l'inconscient. L'artiste portera son effort de réflexion sur la relation du sujet (pour lui : l'être conscient empreint de «références culturelles») à l'œuvre<sup>(22)</sup>. Il s'agit d'une réflexion de type existentialiste, rappelant les propos, entre autres, d'un Martin Buber (Ich und Du).

Passons maintenant au sujet de la contradiction entre théorie et pratique chez Louis Cane. Cane, en fait, n'admet pas qu'il puisse y avoir, chez lui, conflit entre l'individualisme de la théorie freudienne et le déterminisme qui, dans la perspective marxiste (ou maoïste) tend à s'opposer à ce principe. Il suffit de rappeler le malaise d'un marxiste-freudien, André Breton, pour que le potentiel tirailléur de cette double-orientation soit évoqué. Or, en référence à l'exposition de 1975 au Musée d'art contemporain de Montréal, Cane précise que, pour lui, la «materialist position» en peinture consiste «to live more, more and still more from the exploitation of my desire<sup>(23)</sup>.» Il semble affirmer par là que le comportement «correct» du peintre matérialiste consiste à vendre le plus possible de tableaux d'inspiration freudienne. C'est donc dire que depuis 1971 Louis Cane a modifié radicalement son point de vue concernant son rapport au marché de l'art. Gilles Toupin, l'interviewant dans *La Presse* en 1975, demande s'il n'y a pas contradiction entre son insertion «dans les réseaux de diffusion de la bourgeoisie» et sa «conception matérialiste et dialectique de l'art» (le libellé de l'étiquette est du peintre). Cane, avouant que, effectivement, il veut «vendre (s)es tableaux le plus cher possible» affirme que «c'est au niveau de la bourgeoisie que l'appareil idéologique est le plus efficace.» Ainsi, dit-il, «je ne culpabilise pas du tout.»

Est-il possible de participer à la «lutte des classes» (ce mot est de Cane) en faisant de la peinture abstraite, tout en s'enrichissant? Cane répond par l'affirmative. Le lecteur ne nous en voudrait pas de rajouter que ce n'est pas convaincant!

### Théorie de l'art et Phénoménologie

Nous avons réservé ces propos jusqu'à la fin, de crainte qu'ils ne paraissent trop abstraits en l'absence d'exemples permettant d'envisager leur éventuelle application. Dans le cadre de cette exposition didactique, cependant, il aurait fallu les placer plutôt en tête de chapitre, car c'est précisément dans ce raisonnement proprement épistémologique que cette variété particulière de la méthode historique que nous proposons se distingue des autres méthodes. Nous avons laissé sous-entendre, au fil des pages précédentes, que la théorie de l'art renseigne sur la façon dont l'artiste conçoit son œuvre. Maintenant, il s'agit, par le biais de la phénoménologie, de déterminer la valeur d'un tel renseignement ainsi que la nature-même de cette pensée que nous appelons théorie de l'art. Malgré les inconvénients qui pourraient survenir à l'exposition prématurée d'une terminologie faisant l'objet de définitions dans les pages à suivre, il semble utile de dresser, en partant, un sommaire de notre sujet, qui est le suivant :

La perspective phénoménologique propose une réalité intermédiaire entre la personne consciente et l'objet, soit le phénomène, étant le vécu de l'objet. Ce schéma bi-polaire se complique, dès qu'il est appliqué à l'étude de l'art, par l'introduction de réflexivités : d'une part, celle de l'artiste qui, dans son œuvre, crée un objet témoin de vécus autres que ceux qu'il peut susciter; d'autre part, celle de l'interprète de l'œuvre qui, par l'apport de vécus extra-intentionnels, tend à offusquer ceux de l'artiste. Une seule voie, celle de la méthode historique, permet de résoudre le dilemme des différents vécus de l'œuvre, en

(21) Nous laissons dans l'ombre, notamment, la relation du corps à la peinture, de même que l'incidence, chez Cane, de ses rapports avec le groupe *Tel Quel*. Il reste à examiner, également, l'apport des autres arts vers lesquels Cane s'est tourné au début des années 1970, dont celui de Matisse.

(22) *La Presse*, *op. cit.*

(23) *Idem.*, p. 14.

les resituant, chacun à son tour dans le temps. Dès ce moment, le vécu de l'œuvre, s'il est correctement informé par l'apport de données appropriées, tend à rejoindre celui de l'artiste et, par le fait-même, l'être intentionné de l'œuvre. Toute lecture qui contredit celle-ci ne peut être considérée, du point de vue historique, comme pertinente à l'œuvre. Ceci dit, voyons de plus près la justification de cet ensemble de propositions. Sans doute au centre de ces préoccupations est celle de l'intention.

### Intention selon Husserl : une perspective phénoménologique

Edmond Husserl explore de façon systématique la notion d'intention, en tant que phénomène de la conscience. S'adressant à la question dans ses *Recherches logiques*<sup>(24)</sup>, il reprend une distinction connue de la philosophie depuis le scolasticisme médiéval entre phénomènes physiques et phénomènes psychiques. Le propre du phénomène psychique est l'existence intentionnelle d'un objet : « dans l'amour quelque chose est aimé, dans la haine quelque chose est haï, dans le désir quelque chose est désiré, etc. » Husserl de conclure « qu'il existe des variétés spécifiques essentielles de la relation intentionnelle. » La vie active toute entière se déroule, en fait, sous le signe de l'intention, répartie en plusieurs modes, tels l'affectif, le judiciaire, le volitif et, bien sûr, l'esthétique.

Ces variétés d'intention — les unes simples, les autres complexes — précédant les actes qui en découlent, Husserl affirme qu'elles constituent l'*a priori* à la « facticité psychologique empirique ». Autrement dit — et il s'agit d'une observation centrale à la méthode que nous proposons — l'intention, même si elle ne s'offre pas à l'enquête scientifique, constitue néanmoins la cause première immédiate de l'objet étudié par la science (dans ce cas, la psychologie mais, pour ce qui nous concerne, l'étude de l'art). S'il est permis de parler d'une science de l'art il s'ensuit que l'œuvre en tant que le produit de l'acte esthétique, même si elle demeure seule accessible à l'enquête scientifique, doit être considérée comme découlant d'intentions diverses, et ne saurait donc être comprise tant et aussi longtemps que persiste l'ignorance de celles-ci. La considération de cet aspect, est ainsi perçue comme le complément nécessaire à l'étude de l'œuvre en soi, d'autant que, dans l'optique husserlienne, l'intention constitue l'essence-même des phénomènes (ou actes psychiques).

### Le concept du vécu

Il convient d'introduire un second concept d'Husserl, celui du vécu. Car l'intention, découlant des perceptions et des motivations inhérentes à tel individu, reflète précisément un cadre personnel tenant lieu du réel, et qui est autre que le réel, lequel ne peut être saisi en sa totalité par l'individu. (Cette notion est illustrée parfaitement par la parabole des aveugles et l'éléphant.) Certes, toutes les espèces de subjectivité en sont ; Husserl évoque les représentations imaginaires, les fictions, les doutes, les désirs, les joies, etc., etc. Mais, ce que l'être croit percevoir de manière objective, ou rationnelle, ou logiquement — Husserl précise : « la pensée conceptuelle » — relève également du vécu. Dans l'ensemble, alors, tout ce qui est « contenu de conscience » est également de cette catégorie.

Il importe donc d'envisager les écrits « rationnels » sur l'art — c'est-à-dire, pour ce qui est pertinent à notre propos, la théorie — en tant que manifestations particulières du vécu. Ainsi parvient-on à circonvier, en reconnaissant leur caractère subjectif, les postulats normatifs qui sous-tendent, le plus souvent, ce type de discours, postulats autrement gênants en vertu des contradictions soulevées par la comparaison des théories.

Le vécu n'est pas déterminé à part entière par l'intention. La perception de certaines choses, par exemple : telle couleur, dans la mesure où il y a discordance entre couleur perçue et couleur réelle, participe du vécu, sans qu'intervienne de principe intentionnel. Un Vasarely ou un Albers peut baser l'œuvre d'une vie sur ce principe. Autrement dit, l'artiste peut, par le biais de son œuvre, solliciter un apport déformant de la part du spectateur ; l'œuvre, dans ce cas, est conçue pour déclencher un automatisme au niveau du vécu. Dans pareil cas, la création intentionnelle amène l'existence d'œuvres dont le perçu dépend du vécu non-intentionnel. Loin de se limiter à l'art contemporain, ce principe s'applique à nombre de courants artistiques du passé, dont le

(24) *Logische Untersuchungen*, 1913. Nous avons consulté l'édition française, parue aux Presses universitaires de France en 1962, volume II, pages 165 et suivantes.

Romantisme (Delacroix, Victor Hugo), le Symbolisme (Redon), et le Surréalisme (dans l'ensemble). Il reste que ce mode de fonctionnement, cette manière calculée de faire appel aux mécanismes réactifs inhérents au spectateur, témoigne aussi bien que les styles artistiques reposant sur «formules» (les différents académismes, notamment) de la mise en œuvre d'intentions d'ordre rationnel.

#### Contenu intentionnel<sup>(25)</sup>

Considérons l'œuvre d'art en sa qualité d'objet concret, ou comme image d'objets concrets. Peu importe qu'elle soit figurative ou abstraite, contemporaine ou ancienne, elle constitue l'appropriation soit de figures reconnaissables (arbre, maison, femme, ...) soit d'éléments formels, chromatiques et spatiaux (rectangle, noir, saillie, ...) qu'on peut désigner par des mots. À un niveau très primaire, ces éléments, tantôt réels, tantôt virtuels, constituent le contenu de l'œuvre; leur présence n'y est pas le fait du hasard. Si l'artiste a mis dans son œuvre du rouge, c'est en premier lieu parce qu'il ou elle voulait du rouge. Si le dessinateur a laissé égarer sa main, c'est qu'il ou elle voulait quelque chose d'automatique. Dans un sens, alors, ces contenus primaires sont le fruit d'intentions.

L'œuvre, par le fait d'avoir été créée, manifeste en plus, une certaine conscience intentionnelle de ces objets réels ou virtuels. Pour l'interpréter, il ne suffit pas, par conséquent, de dénommer ces objets, d'explicitier les principes de leur ordonnance, de révéler les structures internes de l'œuvre. Le point de départ d'un tel discours : «c'est un château dans la Forêt noire» (œuvre figurative), ou bien : «c'est une tache jaune sur un rectangle brun» (œuvre abstraite), sous-entend la conclusion du même discours. Le *contenu intentionnel* étant exclu, le discours et l'œuvre sont enfermés dans un cercle tautologique.

Les conséquences du refus du contenu intentionnel sont intéressantes : cet aspect de l'œuvre qu'Husserl nommerait son objectité (c'est-à-dire, ce qui, en l'objet, n'est pas du phénomène) étant pour ainsi dire scruté à la grosse loupe, l'œuvre n'en continue pas moins de s'offrir à la conscience intentionnalisante du spectateur qui, pour combler le vide de l'intentionnel scrupuleusement respecté par l'exégète, cherche quand même à savoir pourquoi elle fut réalisée. Deux résultats sont susceptibles de se produire. D'une part, le spectateur peut en venir à confondre verbalisation tautologique et intention. Mais, plus souvent, l'œuvre, correctement reconnue par le spectateur à titre d'objet intentionnel, voire doublement intentionnel (vu que son aspect résume et la chose et la conscience de la chose), peut paraître comme un véritable rébus. Elle finit, par le fait même, par engendrer une variété de réponses, dont le nombre est égal à celui des spectateurs.

Ce n'est pas sans pertinence de rappeler, à ce propos, le discours d'un hypothétique gardien de musée d'art qui, après de nombreuses années de service, possède une «explication» appropriée à chaque œuvre. Par la qualité de ce vécu «tout réfléchi», nous constatons que l'œuvre en soi offre très peu à l'œil empirique. Tel portrait vous suit des yeux quand vous passez devant... il est donc «magique»... il est donc au musée... Ce discours est assez loin de celui d'un public d'art se voulant éclairé, cette autre «explication» appelant les notions comme génie, créativité, spiritualité, souffrance, humanité, ou progrès. Mais l'un et l'autre, dans la mesure où ils laissent dans l'obscurité, les données renseignant sur la genèse, ou au moins le contexte de l'œuvre, sont constitués de «contenus extra-intentionnels» (le mot est d'Husserl).

L'étude de l'art ne peut, ni ne veut, certes, éviter tout à fait, les différentes exégèses de l'œuvre, lesquelles, il nous semble, font partie de l'«art»-même. Ce qu'on appelle la fortune critique d'une œuvre (généralement ancienne) n'est autre que l'histoire de ces interprétations qui varient au gré des goûts et des modes. Mais il s'agit là de l'histoire, non des œuvres d'art, mais des publics d'art.

(25) Cette partie renvoie aux *Recherches logiques*, V — I — 17 et suivantes.

Pour terminer cette partie, il n'est pas plus convaincant en cette matière que l'analyse d'Husserl:

*... il faut faire la distinction suivante : l'objet tel qu'il est visé, et ... l'objet qui est visé. Dans tout acte, un objet est «représenté» comme déterminé de telle ou telle manière, et, en tant que tel, il est éventuellement le point de convergence d'intentions changeantes judicatives, affectives, optatives, etc. Or, des connaissances annexes ..., étrangères à la composition réelle de l'acte lui-même, peuvent, par la manière dont elles se combinent en l'unité d'une intention, conférer à l'objet représenté des propriétés objectives sur lesquelles l'intention de l'acte ne porte absolument pas : ou bien il peut se produire de multiples représentations nouvelles qui toutes, précisément en vertu de l'unité objective de la connaissance, peuvent prétendre à représenter le même objet. En elles toutes, l'objet qui est visé est alors le même, mais dans chacune d'elles l'intention est différente, chacune vise l'objet d'une manière différente.*

Si on substitue à «l'objet qui est visé» l'œuvre d'art, l'on voit l'utilité pour l'historien du concept que propose le philosophe à la suite de cet énoncé : *l'être intentionné de l'objet*. C'est cela seul qui s'offre à l'étude historique de l'œuvre.

#### L'essence intentionnelle<sup>(26)</sup>

Ayant distingué le discours historique sur l'art des discours sur l'art qui ne sont pas historiques, il reste à explorer la qualité de la relation entre la perception de l'œuvre, fondée historiquement, et l'intention originelle de l'artiste<sup>(27)</sup>. Il faut admettre, d'emblée, qu'aucune méthode ne saurait garantir l'accès total à l'intimité de la conscience artistique. Même l'artiste ne peut vraisemblablement conserver en mémoire la somme des vécus ayant présidé à la création de telle ou telle œuvre. L'historien aura donc à se contenter d'une certaine quantité d'informations, variables suivant le cas. Or, dans une perspective phénoménologique, le degré d'authenticité des conclusions de l'historien n'est pas en fonction de la quantité des informations disponibles. Autrement dit, à partir de quelques bribes révélatrices d'intentions il est possible de parvenir à une identité de vues — bien que nécessairement partielle — avec l'artiste.

Deux individus, affirme Husserl, peuvent avoir la même représentation, la même perception. Sans être absolument identiques à tous égards, celles-ci participent néanmoins d'une *identité d'essence*. Husserl définit cette notion d'essence de la manière suivante :

*Deux représentations sont, par essence, la même, quand, sur la base de chacune d'entre elles, et cela en la considérant purement pour elle-même (donc analytiquement), on peut énoncer exactement au sujet de la chose représentée la même chose et rien d'autre. Et il en est de même en ce qui concerne les autres espèces d'actes. Deux jugements sont essentiellement le même jugement quand tout ce qui vaudrait pour l'état de choses jugé d'après l'un de ces jugements (sur la base exclusive du contenu de ce jugement lui-même), tout cela et rien d'autre, vaudrait nécessairement pour cet état de choses d'après l'autre jugement<sup>(28)</sup>.*

Il n'est sans doute pas impossible de reconstituer, à l'aide de documents, de telles «bases de jugements» ayant joué dans la création d'œuvres, quand bien même il serait manifestement impossible de reconstituer l'ensemble des bases venant déterminer l'acte complexe qu'est la création d'une œuvre d'art. L'important c'est d'élargir la base jusqu'aux limites imposées par l'état de la documentation, ceci dans le but de rejoindre le plus souvent possible, l'essence des actes constitutifs de l'œuvre. Ceci étant, le travail de l'historien aura pour effet de réduire la variété d'expérience possible devant chaque œuvre, chez ses lecteurs. Encore, le but visé, mais inatteignable dans un sens absolu, consiste à parvenir à l'identité d'essence avec le vécu intentionnel de l'artiste.

Le principe d'identité d'essence s'étend, chez Husserl, aux «actes conférant la signification». Ici, l'on rejoint pleinement le champ de l'enquête historique car, toujours suivant le philosophe,

*le caractère significatif / de ces actes/, c'est-à-dire ce qui, en eux, forme le corrélat phénoménologique réel de la signification idéale, coïncide avec leur essence intentionnelle.*

(26) Idem, V — 1 — 21

(27) Husserl entend, dans ses Recherches logiques, l'explication d'actes simples : une phrase, un geste. L'œuvre d'art, plus complexe, est le produit d'un ensemble d'actes. Ainsi, l'application que nous proposons des hypothèses d'Husserl à l'étude historique de l'art ne saurait être aussi simple, aussi schématique que la connaissance des principes le donne à croire. Il s'agit plutôt d'établir un *ce vers quoi* il convient d'aspérer, c'est-à-dire le développement d'une méthode historique fondée intégralement sur ces mêmes principes.

(28) Les *représentations* ont pour fonction, dans le système d'Husserl, de fonder les actes de degré supérieur, d'où leur pertinence à notre recherche.

Par extension de son principe, Husserl peut conclure que l'identité d'actes de degré supérieur (tels un jugement ou une énonciation)

*réside dans la signification identique qui se répète dans les multiples actes singuliers, précisément comme étant la même, et qui est représentée en eux par l'essence significative.*

#### **Application à l'histoire de l'art**

Grâce à Husserl, nous parvenons à distinguer deux approches possibles dans l'étude de l'art comme dans l'étude de toute chose. La première, qui est scientifique, se réfère uniquement à l'existence concrète des objets, tant fabriqués que naturels, de même, chez des êtres animés, aux comportements. Le psychique, étant inaccessible à l'expérience sensorielle, reste à l'écart de ce sur quoi peut porter la science. La seconde approche, reconnaissant aux œuvres d'art leur être intentionné, vise la connaissance précisément de ces intentions, parmi toutes celles qui viennent s'agglutiner aux œuvres, qui ont présidé à leur création. Cette méthode de l'étude de l'art, recherchant ainsi les déterminismes psychiques de l'œuvre, ne peut être autrement qu'historique. Ainsi, le terme histoire de l'art convient tout à fait à cette approche en ce sens qu'elle vise l'écriture de la création artistique plutôt que l'écriture de la succession des œuvres dans le temps. Ce faisant, elle fait preuve de son utilité en rendant possible, chez le spectateur actuel, une approximation du vécu originel de l'œuvre.

Mais, ce n'est pas le but final de l'histoire de l'art que de pouvoir recréer ainsi les psychismes appropriés à la perception d'une œuvre d'art ancienne ou contemporaine. Bien au contraire, ceci est précisément le point de départ de toute étude d'art. Le vécu intentionnel de l'artiste, en fait, présentera toujours une certaine discordance face au «réel» (perçu historiquement, ou par le biais d'une autre méthode), d'où le besoin de rechercher les déterminismes de ce vécu en dehors de la conscience de l'artiste.

Mais, il s'agit là d'une vaste matière, celle de la détermination historique des œuvres d'art, qui dépasse largement les limites de cet essai.





Marius Dubois  
*L'Eclipse*, 1975-1976  
Huile sur toile  
0,905 x 0,965 mètre  
Collection du Musée du Québec

# L'APPROCHE ICONOLOGIQUE ET SON APPLICATION

À partir d'une œuvre  
du peintre Marius Dubois

Pierre Filteau

## L'approche iconologique

Lorsque le spectateur aborde l'œuvre d'art, il se retrouve à la fois sollicité par un monde de formes, de couleurs et de structures qui agissent sur sa perception et, du même coup, il met en marche un processus d'identification et de décodage pour dégager la signification de ces éléments visuels. Ce double processus semble indissociable de toute perception artistique.

Cependant, ces deux approches font appel à des champs tellement vastes d'investigation que la science moderne a pris l'habitude de les dissocier.

L'étude de l'œuvre en tant qu'image a donné naissance à notre époque à plusieurs méthodes ou systèmes d'analyse allant de l'iconographie à la sémiologie. Parmi celles-ci, on retrouve une approche dite iconologique, qui se réfère à la signification de l'image mais dans un sens beaucoup plus poussé que l'iconographie qui se limite à l'identification des motifs. Elle tente de saisir le lien qui existe entre cette image et l'ensemble des préoccupations d'une société à un moment donné de son histoire. D'autre part, elle développe un champ d'action beaucoup plus vaste que la sémiologie et la sémiotique en utilisant tous les outils des sciences humaines pour cerner cette signification de l'œuvre d'art.

## Son auteur

L'auteur de cette méthode est un allemand du nom d'Erwin Panofsky. Né à Hanovre en 1892, il a fréquenté les universités de Fribourg, de Berlin et de Munich. Déjà remarqué en 1915 pour sa *Dürers Kunst Theorie*, il est chargé en 1921 de l'enseignement de l'Histoire de l'art à l'Université de Hambourg, où il enseigne jusqu'en 1933. «La lecture, à la lumière d'une profonde connaissance de la philosophie Kantienne, des travaux de Alois Riegl (l'historien de l'art le plus «philosophique» du XIX<sup>e</sup> siècle) a joué un rôle déterminant dans sa formation : Riegl et Kant (et leurs continuateurs modernes, en particulier Ernst Cassirer) resteront toujours ses points de référence principaux. Comme Cassirer, il collabore étroitement avec les chercheurs de l'Institut Warburg de Hambourg et, en particulier, avec le directeur de l'Institut, Fritz Saxl qui, suivant la voie ouverte par Aby Warburg, défend un type nouveau d'histoire culturelle où le monde de l'image occupe une place de premier plan<sup>(1)</sup>.»

De 1931 à 1934, Panofsky sera «visiting lecturer» à la New York University, et en 1935, à l'Institute for Advanced Study de Princeton, où il enseigne comme professeur. Erwin Panofsky est mort en 1968.

## Ses idées

Pour mieux comprendre dans quel esprit Panofsky a élaboré sa méthode d'approche iconologique, il semble important de se référer à la conception que l'auteur se faisait de l'histoire de l'art et de ses rapports avec les autres secteurs des sciences humaines.

Quelques extraits tirés d'un de ses ouvrages «L'œuvre d'art et ses significations<sup>(2)</sup>» serviront à illustrer cette conception.

(1) Guido, D. Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, in la prospettiva come forma simbolica, Milan, Feltrinelli, 1961, pp. 7-8.

