



ateliers

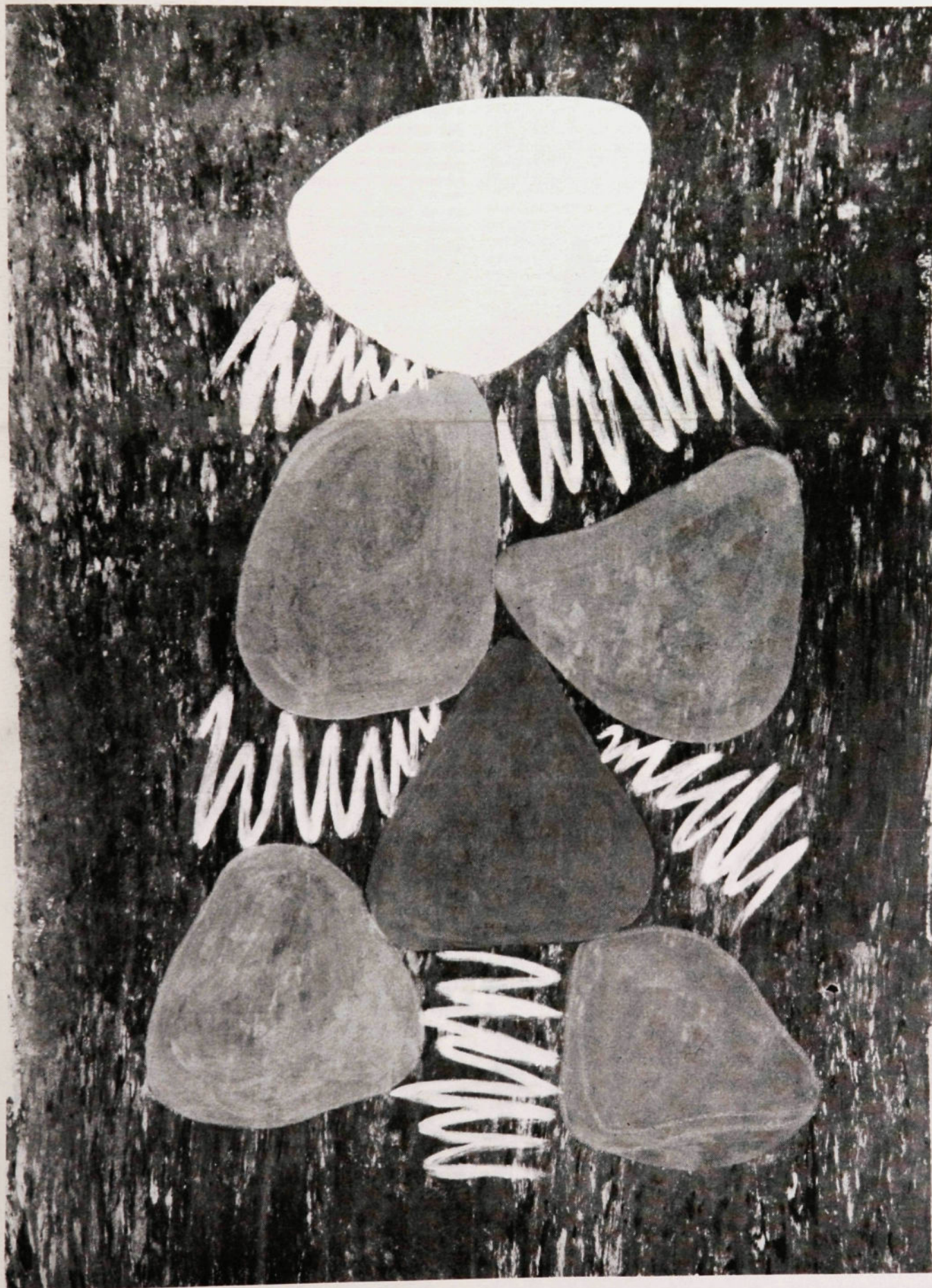
volume 5 numéro 5

17 mars 1977 - 21 avril 1977

25 cents

RÉTROSPECTIVE

JACK BUSH



Cirr, 1974
acrylique sur toile
(66½" x 45¼")

Si Jack Bush n'est pas le premier peintre canadien à acquérir une réputation internationale, c'est l'un des rares à l'avoir fait sans quitter le Canada pour une période prolongée. Il a, ces quinze dernières années, produit à Toronto des oeuvres qui ont contribué de façon marquante à l'évolution de la peinture contemporaine. Comme bon nombre des peintres abstraits des années 1960 et suivantes, Bush a tendance à utiliser dans ses peintures des masses nettement délimitées de couleurs claires, minces mais saturées. En cela, son art appartient, sans s'y méprendre, à la tendance que Clement Greenberg a appelée Post Painterly Abstraction (l'abstraction post-picturale).

Son art diffère nettement de l'ensemble de la peinture abstraite américaine la plus récente, spécialement par sa préférence pour des relations entre une figure et un fond, et par sa façon asymétrique et non-cubiste de les traiter. On serait tenté d'attribuer ces traits à sa "canadianité", mais les caractères nationaux sont difficiles à isoler en matière d'art, particulièrement dans le cas d'un pays aussi jeune que le Canada. Certains aspects uniques du style de Bush peuvent s'expliquer par les influences locales et internationales qui prévalaient à Toronto à l'époque de sa jeunesse, pendant les années 30 et 40.

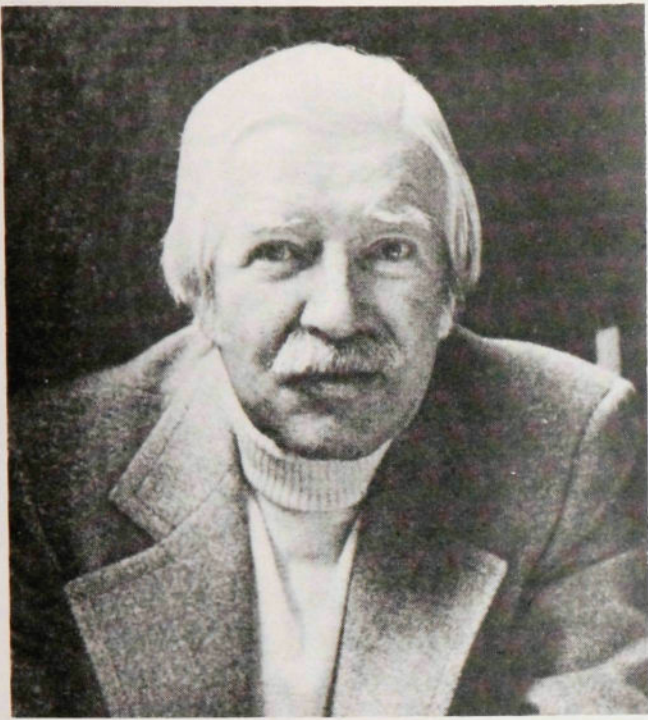
La scène artistique, à Toronto, était alors dominée par le Groupe des Sept, dont le mouvement, local à l'origine, avait réussi à s'épanouir en une école nationale à partir des années 20. A la fin de cette décennie, à Toronto, ce groupe avait établi sa suprématie au point d'écraser les peintres plus jeunes.

Dans les années 1950, un autre groupe de peintres torontois, conscients de leur isolement, se réunit sous le nom de "Painters Eleven" dans le but, en particulier, d'ouvrir Toronto à la peinture abstraite. Ayant besoin de guides et sans liens avec Paris, ils se tournèrent tout naturellement vers New York. Mais quel chemin à rattraper par rapport aux peintres new yorkais! De jeunes membres du groupe, tels William Ronald et Harold Town, assimilèrent rapidement le Cubisme assez lâche des expressionnistes abstraits. Certains peintres plus âgés, comme Bush et le regretté Jock Macdonald, produisirent des oeuvres abstraites où le Cubisme n'était pas assimilé sans malaise ni réticences.