(2) Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, traduit par B. Teyssedre, N.R.F., Paris, Gallimard, 1969, pp. 28 à 50.



II *Pallas Athena* — Vase peint du peintre des Niobides, vers 460-450, Paris, Louvre.



III *Jugement de Paris* — Amphore du British Museum (Gerh. 176,1).

## L'histoire de l'art est une discipline humaniste

### L'historien d'art

C'est l'humaniste qui prend pour monuments ou matériaux primaires les souvenirs témoins de l'homme transmis sous forme d'œuvre d'art.

### L'œuvre d'art

C'est cet objet créé par l'homme qui sollicite une perception d'ordre esthétique. Elle se distingue ainsi des objets naturels et des objets créés par l'homme à des fins pratiques. Tout objet peut être esthétiquement perçu et la plupart des œuvres d'art peuvent, sous un certain angle, être perçues comme objets pratiques. Mais ce qui distingue l'œuvre d'art de tout autre objet, c'est qu'elle a pour intention d'être esthétiquement perçue.

### L'intention esthétique

Elle se manifeste par un intérêt porté à la forme, indépendant de l'intérêt porté à l'idée du travail à fournir. Cette intention qui démarque l'œuvre d'art de l'objet pratique ne peut être déterminée de façon absolue.

### Travail de l'historien d'art

- Accumuler et vérifier toutes les informations accessibles sur les faits (technique employée, l'état de conservation, l'époque d'exécution, l'attribution, la destination).
- Confronter l'œuvre avec d'autres de sa catégorie.
- Examiner les textes propres à refléter les critères esthétiques de son pays et de son temps permettant une appréciation objective de l'œuvre.
- Lire de vieux livres sur la théologie et la mythologie pour identifier le sujet.
- Tenter de déterminer le «locus» historique et d'isoler la contribution personnelle de son auteur par rapport à ses prédécesseurs et ses contemporains.
- Étudier les principes formels qui contrôlent la représentation du monde visible (en architecture, le maniement du répertoire structural) et édifier ainsi une histoire des motifs.
- Observer l'interférence des sources littéraires avec les traditions autonomes de représentation et de la sorte édifier une histoire des formules iconographiques ou «types».
- Tenter de se familiariser avec les habitudes sociales, religieuses et philosophiques d'autres temps et d'autres lieux afin de rectifier sa propre sensibilité subjective à l'égard du contenu.

### La perception esthétique

Elle est relative à l'équipement culturel de l'observateur. Ainsi pendant que l'historien d'art entreprend ces différentes étapes, sa perception esthétique en tant que telle va corrélativement se transformer et s'adapter de mieux en mieux à l'intention originelle de l'œuvre. Il n'érigera pas une superstructure rationnelle sur des fondements irrationnels. Il développe, au contraire, ses expériences re-créatrices de façon à les conformer aux résultats de son enquête archéologique tout en orientant son enquête archéologique en fonction de ses hypothèses re-créatrices. En s'appuyant l'une sur l'autre, l'enquête archéologique et la re-création esthétique peuvent supporter le «système donateur de sens» qui est une synopsis historique.

### L'histoire de l'art comme discipline humaniste

Les disciplines humanistes n'ont pas de but pratique et ne s'occupent que du passé.

- Elles s'intéressent comme les sciences de la nature, les mathématiques et la philosophie, à la «vita contemplativa».
- Il n'y a pas de coupure entre la vie contemplative et la vie active. L'une influe sur l'autre. La transmission de la connaissance provoque une transformation du réel.
- L'intérêt pour le passé tient au fait que le réel ne nous est pas étranger. Or, pour saisir la réalité, nous devons nous détacher du présent.

- La philosophie et les mathématiques bâtissent un système hors du temps alors que les sciences naturelles et les humanités créent des structures spatio-temporelles appelées «cosmos de nature» et «cosmos de culture».
- Le «cosmos de nature» propre aux sciences naturelles consiste, dans les phénomènes en évolution, à contraindre le temps, à s'arrêter pour fixer les lois intemporelles de déroulement.
- Le «cosmos de culture» propre aux humanités consiste à rappeler à la vie des phénomènes arrêtés dans le temps et les remettre en marche. En examinant les souvenirs témoins du temps, les humanités s'efforcent de saisir le processus au cours duquel elles furent produites et sont devenues ce qu'elles sont.

Ces quelques extraits nous font voir la nécessité d'une vaste culture humaniste pour atteindre le niveau de compréhension que Panofsky recherche dans sa démarche d'historien d'art et les difficultés de cette approche quand on tente de l'appliquer à un passé récent dont on n'a pas encore une perception très unifiée ou du moins structurée.

#### Description de la méthode

Essayons maintenant de clarifier le fonctionnement de cette méthode mise de l'avant par Panofsky et d'en cerner les principales étapes de même que les outils de régulation.

Pour ce faire, nous allons résumer la démarche que l'auteur a exposée dans son ouvrage «Essais d'iconologie<sup>(3)</sup>» paru en 1939.

#### Approche iconologique — E. Panofsky

##### Description de la méthode

###### I Signification primaire ou naturelle

- A — Identification de pures formes  
(lignes, couleurs, matériaux, formes)
- ↓
- B — Comme représentation d'objets naturels  
(humains, plantes, animaux, habitations, objets)
- ↓
- C — En identifiant leurs relations mutuelles comme événements  
= signification de fait
- ↓
- D — En percevant certaines qualités expressives  
(l'atmosphère, le climat, l'ambiance dans l'œuvre)  
= signification expressive

→ = Description pré-iconographique de l'œuvre d'art  
— dénombrement des motifs artistiques

###### II Signification secondaire, ou conventionnelle

- Mise en relation des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes ou concepts  
— (Cronos avec sa faucille et son sablier)
- Motifs = Images
- Combinaisons d'images = histoires ou allégories

→ = Domaine iconographique  
Univers des thèmes ou concepts incarnés en images,  
histoires ou allégories

- En opposition avec le domaine du sujet primaire ou naturel, incarné en motifs artistiques



IV *Jugement de Paris* — Vase du peintre Penthésilé du Metropolitan Museum de New York.

(3) E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, traduit par C. Herbertte et B. Teyssedre, N.R.F., Paris, Gallimard, 1967, pp. 13 à 31.



V *Jugement de Paris* — de Lucas Cranach (vers 1530 — 119x85cm) Gotha, Landes Museum.



VI *Jugement de Paris* — de Pierre-Paul Rubens (vers 1635, bois 145x190cm) Galerie Nationale de Londres.

### III *Signification intrinsèque ou contenu*

- Elle se saisit par la prise de connaissance des principes sous-jacents révélant la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique... particularisés inconsciemment par la personnalité propre de l'artiste qui les assume
- Aspects qui sont condensés dans l'œuvre d'art unique
- Ces principes se manifestent par l'intermédiaire de méthodes de compositions (style) et de significations iconographiques

En concevant ainsi les formes pures, motifs, images histoires et allégories comme autant de manifestations de principes sous-jacents, nous interprétons tous ces éléments comme des valeurs symboliques

### Les principes régulateurs de l'interprétation

#### I *Description pré-iconographique*

- Cette démarche nécessite souvent plus qu'un recours à notre expérience pratique et fait appel à des connaissances sur les modes de représentation des objets et des événements dans diverses conditions historiques

principe de contrôle que nous pouvons appeler *Histoire du style*.

#### II *L'analyse iconographique*

- Elle nécessite plus que cette familiarité avec les objets et les événements acquise de l'expérience pratique.
- Elle présuppose une familiarité avec des thèmes et des concepts spécifiques tels que transmis par des sources littéraires écrites ou orales.
- Il n'en demeure pas moins des risques d'erreur dans l'interprétation.
- D'où la nécessité de se référer à une *histoire des types* pour corriger et contrôler notre connaissance de sources littéraires par l'enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts spécifiques ont été exprimés par des objets et événements.

#### III *L'interprétation de la signification intrinsèque*

- Elle nécessite plus qu'une familiarité avec les thèmes ou concepts spécifiques tels que transmis par les sources littéraires.
- Nous avons besoin d'une faculté mentale comparable à celle du diagnosticien = *sorte d'intuition synthétique*.

##### *L'intuition synthétique*

Cette intuition, par sa nature subjective, risque de nous égarer davantage dans l'interprétation de l'objet ou de l'événement si elle n'est pas encadrée par des principes régulateurs stricts.

Aussi, faut-il que cette intuition synthétique soit contrôlée par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances générales et essentielles de l'esprit humain furent exprimées par des thèmes et concepts spécifiques.

##### *Histoire des symptômes culturels ou symboles*

en faisant appel à toutes les sciences voisines et à d'autres documents culturels historiquement liés à cette œuvre.

*Correctif général* dans l'application de la méthode = *histoire de la tradition*

Elle nous dit jusqu'où nous pouvons pousser notre violence interprétative sans nous égarer, en voulant mettre en lumière ce qui n'a pas été dit effectivement dans les choses. Elle nous dit aussi ce qu'on n'aurait pas pu dire parce que, du point de vue du temps et du lieu, ou bien on n'aurait pas su la représenter, ou bien on n'aurait pas su en avoir la notion.

Objet d'interprétation	Acte d'interprétation	Équipement pour l'interprétation	Principe régulateur de l'interprétation
I. Sujet <i>primaire</i> ou <i>naturel</i> a) factuel b) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	<i>Description pré-icongraphique</i> (et analyse pseudo-formelle).	<i>Expérience pratique</i> (familiarité avec des <i>objets</i> et <i>événements</i> ).	Histoire du <i>style</i> (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>objets</i> et <i>événements</i> ont été exprimés par des <i>formes</i> ).
II. Sujet <i>secondaire</i> ou <i>conventionnel</i> , constituant l'univers des <i>images</i> , <i>histoires</i> et <i>allégories</i> .	<i>Analyse iconographique</i> .	<i>Connaissance des sources littéraires</i> (familiarité avec des <i>thèmes</i> et <i>concepts spécifiques</i> ).	Histoire des <i>types</i> (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des <i>thèmes</i> ou <i>concepts</i> spécifiques ont été exprimés par des <i>objets</i> et <i>événements</i> ).
III. <i>Signification intrinsèque</i> , ou <i>contenu</i> , constituant l'univers des <i>valeurs «symboliques»</i> .	<i>Interprétation iconologique</i> .	<i>Intuition synthétique</i> (familiarité avec les <i>tendances essentielles de l'esprit humain</i> ), conditionnée par une psychologie et une <i>Weltanschauung</i> personnelles.	Histoire des <i>symptômes culturels</i> , ou « <i>symboles</i> » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les <i>tendances essentielles de l'esprit humain</i> ont été exprimées par des <i>thèmes</i> et <i>concepts</i> spécifiques).

HISTOIRE DE LA TRADITION



VII *Jugement de Paris* — de Jean-Antoine Watteau (47x31cm), Musée du Louvre.

En étudiant de plus près le mode de fonctionnement de cette méthode, nous en percevons la logique et le déroulement. Le lecteur perçoit très bien aussi que la qualité de l'enquête dépend beaucoup de celui qui la fait et de ses ressources personnelles. Plus le chercheur est instruit des grands courants stylistiques, des sources littéraires et des grandes tendances des sociétés à travers l'histoire, plus il est à même de donner une interprétation juste et approfondie de l'œuvre.

Pour en montrer les applications et les embûches, nous vous proposons une interprétation d'une œuvre peinte d'un artiste québécois en nous inspirant le plus fidèlement possible des données de cette méthode.

### L'Éclipse de Marius Dubois

#### Description pré-icongraphique

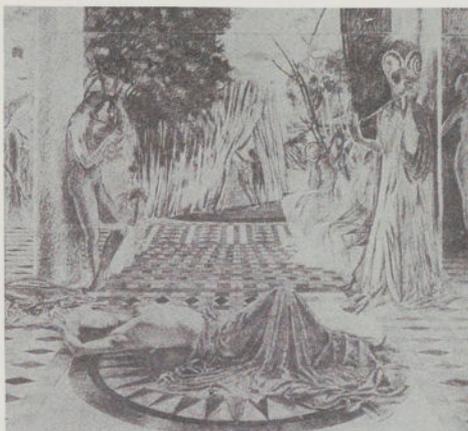
Cette huile sur toile aux dimensions presque carrées (905 x 965 cm) nous présente une composition d'image qui semble proposer une lecture par plans.

L'observateur est d'abord attiré par ce personnage central étendu au sol et par la femme debout qui l'accompagne. Ce jeune homme allongé sur le dallage de marbre, à demi nu, a adopté la position du dormeur, genou relevé, bras glissé derrière sa tête bouclée. Ses yeux clos confirment cet état. Un tissu drapé (rappelant le velours) lui couvre le bas du corps.

À sa gauche, dans une position de trois quarts, domine une femme vêtue de riches tissus et dont le costume évoque celui des femmes de la Renaissance. De beaux cheveux blonds défaits lui tombent sur les épaules en fines ondulations. Elle porte une tunique souple à l'encolure bordée d'ails d'oiseaux et une cape doublée de perles. Entre ses mains, une fine baguette sur laquelle est posé un oiseau bleu ressemble à une tige de plante. Le regard de cette femme semble étrangement nous fixer.



VIII *Jugement de Paris* — de Pablo Picasso, 1951, encre, collection de l'artiste.



IX *L'Eclipse* — Marius Dubois, étude préparatoire, photo P. Altman.



X *Le songe du chevalier* — Raphaël Urbino (1504-05, 17x17cm) Galerie Nationale de Londres

Sur un autre plan, derrière les colonnes de ce qui paraît être l'entrée d'une riche demeure ou d'un temple, se tiennent trois autres personnages.

On y voit un couple assis en bordure des marches. La femme dont on n'aperçoit que la moitié du corps porte un vêtement drapé qui s'enroule à ses jambes et à ses bras tout en lui dégagant la poitrine. Un bonnet sur la tête et des bracelets aux chevilles complètent son habillement. À ses côtés, un homme couvert d'un large chapeau, le torse nu alors que le bas du corps est couvert d'un tissu rouge, se penche vers la femme qui l'accompagne pour la fixer du regard. Elle, de son côté, bien que ses yeux soient dissimulés, semble regarder devant elle et croise les jambes pudiquement.

À leur gauche, une autre femme debout nous tourne le dos et se prépare à sortir du tableau. Sa magnifique chevelure rousse lui glisse sur le dos et sa tunique bleue doublée de vert s'enroule autour de son corps tout en dégagant le côté droit. Elle porte des sandales fixées à la cheville.

Derrière ces trois personnages, une lourde tenture verte ferme le second plan du tableau.

Dès que nous sortons de l'édifice, nous sommes plongés dans une nature sauvage et accidentée où se tient un dernier personnage au costume étrange. On croit y reconnaître une jeune femme casquée et armée d'une lance. De longs cheveux bruns jaillissent du casque et masquent ses épaules. Elle est vêtue d'un léger tissu qui vient se ganser à l'avant et à l'arrière, retenu par une tête sculptée en or à l'expression agressive. Ses jambes découvertes se cambrent dans une position d'attaque face à un miroir qui nous renvoie l'image de ce personnage guerrier.

Cette femme et son reflet se retrouvent étrangement placés dans un cadre de nature d'une beauté sauvage. On y découvre un mélange d'essences végétales allant du sapin au cèdre en passant par le vinaigrier, l'érable et le peuplier. Au niveau du sol, le long d'une cascade, poussent les iris sauvages, la fougère et le jonc. Cette nature généreuse a même envahi les marches pour les couvrir d'une mousse verte. Toute cette végétation pousse à même les rochers qui surplombent la plaine et suggèrent un flanc de montagne. Le paysage se ferme sur un horizon montagneux qui se découpe sur un ciel partiellement nuageux d'une douce lumière.

Il se dégage finalement de tout ce tableau un climat étrange qui rappelle celui du rêve ou celui de la magie. Nous sommes dans un temps à la fois réel, par le réalisme des éléments, et imaginaire, par l'aspect insolite du sujet. Comment pénétrer dans ce monde de l'illusion et révéler le rôle de chacun de ces personnages et des lieux qu'ils habitent? Certaines pistes sont à explorer...

#### L'analyse iconographique

Pour nous permettre d'avancer un peu plus dans l'étude de ce tableau, il faut mettre de l'avant certaines hypothèses à partir de ce que nous avons déjà observé. Ainsi, certains détails peuvent fournir une piste. Il y a, par exemple, cet étrange personnage du fond, casqué, armé d'une lance et ceint aux hanches d'un masque agressif. N'évoque-t-il pas cette déesse guerrière venue de la lointaine mythologie grecque, fille de Zeus et de Métis, que les Grecs avaient appelée Athéna et que les Romains rebaptisèrent Minerve(II). Elle avait comme attributs la lance, le casque et l'égide (une sorte de cuirasse en peau de chèvre). Sur son bouclier (ou sur son égide), elle fixa la tête de Gorgone, que lui donna Persée, et qui avait la propriété de changer en pierre toute personne qui la regardait<sup>(4)</sup>. On lui connaît peu d'aventures et on l'invoque surtout pour ses qualités guerrières et ses dons de stratégie.

Bien que le personnage du fond semble coller d'assez près à la description fournie, on se demande quel lien on pourrait faire entre celui-ci et les autres personnages du tableau. En dépouillant davantage l'information sur Athéna, on apprend qu'elle est une des déesses mises en cause dans le fameux jugement de Pâris avec Héra et Aphrodite et qu'il peut exister un lien entre cette légende et les autres personnages présents.

(4) Grimal, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, page 58.

Exposons d'abord cette légende : «Le jugement de Pâris»

«Eris, la méchante déesse de la Discorde, n'était guère populaire dans l'Olympe — ce qui ne surprendra personne — et lorsque les dieux donnaient un banquet, ils avaient tendance à l'oublier. Profondément froissée, elle résolut de se montrer désagréable et y réussit parfaitement. À l'occasion d'un mariage fort important, celui du Roi Pélée et de la Néréide Thétis, auquel seule de tous les dieux, elle n'avait pas été conviée, elle jeta dans la salle du festin une pomme d'or portant l'inscription : «À la plus belle». Bien entendu, toutes les déesses la convoitaient, mais le choix se limita enfin à trois d'entre elles : Aphrodite, Héra et Pallas Athéna. Elles demandèrent à Zeus de leur servir d'arbitre, mais très sagement, il refusa de se mêler de cette affaire. Il leur dit de se rendre sur le Mont Ida, non loin de Troie, où le jeune Prince Pâris (appelé aussi Alexandre) faisait paître les troupeaux de son père. C'était un excellent juge en beauté, leur dit Zeus. Bien que prince royal, Pâris était berger parce que Priam, son père, Roi de Troie, ayant été averti que son fils causerait un jour la ruine de son pays, avait jugé plus prudent de l'éloigner. Pâris, au moment qui nous occupe, vivait avec une nymphe ravissante nommée Oenone.

On imagine sa stupéfaction lorsqu'il vit apparaître devant lui les formes merveilleuses des trois grandes déesses. Cependant, on ne lui demanda pas de contempler les radieuses divinités et de désigner ensuite celle qui lui paraîtrait la plus belle; on le pria seulement de considérer les cadeaux que chacune lui apportait dans le but de le soudoyer et de choisir celui qui lui semblerait le plus avantageux. Le choix n'était pas facile. Tout ce qui plaît le plus aux hommes lui fut proposé. Héra lui promit la souveraineté sur l'Europe et l'Asie; Athéna, qu'il mènerait les Troyens à la victoire contre les Grecs et la Grèce à la ruine; Aphrodite, que la plus belle femme du monde lui appartiendrait. Pâris, qui était de caractère faible et quelque peu lâche aussi comme les événements le prouvèrent dans la suite, choisit la dernière offre. Il donna la pomme à Aphrodite.

Ce fut le Jugement de Pâris, bien connu dans le monde parce qu'il fut la cause réelle de la Guerre de Troie<sup>(5)</sup>.»

«Les poètes ont brodé à plaisir sur ce thème qui a été également repris par les sculpteurs et les peintres. On représentait Pâris comme un berger, dans un décor silvestre, auprès d'une source. Des mythographes sceptiques ont affirmé parfois que Pâris fut dans cette affaire la dupe de trois villageoises, désireuses de prouver leur beauté, ou encore qu'il avait rêvé tout cela, alors qu'il faisait paître, tout seul, les troupeaux dans la montagne<sup>(6)</sup>.»

Cette légende nous propose tout un scénario dont il serait intéressant de vérifier les échos possibles dans notre image.

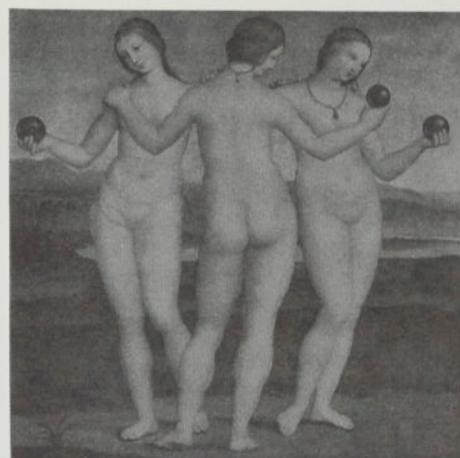
Nous avons déjà indiqué les ressemblances possibles entre le personnage du fond et Pallas Athena. Les autres protagonistes du drame sont Héra, Aphrodite et Pâris.

Peut-on associer cette belle grande femme richement vêtue et tenant une baguette à la plus grande de toutes les déesses olympiennes, Héra. Elle est à la fois soeur et femme de Zeus. Comme femme légitime du premier parmi les dieux, Héra est la protectrice des épouses.

«L'attribut ordinaire d'Héra est le paon... Ses plantes étaient l'héliochryse, la grenade, le lis. À Rome, elle fut identifiée avec Junon<sup>(7)</sup>.»

«Vénérée tout particulièrement sur les hauteurs, Héra était représentée comme une femme jeune d'une beauté sévère aux grands yeux — de génisse, dit Homère — aux cheveux longs bouclés retenus par un diadème.» «Généralement assise sur un trône, elle tient dans la main droite un sceptre orné d'un coucou et dans la gauche une grenade, symbole de fécondité<sup>(8)</sup>.»

Évidemment, le personnage en place ne correspond pas tout à fait à la description. Mais on retrouve dans l'attitude altière de cette femme, sa noble beauté, son attribut de pouvoir (la baguette) et son association au monde des dieux (l'oiseau et l'encolure bordée d'ailerons d'oiseaux) un rapport possible avec la grande Héra.



XI *Les Trois Grâces* — Raphaël Urbino (1504-05, 17x17cm) Chantilly, Musée Condé.



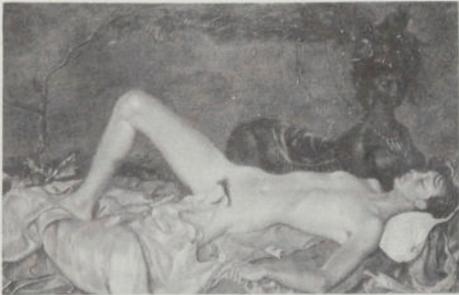
XII *Le Rêve* — Pierre Puvis de Chavannes (1883, 82x102cm) Musée du Louvre.