Vers la fin des années 50, Bush produisait des peintures de style 'expressionniste abstrait', quoique d'un trait plus ferme. Les taches, les éclaboussures, les zones colorées de ces peintures faisaient partie du vocabulaire commun aux peintres abstraits ou semi-abstraites — Matisse, Arp, Klee, Miro et la suite. Ces figures traduisaient l'accommodation du dessin Art Nouveau à la manière cubiste. Chez Bush, elles paraissaient apposées ou insérées plutôt que nées spontanément des conditions mêmes du médium: les éclaboussures, les taches n'étaient pas le résultat du contact physique entre la peinture et la surface du tableau ni de simples coups de brosse 'gestuels'. La plupart de ces formes étaient d'abord délimitées, leur contour dûment tracé, avant que la couleur vienne les remplir. Cette nouvelle relation entre le trait et la couleur va être la base de l'art de Bush parvenu à maturité, et l'aider à libérer la peinture 'figure-fond' de l'emprise du Cubisme. L'exemple de Matisse fut — et demeure — déterminant à cet égard. Vers la fin des années 60, Bush fit la connaissance des *Baigneuses à la rivière* de Matisse; cette oeuvre monumentale datant de 1916 fit sur lui une impression profonde. Dès lors, l'exemple de Matisse influença profondément son art — dessin, couleur, touche, et sens de la composition.

Dans les peintures intitulées 'Thirst' (poussée, jaillissement) de 1960 et 1961, ce qu'il y a d'unique dans la personnalité artistique de Bush se fait jour encore plus clairement. Une forme dessinée, ayant l'allure d'un coup de pinceau, prend son origine dans l'un des côtés du tableau, pénètre jusqu'aux deux tiers dans une ou plusieurs couleurs différentes. Cette forme jaillissante est fréquemment laissée 'en blanc', son dessin est 'maladroit' - inachevé - ce qui semble ralentir son mouvement. Ces éclaboussures stylisées, ces gouttes étaient préfigurées par les "éclatements" utilisés par Bush vers la fin des années 50.

Puis les éclaboussures progressèrent vers le centre du tableau et recouvrirent la 'poussée' qui s'étendit et devint une



bande qui traversait le tableau. En 1962 commencèrent à apparaître des tableaux où régnaient de simples éclaboussures sur des fonds ressemblant à des drapeaux. Les taches 'ambien-nes' des oeuvres de cette période (telle *Red on Pink* de 1962) n'étaient pas totalement nouvelles au xxe siècle; elles rappellent encore Arp et Miro, bien que chez Bush elles semblent provenir de taches d'encre ou de peinture, et non de volumes simplifiés. (Que les taches soient ou non représentatives importe peu; si elles semblent représentatives, c'est avant tout parce que des formes irrégulières, non géométriques, s'apparentent aux formes présentes dans la nature). Le caractère unique des formes proposées par Bush, c'est que la concavité dominante de leurs lignes les privait de volume, les aplatis-sait et les enchâssait dans le fond.

Chacune de ces formes irrégulières ne pouvait accueillir qu'une couleur. En 1963, elles s'étaient changées en colonnes verticales aux blancs concaves, divisées horizontalement en blocs ou en bandes de couleurs, et serties dans un espace monochrome. Colonne verticale, bande en sautoir et forme d'entonnoir furent ainsi exploitées par Bush tout au long des années 60. Cette évolution vers la colonne de couleurs fut graduelle et fit l'objet de maints essais, échecs et recommen-cements. La recherche persistante de solutions incongrues (jusqu'à passer pour réellement excentriques) aux problèmes picturaux est caractéristique de l'art de Bush, surtout dans ses périodes de transition.

La prolifération de la couleur et sa liberté nouvelle impli-quent un nouveau type de relations, et en 1967 Bush commença à peindre des toiles dont la surface entière était couverte de 'piles' de couleurs disposées à des angles variés les unes par rapport aux autres. Pour éviter que les 'piles' ne se tou-chent, il divisa la surface de la toile en zones rectangulaires et triangulaires contiguës, et plaça les 'piles' de couleurs de façon qu'elles soient parallèles au bord de chaque zone.

En 1968, Bush revint à une conception du tableau dans la-quelle la colonne de couleurs s'alignait sur l'un des côtés du cadre; mais la colonne s'était réduite à une étroite 'zone frontière', brillant d'un nouvel éclat et composée d'un plus grand nombre de couleurs que dans aucun des tableaux à 'piles' de couleurs qu'il avait peints auparavant. Ces 'frontières de couleurs', qui avaient fait leur apparition dans des tableaux tels que *Tall Spread* (1966), utilisaient une série de bandes de couleurs apparentées, quoique différentes, pour im-poser le jeu rythmique des teintes entre elles; elles étaient emprisonnées dans la toile par les vastes zones contiguës remplies de couleur saturée. *Blue Studio* (1966) et *This Time Yellow* (1968) possèdent un classicisme, une beauté limpide qui placent ces oeuvres parmi les plus grandes réussites de l'artiste.