(5) Hamilton, E., *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout Université, page 214.

(6) Grimal, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, page 347.

(7) Grimal, P., *Opus Cit.*, page 187.

(8) Hacquard, G., *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, page 128.



XIII *Divinité chtonienne guettant le sommeil du jeune homme* — Léonor Fini (1947, 33x55cm).



XIV *Le Rêve* — Paul Delvaux, technique mixte sur panneau (1944, 65x81cm) collection particulière, Bruxelles.

Et qui serait alors la belle Aphrodite?

Serait-ce la jeune femme assise près d'un éventuel Pâris séduit par sa beauté et ses charmes dévoilés?

Aphrodite est la déesse de l'amour, identifiée à Rome avec la vieille déesse italique Vénus. Née de Zeus ou d'Ouranos, elle fut mariée à Héphaïstos, le dieu boîteux et connut plusieurs aventures amoureuses.

Les animaux favoris de la déesse étaient les colombes. Ses plantes étaient la rose et le myrthe<sup>(9)</sup>.

Peu de critères sinon ceux de la beauté nous permettent d'associer ce personnage avec celui d'Aphrodite.

Il y a aussi la présence à ses côtés d'un jeune homme qui pourrait être Pâris, l'arbitre de ce concours de beauté dont les regards sont concluants.

Qui serait alors cette belle jeune femme qui semble sortir du tableau? Oenone, la ravissante nymphe mise à l'écart par ses puissantes rivales?

Ne serait-ce pas plutôt elle, Aphrodite, qui, satisfaite d'avoir gagné le concours, se retire pour laisser sa place à Hélène, cette princesse grecque promise à Pâris?

Comme on peut le voir, l'entreprise d'interprétation de cette œuvre n'est pas simple. Une hypothèse en amène une autre qui nous conduit à une interprétation d'ensemble qui demeure fragile et qui ne tient pas compte de tous les éléments. Car si nous maintenons cette hypothèse d'ensemble, il faut répondre à la question suivante : qui est ce dormeur et que fait-il dans ce décor? Est-ce Pâris lui-même revivant en songe toute cette histoire ou le poète qui créa cette légende, ou le peintre lui-même qui en recréant cette image en réactualise le sens? Nous aurons sans doute à y revenir mais pour l'instant, il serait utile de comparer cet hypothétique «Jugement de Pâris» avec d'autres interprétations faites du thème dans le passé.

Le sujet apparaît dès l'antiquité et les Grecs s'en sont servi dans certains décors de vases(III-IV). On y retrouve Pâris assis sur une roche. Les trois déesses l'accompagnent et parfois Hermès le seconde.

À la Renaissance, on retrouve le thème surtout chez les peintres du nord qui y voient l'occasion d'y exprimer toute leur vision de la beauté chez la femme(V). L'iconographie y respecte alors la tradition, mais le décor a pris une couleur locale.

L'époque baroque nous en donne une version peu différente à travers des peintres tels que Rubens(VI) et Watteau(VII). Seuls quelques détails ont changé.

À notre époque, le thème n'a pas perdu tout écho chez nos artistes. Picasso lui-même nous en donne une version plutôt conforme au traitement traditionnel d'un Pâris assis, entouré des trois déesses souvent assimilées aux Trois Grâces et secondé par Hermès(VIII).

On peut donc dire, après avoir vérifié la tradition iconographique du thème, que si le peintre Marius Dubois a voulu interpréter le sujet du Jugement de Pâris, il a pris beaucoup de liberté par rapport à celle-ci et en a fait un traitement vraiment original mais, en même temps, fort ambigu.

On connaît cependant une esquisse préparatoire à ce tableau de «L'Éclipse»(IX) dans laquelle on croit distinguer dans les mains du personnage masculin assis, une boule ronde semblable à la pomme d'or du jardin des Espérides que Pâris offrit à Vénus en hommage à sa beauté. Faut-il y voir une confirmation de notre hypothèse? Peut-être, mais cherchons plutôt pour l'instant d'autres pistes d'interprétation.

#### «Le dormeur»

La première hypothèse que nous avons soulevée nous avait été suggérée par une étude des attributs de certains personnages du tableau. Si nous reprenons maintenant l'étude en nous intéressant davantage au personnage qui occupe la place principale dans cette composition, c'est-à-dire le dormeur, nous aurons là une autre piste d'enquête.

(9) Grimal, P., *Opus Cit.*, page 40.

Pour répondre à cette interrogation, nous pouvons fouiller la tradition iconographique et mythologique pour savoir si le thème est connu.

On se rend compte que du côté des légendes, le sommeil joue un rôle important dans toutes les mythologies anciennes.

C'est souvent ce moment que choisissent les dieux pour entrer en communication ou en contact avec les humains. On voit Diane surveillant le sommeil du berger Endymion<sup>(10)</sup>.

C'est souvent par le rêve que les dieux livrent leurs messages (Ulysse et Nausicaa)<sup>(11)</sup>.

À d'autres moments, par un songe, les dieux avertissent les humains d'un danger imminent : (message de Zeus à Agammemnon)<sup>(12)</sup>.

Les artistes ont souvent référé à cet état de sommeil ou de rêve pour élaborer des visions à caractère philosophique ou onirique. Un des exemples les plus connus remonte à l'époque de la Renaissance et est l'œuvre du peintre italien Raphaël. Il s'agit du «Songe du chevalier»(IX). On y voit un jeune homme en armure, couché sur le sol, la tête appuyée sur son bouclier. Il est entouré de deux femmes qui, par leur allure, semblent associées à l'amour et à la raison. À ce sujet, André Chastel nous dit que le héros, le chevalier Scipion «doit choisir, moins entre le Bien et le Mal, qu'entre deux principes de conduite, Vénus et Pallas, la voie des satisfactions terrestres et celle de la dignité supérieure<sup>(11)</sup>.» Cette composition tire son inspiration d'un texte de Xenophon (Memorables II, I)<sup>(13)</sup>. Le héros est alors Hercule et non pas Scipion.

Chastel associe à ce panneau celui des Trois Grâces(X) (Chantilly) qui ne serait que la suite de l'épisode : la récompense de la vertu, les pommes des Espérides revenant par la main des Grâces, au héros triomphant<sup>(14)</sup>.

Cette association des Trois Grâces, divinités de la beauté appartenant à la suite d'Apollon, au thème du dormeur, on la retrouve aussi bien intégrée à l'époque des symbolistes du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut d'ailleurs le constater dans une peinture de Puvis de Chavannes intitulée «Le rêve»(XI). L'artiste fusionne alors les deux sujets dans une même composition. L'auteur et les critiques du temps y ont même vu une interprétation moderne du Jugement de Pâris quant au sens et à la composition iconographique<sup>(15)</sup>. Voici donc nos deux hypothèses qui se rejoignent dans ce tableau symboliste.

On connaît aussi la très grande place que les peintres surréalistes ont accordée au rêve. Par sa voie, ils se sont ouvert les portes de l'inconscient et, stimulés par les théories de la psychanalyse, ils ont voulu se servir du tableau comme écran de leurs projections oniriques.

Le thème du dormeur revient souvent comme sujet. Ainsi, le peintre argentin Léonor Fini rapproche ses dormeurs d'étranges créatures mythologiques dans des décors aussi étonnants(XII). Mais c'est surtout le peintre belge, Paul Delvaux, qui se fait le grand calqueur de rêve en créant un monde fantastique, peinture de rêve, «où l'artiste dresse ses lieux, convoque ses personnages et ordonne ses rencontres selon sa propre nécessité<sup>(16)</sup>.»

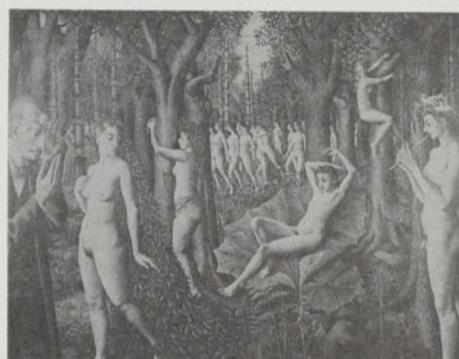
On retrouve d'ailleurs ce sujet dans un tableau intitulé «Le rêve»(XIII) où l'on voit un jeune homme étendu au sol, dans un décor architectural inspiré de ruines anciennes, entouré de jeunes femmes aux corps offerts mais aux regards absents. Il reprend ce même sujet dans un autre tableau où les personnages se retrouvent dans l'atelier de l'artiste(XIV).

On ne peut s'empêcher de ressentir une parenté entre cet univers du peintre belge et celui de Marius Dubois. Ce monde hors du temps, cette impression de vie en suspens et cette combinaison architecture-nature participent au même univers.

Cependant, ce rapprochement ne peut nous cacher la différence de perception du monde de ces deux artistes. Contrairement à Delvaux, Dubois nous présente un monde de rapports beaucoup plus harmonieux entre hommes et femmes et tout contribue à ajouter à cet accord, nature, architecture, matières. C'est l'amour magnifié plutôt que sa quête anxieuse.



XV *Le Rêve* — Paul Delvaux, huile sur toile (1944, 100x120cm) American Chase Foundation, États-Unis.



XVI *L'éveil de la forêt* — Paul Delvaux, huile sur toile (1939, 150x200cm) collection particulière.

(10) Humbert, J., *Mythologie grecque et romaine*, page 42.

(11) Grimal, P., *Opus Cit.*, page 310.

(12) Grimal, P., *Opus Cit.*, page 328.

(13) Voir en annexe.

(14) Chastel, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, page 252.

(15) Puvis de Chavannes, 1824-1898, Secrétariat d'État à la Culture, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976, page 180.

(16) Clair, J., *Delvaux (un rêve biographique)*, page 59.



XVII *Proposition diurne ou La femme au miroir* — Paul Delvaux, huile sur toile (1937, 105x130cm) Frank M. Purnell, New York.

En s'inspirant donc de cette approche surréaliste du monde du rêve et de l'inconscient, nous pourrions alors interpréter ce dormeur du tableau de Dubois non pas comme le rêveur héroïque, tel Scipion ou Hercule, mais comme la figuration du peintre lui-même qui nous livre à travers ce rêve toute sa vision de l'amour et du monde de la femme.

On comprend alors le sens de cette forêt sauvage derrière le personnage du dormeur, «lieu privilégié de l'action onirique(XV), avec des éclairages verdâtres tantôt sombres, tantôt lumineux, la forêt figure la vie inconsciente et invisible du dehors<sup>(17)</sup>.» Il en va de même pour ce miroir, autre élément symbolique fort utilisé chez les surréalistes et qui est associé à l'idée du double, d'une projection hors de nous-même dans le monde de l'apparence, de l'illusion(XVI).

Ce langage surréaliste est d'ailleurs familier à l'artiste. Entre 1971 et 1976, le peintre réalisa plusieurs tableaux (*Le Miroir aux alouettes*, *La Chasse*) où la démarche et le sujet se rattachent à l'approche inconsciente. Sur cette époque, il déclarait dans une entrevue que le sujet était gratuit, le tableau aussi. «Ça se raccrochait simplement au subconscient. Je voulais me raccrocher à quelque chose de plus universel, aussi j'ai laissé tomber mon symbolisme personnel pour un symbolisme universel<sup>(18)</sup>.»

Le tableau étudié se trouve à la croisée de ces deux attitudes, à la rencontre de la vision personnelle et du symbolisme universel, entre le rêve et la mythologie.

#### Signification intrinsèque de l'œuvre

Nous avons proposé deux voies d'analyse du tableau : la première, de l'indice vers l'interprétation globale du sujet et la seconde du motif principal à son sens possible. Ces deux voies ne nous apparaissent plus irréconciliables.

Le «Jugement de Pâris» et le «Rêveur» expriment en bonne part le même contenu symbolique : celui de l'homme confronté dans l'orientation de sa vie à un choix, qu'il soit d'ordre moral ou affectif.

Les deux thèmes se rejoignent dans l'inconscient de l'artiste qui nous traduit dans un langage surréaliste sa vision onirique de la nature féminine et de l'amour. Il opte pour la beauté : beauté du geste et du regard amoureux, beauté du corps qui manifeste dans sa grâce une harmonie intérieure, beauté de la matière ouvragée par l'homme, beauté enfin de la nature où l'artiste nous révèle son accord profond avec le paysage québécois et son désir d'en exprimer toute la variété et la splendeur.

Marius Dubois, par ce tableau, nous fait un étrange cadeau. Il nous remet en présence d'un univers symbolique issu de la grande tradition iconographique occidentale et, en même temps, il rompt le fil narratif traditionnel issu des récits mythologiques anciens, pour élaborer un contenu visuel nouveau puisé dans son inconscient. Nous pouvons pour un moment nous sentir dépayés devant ce monde; mais très vite, nous trouvons les résonances intérieures qui dénouent le mystère et nous permettent de nous en approprier le sens, car notre inconscient demeure dépositaire de ces archétypes culturels.

«Depuis que le sacré a disparu du monde contemporain et que les mythes ont cessé d'être le fondement culturel de nos sociétés, on assiste de plus en plus fréquemment chez des individus isolés, écrivains, artistes, poètes comme aussi bien dans ces œuvres qu'on dit naïves ou psychopathologiques, à la création de mythologies personnelles et singulières qui, si irréductibles soient-elles dans leur totalité l'une à l'autre, n'en révèlent pas moins, par delà leur idiosyncrasie, des traits communs, des identités de structure et d'imagination, comme s'il y avait bien la résurgence de mythes primitifs, mais non plus cette fois d'une mythologie globale, sociale, solaire qui fut celle des sociétés anciennes, mais d'une mythologie dispersée, éparpillée, moléculaire, qui serait celle de l'homme d'aujourd'hui<sup>(19)</sup>.»

Voici donc une application de l'approche iconologique à une œuvre contemporaine québécoise. Nous pouvons faire après cette expérience quelques commentaires.

(17) Aeppli, E., *Les rêves et leur interprétation*, page 214.

(18) Belisle, J., *Rencontre avec Marius Dubois, peintre idéaliste*, dans *l'Auberge*, vol. 1, no. 3, déc. 78, janvier 79, page 42.

(19) Clair, J., *Opus Cit.*, page 64.

Le choix d'une œuvre récente pose sans doute des difficultés dans cette approche. On ne peut se référer à un univers culturel structuré. Les interprétations demeurent donc plus hypothétiques et peuvent être plus facilement contredites.

Nous n'avons pas non plus une vision d'ensemble de l'œuvre de l'artiste et il est plus difficile d'en saisir les grandes orientations.

L'œuvre est plus facile à aborder dans la mesure où elle se rattache à certains grands courants esthétiques et iconographiques. Si le tableau était abstrait ou d'une figuration très simple, la démarche serait moins riche de sens.

C'est donc surtout à l'art figuratif et narratif que cette méthode peut être de quelque apport car l'œuvre abstraite est plus limitée dans sa signification symbolique.

## Annexe I

Xenophon, Les Mémoires, Livre II, Chapitre I

«Héraclès venait de sortir de l'enfance pour entrer dans la jeunesse; il était à cet âge où les jeunes gens devenus déjà maîtres d'eux-mêmes, laissent voir s'ils entreront dans la vie par le chemin de la vertu ou par celui du vice. Étant sorti de chez lui, il s'était assis dans un lieu solitaire et se demandait laquelle de ces deux routes il allait prendre, 22. quand il vit venir à lui deux femmes de haute taille. L'une avait un aspect décent et noble, un regard pudique, un maintien modeste; elle était vêtue de blanc. L'autre, qu'un régime particulier avait rendue potelée et délicate, avait fardé son visage pour paraître plus blanche et plus vermeille qu'elle ne l'était réellement; elle se tenait de manière à exhausser sa taille naturelle; elle avait les yeux grands ouverts; elle portait la toilette la plus propre à laisser transparaître sa beauté; elle se regardait souvent et observait si on la lorgnait, et souvent elle jetait sur son ombre un regard de côté. 23. Quand elles se furent rapprochées d'Héraclès, la première s'avança sans changer d'allure; mais l'autre, voulant la prévenir, courut vers lui et lui dit : «Je vois, Héraclès, que tu es embarrassé de savoir par quelle route tu vas entrer dans la vie. Prends-moi pour amie, et je te conduirai par la route la plus agréable et la plus facile; il n'y aura pas de plaisir que tu ne goûtes, et tu passeras ta vie sans connaître la peine. 24. D'abord tu ne t'inquiéteras ni des guerres ni des affaires. Tu ne t'occuperas qu'à chercher des mets et des boissons qui te plaisent, des objets qui réjouissent tes yeux et tes oreilles ou flattent ton odorat ou ton toucher, quels jeunes garçons tu auras le plus de plaisir à fréquenter, comment tu dormiras avec le plus de mollesse et comment tu obtiendras toutes ces jouissances avec le moins de peine. 25. Si jamais tu as quelque crainte de manquer de ressources pour te les procurer, tu n'as pas à redouter que je te réduise à travailler et à peiner du corps et de l'esprit pour te les payer; tu jouiras du travail des autres, sans t'abstenir de rien de ce qui pourra t'apporter quelque profit; car je donne à ceux qui me suivent la faculté de prendre leurs avantages partout.»

26. Héraclès, ayant entendu ce discours : «Femme, dit-il, quel est ton nom?» Elle répondit : «Mes amis m'appellent la Félicité, et mes ennemis me donnent par dénigrement le nom de Mollesse.» 27. À ce moment, l'autre femme s'approcha et dit : «Moi aussi, je suis venue vers toi, Héraclès. Je connais tes parents et j'ai pris note de ton caractère au cours de ton éducation. Aussi j'espère, si tu prends la route qui conduit vers moi, que tu seras un jour un vaillant homme qui accomplira de beaux et nobles travaux, et que moi-même je serai beaucoup plus honorée encore et plus illustre, grâce à tes bonnes actions. Je ne préluderai point en te promettant du plaisir car je ne veux pas te tromper, mais je t'exposerai en toute vérité les choses telles qu'elles ont été établies par les dieux. 28. De ce qui est bon et beau, les dieux effectivement ne donnent rien aux hommes sans exiger d'eux du travail et de l'application; mais, si tu veux que les dieux te soient propices, il faut que tu adores les dieux; si tu veux que tes amis te chérissent, il faut faire du bien à tes amis; si tu veux qu'un pays t'honore, tu dois être utile à ce pays; si tu prétends que toute la Grèce admire ta vertu, tu dois essayer de faire du bien à toute la Grèce; si tu veux que la terre te donne des fruits en abondance, tu dois cultiver la terre; si tu crois devoir t'enrichir par des troupeaux, il faut que tu prennes soin des troupeaux; si tu aspiras à te grandir par la guerre et, si tu veux être à même de rendre libres tes amis et de soumettre tes ennemis, tu dois apprendre l'art de la guerre de ceux qui le connaissent et t'exercer à le pratiquer; si tu veux acquérir la force du corps, tu dois habituer ton corps à se soumettre à l'intelligence et l'exercer par les travaux et les sueurs.

## Bibliographie

### Ouvrages généraux sur la méthode

- Panofsky, E. — *Essais d'iconologie*, traduit par Claude Herbette et B. Teyssedre, N.R.F., Paris, Gallimard, 1967, 394 pages.
- *L'œuvre d'art et ses significations*, traduit par B. Teyssedre, N.R.F., Paris, Gallimard, 1964, 322 pages.
- *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par G. Ballange, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 275 pages.

### Analyse iconographique

#### a) Dictionnaires

- Grimal, P. — *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1969, 578 pages.
- Guthrie, W.K.C. — *Les Grecs et leurs dieux*, Paris, Payot, 1956, 431 pages.
- Hacquard, G. — *Guide mythologique de la Grèce et de Rome*, (faire le point), Paris, Librairie Hachette, 1976, 279 pages.
- Hamilton, E. — *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout Université, Verviers, Éditions Gérard et Co., 1940, 415 pages.
- Humbert, J. — *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions de Boccard, (?).
- Kerényi, C. — *La mythologie des Grecs, Histoire des dieux et de l'humanité*, Traduction de H. de Roguin, Paris, Payot, 1952, 293 pages.
- Schmidt, J. — *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse (1965), 416 pages.

#### b) Autres ouvrages

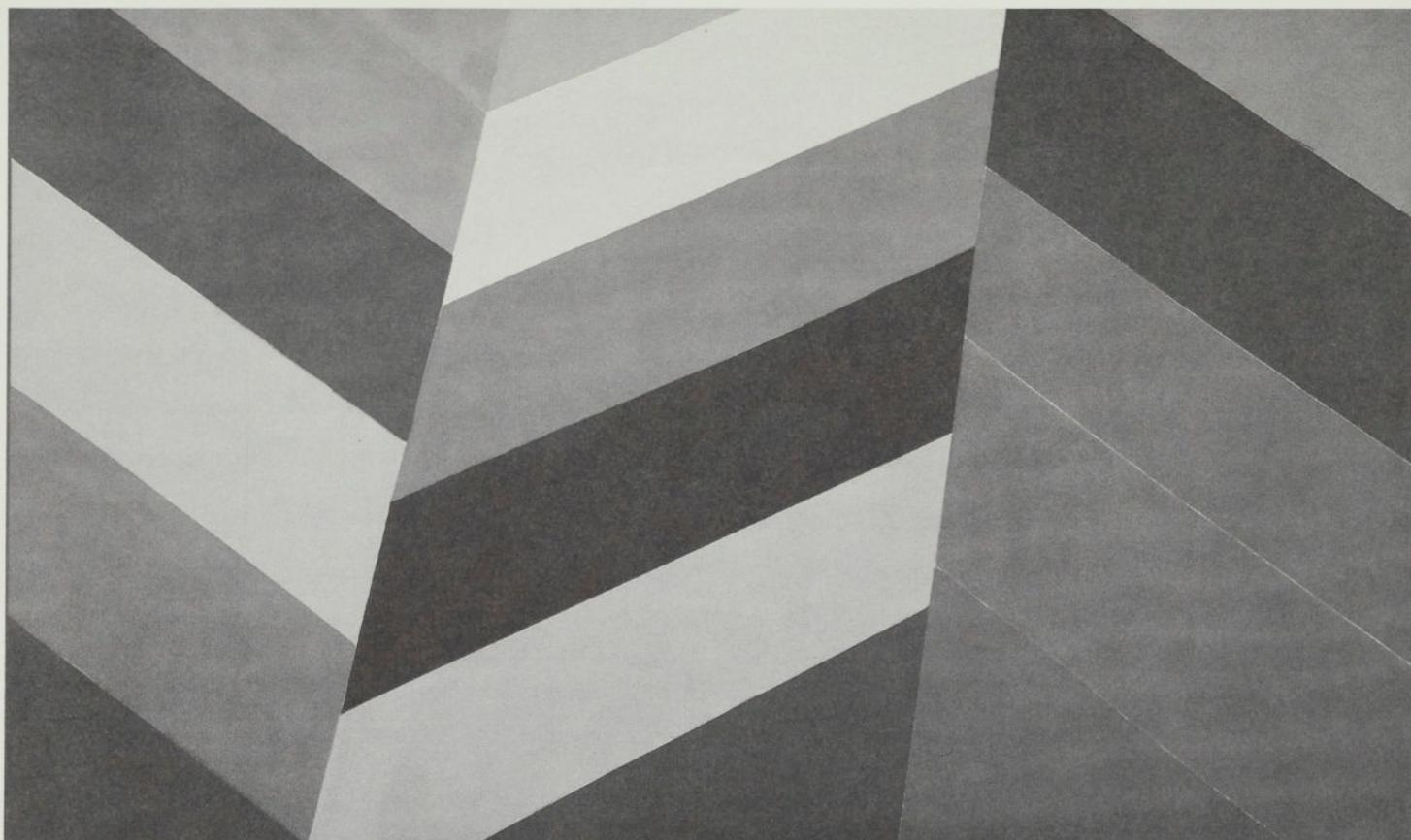
- Chastel, A. — *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique — Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, P.U.F., 1959.
- Lulle, F. (de)  
Clair, J., etc. — *Delvaux*, Bruxelles, Cosmos, (1975), 353 pages.
- Aeppli, E. — *Les rêves et leur interprétation*, Paris, Petite bibliothèque Payot (1970), 309 pages.
- Aeppli, E. — *Puvis de Chavannes, 1824-1898*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976, 267 pages.