Il est instructif de comparer Bush et Kenneth Noland - à mon avis les deux maîtres de la couleur parmi tous les pein-tres récents. Bush a certainement été influencé par la mani-ère dont son cadet emploie de minces lavis de couleur acryli-que transparente et, pendant les années 60, par son utiliza-tion de rayures et de bandes. Les similitudes entre la peintu-re de Bush et celle de Noland recouvrent néanmoins de fon-damentales différences. Noland fait régner une symétrie et une régularité géométrique presque totalement absentes chez Bush. La composition chez Noland n'est ni moins importante ni moins nouvelle que chez Bush (l'importance de Noland à ce point de vue n'a guère besoin de héraut), mais c'est une com-position de style différent, plus immédiatement apparentée aux proportions du cadre qui enferme le tableau, où règnent des formes neutres, fondamentalement semblables (quelquefois parfaitement identiques, mais ne variant plus souvent que par la largeur ou l'aire). Ceci permet à Noland d'utiliser la cou-leur en quantités mesurées et par intervalles échelonnés avec précision, ainsi que d'exploiter la répétition des couleurs et

de leurs intervalles. Il peut faire un tableau dans une famille de tons apparentés et peut répéter des couleurs ou des varia-tions échelonnées de la valeur et de la teinte pour établir telles séquences rythmiques de couleurs. Il est rare que Bush répète les couleurs dans un tableau, ou qu'il mesure les in-tervalles entre les teintes de façon aussi précise que Noland. Il a dû observer une certaine discrétion dans son utilisation des couleurs, et tout spécialement depuis le milieu des années 60, époque où il abandonna les colonnes de couleurs au profit des 'piles' de bandes de couleurs parallèles. Si les teintes de certaines parties des 'piles' de couleurs sont assez voisines pour qu'on ne puisse les distinguer, elles vont suggérer l'exis-tence d'un arrière-plan comme si elles étaient situées der-rière les autres bandes de couleurs, comme si les autres ban-des faisaient partie d'un tissu dont les trous révéleraient, par-dessous, l'existence d'un autre tissu de couleur différente (Noland utilise habilement cet effet). Bush a tendance, de plus, à travailler dans les limites du cadre dans un esprit tradi-tionnel, tandis que chez Noland, fréquemment, la forme de la chose peinte et celle du cadre réagissent l'une sur l'autre. Cette différence est perceptible jusque dans la façon de pein-dre des deux artistes: Noland, peint sur une toile non tendue posée à même le sol; Bush sur une toile non tendue épinglée à une surface verticale - considérant la toile comme un ré-ceptacle, à la façon des peintres de chevalet.

En 1969 Bush revint de nouveau en arrière et commença à réincorporer dans ses toiles des motifs déjà utilisés par lui au début des années 60. Peu après il commença à introduire des motifs calligraphiques variés dans les chaînes de cou-leurs unies qui jouxtaient les 'zones frontières' dans ses peintures de ce style de 1968. Ces nouvelles figures prove-naient (tout comme les 'poussées' et les gouttes ambiennes du début des années 60) de simples éléments graphiques: coups de pinceaux, "blips" d'électrocardiogrammes, panneaux routiers, marques de pneus sur bitume, etc. Bush a toujours été très réceptif aux motifs graphiques tout comme aux sim-ples formes naturelles (il trouve souvent des motifs dans son jardin). Ces figures, il ne les utilise pas de façon figurative. Il les incorpore, elles ou leur simplification graphique, dans

moins complexe le jeu des couleurs, mais donnait à la compo-sition plus de liberté, ce qui s'accordait avec l'aspect 'rap-porté' des éléments calligraphiques. De plus, il fallait rem-plir chaque bande d'une couleur opaque si l'on voulait qu'elle se distingue du fond. Alors que jusqu'ici Bush avait réussi à obtenir une transparence d'aquarelle en appliquant de la pein-ture diluée sur une toile de teinte claire, il recherchait désor-mais une puissance vibratoire ayant la sécheresse de la goua-che, qu'il obtint partiellement en utilisant pour la plupart de ses tons clairs des couleurs rabattues, et plus généralement a-vec une peinture plus épaisse et plus opaque.