#### c) Revues, journaux

- BrunellF, C. — *Exposition Marius Dubois, des objets issus du rêve* dans «Le Soleil», samedi le 29 mai 1971, pageux
- Brunelle, C. — *Exposition Marius Dubois, des objets issus du rêve* dans «Le Soleil», samedi le 29 mai 1971, page 57.
- Belisle, J. — *Rencontre avec Marius Dubois peintre idéaliste* dans «L'auberge», Vol. I, no. 3, décembre 1978-Janvier 1979, page 42.
- Dufresne, J. — *La renaissance de la Renaissance* dans «Le Devoir», samedi, 24 février 1979, page 21.
- Lacroix, L. — *Marius Dubois* dans «Vie des Arts», Hiver 1976-77, pages 39 à 41.
- Royer, J. — *Daoust-Dubois-Lussier-Thériault: pour la renaissance de la beauté* dans «Le Soleil», Québec, samedi, 30 octobre 1976, E3.

### Catalogues d'exposition

- *C. Daoust, M. Dubois, P. Lussier, J.-P. Thériault*, Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec, 3e trimestre de 1976.
- *Marius Dubois*, Musée des beaux-arts, Montréal, 1er trimestre de 1979.



Jack Bush  
*Zig-zag*, 1967  
Acrylique polymère sur toile  
172,8 x 269,8 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain

## ANALYSE FORMELLE ET FORMALISME

De la description à la théorie :  
l'œuvre de Jack Bush

Nicole Dubreuil-Blondin

### Un discours et un objet spécialisés

Même si l'analyse iconographique atteint des sommets d'érudition et de grands raffinements théoriques<sup>(1)</sup>, même si, d'autre part, la perception du commun charrie, par bribes, des références à la forme dans l'art<sup>(2)</sup>, l'analyse formelle porte plus que tout autre approche de l'œuvre le sceau de la spécialisation professionnelle. Ce n'est pas pour rien qu'elle s'impose comme obligatoire avec l'avènement de la modernité artistique caractérisée par Pierre Bourdieu comme l'étape de la distinction.

«... contraindre le langage pour contraindre à l'attention au langage et aux correspondances ésotériques des sens et du sens, tout cela revient en définitive à affirmer la spécificité et l'insubstituabilité du producteur en mettant l'accent sur l'aspect le plus spécifique et le plus irremplaçable de l'acte de production artistique<sup>(3)</sup>.»

En position symétrique par rapport au producteur «spécialisé» dont l'art s'occupe de stricts problèmes formels, se trouve l'interprète spécialisé, historien d'art, théoricien ou critique voué à l'élucidation du message hermétique de l'art contemporain et, par ricochet, de tout ce qui se trouvait refoulé, dans l'art ancien, sous l'idéologie<sup>(4)</sup> de la représentation.

Avant même d'être spécifiée par ses objectifs esthétiques, on peut donc dire que l'analyse formelle est déjà porteuse de sens, qu'elle est déjà connotée comme langage du caractère spécialisé de l'art, ce qui lui attire autant l'admiration respectueuse que les plus sévères réprimandes<sup>(5)</sup>. Pour examiner par quels mécanismes cette analyse répond aux sollicitations de l'objet d'art qu'elle travaille à son tour et organise en système signifiant, nous avons choisi un champ d'application approprié, une peinture ramenée à de simples arrangements formels. L'œuvre du canadien Jack Bush est un excellent prototype de la peinture abstraite nord américaine qui, dans les années soixante, a porté à de grands raffinements ce caractère de distinction défini par Bourdieu. Opérer sur ce type de peinture formellement dépouillée va nous permettre, à contrario, de mesurer toute la complexité du problème posé. Il va nous obliger aussi, puisqu'il s'agit d'une production géographiquement et historiquement déterminée, à ne pas hypostasier l'aspect formel de l'art comme s'il pouvait se développer dans la sphère des essences purifiées, à l'abri des contaminations du contexte.

### Les embûches de la description

L'analyse formelle se fonde sur une description de l'œuvre dont l'objectivité devrait garantir le caractère opératoire. Elle se heurte pourtant, d'entrée de jeu, à d'importantes difficultés que nous nous contentons de relever brièvement ici. Difficulté de nommer, d'abord, l'identification des formants plastiques faisant déjà problème. Si l'on peut en effet désigner facilement et par convention une configuration géométrique régulière<sup>(6)</sup>, tout ce qui a rapport à la tâche échappe étonnamment à la saisie et à la dénomination. Jack Bush est l'un de ces peintres dont la critique<sup>(7)</sup> reconnaît qu'il a une préférence pour les formes excentriques, aux contours incurvés, aux silhouettes irrégulières. C'est par analogie avec un référent absent, analogie confirmée par les titres de

(1) Il suffit, pour s'en convaincre, de se référer aux textes de l'école de Warburg, notamment à ceux d'Erwin Panofsky.

(2) Ne fût-ce, par exemple, que l'appréciation d'une «belle» palette.

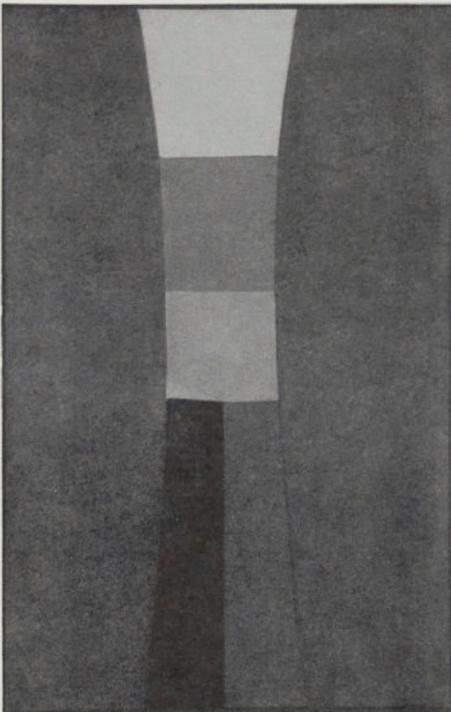
(3) «Sociologie de la perception esthétique» In : *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, La connaissance, 1969, p. 165.

(4) Le terme est utilisé ici, à dessein, pour démarquer la richesse de la pratique artistique face aux tendances autoritaires et réductrices de l'académisme. Les artistes, depuis la Renaissance du moins, ont toujours travaillé autant avec l'art qu'avec la nature.

(5) La réprimande vient en général des milieux politiquement engagés.

(6) Et encore! Le célèbre *Carré noir* de Malévitche comporte des irrégularités significatives qui le rendent difficile à nommer.

(7) Le présent texte portant sur une méthode et non sur un peintre, nous n'alourdirons pas les notes par des références bibliographiques à Jack Bush. Les remarques qui le concernent nous sont inspirées par son important dossier critique.



Jack Bush  
*Tall Column*, 1964  
 Huile sur toile  
 228,3 x 145,3 cm.  
 Collection du Musée d'art contemporain

certain tableaux, que l'on désigne par le terme colonne cet échelonnement vertical de plans colorés situé au centre des œuvres produites en 63-64. Colonnes, piles, fûts, autant de mots repris par le discours qui les glisse parfois entre guillemets, comme s'il en ressentait le caractère déplacé. Les mêmes termes s'accrochent aux configurations très différentes des œuvres postérieures (65-68) alors que l'analogie se fait de plus en plus vague. Après 70, les tableaux de Bush présentent des figures très contournées, aux bords parfois estompés, que l'on désigne comme taches, calligraphie ou coups de pinceau stylisés pour marquer leur ressemblance avec l'abstraction gestuelle à laquelle se livrait le peintre dans les années cinquante. La série comprend des traits si variés qu'il est toujours tentant de les spécifier analogiquement : on parlera des motifs de croix, de boomerangs, de pétales, de ponts...

Aux prises avec la définition d'un dessin qui se veut pourtant assez dépouillé, le commentaire descriptif a encore maille à partir avec la couleur qui se dérobe, provoque chez le spectateur toutes sortes d'affects et appelle la métaphore<sup>(8)</sup>. On peut difficilement parler d'une manière abstraite des couleurs de Bush comme des teintes pures sorties du tube qui seraient une sorte d'inventaire du spectre et de ses lois optiques. Bush préfère les couleurs mixtes, les gammes en demi-teintes et se répète rarement à l'intérieur d'un même tableau. La référence s'insinue dès qu'il est question d'un bleu ciel ou d'un bleu poudre, d'un jaune citron ou d'un jaune ocre. Parler d'une palette vive, claire ou légère fait déjà appel à l'effet physique ou psychique des couleurs.

À la difficulté de nommer les formants plastiques qui rend déjà ardu le travail descriptif, s'ajoute celui de leur articulation qui opère des choix (doit-on nommer tous les éléments?), institue un ordre de priorité dans le processus de lecture (va-t-on de gauche à droite, comme pour un texte, ou est-on guidé, subrepticement, par la structure même du tableau?). L'établissement des rapports entre les unités discrètes de l'œuvre appartient plus à la narration qu'à la description : colonnes qui se dressent, bandes qui avancent et reculent, calligraphie qui s'étend ou se recroqueville. Il se constitue déjà une histoire des formants plastiques à l'intérieur du tableau, histoire qui se prolonge dans une série ou dans la totalité de l'œuvre de l'artiste. L'analyse des premiers maîtres de l'abstraction a souvent donné lieu à ce genre d'exercice où l'on voit s'estomper peu à peu l'objet représenté au profit de la forme pure. Chez Bush, le commentaire peut suivre, de tableau en tableau, le déplacement de la colonne centrale vers la périphérie, sa démultiplication jusqu'à envahissement de la surface, son éclatement final en traits isolés. Définir la position et l'activité des éléments formels d'une œuvre se heurte encore à la complexité et à l'ambiguïté des effets produits : telle figure s'approche ou s'éloigne, monte ou descend, tel arrangement est centrifuge ou centripète. Les faisceaux de stries qui couvrent la surface des tableaux de Bush, en 67, créent une impression de pliure qui se trouve aussitôt niée par le traitement en aplat.

Consolider la démarche d'analyse et contrôler le vocabulaire par des appels aux théories de la perception, à la sémiologie, voire à la chimie<sup>(9)</sup> est loin d'éclairer tous les points obscurs. S'il produit inévitablement un effet de science, un tel procédé n'empêche pas l'œuvre de se dérober à toute saisie exhaustive. Dût-on d'ailleurs obtenir une lecture sans trous, parfaitement contrôlée, qu'on serait en droit d'en questionner la pertinence et la finalité. Quelle serait la différence en effet entre la saisie d'un objet ordinaire, le dessus d'une table, par exemple, et celle de l'objet d'art<sup>(10)</sup>?

### Une analyse en circuit fermé

L'analyse formelle qui s'arrête à l'identification des éléments plastiques et de leur performance spécifique à l'intérieur d'une œuvre ne débouche pas nécessairement sur le formalisme. Elle opère en quelque sorte en circuit fermé<sup>(11)</sup> se basant sur certains a priori théoriques pas toujours avoués qui la prédisposent à certains usages sociaux. Reconnaisant que l'œuvre trouve son sens et sa valeur dans sa forme, elle cherche en général à en établir l'unité et la cohérence au-delà des tensions réconciliées : l'œuvre d'art authentique « se tient » par une mise en équilibre de ses contradictions<sup>(12)</sup>. Cette habitude d'examiner la surface des tableaux en termes de bon design trouve son impulsion chez les théoriciens précurseurs du formalisme comme Clive Bell et Roger

(8) Ce problème de la résistance de la couleur au commentaire a été brillamment soulevé par M. Kozloff dans un article intitulé « Venetian Art and Florentine Criticism : Problems of Criticism, III », *Artforum* 6 (4), déc. 67, pp. 42-45.

(9) Sur la question de la désignation « scientifique » des couleurs voir W.D. Bannard, « Color, Paint and Present-Day Painting », *Artforum* 4 (8), avril 66, pp. 35-37.

(10) Cette objection a été soulevée, dans le contexte de la pratique et de la théorie de l'art minimal, par le critique américain Harold Rosenberg : « Defining Art », in : *Artworks and Packages*, New York, Delta, 1969, p. 38.

(11) Le même phénomène se répète aussi à propos de la peinture figurative, lorsque la pertinence de la forme s'évalue par correspondance avec le contenu : tel tableau déchiré par des angles aigus et de pointes paraîtra convenir à une scène de bataille, par exemple.

(12) Persiste parfois cette conviction toute traditionnelle qu'on ne peut rien lui ajouter ni rien lui enlever.

Fry qui développent le concept de forme signifiante. Dans leur système, un tableau serait aussi intéressant retourné sur le côté que perçu dans son sens originel puisqu'il est essentiellement un problème d'organisation unifiée de la surface<sup>(13)</sup>.

Proposé à l'origine pour l'œuvre de Cézanne et pour le cubisme, ce type d'approche formelle a proliféré dans les milieux artistiques de pointe de la première moitié du siècle. Deux métaphores le hantent qui dévoilent sa connivence avec les progrès scientifiques et technologiques : la métaphore organique, qui défend l'autonomie formelle de l'œuvre au nom de l'autonomie du vivant — l'œuvre d'art est un être à part entière qui surgit dans le monde doué de son dynamisme propre<sup>(14)</sup>; la métaphore ménagère, qui compare l'œuvre d'art à un engrenage efficace — l'art obéit à un principe interne de bon fonctionnement<sup>(15)</sup>.

L'on comprend aisément comment un tel type d'argumentation a pu être convoqué pour soutenir l'art moderne à ses débuts. Il a perdu aujourd'hui son actualité mais l'analyse formelle ainsi menée a d'autres débouchés dans l'institution de l'histoire de l'art. Assurant la familiarité avec les manières et les procédés compositionnels, elle est l'outil par excellence du connaisseur dans sa tâche d'attribution. On saura, par exemple, que les Bush à colonne centrale remontent à 1964. Elle est encore facteur de discrimination entre les « bonnes » et les « mauvaises » œuvres : on dit de Bush, comme on le disait, à l'époque, de Manet, que certains de ses tableaux manquent de cohésion parce qu'ils n'arrivent pas à assimiler, transcender, tous leurs éléments constitutifs. Lorsqu'elle étend à la production entière d'un artiste le principe de cohérence qui lui permet d'apprécier telle œuvre individuelle, l'analyse formelle devient l'un des grands supports idéologiques de la monographie. Bush trouve son identité et conquiert sa stature d'artiste par certaines préférences formelles qui se manifestent et se développent à travers toute son œuvre. On salue comme des réalisations de la maturité les tableaux des années soixante-dix qui citent, en les schématisant, des motifs tirés de ses peintures des années cinquante<sup>(16)</sup>.

### Le formalisme comme épistémologie de l'art

Reconnaissant aussi la forme comme pratique signifiante en elle-même sans référence obligée à une instance extérieure de légitimation, s'appuyant essentiellement sur l'analyse formelle de l'œuvre au moment de sa saisie par le spectateur, le formalisme a cette particularité de proposer une interprétation de l'histoire de l'art. On le trouve déjà en germe dans les écrits de Henri Focillon<sup>(17)</sup>, qui reconnaît à la forme un principe d'évolution autonome, et de Heinrich Wölfflin<sup>(18)</sup>, qui organise cette évolution en cycles récurrents.

Nous donnerons ici à la notion de formalisme son acception la plus récente et la plus articulée dans le champ de l'art : il s'agit du formalisme « à l'américaine » tel qu'il s'est développé dans les écrits de Clement Greenberg (au cours d'une longue carrière de critique qui remonte à la fin des années trente et consolidé en système autour des années cinquante et soixante avec la constitution d'un groupe d'historiens de l'art travaillant dans la ligne de Greenberg<sup>(19)</sup> et avec l'avènement d'un art très étroitement lié à ses propositions critiques<sup>(20)</sup>). Le texte clé de la théorie formaliste, « *Modernist Painting* »<sup>(21)</sup>, définit le modernisme comme une démarche d'auto-critique qui amène chaque discipline à l'affirmation de sa spécificité<sup>(22)</sup>, condition sine qua non de survie à l'époque actuelle. C'est en éliminant tout ce qui est impropre à son médium (contenu littéraire mais surtout représentation en trois dimensions qui appartient au domaine de la sculpture) que la peinture en vient à démarquer son ultime essence : la planéité et la délimitation de cette planéité<sup>(23)</sup>. Cette réflexion inhérente à la mise en forme de l'œuvre — qui devient théorie de sa propre pratique — dévoile la dimension épistémologique de la peinture et l'élève au-dessus de la simple décoration<sup>(24)</sup>.

Ce processus correspond la plupart du temps et dans les meilleurs cas à une démarche inconsciente de la part des artistes : c'est dans l'œuvre elle-même qu'elle se manifeste et dans l'enchaînement dialectique des œuvres<sup>(25)</sup>. Greenberg fait remonter le phénomène d'auto-critique immanente au peintre Manet et tous les critiques s'entendent en général pour respecter ce terminus à quo et ignorer la peinture produite avant. En théorie, pourtant, il serait possible de retrouver, dès le néolithique, la délimitation du champ pictural comme

(13) L'argument fait aujourd'hui sourire même s'il constituait, à l'époque, un plaidoyer important pour l'autonomie de la forme. Même une surface de tableau complètement vide est déjà connotée par ses directions fondamentales de haut et de bas, de gauche et de droite... On ne les déplace pas impunément à moins d'en tirer un effet spécifique et de l'inscrire dans la composition même, comme ces tableaux de Malévitch et de Lissitsky destinés à être suspendus dans n'importe quel sens.

(14) On trouve ce genre de rapprochement dans le travail des constructivistes, du Bauhaus et du Stijl. Un numéro de *Merz* produit conjointement par l'architecte hollandais J.P. Houd avec l'artiste russe El Lissitsky juxtapose la photographie d'une maison moderne et la coupe d'un os humain (reproduit dans, S. Lissitsky-Küppers, *El Lissitsky*, New York Graphic Society, 1967, pp. 81-82).

(15) Le passage, à l'ère de la révolution industrielle, de la représentation de la machine à l'art comme machine est étudié, avec toutes ses implications idéologiques, dans L. Marc le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.

(16) Comme si l'artiste se réalisait par la synthèse de ses manières passées.

(17) Voir, par exemple, *La vie des formes*.

(18) Dans son livre *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*.

(19) Des jeunes historiens d'art de Harvard, notamment Michael Fried, Rosalind Krauss et Jane Harrison Cone ont été attirés par la rigueur de l'approche de Greenberg et sa pertinence pour l'art contemporain.

(20) Il s'agit de la *Post Painterly Abstraction* à laquelle Jack Bush s'est trouvé rattaché pour des raisons analysées plus loin.

(21) *Art & Literature* (4), print. 65; repris dans G. Battcock (édit.) *The New Art : A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1966, pp. 360-361.

(22) Greenberg fait remonter à Kant ce processus d'auto-critique qui sera ensuite, selon lui, repris par les sciences.

(23) Cette notion de planéité sera immédiatement nuancée, dans « *Modernist Painting* » par un rappel de l'effet optique des couleurs. Dès que l'on fait la moindre marque sur une surface, il se crée aussitôt une distance que l'œil seul perçoit. La maintien d'un espace fictif ouvert au seul regard et qui s'oppose à la tactilité de l'espace perspectif renaissant (un espace où le spectateur pourrait se promener) démarquera par la suite le formalisme par rapport au minimalisme et à son exacerbation du caractère d'objet du tableau.

(24) L'échappée vers une transcendance spirituelle qui devait sauver de la simple décoration des pionniers de la peinture abstraite est ici remplacée par une théorie de l'immanence.

(25) Dans la pensée greenbergienne, les styles s'enchaînent les uns aux autres par un processus d'opposition puis de réconciliation qui évoque à la fois la dialectique hégélienne et la conception marxiste de l'histoire. Sur la transformation, par Greenberg, de la pensée dialectique marxiste en théorie évolutive de l'art voir H. Kramer, « *A Critic on the Side of History* », *Arts Magazine*, 37 (1), oct. 62, pp. 60-63.

espace réservé qui constitue, dans «Modernist Painting», un caractère fondamental de la peinture<sup>(26)</sup>. Greenberg reconnaît d'autre part que les grands maîtres de la Renaissance avaient conscience de la planéité du support mais qu'ils la refoulaient derrière le représenté figuratif. Les modernes auraient le mérite d'avoir opéré un renversement total de perspective<sup>(27)</sup>.

Théorie de la modernité artistique, le formalisme se veut l'instrument privilégié d'analyse de la peinture abstraite, identifiée à la fois comme la plus radicale et la meilleure de la production picturale moderne. La critique greenbergienne n'a pas d'object on à priori contre la figuration, mais l'allusion au moindre fragment d'objet rappelle inévitablement l'espace tridimensionnel que la modernité s'acharne à déconstruire pour affirmer le primat de la surface du tableau sur l'espace du vécu, le primat du visuel sur le tactile. Les premiers tableaux «abstraits» de Kandinsky, par exemple, sont non seulement caractérisés par la persistance d'une imagerie voilée mais encore par celle d'un espace en profondeur produit du modelé, des superpositions et de l'interaction des entités discrètes du tableau. Une ligne y apparaît moins comme une marque en surface que comme un fragment d'objet flottant dans un espace tactile incertain.