Bush abandonna bientôt complètement les fonds à l'apprêt au profit de fonds mouchetés peints au rouleau. En appliquant sur le fond, au rouleau, une couleur liquide en même temps qu'une couleur plus sèche et non mélangée (cette dernière étant sou-vent le noir ou le blanc) il obtenait un effet moucheté qui met-tait en valeur les possibilités de couleurs saturées qui avaient existé dans ses tableaux précédents.

En 1972, Bush délaissa momentanément les toiles à fond moucheté pour peindre des tableaux dans lesquels des groupes de bandes colorées parallèles, placés à des angles variés les uns par rapport aux autres, étaient disposés contre la toile nue ou contre des applications de fonds pâles. Ces tableaux de la 'série D' témoignent d'un retour au genre de complexité rythmique auquel il s'était intéressé en 1967.

Dans quelques tableaux de la série 'Feather' de 1974, il commença à appliquer ses fonds à l'éponge. Ces nouveaux fonds rappelaient les fonds mouchetés mais l'éponge leur donnait une variété de texture qui les apparentait aux fonds largement brossés de ses huiles des années 60. Par un mou-vement tournant de l'éponge, Bush arriva à instaurer des ryth-mes dans le fond même, et, en appuyant plus ou moins, à lan-cher ou arrêter un mouvement spatial discret, curviligne, dans la surface même du tableau.

En 1975 et 1976, Bush s'est servi de ce fond pour peindre des tableaux dont le chromatisme est le plus complexe depuis les oeuvres de l'époque "Fringe", reprenant ainsi, et souli-gnant par la même occasion, le thème des rythmes et contre-rythmes des couleurs.



Red Vision, 1958
huile sur toile
39³/₈" x 47³/₄"

des peintures abstraites qui contiennent d'autres motifs abso-lument non représentatifs.

Les motifs calligraphiques apparurent à l'origine dans les champs saturés des tableaux de style 'zone frontière' (comme dans le magnifique *Irish Rock* de 1969). Mais l'allure assez libre, presque figurative, des calligraphies flottantes, renforçait par contraste l'aspect rigidement géométrique des 'zones frontières' et tendait à repousser les fonds de couleur unie à l'arrière-plan. Au début, Bush remédia à cela soit en intensifiant la couleur du fond pour faire vibrer optiquement l'un par rapport à l'autre la figure et le fond - encore une utilisation structurelle de la couleur dont le succès repose sur des tons intenses, différents, mais de valeur semblable - ou en rapprochant le fond de la surface en couvrant le tout d'une sorte de mouchetés.

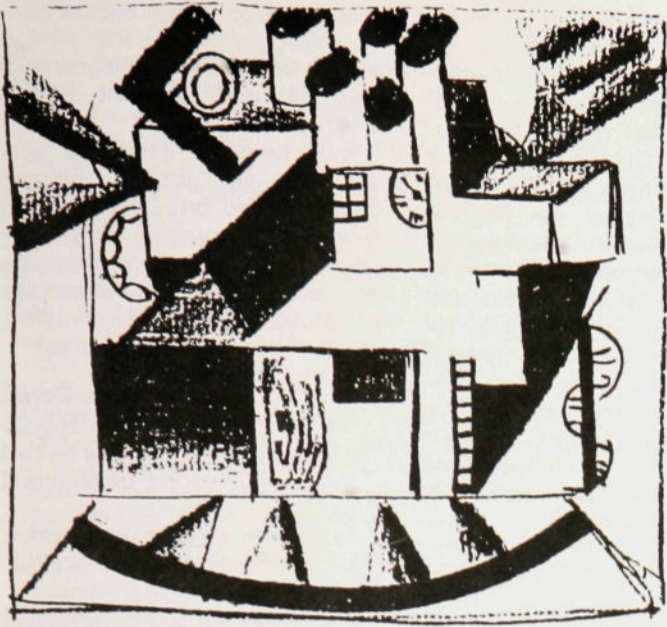
En 1970, Bush commença à ouvrir la 'zone frontière' en pei-gnant des bandes de couleurs ouvertes à l'extrémité - comme la fin d'un coup de pinceau - au-dessus du fond. Ceci rendait

Les rythmes chromatiques, les traits et les tourbillons, le fond de toile pris dans une danse joyeuse, tout cela produit un art dont le lyrisme n'avait jamais été égalé depuis Matisse.