Il faudra attendre la peinture américaine d'après la Deuxième Guerre mondiale pour que s'opère, dans toute sa radicalité, le processus d'auto-critique. Le formalisme à l'américaine sera avant tout la théorisation de la peinture abstraite américaine d'après 1940. Faisant concurrence puis détrônant l'interprétation existentialiste de l'Action Painting par Harold Rosenberg<sup>(28)</sup>, le formalisme va démontrer comment l'histoire de l'art passe aujourd'hui par une peinture américaine exacerbant l'auto-référence. Une affinité avec les grands formats qui semble pousser d'emblée la peinture à sa limite s'accompagne, chez les peintures américaines des années cinquante et soixante, d'une égalisation de la surface par suppression des tensions entre le fond et la forme ce qui a pour conséquence d'enlever toute profondeur et toute narration<sup>(29)</sup>.

Greenberg reprend les catégories wölffliniennes du linéaire et du pictural pour intégrer le développement de l'art américain récent aux grands cycles de l'histoire de l'art. On doit aux coulées, stries, taches et biffages des Actions Painters d'avoir relâché les canons rigides du cubisme synthétique dont les constructions diagrammatiques dominaient la peinture de l'entre-deux Guerres<sup>(30)</sup>. Ce style informel a cependant le désavantage de restaurer un espace tactile que l'esthétique des collages cubistes avait évacué du tableau. Il ramène plutôt aux plans modulés du cubisme analytique. Il faudra attendre les œuvres de la Post-Painterly Abstraction pour que l'invasion du champ pictural par de vastes plages de couleurs transcende les catégories du linéaire et du pictural et propose à la peinture un espace ouvert au seul regard, sans référence au monde de l'expérience.

Jack Bush est un cas intéressant d'artiste non américain que des circonstances historiques exceptionnelles ont attiré dans le sillage de la Post-Painterly Abstraction. Appartenant au groupe torontois des Painters Eleven, il était déjà familier avec l'Action Painting new yorkais dont on pouvait le considérer comme l'un des épigones. Une visite du critique Clement Greenberg à son atelier<sup>(31)</sup>, en 57, rectifia sa trajectoire et il se mit à la recherche d'une peinture plus mince et plus simple, dans la ligne des effets qu'il obtenait déjà avec l'aquarelle. Pris en charge par la critique formaliste<sup>(32)</sup>, Bush s'est vu diffusé dans le réseau de la Post-Painterly Abstraction (galeries et musées américains, revues de prestige comme *Art International*) et s'est taillé une réputation hors frontière avant même d'être pleinement reconnu par le milieu torontois<sup>(33)</sup>.

L'art de Jack Bush appartient à cette pratique radicale de l'abstraction qui amène la peinture à ses derniers retranchements : de la couleur étalée sur une surface comme source d'un espace ouvert au seul regard. Dans les tableaux peints entre 63 et 68, l'artiste maintient en surface des zones colorées traitées en aplat et d'une intensité chromatique équivalente en les juxtaposant et en les accrochant au moins à l'un des bords du tableau. L'emploi récurrent de l'acrylique qui permet à la couleur d'imbiber le support favorise la constitution d'une image visuelle sans autre corps que celui de la toile. L'œuvre s'organise par séries consacrées à la solution de problèmes purement picturaux et à l'exploration du potentiel de la couleur.

(26) Greenberg remarque néanmoins que la délimitation du champ de la représentation appartient aussi au théâtre et qu'elle s'avère moins fondamentale aux conditions de la peinture que la planéité elle-même.

(27) C'est en voulant maintenir la qualité de l'art que les modernes se sont orientés vers l'exploration de la planéité sans que l'on puisse dire toutefois que la recherche de la planéité garantisse ipso facto la qualité d'une œuvre moderne. Greenberg constate seulement que les grandes œuvres de ce siècle l'ont fait.

(28) Première théorie explicative de la notion d'Action Painting, la critique de Harold Rosenberg insistait sur le caractère radical de la gestualité libre du peintre, valorisant le processus de fabrication du tableau par rapport au tableau fini.

(29) Il s'agit du concept difficilement traduisible de *all overness*.

(30) On pense surtout à la peinture abstraite du Stijl et du constructivisme. Mais des œuvres figuratives stylisées comme celles de Léger entrent aussi dans cette catégorie.

(31) Greenberg fit en fait la tournée des ateliers des Painters Eleven (deux peintres du groupe refusèrent de le recevoir).

(32) Citons entre autres Kenworth Moffet et Terry Fenton.

(33) C'est d'ailleurs un leit motiv de la critique canadienne de déplorer que Jack Bush soit mieux apprécié à l'étranger que chez lui.

Des éléments perturbateurs s'insinuent néanmoins dans le système qu'on serait tenté de ramener à un certain provincialisme (Bush n'adopterait pas les solutions les plus avancées dans la définition de la planéité) ou à un manque de sérieux (une longue carrière comme dessinateur commercial lui ferait préférer un style décoratif agréablement ludique à une démarche critique d'une grande rigueur). L'artiste possède en effet un dessin encombrant qui ne s'efface pas toujours devant la couleur. Complètement désorienté, libéré de la nécessité de circonscrire la figure et laissé comme trace de la seule pulsion de peindre, le dessin fondateur des *drips* de Pollock couvrait si complètement la surface de la toile qu'il finissait par s'y annihiler. La Post Painterly Abstraction qui s'appuie essentiellement sur l'énergie colorée s'assure d'une appropriation égale de la surface par la neutralisation du dessin. À cette fin, elle affectionne deux grands procédés : faire coïncider le dessin et les propriétés du cadre (c'est le problème traité par Frank Stella et Kenneth Noland), ou donner l'impression que la couleur constitue son propre dessin par écoulement, expansion, capillarité (on trouve la formule développée chez Morris Louis). Jack Bush incurve les lignes, tire des obliques qui s'écartent des bords du tableau, y manifestant une volonté de composition et des préférences formelles d'artiste. Pis encore, il revient, vers la fin des années soixante, à la périlleuse découpe de figures sur un fond qui risque sans cesse la dislocation de la surface et le retour à la narration. Contrairement à bien des peintres après Pollock, Bush ne traite pas la toile brute déroulée sur le plancher pour ensuite s'y tailler une image. Il travaille sur une toile, suspendue à la verticale, dans la tradition du tableau de chevalet.

La critique formaliste va s'appliquer à minimiser ces effets compositionnels et à montrer comment l'équilibre des valeurs, la pression des fonds texturés qui caractérisent les dernières séries, l'estompage de certaines figures empêchent le retour d'une profondeur tactile recourant aux vieux procédés de la représentation. Le but visé ici est plus que la qualité ou l'unité d'une œuvre individuelle : c'est la cohérence d'une problématique qu'il faut soutenir. Cette combinaison toute décorative d'un dessin et d'une couleur maintenus à la surface trouve sa source principale chez Matisse que Bush se propose de supplanter<sup>(34)</sup>. Voilà un autre défi pour la théorie formaliste qui faisait passer le *mainstream* de l'art par le cubisme, à cause de l'influence prépondérante de Picasso sur les Action Painters. S'ouvre alors une « filière canadienne » du formalisme qui remonte de Bush au très influent Groupe des Sept puis se rattache à la tradition de l'Art Nouveau et du fauvisme où l'arabesque de Bush trouve ses origines<sup>(35)</sup>.

#### Un formalisme limité mais nécessaire:

Même si le cas Jack Bush représente une possibilité d'adaptation et d'élargissement du formalisme à l'américaine, il reste néanmoins un cas d'exception<sup>(36)</sup> : de tous les peintres abstraits canadiens qui ont marqué les années soixante, il est le seul à s'être intégré au réseau alors dominant de la Post Painterly Abstraction. Le moment historique qui a vu naître et se développer la critique greenbergienne correspond à un temps fort de l'impérialisme artistique et économique des États-Unis et ce n'est pas pour rien que ce discours a eu pour effet de consacrer les artistes américains comme les grands maîtres du présent. L'interventionnisme de la critique (Greenberg était invité un peu partout dans le monde à juger et à sélectionner des artistes)<sup>(37)</sup> risquait d'ailleurs à tout moment de figer en programme ce qui se donnait, à l'origine, comme système d'interprétation. Le formalisme présidait aux destinées de l'histoire de l'art. Champion d'une peinture qui avait traqué et expulsé hors de l'image les derniers relents de narration, il n'en racontait pas moins lui-même une histoire, celle du progrès de la spécificité du médium et de son épanouissement dans l'abstraction américaine. La crise politique et économique qui ébranla les États-Unis à partir de la fin des années soixante favorisa l'éclosion d'une conscience critique qui eut un impact sur le champ de l'art. Le formalisme s'y trouva mis en situation et perdit l'illusion de sa pureté théorique. Le besoin se fit sentir d'un art moins replié sur son auto définition et plus préoccupé de son contexte.



Jack Bush  
*Side slip*, 1968  
 Acrylique sur toile  
 144,6 x 198,3 cm.  
 Collection du Musée d'art contemporain

(34) Une suggestion qui lui venait du peintre Kenneth Noland et qui montre bien comment le peintre formaliste aime se mesurer aux « grands maîtres ».

(35) Ce fut surtout l'entreprise du critique formaliste canadien Terry Fenton, à ce jour le plus important théoricien de l'art de Bush.

(36) Une autre exception, plus célèbre encore, est celle du sculpteur anglais Anthony Caro.

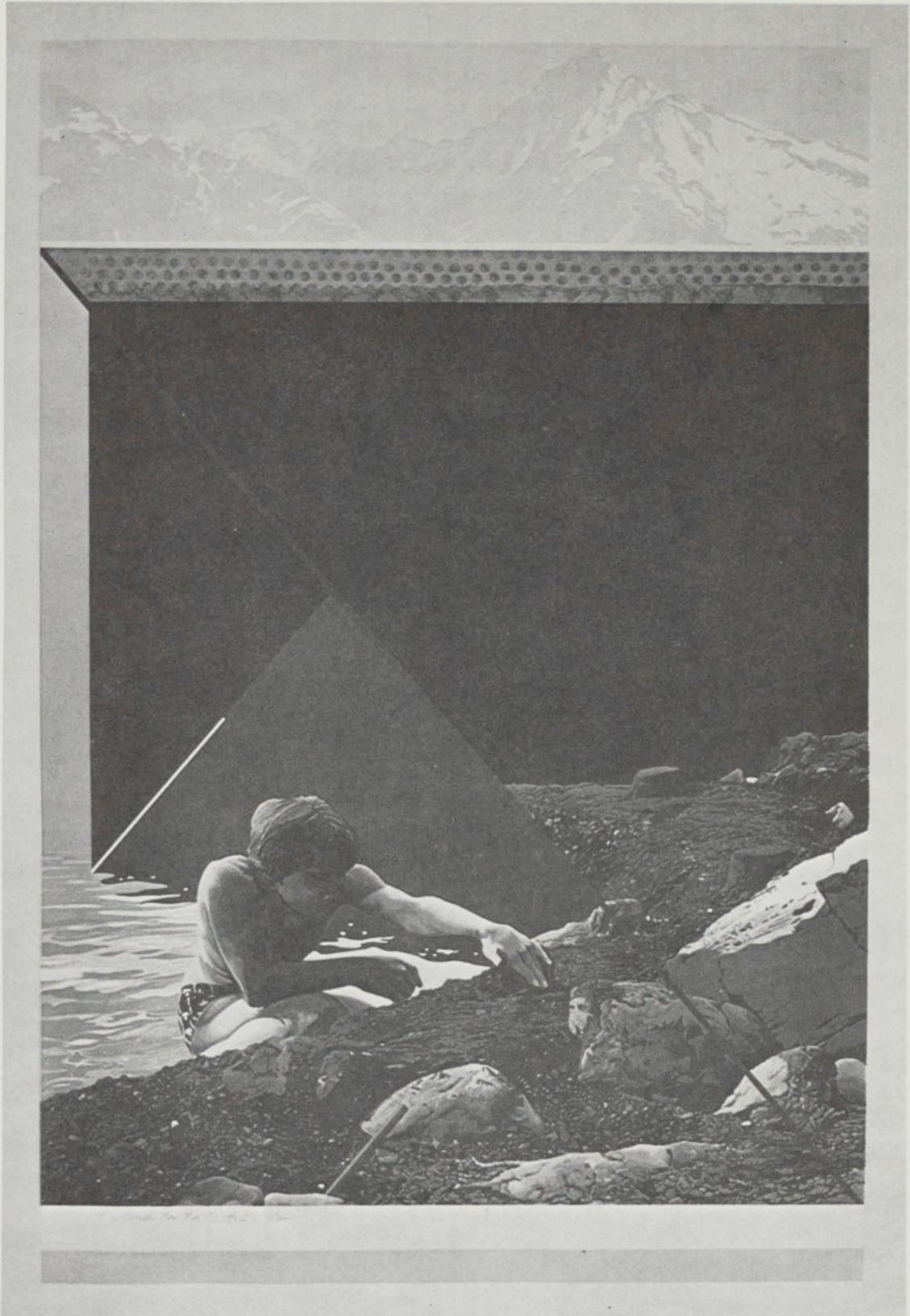
(37) On retrouvait d'autres formalistes dans des positions de prestige, à la direction de musées ou dans l'enseignement universitaire.

Comportant malgré lui une dimension politique qu'il refusait de considérer, le formalisme n'était pas d'autre part sans limites esthétiques ni contradictions internes. Son purisme excessif le porta à ignorer une partie significative de l'art des années soixante : les explorations plus brouillonnes aux frontières de l'art et du non art (Robert Rauschenberg), les interrogations plus conceptuelles sur le problème du sens en art (Jasper Johns); il lui fit boudier la rentrée de la figuration (Pop Art) et la montée de formes narratives ou théâtrales (Happenings, art minimal). Il avait même maille à partir avec son propre objet : champion d'une abstraction du champ coloré, il arrivait difficilement à théoriser la couleur qu'il traitait en général par le biais du dessin la considérant d'une manière toute académique comme l'élément instable et intuitif du système de la peinture. L'exploration et la solution de problèmes formels lui paraissaient plus convenables que l'économie du plaisir et des artistes soupçonnés d'hédonisme (Bush et Jules Olitski entre autres), posaient quelques difficultés. La réduction de la fonction critique de l'art à une quête de la spécificité du médium comportait aussi de grands risques. Après avoir expulsé de l'art toute source extérieure de transcendance (celle d'un réel transcendant qu'il aurait pour fonction de représenter, celle d'un moi transcendant qu'il aurait pour fonction d'exprimer) le formalisme s'engageait dans l'exaltation de la transcendance de l'art, révélé à la seule appréciation d'un oeil savant.

Il revient aux formes d'art hybrides que l'on désigne aujourd'hui comme postmodernes d'avoir fait éclater de l'intérieur le moule formaliste rigide. Avec pour arrière plan une scène artistique libérée de l'emprise unilatérale des États-Unis, fragmentée en propositions individuelles qu'il est difficile de ramener à un paradigme dominant, le postmodernisme considère l'art comme un rapport à plusieurs termes dans un contexte donné. Producteur et spectateur s'y pensent de même que les liens que l'art entretient avec le champ du savoir et le champ social.

Doit-on conclure à une disparition pure et simple du formalisme, dont l'hégémonie se serait effritée avec celle de la peinture abstraite qui lui servait de tremplin? Pas vraiment et si la référence au postmodernisme paraît reléguer le système critique greenbergien au passé récent, sa démarche épistémologique a néanmoins exploré et mis de l'avant une dimension d'immanence fondamentale de l'art. À la fois matière et système de significations incarné dans l'histoire, l'art ne peut faire l'économie de cette étape où il s'auto-réfléchit avant de se référer à des valeurs extérieures à lui. C'est ce que n'ont pas encore compris, aujourd'hui, les militants de toute allégeance qui veulent en faire l'outil d'une cause. La véritable fonction politique de l'art est d'abord dans cette conscience critique qu'il a de lui-même. C'est ce que n'ont pas compris non plus les nostalgiques de l'expression et de la représentation. On désigne à juste titre comme antimoderne cette résurgence tardive d'un humanisme périmé.





Lauréat Marois  
*Architecte*, 1982  
Sérigraphie  
63,5 x 44,5 cm.  
Collection de l'artiste

# LE DOUTE OU LA MÉTHODE : APPROCHE STRUCTURALISTE

des œuvres  
de Lauréat Marois

Jean-Claude St-Hilaire

Lorsque j'analyse une œuvre d'art je me retrouve la plupart du temps vis-à-vis un doute : ai-je bien «vu» le tableau, la sculpture ou l'estampe? Avec la pratique, on peut facilement jongler avec l'œuvre mais un bateleur mystifie souvent son public. Le doute!

Je crois que toute méthodologie possède à la fois ses qualités et ses défauts, ses champs respectifs et ses limites. Le structuralisme m'a séduit. Son principal défaut est probablement notre trop grande intuition et ses limites... eh bien!... je ne les ai pas encore trouvées... ce qui est probablement un défaut.

Claude Lévi-Strauss est l'artisan génial du structuralisme. Érudit et intuitif comme peu d'entre nous le sont, il a mis au point une méthode que ses antagonistes qualifiaient de farfelue et pseudo-scientifique. Toutefois, le structuralisme a acquis le respect qui lui est dû, tant en anthropologie (d'où il émerge) qu'en ethnographie, en linguistique ou dans la plupart des champs d'étude où des aventureux ont cru bon l'utiliser.

Lévi-Strauss invente cette méthodologie à partir de trois sources aussi opposées qu'inattendues : la géologie, la psychanalyse freudienne et le marxisme. Tous les phénomènes écologiques et géologiques sont déterminés par autre chose que ce qu'on peut observer directement. Le géologue paraît agir à contresens mais c'est pour recouvrer un maître-sens qu'il agit ainsi. Chaque indice visible est une transposition partielle et déformée de ce maître-sens. Freud, vu par Lévi-Strauss, nous livre que «les oppositions n'étaient pas véritablement telles, puisque ce sont précisément les conduites en apparence les plus affectives, les opérations les moins rationnelles, les manifestations déclarées pré-logiques, qui sont en même temps les plus signifiantes<sup>(1)</sup>.» Dans le même bouquin l'anthropologue français affirmera que Karl Marx a enseigné que la science sociale ne se bâtit pas plus sur les événements que la physique à partir des données de la sensibilité. Lévi-Strauss résumera son discours en disant :

«Tous trois (les sources mentionnées) démontrent que comprendre consiste à réduire un type de réalité à un autre; que la réalité vraie n'est jamais la plus manifeste; et que la nature du vrai transparait déjà dans le soin qu'il met à se dérober. Dans tous les cas, le même problème se pose, qui est celui du rapport entre le sensible et le rationnel et le but cherché est le même : une sorte de *super-rationalité* visant à intégrer le premier au second sans rien sacrifier de ses propriétés<sup>(2)</sup>.»

Ceci est l'échaffaudage primaire qui soutient le structuralisme. Les principes structuraux de Lévi-Strauss qui en découlent sont les suivants :

1. Les structures réelles sont inconscientes, cachées et omniprésentes.
2. L'opposition de base est celle de la nature et de la culture.
3. Il n'existe pas d'homme naturel, il est toujours cultivé. La nature c'est ce qui est donné : l'homme l'assume par une culture.
4. La prohibition de l'inceste est le premier jalon de la culture. L'alliance d'un groupe à un autre se généralise. Ces règles d'alliance sont imposées conventionnellement. *C'est la règle qui constitue la culture.* Les règles de mariage couronnent les principes de réciprocité et amènent les institutions.

(1) Lévi Strauss, Claude, «Tristes Tropiques», cité dans Simonis, Yvan, *Claude Lévi-Strauss ou la «passion de l'inceste»*, introduction au structuralisme, Coll. Recherches économiques et sociales, Aubier Montaigne, Paris, 1968

(2) *Ibidem*

5. Le structuralisme consiste dans une distinction entre la forme et le contenu, l'originalité du structuralisme résidant dans la façon de concevoir la liaison entre la forme et le contenu<sup>(3)</sup>.

Ce qui, pour plusieurs, peut paraître du chinois se matérialise dans une méthode sous-tendue par un principe général de découverte de la «vraie» réalité en se servant de la réalité elle-même, celle-ci observable et interprétable. Tout élément, action ou système culturel (au sens anthropologique) peut être décrit, découpé formellement. Une première interprétation, un contenu, peut être accolée à chacun des termes décrits. Une structure est ensuite constituée (reconstruction du réel) avec les éléments découpés qui semblent être les plus importants ou significatifs pour l'observateur. La règle de construction de cette structure est l'opposition : ce qui devient intéressant et en même temps signifiant dans un même processus culturel c'est que pratiquement toujours il recèle en lui-même des éléments opposés ou contradictoires. Les antithèses cohabitent dans le même lieu. Ces oppositions sont les éléments de base de l'analyse structurale.

Lévi-Strauss l'a démontré brillamment dans plusieurs ouvrages se rattachant aux principes de réciprocité et les règles d'alliance (*Les structures élémentaires de la parenté*, P.U.F., Paris, 1948) ou encore aux mythes (*Les mythologiques : Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964, *Du miel aux cendres*, Plon, Paris, 1966 et *Les origines des manières de table*, Plon, Paris, 1968). En 1979, il publiera un volume intitulé *La voie des masques* (Plon, Paris, 1979). Cet ouvrage sera probablement le plus intéressant pour ceux et celles qui s'intéressent à l'art. Il s'agit d'une étude de deux types de masques amérindiens que l'on retrouve sur la côte ouest canadienne. Son travail est centré sur la double analyse de l'aspect visuel des masques et des mythes qui les ont générés. Je crois que dans ce livre Lévi-Strauss s'est transformé en bateleur : ses tours de passe-passe trans-historiques et trans-géographiques ne m'ont pas convaincu mais restent quand même fort séduisants.

De quelle manière une méthode anthropologique peut-elle aider les historiens et théoriciens de l'art à aborder les créations d'artistes? Nous voilà plongés dans le vif du sujet. Dès que nous considérons une sculpture, un tableau ou une théorie d'artiste comme une manifestation culturelle contenant une réalité communicative qui lui est propre, nous pouvons faire le transfert «scientifique». Ce qui différencie à prime abord un mythe d'une peinture est probablement le médium, le mode d'expression. Ce qui rapproche un système de parenté d'une sculpture est justement un système cohérent d'éléments interreliés dans le temps et dans l'espace. Ainsi, la méthode structurale peut parfaitement s'appliquer à l'étude d'œuvres d'art. Dans cette voie, il s'agit simplement de calquer la démarche anthropologique au sujet qui nous intéresse. J'y vois quatre étapes fondamentales.

1. *Documentation* : Il faut savoir de quoi l'on parle, que ce soit par des analyses formelles ou iconographiques que par des propos de l'artiste ou des textes critiques.
2. *Observation minutieuse* : repérer tous les éléments significatifs de l'œuvre. La sémiologie est un instrument efficace pour cette besogne.
3. *Intuition* : en laissant libre cours à son intuition et son imagination, il s'agit de structurer des schémas mettant en œuvre les éléments signifiants déterminants. La règle d'opposition et de contradiction prédomine.
4. *Interprétation* : les structures ainsi formées nous révèlent en général plusieurs hypothèses possibles. Il s'agit alors de centrer l'interprétation sur celle qui nous apparaît la plus probable, et ce par élimination.