Jack Bush a libéré la peinture 'figure-fond' des dangers que présentaient les limites du dessin cubiste et post-cubiste. Ce faisant, il a enrichi le vocabulaire de l'art abstrait. C'est pour-quoi il est possible qu'il soit le premier artiste véritablement influent que le Canada ait jamais produit. Quelle que soit la part qu'ait prise dans son développement le Toronto des an-nées 30 et 40, il a su tourner la situation à son avantage et en tirer un art de haute valeur et de grande originalité qui est devenu une source d'influence et d'inspiration pour les artis-tes du Canada et d'ailleurs.

Terry Fenton
mai 1976

(Extraits du catalogue qui accompagne l'exposition - 17 mars au 17 avril 1977)



Kazimir S. Malevitch
Toile de fond pour *Victoire sur le soleil*, acte II scène 6,
Petrograd 1913

Les dessins de décors et de costumes qui figurent dans cette exposition apportent un témoignage de plus sur l'imagination et l'énergie créatrice si remarquables de l'avant-garde russe (1). On retrouve ici des peintres célèbres comme Exter, Malevitch et Tchelitchev, et aussi plusieurs noms peu connus, du moins en Occident. Bekhteev Hodasevitch, Petritski, par exemple, n'ont pas la célébrité qu'ils méritent, mais la présente exposition les fera sûrement apprécier enfin à leur juste valeur. Elle est, en fait, la première du genre en Occident; même en U.R.S.S., il n'y en a pas eu de semblable depuis 1928. A regarder les dessins de cette extraordinaire collection, on se rend compte qu'à l'époque où les **Ballets russes** de Diaghilev connaissaient un immense succès à Paris et à Londres (juste avant et après la Grande guerre), grâce surtout à leur présentation visuelle, la scène russe n'était pas moins productive et innovatrice chez elle, même si elle obéissait à des préoccupations fort différentes et sur un bien autre plan.

En 1910, les auditoires parisiens qui contemplèrent la sensuelle magnificence des décors et costumes dessinés par Bakst

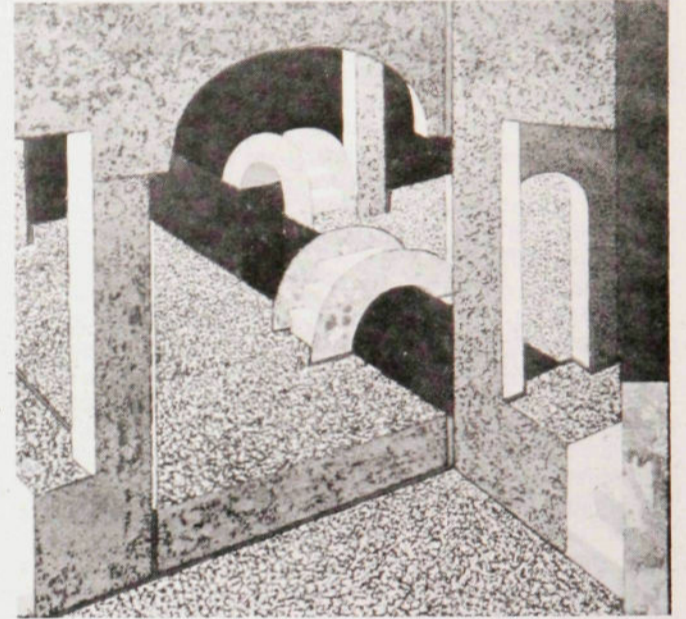
L'importance de la présente exposition provient surtout de ce que celle-ci permet de situer les débuts de ce passage vital de la surface (la toile d'araignée) à l'espace, dans la décoration scénique. En faisant voir ce passage, elle révèle d'autre part une tradition qu'avaient masquée les succès des **Ballets russes**, une autre tradition, regroupant les chefs de file de l'avant-garde russe: Exter, Lissitzky, Malevitch, Popova, Rodtchenko, Stepanova, Tatlin, Iakoulov. Cette exposition dégage aussi d'autres aspects intéressants. Par exemple l'épithète "russe", qui figure dans son titre, englobe en fait plusieurs nationalités que l'on trouve dans les limites géographiques de l'U.R.S.S., et certains dessins doivent beaucoup à des influences non russes: il y a quelque chose de la simplicité hiératique des miniatures géorgiennes dans les deux danseuses de Goudiachvili; chez Iakoulov, la spontanéité et l'amour du mouvement sont un produit de son Arménie bien-aimée beaucoup plus que de Moscou ou de Paris; la curieuse superposition d'un goût compliqué et d'une certaine vulgarité est commune aux Ukrainiens qu'étaient Bogomazov, Meller et Petritski. On découvre des différences non seulement entre les manières individuelles et nationales de résoudre un problème artistique posé par tel costume ou par tel décor, mais aussi dans le choix du domaine d'expression. La décoration scénique, en effet, ne concerne pas seulement le ballet, l'opéra et le théâtre: pour l'avant-garde russe, le cirque aussi était un domaine d'expérimentation (Bekhteev Erdman, Tchekhonine), de même que le cinéma (Exter), le spectacle de masse (Annenkov, Kozlinski), le cabaret et l'opérette (Exter, Iakoulov). Aussi, pour apprécier l'importance des divers éléments de cette exposition, faut-il mettre de côté les idées reçues et ne pas craindre d'accorder une attention particulière aux formes dites "inférieures" du théâtre. N'est-ce pas le grand metteur en scène Vsevolod Meyerhold (1874-1940) qui voyait dans le cirque un art plus noble que le théâtre (3)?

Le théâtre russe n'eut jamais de Bibiena, de Gonzaga ni de Basoli, et par bonheur, quand la liberté de la décoration scénique russe finit par sentir la menace des canons austères de la scène impériale, dans les années 1880, une conception nouvelle du théâtre se fit rapidement jour grâce à la troupe privée de Savva Mamontov. Les pièces et les opéras que Mamontov représenta dans son domaine des environs de Moscou, puis à Moscou même et à Saint-Petersbourg, attirèrent de nombreux artistes célèbres et notamment Constantin Korovin, Victor Vasnetsov et Mikhaïl Vroubel. On peut dire sans exagérer que son amour du théâtre a exercé sur le développement de l'art dramatique en Russie une aussi grande influence que celle du duc de Meiningen en Allemagne. Du point de vue particulier du décor scénique, les artistes qu'employait Mamontov s'écartèrent décidément de la toile de fond à effet stéréoscopique du théâtre impérial pour tendre vers de nouveaux principes d'asymétrie, de décoration intense et même, dans le cas de Vroubel,

personnages de profil, signe certain qu'il ne les envisageait pas du point de vue du volume. Dans *Victoire sur le soleil*, il voyait l'acteur comme un prolongement de la toile cubiste et non pas comme une forme mobile et "construite".

Dans le développement de cette conception nouvelle de l'espace en tant que mécanisme dynamique, on doit accorder une importance particulière à l'oeuvre d'Alexandra Exter. Avec Popova, Exter fut l'un des rares artistes de l'avant-garde russe capable de transcender la surface peinte pour organiser les formes dans leurs rapports dynamiques avec l'espace.

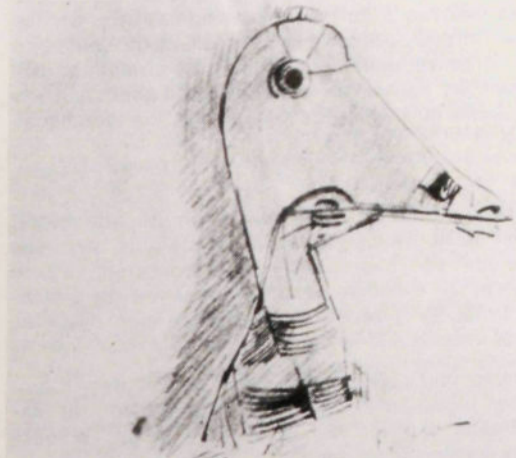
Il n'est pas hors de propos de noter que Gueorgui Iakoulov, le plus bohème des décorateurs de théâtre figurant dans la présente exposition, se faisait l'ardent défenseur du cirque et des autres "spectacles populaires". Comme Petritski et Tchekhonine, Iakoulov ne se laisse pas ranger dans une catégorie unique: il ne se réclamait ni du cubisme, ni du futurisme, ni du constructivisme, et pourtant sa force lui venait pour une grande part de ces mouvements. Un critique a dit que Iakoulov, comme Meyerhold, portait le théâtre en lui, et que "son évolution a été elle-même un théâtre" (5). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le premier "caveau", ou cabaret,