Et le doute subsiste... encore.

Mais on ne peut y couper : telle est l'angoisse du chercheur. Ce qui m'attire dans cette méthode est la large part qu'elle laisse à l'intuition : y a-t-il un autre secteur que les arts visuels qui puisse mieux se prêter à l'intuition et l'imagination? Je pense que le structuralisme est très adapté, dans ce cas-ci, à son sujet d'étude. Il faut toutefois se rappeler que c'est une méthode très sophistiquée : elle origine d'une multiplicité de points de vues à propos d'un même sujet.

(3) Simonis, Yvan, *op. cit.*

### Lauréat Marois

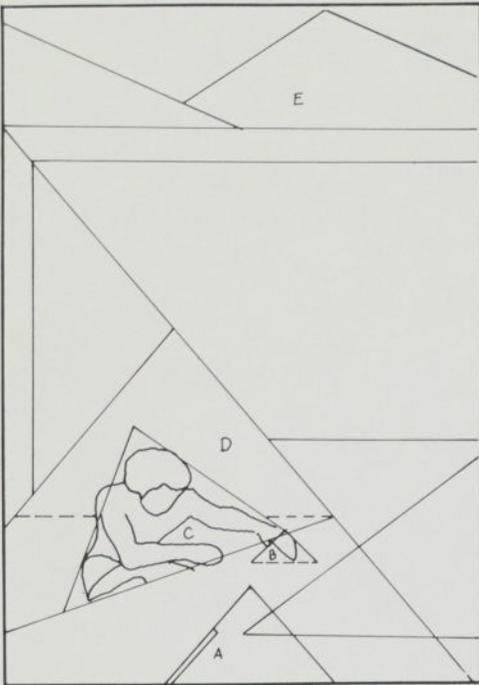
Lorsque j'ai choisi Lauréat Marois comme artiste/cible pour cette exposition analytique, je ne croyais pas si bien tomber. Les raisons de ce choix étaient simples : 1. Je considère ses sérigraphies parfaitement dosées et équilibrées du point de vue formel ainsi que du contenu, du message qui y est transmis; 2. Il habite la même ville que moi, Québec, ce qui laissait des facilités pour nous rencontrer; 3. Je pensais assez bien connaître son œuvre; 4. Je venais de méditer sur une importante exposition rétrospective de sa production qui se tenait dernièrement à Jonquières; 5. J'avais plusieurs fois remarqué de nombreuses oppositions dans ses sérigraphies. J'ai choisi avec lui trois impressions dont deux font partie de sa dernière «suite» et une de la précédente. «Espace d'Âge» date de 1978 et a été tirée à 25 exemplaires, elle fait partie de la quatrième «suite» qui s'échelonne de 1977 à 1979. «Lumière magnétique» a été imprimée en 1980 à 35 copies. «Architecte» est l'une des plus récentes sérigraphies de Marois. Elle a été tirée en 1982 à 40 exemplaires. Ces deux dernières œuvres font partie de la cinquième «suite» exécutée entre 1980 et 1982. Ces impressions sont de dimensions fort respectables : «Architecte» mesure 63,5 cm sur 44,5 cm, a demandé quatre mois de travail (vous avez bien lu) et a nécessité une trentaine de passages colorés (vous avez toujours bien lu), bien que l'artiste n'ait pas voulu me donner le nombre exact des passages. Il n'utilise jamais le procédé de transfert par photo-mécanique; ses instruments sont le dessin, le profilm à découpe ainsi que l'encre et le crayon lithographiques. Il besogne seul, même lors de l'impression. Lorsqu'on connaît ses méthodes de travail et tout le temps qu'il y consacre, on ne peut s'étonner qu'il n'ait produit que 85 sérigraphies différentes en 10 années.

La figuration, principalement sous forme de paysage, apparaît presque accidentellement en 1973. Ses réalisations antérieures étaient non-figuratives : il proposait des formes géométriques et des taches ou lignes très lyriques cohabitant à l'intérieur des mêmes images. À partir de la troisième «suite» (1974), il opte définitivement pour l'union de la non-figuration géométrique associée au paysage très figuratif. Il voit ces tentatives comme des occasions de relever un défi de taille pour ce qui a trait à la composition visuelle et la cohérence signifiante. Ce ne sera que beaucoup plus tard qu'il intégrera des personnages dans ses compositions.

Dans un court texte écrit au printemps 1979 et intitulé «Commentaires» il affirme ceci:

«...Ma pratique de l'Art est basée sur une problématique d'équilibre visuel et spirituel entre deux modes d'écriture, l'un figuratif et l'autre non-figuratif.

Comme l'être existe au niveau physique par sa matière, émotif par son énergie, mental par sa conscience, et s'exprime en perceptions, actions et réactions, questions et réponses, j'intègre, dans mon ouvrage, une situation visuellement ou optiquement vécue à la réaction émotionnelle épurant ou complétant l'image de cette situation ainsi qu'à une ou plusieurs questions d'ordre esthétique.»

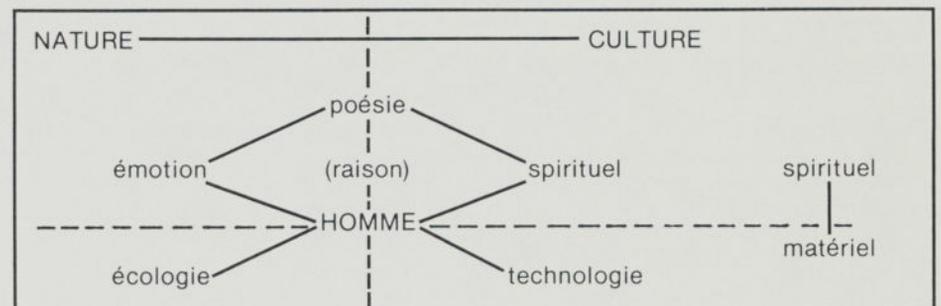


Il n'est pas étonnant que j'ai remarqué plusieurs oppositions dans ses œuvres puisqu'il utilise ce mode d'organisation consciemment. Marois pratique le structuralisme dans un procédé de construction. Première déception pour le chercheur «scientifique» que je suis. J'ai constaté, lors d'une longue entrevue avec lui, jusqu'à quel point cette méthode de composer ses images est consciente. Il est extrêmement lucide vis-à-vis ses gestes de créateur : il ne fait rien pour rien. Que ceux qui croient à de la décoration gratuite se repentissent immédiatement : la moindre ligne ou forme a une fonction d'équilibre formel ou coloré, une fonction symbolique, une fonction sémantique ou encore est un indice permettant de comprendre le sens désiré de la lecture de l'image.

Lauréat Marois parle beaucoup de symbolisme et de poésie : à partir de situations vécues (constatées par le truchement de son appareil photographique) il tente de les compléter émotionnellement par un graphisme coloré et géométrique. Il «charge» ses images d'énergie poétique et symbolique afin que cette énergie soit un tremplin à notre propre symbolique ou poésie. Il a dressé une liste de sujets qu'il considère comme symboliques : ils se rattachent à l'écologie, la métaphysique, l'énergie et la technologie. Voici la liste :

- la terre : montagnes, îles, neige, *villes* ;\*
  - l'eau : vagues, glaciers, icebergs, *phares*, *bateaux* ;
  - l'air : nuages, oiseaux, *cerf-volants*, *avions* ;
  - technologie : *pylônes*, *trains*, *avions*, etc.
- \*C'est moi qui souligne

Nous pouvons remarquer que les trois premières familles contiennent à la fois des éléments naturels et des éléments culturels (ceux que j'ai soulignés), c'est-à-dire où l'être humain est intervenu. Cette problématique d'opposition entre nature et culture est constante dans tout son œuvre : l'être humain face à l'écologie et les moyens multi-directionnels qu'il a inventés pour entretenir des rapports avec elle — pour simplifier le langage, j'utiliserai à l'avenir le terme générique de «homme» pour définir l'être humain en général, du sexe masculin et féminin. Marois le répète, il ne faut pas oublier la dimension de l'esprit (spiritualité et métaphysique) et celle de l'émotion, la poésie étant une résultante de ces deux derniers éléments. Risquons un premier schéma structural.



Il ne faut pas perdre de vue de quel côté se retrouvent les termes s'inscrivant dans un rapport de culture et de nature. Ce tableau tente d'organiser les intentions de l'artiste.

«Architecte» correspond à cette problématique de base. Cette sérigraphie représente un garçon d'une quinzaine d'années, en maillot de bain, accroupi sur une grève accidentée, en train de former un petit tumulus. Nous en avons une vue légèrement en plongée (oblique). Au premier plan en bas de l'image se trouve un crayon bleu en position oblique. Toute cette scène occupe environ le tiers inférieur de la composition. La zone mince supérieure laisse voir des montagnes recouvertes de neige. Entre ces deux espaces se trouve un rectangle foncé, presque régulier, occupant une grande part de l'image. La partie inférieure gauche de ce quadrilatère est occupée par un triangle, une pointe vers le haut et dont la base se noie (ou sort) littéralement dans l'eau de la mer. Le rectangle est cintré à gauche et en haut par deux minces bandes, l'une bleue en dégradé semblant unir l'eau et les montagnes et l'autre grise, ornée de

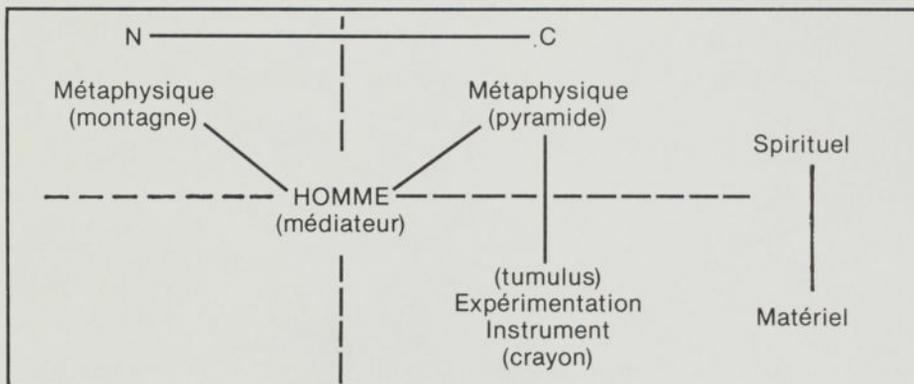
petits motifs réguliers et circulaires. Enfin, une diagonale rouge traverse l'image à partir du coin supérieur gauche du rectangle jusqu'au coin inférieur de l'image entière. Cette ligne détermine l'un des côtés du triangle. Elle semble être en à-plat sur la forme géométrique et être «en avant» des pierres sur la grève.

Les plans s'interprètent à profusion, entre autres le gros triangle placé derrière le personnage semble couper la partie arrière de la grève. La bande horizontale trouée rend ambigu le lien vertical entre les montagnes et l'eau : en fait, il s'agit de deux portions de paysages différents, juxtaposés, puisqu'aucune ligne d'horizon n'est apparente.

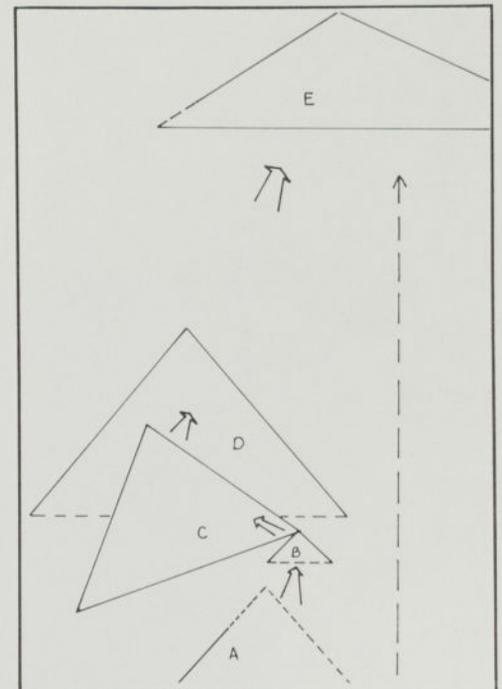
La composition s'organise autour d'une multitude de lignes obliques formant un grand nombre de triangles qui ont les pointes tournées vers le haut. Ces lignes sont balancées par la masse sombre rectangulaire et quelques lignes verticales et horizontales (voir le graphique 2). Par leur nombre, on peut considérer les triangles comme importants. Au niveau de la signification, certains le sont beaucoup plus que d'autres. Ceux formés par le crayon (A), le tumulus (B), l'adolescent (C), le triangle, pyramide par sa spatialité (D) et enfin la montagne (E) sont probablement les plus significatifs. Aidé du dictionnaire des symboles<sup>(4)</sup> nous pouvons maintenant tenter de connoter ces éléments.

- Le crayon : sans signification précise, c'est un instrument de conception, entre autres, celui de l'architecte.
- Le tumulus : sans signification précise, c'est une «maquette» de pyramide puisque créé de main d'homme.
- L'adolescent : la force de l'avenir, l'être pensant en devenir, la nature et l'esprit réunis.
- La pyramide : convergence ascensionnelle, conscience de synthèse, passage à une vie supra-temporelle, le monde rationnel qu'évoquent la géométrie et les constructions.
- La montagne : transcendance, la stabilité, la fonction subconsciente des forces vitales, le destin de l'homme.
- Les triangles : (par leur nombre) : la pointe vers le haut est le feu et le sexe masculin, vers le bas est l'eau et le sexe féminin.
- La mer (l'eau) : dynamique de la vie, tout sort de la mer (matrice) et y retourne. C'est le lieu des naissances.

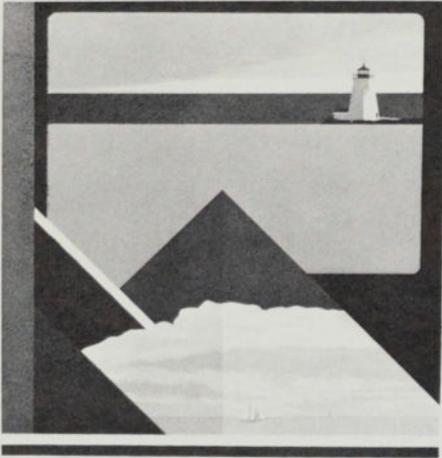
La lecture de la sérigraphie se fait du bas vers le haut, la pointe des triangles indique la direction (voir le graphique 3). Nous obtenons donc cette suite : A (l'instrument), B (l'expérimentation), C (le contrôle et la force du futur qui sont sortis de la mer, l'énergie), D (synthèse du monde rationnel et de la matière avec le monde spirituel, la métaphysique) et E (la stabilité et la transcendance, union du haut et du bas, de la terre et de l'eau). Un schéma peut être structuré.



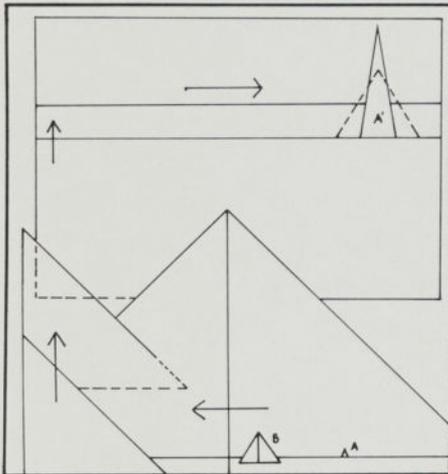
À travers ce geste simple de façonner un tumulus sur une grève, nous pouvons voir maintenant la charge énergétique et symbolique. Par son expérimentation de la vie, avec les divers instruments et outils qu'il se donnera,



(4) Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969.



Lauréat Marois  
*Lumière magnétique*, 1981  
 Sérigraphie  
 53,7 x 50,7 cm.  
 Collection de l'artiste



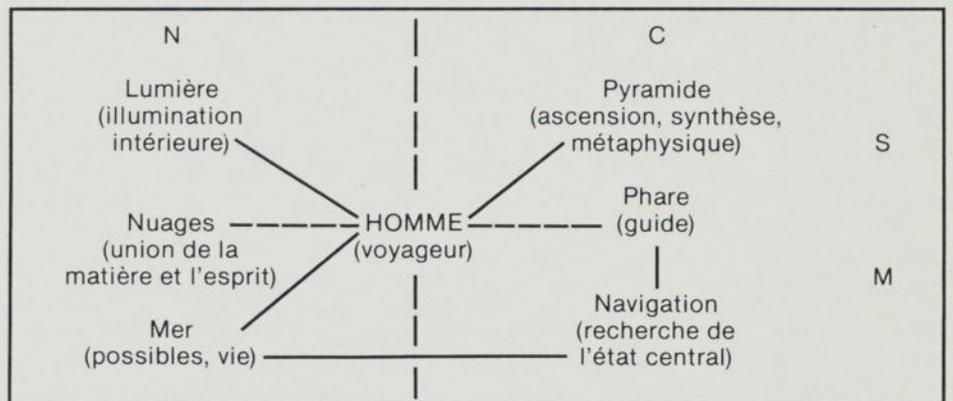
l'homme pourra concevoir un monde équilibré entre la spiritualité et le matériel pour ainsi se rapprocher d'une métaphysique globale. Il partira de la matière pour concrétiser son destin. Le sens qui, à prime abord, pouvait être caché se révèle tout à coup par l'interaction d'éléments opposés.

Dans la seconde sérigraphie, «Lumière magnétique», nous retrouvons sensiblement les mêmes thèmes. Cette œuvre nous montre dans la partie inférieure un voilier (encore un triangle) sur la mer, au loin, la côte, un minuscule phare et un ciel rempli de nuages. Cette scène est comprise dans un triangle isocèle incomplet du côté gauche (cette partie est obstruée par deux sections de triangles superposés de couleur bleue, celui du bas plus pâle que celui du haut). Le triangle isocèle est sectionné en deux, verticalement et en passant par la pointe supérieure, par un passage de couleur transparente grise rendant ainsi la demie gauche plus foncée. Cette couleur donne ainsi au triangle l'illusion d'une pyramide vue dans l'espace. La pointe de la pyramide débord sur un espace qui s'apparente à une fenêtre laissant voir un autre paysage marin dans la partie supérieure. Il s'agit d'un phare sur le bord de la mer, au loin, l'horizon et un ciel lourd de nuages. La partie inférieure comprise dans la fenêtre est une zone bleue en à-plat d'égalité intensité que l'océan du paysage inférieur. Les points de vue des deux scènes sont diamétralement opposés : en bas, nous sommes sur la mer et regardons vers la côte, en haut, nous sommes sur la côte et regardons vers la mer. Enfin, un cadre noir entoure cette fenêtre. Une bande couleur bronze verticale cloisonne le côté gauche de l'image entière. Encore une fois nous nous retrouvons devant une série d'obliques.

La lecture de l'œuvre se fait de bas en haut (voir le graphique 4) et de droite à gauche puis de gauche à droite pour terminer au phare supérieur. Cet effet est obtenu par le sens des triangles et des effets de couleurs qui vont du lumineux au foncé et s'achève au phare lumineux. Bien que nous comptons plusieurs triangles, l'effet général est beaucoup plus statique que l'œuvre précédente. Nous avons également plus de lignes horizontales et verticales et le format presque carré de la sérigraphie ajoute à cette impression.

Examinons le symbolisme des composants de cette image. Outre la pyramide et l'océan que nous avons déjà vus, nous comptons de nouveaux éléments : le phare (lumière), le voilier (navigation) et les nuages.

- La lumière : elle succède aux ténèbres dans l'ordre de l'illumination intérieure, épanouissement de l'être dans son élévation. Le phare est un guide, un point repère.
- La navigation : moyen d'atteindre la paix, l'état central.
- Les nuages : amènent l'eau pure (non salée), va-et-vient entre la matière (sol) et l'esprit (ciel).
- L'eau : infini des possibles, promesse de développement.



Ainsi nous pourrions parler de l'homme qui traverse la vie, le monde, à la recherche de sa voie, sa plénitude. La sérigraphie nous montre deux séquences opposées : le voilier (B) et le phare (A) au loin puis le phare (A') près de nous et le voilier a disparu. Dans un premier temps, c'est la recherche, dans un deuxième, l'homme a arrêté de chercher puisqu'il a trouvé la lumière du phare, il est sur la terre ferme.

Avec la troisième impression, «Espace d'Âge», nous changeons de suite. Vous ai-je dit que Lauréat Marois utilise le triangle uniquement dans sa cinquième «suite»? Les précédentes sont tournées exclusivement vers le rapport de la verticale et de l'horizontale. La courbe est exceptionnelle, comme dans le cas qui nous occupe présentement. Nous comptons ici cinq espaces rectangulaires. Un arc-en-ciel traverse deux de ces zones (en haut à droite et à gauche) et se continue virtuellement dans les lignes courbes des ailes d'un ange reproduit en dessin à partir d'un tableau de Jean Van Eyck. Une portion de l'arc-en-ciel, cette fois grossi, vu comme un détail du tout, apparaît dans le rectangle situé dans le coin inférieur gauche. Une couleur sombre a été passée en transparence sur ce détail. Enfin, un dernier espace rectangulaire nous livre, toujours comme par une fenêtre, une vue de la ville de Montréal à un moment que l'on pourrait identifier juste après un coucher de soleil : le profil des gratte-ciel se découpe en ombre chinoise sur un ciel doré. Cette œuvre est très sombre contrairement à ce que produit l'artiste habituellement. Enfin, un minuscule triangle rouge indique l'horizon de ce paysage urbain.

Nous pouvons lire cette image de haut en bas, de droite à gauche, puis de gauche à droite (voir le graphique 5). L'arc-en-ciel nous amène à l'ange, celui-ci au détail et enfin nous passons à la vue urbaine. Il existe aussi dans cette suite un ordre de grandeur : très grand (1), moyen (2), petit (3), moyen (4) et grand (5). À droite se trouvent les deux grandes surfaces.

Le titre nous dit beaucoup sur la signification de l'œuvre : l'espace et l'âge, le temps. L'apparition de cet ange est surprenant et déterminant dans cette composition. Où se trouve la clef? Le symbolisme nous aidera encore une fois.

L'ange : spiritualité, lien entre les hommes et Dieu (ou le monde spirituel).

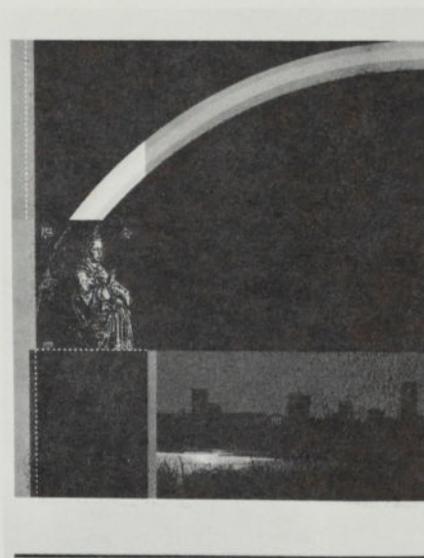
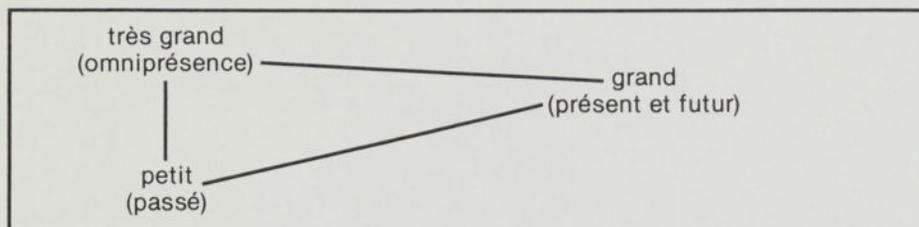
L'arc-en-ciel : pont (lien) entre le ciel et la terre. Il annonce aussi la fin d'une période et un nouveau départ, comme une nouvelle création.

La ville : c'est la mère avec son double aspect de protection et de limite. Elle possède ses habitants comme la mère contient en elle ses enfants. C'est également le modernisme.

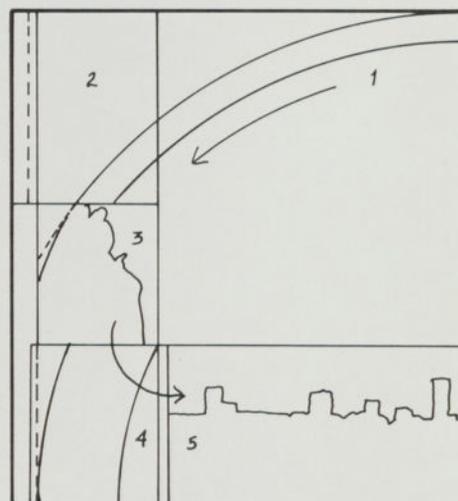
La couleur

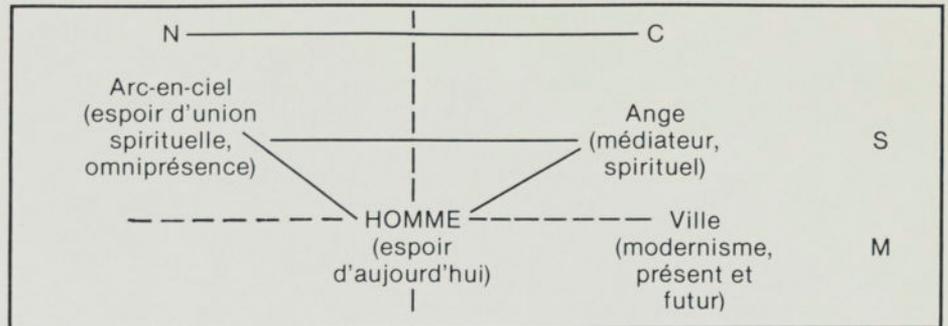
jaune-dorée : symbole évident de spiritualité.

L'opposition du foncé, presque du noir, avec le doré est un indice très intéressant dans cette composition : la lutte entre l'inconnu et la plénitude intérieure. L'arc-en-ciel nous annonce une nouvelle naissance de spiritualité, un peu comme celle qui a existé à la Renaissance européenne. Cette renaissance isolée (case 4) dans le temps se manifeste ou est sur le point de se manifester aujourd'hui, dans la cité moderne, la société d'aujourd'hui. C'est un espoir de plénitude calqué sur ce qui s'est déjà produit auparavant : ne dit-on pas que l'histoire se répète? L'Âge... L'espace est évocateur également. L'arc-en-ciel présent dans le plus grand espace indique que le lien entre le matériel et le spirituel est omniprésent. En cernant une époque révolue définie (une partie de l'espace temporel minuscule en fait), on démontre qu'il est encore possible de réaliser ce lien. La ville, contenue dans un espace plus grand n'insinue pas seulement un passé mais également un présent et un futur. Deux schémas sont alors possibles.



Lauréat Marois  
Espace d'âge, 1977-1979  
Sérigraphie  
58,5 x 74,0 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain





Je crois que ces analyses peuvent être justes : elles éclairent du moins beaucoup plus loin que ce que laisse voir l'image en premier lieu. Bien entendu, le doute subsistera toujours. Mais dans ces cas-ci, Lauréat Marois lui-même arriverait, je crois, à des conclusions un peu semblables, ce qui prouve sa lucidité en face de son œuvre. J'aurais pu m'en satisfaire aussi; trois créations qui semblent aller dans le même sens, celui de la recherche d'une paix intérieure en visant l'équilibre entre le matériel et le spirituel. Puis tout à coup, j'ai compris quelque chose, comme le bon détective à la fin de son enquête dans un roman policier classique. Le «vrai» sens allait plus loin que cela. Je crois que ce maître-sens est relié à toute l'œuvre de Lauréat Marois. Son choix pour la sérigraphie, son choix pour les oppositions comme moyen de transmettre, cette recherche de plénitude spirituelle.

Encore un petit effort, nous arrivons à la fin.

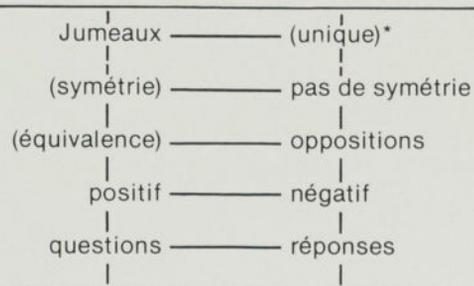
La sérigraphie est une technique artistique qui génère une série d'images identiques. Pour les réaliser, il faut penser et travailler en négatif (masquer sur la soie les parties qui vont rester blanches). Lauréat m'avait dit : «La sérigraphie est la technique qui correspond le plus à mon caractère, à ma personnalité». Pourquoi?

Travailler par oppositions : figuratif/non-figuratif, foncé/clair, oblique/vertical et horizontal, en haut/en bas, gauche/droite, spirituel/matériel, nature/culture, ancien/moderne, sérigraphies qui s'apparentent plus à la peinture qu'à la sérigraphie, utiliser la géométrie sans jamais avoir de symétrie, même en divisant un triangle isocèle en deux ou un rectangle (voir les graphiques 2 et 4). Il y en a beaucoup, n'est-ce pas? Et c'est voulu! Pourquoi?

Rechercher la plénitude spirituelle. Si on veut la trouver, c'est qu'on ne l'a pas ou du moins qu'on y tend. Projeter ses questions en des réponses. N'a-t-il pas écrit à propos de son œuvre : «Je vise à *exprimer avec force une interrogation et à ce que l'image*, en tant que système, suscite par voie de son raffinement *sa compréhension.*» (c'est moi qui souligne).

Et enfin, il m'annonce qu'il veut abandonner la sérigraphie comme principale activité au profit de la peinture. Sa dernière «suite» m'apparaissait pourtant d'une maturité exemplaire. Il réussissait à y passer ses messages avec une maîtrise parfaite des moyens qu'il utilisait. Pourquoi? N'est-ce pas un contre-sens pour quelqu'un qui recherche la plénitude et ainsi abandonner l'équilibre spirituel et matériel tant recherché.

En réécoutant la bande enregistrée de son entrevue pour la troisième ou quatrième fois, j'ai sursauté à un passage qui pouvait paraître anodin : «La jumeauté, c'est difficile, tu sais, Jean-Claude...». Et qui plus est, son jumeau identique est aussi un artiste. Et puis tout s'éclaire : la super-rationalité de Lévi-Strauss pointe à l'horizon. Un dernier schéma.



\*Ce qui est entre parenthèses est implicite mais pas du tout observé.

Donc, à partir de questions «existentielles», Lauréat Marois aurait choisi, probablement inconsciemment, un mode d'expression qui, à partir d'une matrice, reproduit des doubles et il est devenu probablement un des meilleurs sérigraphes du pays. La technique lui correspond bien puisqu'elle reproduit mais la conception évite toute équivalence. Lauréat m'avait raconté que depuis peu il se sentait merveilleusement bien dans sa peau, qu'il avait réglé une foule de problèmes personnels. Celui que nous discutons présentement devait en faire partie, ce qui explique très bien la maturité de sa dernière «suite» et son choix d'abandonner un peu la sérigraphie. Et on viendra me dire encore que l'art est séparé de la vie.

Après une telle conclusion, douteriez-vous de vous?

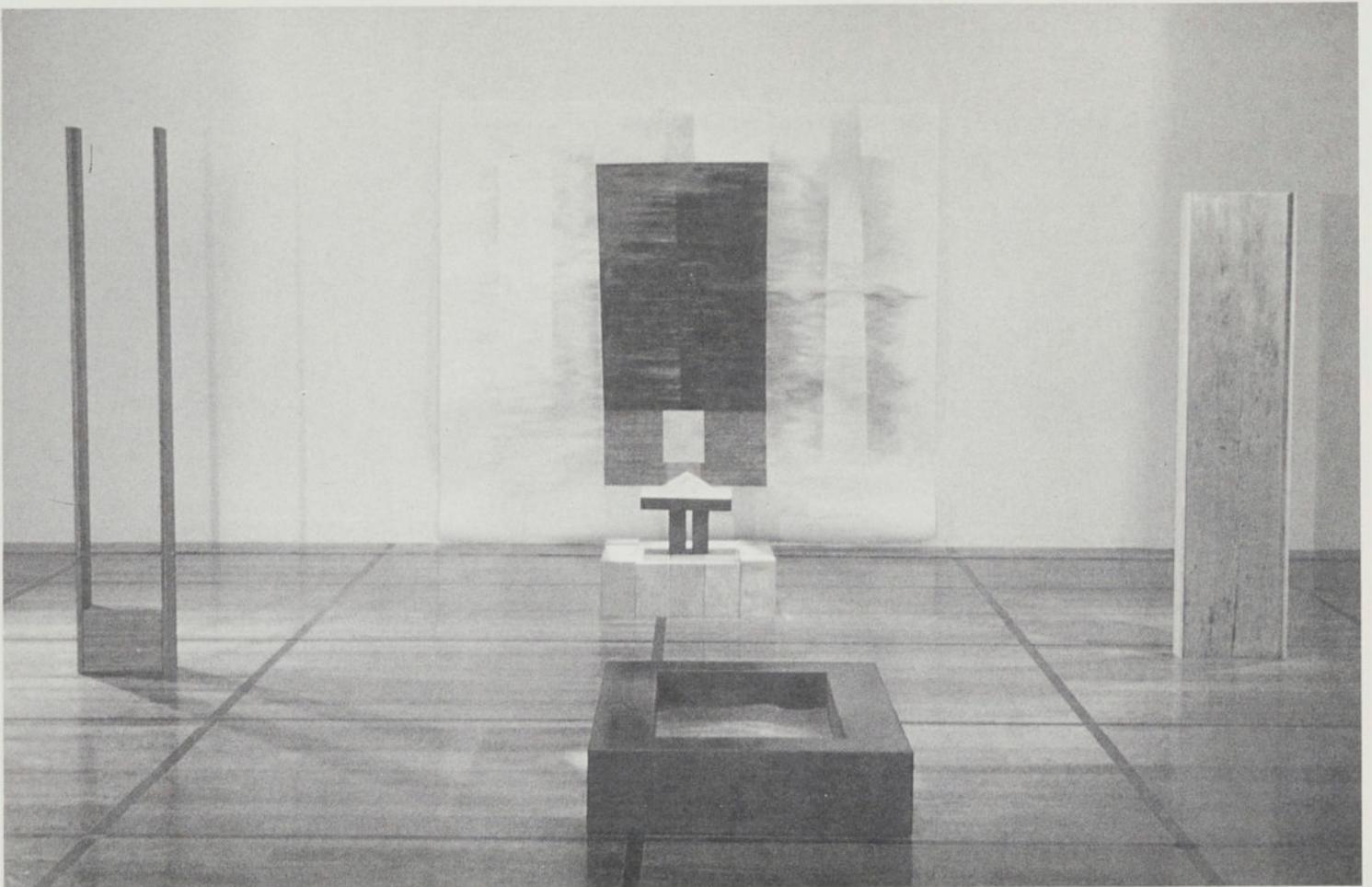


# **DES MILLE MANIÈRES...**

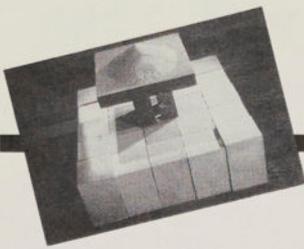
---

*à partir d'une œuvre  
de Jocelyne Alloucherie*

*Nicole Dubreuil-Blondin  
Pierre Filteau  
David Karel  
Jean-Claude St-Hilaire*



Jocelyne Allouche  
*Sans-titre no 2*, 1979-1980  
Techniques mixtes  
Collection du Musée d'art contemporain



# LA THÉORIE DE L'ART

David Karel

57

Quelles ont été les intentions précises de Jocelyne Alloucherie au moment de la création de son œuvre appelée *Sans titre, no 2*? L'entretien sommaire que nous avons eu avec l'artiste ne permet pas de le savoir. Ceci dit, il y a de nombreux indices qui s'offrent au lecteur intéressé(e) à connaître l'idée de l'art de Jocelyne Alloucherie, tant à un niveau général que par rapport à ce type d'œuvre en particulier. Les propos qui suivent sont basés sur de tels indices, à partir desquels nous avons tâché d'établir un certain nombre de principes théoriques. Vu que d'autres se sont attaqués dans leurs propos à la question de la signification dans l'art de Jocelyne Alloucherie, et de cette œuvre en particulier, il a paru utile que ces recherches soient orientées en fonction du *mode* de signification. Surtout, que cet aspect débouche tout naturellement sur la réponse à la question : comment aborder les pièces de cette artiste?

## Définition de l'art

*L'art n'est autre chose que le lieu où il est possible de pervertir, en douceur, le sens donné de tous les à priori, le creuset d'une métaphore continue et salvatrice<sup>(1)</sup>.*

Cette conscience du potentiel transformateur de l'art est au cœur des conceptions de Jocelyne Alloucherie, pour qui la création artistique est le lieu d'éclatement des conventions, des contraintes, le lieu du surgissement premier de ce qui remplacera les choses réputées fixes, stables, permanentes. Cet art ne sera pas réservé à ceux et à celles qui sont reconnus à titre d'artistes; il pourra, au contraire, se manifester dans des milieux improbables.

Émerveillée par la floraison, dans le métro newyorkais, de ces graffiti réellement beaux à voir, Alloucherie constate que «*l'objet le plus anonyme de notre société, le wagon de métro (anonyme parce qu'essentiellement fonctionnel et voué à un usage qui exclut toute différenciation; vieux d'une vétusté précoce et égale que donne l'utilisation continue, mécanique et quotidienne; anonyme encore par son nomadisme, voué au non-lieu, aux espaces parallèles, à l'obscur ignoré des classes et des institutions dirigeantes), cet objet, donc, devient le plus signé de notre société. Ici est compté, marqué, inscrit, tout le laissé pour compte, tout le refoulé que nos institutions amoncellent au niveau des individualités brimées ou aliénées.*» L'art se produit spontanément, sous forme de dessins à «dimension primitive et sauvage», loin des lieux où il est appelé à se manifester, l'expression d'anonymes petits voyous, ceux-là-mêmes qui ont été tenus à l'écart, par la société dans laquelle ils vivent, de tout ce qui est censé stimuler la «créativité». Cet art, qui s'impose malgré les contraintes sociales, Alloucherie le qualifie de «révolution souterraine». Ici, «l'anonyme s'identifie» atteignant, par le fait-même, à une «expression humaine dont la signification profonde, le sens magique ou exorcisant, ramène tout droit à Lascaux ou Altamira.»

L'art, pour l'artiste Alloucherie, a une capacité, disons, subversive, en ce sens qu'il n'est l'apanage d'aucun principe déterminant — ni l'argent, ni le pouvoir politique, ni les couches sociales moyenne ou supérieure. Que si déterminisme il y a, celui-ci repose sur des principes séculaires, immuables, d'un humanisme qui transcende les structures sociales, économiques, ou idéologiques identifiées par l'histoire. L'artiste — petit voyou ou grand manitou — n'a pas forcément à avoir conscience de ce pouvoir de dépassement pour l'exercer. Car le tout se déroule sous le signe des nécessités immédiates, personnelles, d'expression. L'art, selon Alloucherie, roule dans «un présent continu qui puisse virtuellement mener à tous les lieux».

## Le dessin

*C'est l'extrême nudité de l'appareil technique du dessin qui le rend si terrible. (...) Centré sur les ressources intimes de l'individu, le dessin serait donc l'outil premier de ce qui va être, de ce qui est en devenir; de l'imagination et de la transformation. (...) Ainsi, à la pointe du crayon (comme du mot), de secondes en secondes, il est permis de tout attendre : l'insolite, l'incroyable, l'impossible.*

Le dessin, mieux que les autres moyens dont dispose l'artiste, sert le potentiel transformateur de l'art. Les nouveaux moyens de rendre l'image — la photographie et ses dérivations électroniques — donnent une «perception naturelle-

ment emprisonnée dans le filtre univoque de la durée», et, par conséquent, offusquent la sensation de l'individualité chez l'artiste. Comparativement à ces moyens, le dessin est à réinventer à chaque fois que l'artiste se retrouve devant la feuille vierge. Le dessinateur ou la dessinatrice peut avoir la sensation «de résumer à la fois le joueur, la règle et le hasard», et son dessin, s'étant manifesté, constituera le «miroir implacable» de son auteur. C'est pourquoi cette technique s'avère la plus sensible de toutes — tel un baromètre — à des changements dans l'atmosphère de l'univers humain.

### Niveaux de signification

Le dessin occupant le lieu central dans l'art de Jocelyne Allouche, il s'ensuit que les autres formes d'expression qu'elle emploie seront compréhensibles par rapport au niveau fondamental de signification établi par le dessin. Ainsi, dans une œuvre à multiples éléments, comme celle qui est exposée en ce moment, le dessin peut être envisagé comme une sorte de pierre angulaire qui soutient un édifice à plusieurs niveaux. Le dessin constitue, peut-être, le point de départ du processus créateur qui aboutit sous forme d'œuvre. Comme tel, il contiendrait en germe tous les autres éléments rappelant, en vertu de sa persistance parmi eux, le principe de leur unité.

La réponse à la question du contenu précis de ce dessin et des éléments qui l'entourent appartient, de bon droit, au collègue qui se penche sur l'iconographie de l'œuvre. Contentons-nous de quelques observations, découlant des principes théoriques que nous avons identifiés. Premièrement, par rapport au mode primordial de signification établi par le dessin, il est d'autres modes de signification plus ou moins complexes, susceptibles d'être employés par l'artiste dans les autres parties de l'œuvre. Partant, la qualité du lien entre le dessin et chaque pièce varie à mesure qu'on fait le tour de l'ensemble. Cette variété, selon nous, est la cause de la fascination qu'exerce sur le spectateur un tel ensemble d'éléments, ensemble qui pourrait paraître, à prime abord, disparate ou hétéroclite.

Secondement, l'œuvre, par sa simple présence parmi nous, exige l'«explication» de ces liens. Il ne s'agira pas, cependant, pour le spectateur ou la spectatrice de se livrer à un jeu de devinette. Les liens, en fait, sont à inventer de nouveau par chaque personne qui se retrouve devant l'œuvre, à partir des données disponibles. Or, il est intéressant de prendre en considération l'interprétation d'une œuvre semblable, écrite par Paul-Albert Plouffe, et publiée dans le «catalogue» accompagnant l'exposition de Jocelyne Allouche dans ce musée en 1980<sup>(2)</sup>. M. Plouffe s'est donné pour tâche d'énumérer les différents modes de signification, et ses propos révèlent admirablement le besoin, pour ce faire, de développer davantage que ne l'exige l'existence banale, quotidienne, la conscience des significations découlant d'actes aussi élémentaires que «poser», «empiler», «couvrir», «construire», «fractionner», ou «coller». Plouffe souligne, en outre, le «polymorphisme» qui découle de la présence en un même lieu d'artefacts créés à partir de tels actes et leurs combinaisons, polymorphisme venant offusquer le rapport bipolaire dessin-objet qui, nous l'avons vu, a généré initialement toute cette variété d'apparences. D'autre part, Plouffe fait ressortir une série d'oppositions dans ces pièces, entre le naturel et l'artificiel, la réalité et la représentation, l'être et le paraître. De même, il constate que l'emploi de dimensions anthropométriques oriente, effectivement, les contenus de l'œuvre d'une manière que l'on peut qualifier d'humaniste.

Sans entrer dans le détail de l'analyse de Paul-Albert Plouffe, retenons qu'un certain procédé signifiant est privilégié par l'artiste Allouche dans son œuvre, celui de la métonymie (l'appropriation de la partie, tenant lieu du tout), et cela, par opposition à son contraire, la métaphore (substitution d'une chose par le symbole<sup>(3)</sup>). Cette constatation amène la délicate question des interprétations religieuses que «certains(nes)» spectateurs(trices), selon Plouffe auraient, tendance à faire des œuvres d'Allouche. Une interprétation religieuse sous-entend une lecture métaphorique; ainsi, il semble y avoir contradiction entre l'intentionnalité et ce type de lecture, le problème est résolu de la manière suivante : postulant que l'œuvre suscite à l'imagination (nourrie de la mémoire) divers contenus, Plouffe conclut que l'œuvre, sans être en soi symbolique, appelle une lecture métaphorique, même religieuse. L'artiste Allouche,

(1) «Du dessin sur deux niveaux : la démesure et la mesure», *La Chambre Blanche* (Québec), septembre 1982, pp. 11-12.

(2) «Corpus», *Huit annotations de Paul-Albert Plouffe*. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Musée d'art contemporain, 1980, 24 pp.

(3) M. Plouffe affirme, cependant, que tout artiste procède par métonymie, ce qui paraît contraire à la réalité historique.

affirme-t-il, ne se refuse pas à de telles associations, qui ne sont autre chose que les produits d'un effet de projection (Plouffe écrit : «tout objet est hanté par ceux qui lui ressemblent»).

Ainsi arrive-t-on à une position paradoxale. L'œuvre n'est que métonymique, un élément réellement géologique (amoncellement de sable) tenant lieu de la chose-même (dune, lune, montagne, plage). Malgré cela, elle pourra se prêter à une lecture métaphorique, suivant qui nous sommes. Il n'est donc pas «faux» de voir en cette accumulation de sable un symbole religieux comme, par exemple, une montagne sacrée, une Golgotha, une Olympe...

### L'exégèse

Paul-Albert Plouffe remplit, la fonction de porte parole, ayant préparé son discours perceptif avec l'assentiment de l'auteur de l'œuvre qu'il interprète. Peut-être ne dit-il pas précisément ce qu'elle aurait dit; il reste qu'il aborde l'expérience de cette œuvre de Jocelyne Alloucherie d'une manière qu'elle juge appropriée. Son expérience devient un modèle pour la nôtre; il n'est pas une question de contenu, mais d'attitude. (Les «contenus», comme les liens conceptuels entre les différentes pièces, sont à réinventer par chaque personne). L'interprétation de Plouffe est exemplaire; elle n'est pas, pour autant, la seule qui soit possible.

En comparant les idées de l'artiste et de l'exégète, il est possible d'identifier certains parallèles, surtout au niveau des sources de la pensée de l'une et de l'autre. L'on constate l'influence du structuralisme (Plouffe cite Lévi-Strauss) et de la linguistique (Alloucherie dira : «On vit dans un monde ultra codé», ou bien, livrant ses réflexions sur les graffiti dans le métro de New York, elle écrira : «Le signe devient signe. Ce n'est pas ce qui est écrit qui importe, mais que cela soit écrit.»). Ils évoquent, tous deux, certains postulats de la psychanalyse, Alloucherie écrivant de «désir», Plouffe précisant «charge libidinale» en art. Bref, les propos de l'exégète ouvrent une fenêtre sur la pensée de l'artiste, grâce à ce partage de vues. Ainsi, quand Paul-Albert Plouffe écrit «Loin de moi (et *loin de l'artiste*) l'idée de dénigrer semblables associations...», il est permis de croire que l'identité de vues est, pour cet instant du moins, totale.

### Conclusion

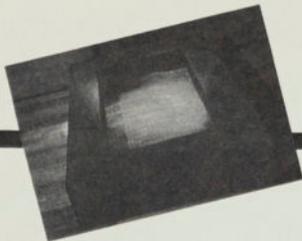
Ce tour d'horizon a permis de préciser certaines dimensions de la réflexion chez Jocelyne Alloucherie. Son orientation, nous l'avons constaté, est profondément humaniste, parfois même individualiste, sans pour autant que ce penchant aboutisse aux attitudes du genre «tour d'ivoire» ou «l'art pour l'art». Grâce, précisément, à l'individu, l'art, pour Jocelyne Alloucherie, constitue une force positive, libérante, qui triomphera de l'oppression, comme de l'habitude. Aussi, viendra-t-il nous surprendre là où l'on ne s'en attend pas, car il n'est pas donné aux hommes et aux femmes de décider du temps et du lieu de son apparition.

Devant une œuvre de Jocelyne Alloucherie, le(a) spectateur(rice) pourra bien se sentir un peu désarçonné(e) : qu'est-ce qu'il s'agit de faire ou de penser? Quel genre d'expérience convient?

Deux perspectives s'ouvrent devant nous. Celle qui colle de plus près aux intentions de l'artiste voudrait qu'on se sensibilise graduellement à la chose en soi, pour ainsi connaître d'une manière tout à fait personnelle, ses qualités, ses rapports tant internes qu'externes. Par une série d'appropriations de choses (sable, bois, métal, pierre) et par l'opération d'une série d'interventions-types (couvrir, briser, coller, etc.) à même ces choses-là, l'artiste a réalisé un microcosme (un mini-environnement) d'une complexité infinie, donnant tantôt dans le naturel, tantôt dans l'architectonique. Les règles du jeu de la réalité et de l'apparence étant différentes en chaque élément de l'ensemble, l'intensité de notre questionnement, de notre recherche d'un sens global, ne fait qu'accroître. L'expérience restera de nature ouverte.

L'autre perspective — celle que l'artiste admet mais à laquelle elle ne souscrit pas ouvertement, consiste à finaliser l'expérience de l'œuvre en attribuant aux différents éléments une valeur symbolique, voire religieuse. Toutefois, il convient de conclure qu'il ne pourra pas y avoir de lecture définitive quelle que soit la perspective que l'on choisit. Car, la seconde approche, elle aussi, doit déboucher sur un sens nouveau, à chaque fois qu'une personne différente se présente devant l'œuvre.

David Karel  
décembre 1982



# APPROCHE ICONOLOGIQUE

Pierre Filteau

## La description pré-iconographique

Lorsque nous abordons l'œuvre de Jocelyne Alloucherie, nous avons l'impression de pénétrer dans un lieu. La dimension architecturale est très présente. Mais vite nous constatons en y pénétrant qu'il s'agit plus d'une suggestion d'espace architectural que d'une construction réelle. Les moyens utilisés sont multiples et leur interprétation parfois ambiguë.

Au premier plan, ce carré noir rempli au centre de sable gris argenté disposé en formes ondulantes nous rappelle l'image d'un puits ou d'un bassin où l'eau vient miroiter à la lumière. La suggestion tient tant aux couleurs qu'aux formes. Derrière cet élément, deux structures verticales se dressent; l'une est évidée alors que l'autre est pleine. Elles évoquent les colonnes ou les supports d'un édifice et en soulignent l'accès. Les matériaux utilisés, le bois, la pierre, le métal, s'associent facilement à cette idée de support. Un peu plus loin, dans ce qui pourrait être l'intérieur de l'édifice, un assemblage de blocs gris supporte un plateau carré sur colonnettes sur lequel on a déposé du sable blanc en pyramide.

Cet objet ressemble étrangement à une sorte d'autel ou de plateau d'offrande et confère à ce lieu un caractère culturel.

Enfin un grand papier peint placé derrière «l'autel» entre les deux «colonnes» sert de toile de fond à cet assemblage. Il en est le reflet, puisqu'on y retrouve repris en dessin plusieurs des éléments déjà mentionnés (forme noire, carré blanc, colonnes rigides, sable ondoyant). Ce grand dessin se présente aussi comme un ouverture. Il suggère l'espace réel, la perspective, l'horizon et l'atmosphère et fait éclater la surface avec ces effets visuels. Il prend ainsi corps avec cette vision architecturale du lieu et en devient la prolongation et la fenêtre sur ce qui pourrait être un paysage marin.

## L'analyse iconographique

L'étude des éléments et de leur interrelation dans cet assemblage nous a amenés à une perception d'un espace architectural significatif.

Les moyens employés pour créer cette image ne nous permettent pas de situer cette approche dans une tradition ou dans un courant artistique précis. Cependant les résonances qu'elle produit nous suggèrent des relations avec des motifs artistiques connus.

Il y a d'abord, l'effet monumental de cet environnement. Par la netteté et la puissance de ses lignes, il peut être associé à l'esprit des monuments des grandes cultures anciennes, en particulier ceux de l'Égypte et de la Grèce.

Le point d'eau, puissant symbole de purification et de rafraîchissement, la colonnade annonçant l'abri, le lieu intime et l'autel ou la table d'offrande évoquent le sanctuaire, le Saint des Saints. Tous ces indices nous orientent dans la voie du Sacré. Ils constituent les éléments de base du Temple dans diverses cultures, autant chez les Juifs que chez les Chrétiens et leur sens est inscrit dans la symbolique archétypale.

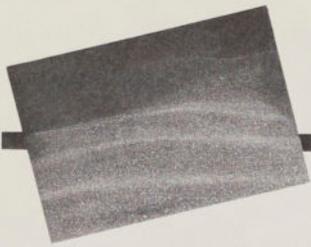
On retrouve aussi au niveau du traitement de ces éléments une approche qui est associable dans son esprit et dans sa signification à celle qui nous vient de diverses traditions artistiques. Ainsi cette façon d'intégrer plusieurs modes d'expression dans une même œuvre nous rappelle l'Égypte ancienne ou le moyen-âge européen. Cet effet de trompe-l'œil donné par le dessin n'est pas sans parenté avec les œuvres des artistes de l'époque baroque. Ce même dessin nous rappelle aussi le traitement par rabattement des plans des peintres cubistes. Enfin, plus près de nous l'Art Conceptuel semble partager cette façon d'aborder une question d'art en traitant certains aspects essentiels sans en exprimer toute la matérialisation formelle. C'est en s'associant à toutes ces préoccupations que Jocelyne Alloucherie développe sa conception esthétique.

**La signification intrinsèque:**

Si cette approche est trop sommaire pour pouvoir nous livrer le sens profond de la démarche de l'artiste, elle nous aura permis de constater qu'elle va beaucoup plus loin qu'au niveau des préoccupations plastiques. La variété des moyens utilisés et la complexité de leurs organisations tiennent moins d'une tendance maniériste de l'artiste que d'une volonté d'expression. Il s'agit de réinventer l'espace artistique en y combinant toutes ses formes d'expression. Les langages architectural, sculptural et pictural se combinent pour créer un lieu dont les qualités s'expriment presque à l'état de concept, sans perdre sa puissance d'évocation. C'est là une nouvelle approche du paysage architectural.

Denis Jillean

25/1/83



## APPROCHE FORMALISTE

Nicole Dubreuil-Blondin

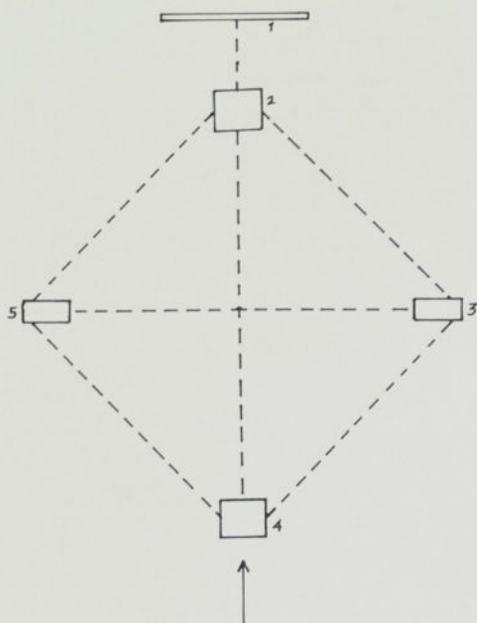
63

Conçu comme démarche épistémologique qui porte l'art à s'autodéfinir, le formalisme suppose que l'on fixe l'attention sur les œuvres qui ont inauguré, infléchi ou contesté les paradigmes dominants dans le champ esthétique. C'est pourquoi il s'attache de préférence à l'art des grands maîtres et aux œuvres-clé (chefs-d'œuvres) de l'histoire de l'art. Pollock demeurera toujours plus pertinent que Borduas dans cette optique, quel que soit l'impact culturel local de l'artiste québécois et de son manifeste. En revanche, le formalisme a eu pour effet contestable de consacrer comme grands maîtres du présent les artistes contemporains qu'il a trouvés les plus pertinents. Le formalisme n'est pas politiquement «pur» il reste lié aux grands centres. Il n'est pas non plus un outil pédagogique universel. Indifférent aux œuvres mineures que la sociologie affectionne parce qu'elles sont davantage le reflet d'une idéologie d'époque, il est complètement caduc face au patrimoine et à l'artisanat. Pis encore, il ramène même au champ de l'artisanat les œuvres dérivées, répétitives de structures figées, privées d'une dimension réflexive et critique. D'autre part, il n'est ni pédagogiquement ni politiquement neutre d'appliquer à un objet exemplaire, l'œuvre de Jocelyne Alloucherie en l'occurrence, les différentes méthodes ou approches de l'œuvre d'art. L'effet de convergence qui pourrait répondre, dans une certaine mesure, au caractère hybride de l'œuvre elle-même a pour effet d'hypostasier une production dont la qualité n'est pas ici mise en cause comme le lien incestueux qu'entretiennent les méthodes avec la légitimation.

Heureusement, le formalisme n'est pas un outil privilégié pour examiner l'œuvre de Jocelyne Alloucherie. Pas plus que la simple analyse formelle, d'ailleurs. Une fois repérés les contrastes de matière (le dur/le mou, l'opaque/le transparent) et de composition (l'ouvert/le fermé, le vertical/l'horizontal) qui en paraissent le fondement structural, elle ne peut pas conclure sur des effets de beauté et d'harmonie dans l'équilibre des contraires comme s'y complaisait ce type de lecture aux beaux jours du purisme abstrait de l'entre-deux Guerres. Simultanément image, objet et lieu, l'œuvre se dévoile aussi à une réflexion basée sur une épistémologie disciplinaire. Elle mise plutôt sur une référence oblique à la peinture, la sculpture et l'architecture. L'approche formaliste repose sur une saisie immédiate de l'œil. Comme site, l'œuvre de Jocelyne Alloucherie appelle le parcours physique qui s'allonge dans le temps. On l'imagine volontiers traversée par des recours à l'anthropologie, la sémiologie et la psychanalyse (leur interférence et non leur addition, comme le suppose la présente collection de commentaires) où serait posée la question du rôle de l'art comme médiation entre l'homme et le monde (la pluralité du discours se conformant à son objet). De l'auto-référence formaliste qui paraît ici niée, il reste néanmoins l'exigence suivante : le sens de l'œuvre ne peut surgir que du coup porté *dans l'art* par les propositions de Jocelyne Alloucherie. La transgression des lois du genre, la mise en situation du spectateur comme spectateur, le statut du lieu (un site «sacré»? un espace perceptuel expérimental?, un appareil à faire retour sur l'institution qui l'abrite?), ces traits que l'œuvre de l'artiste partage avec l'ensemble de la production postmoderne assurent la survie de la dimension immanente de l'art qui constitue l'une des grandes conquêtes de la modernité.

Nicole Dubreuil-Blondin

dec. 82



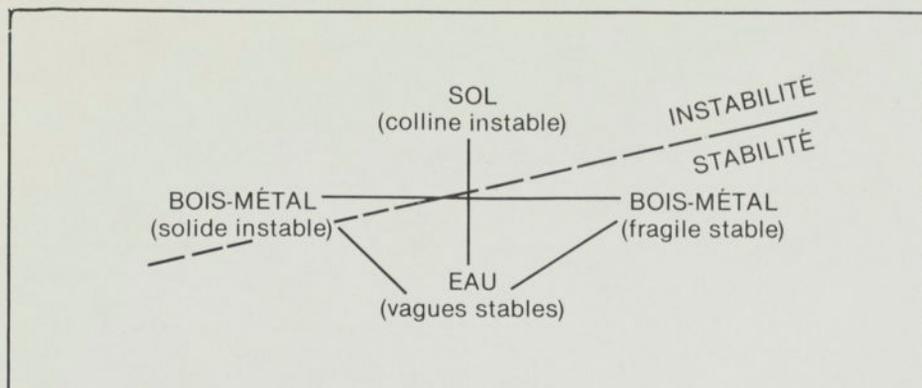
Au printemps 1980, Jocelyne Alloucherie exposait au Musée d'art contemporain une série d'installations. Un texte touffu de Pierre-Paul Plouffe intitulé «Corpus» et qui composait le catalogue de l'exposition m'a bien aiguillé dans mon analyse, d'autant plus que Plouffe n'est pas étranger au structuralisme. Je dois humblement avouer que l'œuvre d'Alloucherie m'était trop inconnue avant cette présente manifestation.

Il serait vraiment grossier de qualifier ce qu'elle nous présente ici de quatre sculptures et d'un dessin. Il s'agit d'une seule œuvre, d'un assemblage de 5 éléments, chacun d'eux étant lui-même un assemblage. Un système de construction, des parentés formelles et une poésie des matériaux les unissent cependant. Ils ont un caractère de complémentarité qui pourrait être celui du frère et de la sœur : deux sexes différents et deux physiologies différentes issues d'une même matrice. Le dessin joue-t-il le rôle de matrice? On connaît la passion du dessin de Jocelyne Alloucherie. À ce sujet, il serait conseillé de lire le texte qu'elle signe et publie dans *La Chambre Blanche*, Québec, septembre 1982 et qui est intitulé «La démesure et la mesure».

Nous avons affaire à une installation. Quatre éléments tridimensionnels, disposés aux quatre coins d'un carré fictif au sol, ayant les côtés d'une longueur approximative de 3 mètres, se présentent à nous. Ce quadrilatère est en fait un losange par rapport à un grand dessin disposé derrière l'un des éléments (voir le graphique 1). J'ai arbitrairement numéroté les cinq éléments, le chiffre «1» représentant le dessin. L'angle de vue privilégié est représenté par la flèche (d'après une photographie prise par l'artiste), ce qui n'empêche pas du tout notre vagabondage à l'intérieur de ce lieu.

Chacun des éléments de l'installation est construit par le mode d'assemblage/collage. 25 blocs de plâtre peints en gris sont accolés formant ainsi une sorte de base carrée pour une table carrée sur laquelle repose un cône de sable de couleur crème (2); un quadrilatère noir évidé en son centre contient une masse de sable bleuté, couleur connotant plus des vagues qu'une série de dunes désertiques (4); un cadre de bois vertical, incomplet à son sommet, presque complètement évidé contient au sol un morceau de bois recouvert de métal (3); un autre cadre de bois vertical serre de chaque côté une poutre de bois entièrement recouverte de métal (5); enfin, un dessin non-encadré de grande dimension exécuté sur papier blanc à l'aide de graphite apparaît, délimitant trois zones verticales égales, celle du milieu très foncée, laissant entrevoir un petit rectangle blanc en son centre inférieur, les deux autres parties sont très claires, à peine entamées par la matière noire, les textures sont rendues par une superposition de minces lignes hachurées (1).

Une première constatation serait celle de l'existence d'une symétrie sémantique forte. Le dessin peut être vu comme un triptyque avec un axe central vertical sombre encadré de deux volets d'égale dimension, différent par ce qui y est dessiné mais très lumineux tous les deux. Nous comptons deux éléments (2 et 4) axés sur l'horizontalité, la stabilité apparente, la lourdeur, le cône irrégulier et les vagues irrégulières, le sable bleuté et le sable crème. Les deux autres éléments (3 et 5) sont axés sur la verticalité et comprennent dans des cadres en bois incomplets des pièces de bois métallisées. Les formes 2 et 4 font référence indéniablement à l'écologie, comme si c'était des portions archétypales de paysages. Le plâtre gris rappelle le sol rocheux sur lequel repose une dune de sable, une colline ou une montagne; le cadre noir devient une frontière pour une portion de lac ou d'océan agité légèrement par le vent. À la mouvance des vagues on oppose le sable les pétrifiant, à la stabilité de la colline, on oppose la précarité, l'instabilité de la table/support. Les éléments 3 et 5 se rapprochent également du paysage : ils rappellent les arbres par leur verticalité et leur texture mais s'en écartent par leur aspect métallique. Le cadre plein (5), qui devrait être le plus solide, semble dans un équilibre précaire par sa masse verticale; par contre, le cadre vide, qui semble très fragile, est le plus stable par la poussée gravitationnelle.



Les oppositions sémantiques sont très fortes en regard de leurs évocations naturelles et sont organisées autour de la stabilité et l'instabilité. Pour le dessin, c'est différent. Du papier (dérivé du bois) épinglé au mur, mince et fragile, recouvert de graphite (minéral) qui laisse par ses textures des pleins et des vides construits par des superpositions de réseaux de lignes minces, est probablement ce qui est le plus solide dans toute l'installation. Sa composition est forte, équilibrée et recelant une symétrie indéniable. On oublie la fragilité du matériau puisque c'est l'image qui domine et non les interrelations du médium utilisé. Ce dessin, association de forme et de matériaux reconnus dans les autres éléments, l'emporte dans ce système, il en est la synthèse sémantique.

Ce lieu, organisé géométriquement en est un de réflexion, ne comportant pas de message direct : il imprime sur le visiteur une sensibilité énergétique rarement observable. Je ne peux m'empêcher de penser à deux autres lieux : le cromlech de Stonehenge et la chapelle de Mark Rothko, à Houston, recouverte de peintures gigantesques et noires. Des lieux magiques.

Devrais-je douter de cette analyse?

*Jean Claude Hély*  
18/12/82

## LISTE DES ŒUVRES

Jocelyne Alloucherie est née au Québec. Elle a grandi à Chicoutimi, complété un baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval en 1973 et une maîtrise en arts visuels à Concordia en 1980. Elle a présenté ses travaux à plusieurs reprises, notamment au Musée du Québec en 1973 et 1979 à la Maison des Arts de la Sauvegarde en 1975, au Musée d'art contemporain en 1980 et à la galerie Mercer Union de Toronto en 1981.

L'artiste rédige occasionnellement des articles pour des revues d'art et collabore régulièrement avec le groupe de la Chambre Blanche à Québec.

Jack Bush (1909-1977) a étudié à Montréal avec Edmund Dyonnet et au Ontario College of Art de Toronto. Sa première exposition, à la Women's Art Association, remonte en 1944; depuis, plus de quarante expositions lui ont été consacrées. Ses œuvres se retrouvent principalement dans des collections privées et publiques au Canada, au États-Unis et en Angleterre.

Louis Cane est né en 1943 à Beaulieu-sur-mer près de Nice. Depuis 1969 il a présenté des peintures et écrits lors de plusieurs expositions individuelles ou de groupe. Il a exposé dans de nombreuses galeries européennes, notamment chez Claude Givaudan, Daniel Templon, Konrad Fischer. En 1971 il participait à une exposition de groupe Support-Surface. Il est co-fondateur de la revue «Peinture-Cahiers théoriques». En 1976, le Musée d'art contemporain présentait l'exposition Louis Cane.

Né à Plessiville (1944), Marius Dubois entreprend en 1964 des études de sculpture à l'École des beaux-arts de Québec. Par la suite, il étudiera au Hornsey School of Arts de Londres qu'il représentera à l'exposition «Young Contemporaries» (1970) et où il remportera le prix de peinture. Représenté dans de nombreuses collections tant publiques que privées, il a également participé à plusieurs expositions solos ou de groupe.

Lauréat Marois est originaire de Saint-Ephrem de Beauce (1949). Diplômé de l'École des beaux-arts de Québec, il est également licencié en pédagogie spécialisée en arts plastiques de la Faculté de Science de l'Éducation de l'Université Laval.

Depuis 1969, il a participé à de nombreuses expositions tant au Québec qu'à l'étranger et ses œuvres font partie de plusieurs collections publiques et privées.

Jocelyne Alloucherie  
*Sans-titre no 2*, 1979-1980  
Techniques mixtes  
Collection du Musée d'art contemporain

Jack Bush  
*Zig-zag*, 1967  
Acrylique polymer sur toile  
172,8 x 269,8 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain

Jack Bush  
*Side slip*, 1968  
Acrylique sur toile  
144,6 x 198,3 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain

Jack Bush  
*Tall Column*, 1964  
Huile sur toile  
228,3 x 145,3 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain

Louis Cane  
*Peinture*, 1974  
Huile sur toile  
305 x 305 cm. et  
245 x 210 cm. (sol)  
Collection du Musée d'art contemporain

Marius Dubois  
*L'Éclipse*, 1975-1976  
Huile sur toile  
0,905 x 0,965 mètre  
Collection du Musée du Québec

Lauréat Marois  
*Architecte*, 1982  
Sérigraphie  
63,5 x 44,5 cm.  
Collection de l'artiste

Lauréat Marois  
*Lumière magnétique*, 1981  
Sérigraphie  
53,7 x 50,7 cm.  
Collection de l'artiste

Lauréat Marois  
*Espace d'âge*, 1977-1979  
Sérigraphie  
58,5 x 74,0 cm.  
Collection du Musée d'art contemporain