Mihail F. Andreenko
Dessin pour un décor de théâtre constructiviste, Paris 1924
collage signé

LE DÉCOR SCÉNIQUE ET L'AVANT-GARDE RUSSE

pour *Schéhérazade* furent émerveillés par leurs couleurs vives et leurs symétries déguisées. Trois ans plus tard, lorsque la Bohème de Saint-Petersbourg joua l'opéra "transrationnel" *Victoire sur le soleil*, elle ne rencontra qu'ahurissement et sifflets. Les deux pièces, pourtant, étaient russes; la présentation visuelle des deux était puissante; mais là s'arrêtait leur ressemblance. Dans l'histoire du décor de théâtre, *Schéhérazade* se situe, comme la plupart des productions de Diaghilev, à l'aboutissement d'une longue et brillante tradition. *Victoire sur le soleil*, au contraire, marque le début d'une ère nouvelle. Les **Ballets russes** arrivaient comme une sorte d'apothéose du style de décoration qui avait régné sur le théâtre à la Renaissance, à l'époque de l'art baroque, au temps du romantisme et au temps du naturalisme. Les élites fortunées qui virent les productions mémorables de 1909 à 1914 (et qui étaient elles-mêmes le brillant aboutissement d'un ordre social dépassé) furent captivées par la vigueur toute simple des décors et costumes de Bakst, Roerich et Sudeikin, et charmées par l'exactitude un peu pédante de Benois. Le décor, disait un critique, agit comme une toile d'araignée, et s'il s'établit sur le plan artistique une communication entre l'acteur et le spectateur, elle relève simplement du choc et de l'ahurissement (2).



Anton B. Pevsner
Dessin pour costume, 1915
encre signée

vers l'idée d'une architecture scénique, c'est-à-dire vers l'utilisation de l'espace à trois dimensions. En dépit, toutefois, de ces importantes innovations des années 1880 et suivantes, le théâtre russe, comme le théâtre européen, ne réalisait pas une synthèse véritable des diverses formes de la création artistique. L'une ou l'autre des disciplines dominait toujours: pensons à l'auteur dramatique lui-même à la fin du XVIIIe siècle, au déclamateur à la fin du XIXe ou au décorateur au début du XXe.

Pour que le théâtre pût réaliser une telle synthèse, il fallait un coordonnateur, capable de surmonter la rivalité du metteur en scène, du décorateur, du musicien et de l'acteur. C'est ce que firent les grands metteurs en scène de l'époque de l'avant-garde, Meyerhold, Nikolaï Okhlopkov (1900-1967), Alexandre Tairov (1885-1950) et Evguéni Vakhtangov (1883-1922), et non pas seulement en révélant la base intrinsèque, abstraite, du théâtre.

Meyerhold et ses compagnons comprirent qu'"au théâtre les mots ne sont que des motifs sur la toile des mouvements (4)", et cette prise de conscience eut l'influence la plus décisive sur la décoration scénique. Cependant, c'est en dehors de l'orbite de Meyerhold que se produisit véritablement l'évolution vers le constructivisme qui caractérisa la décoration scénique russe avant la Révolution; ce fut en particulier dans les représentations du drame populaire intitulé *L'empereur Maximilien et son fils désobéissant Adolphe* et de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil*. L'importance visuelle de ces deux pièces, que l'Union de la Jeunesse monta à Saint-Petersbourg en 1911 et 1913, respectivement, était due à leurs décorateurs, Tatlin pour la première et Malevitch pour la seconde. L'histoire toute simple de *L'empereur* (adaptée par le poète futuriste Vassili Kamenski) et le libretto "transrationnel" de *Victoire sur le soleil* n'avaient qu'assez peu de chose en commun, mais les deux spectacles mirent en avant de nouvelles conceptions de la décoration scénique, ou plutôt de la construction scénique.

Les historiens modernes ont peut-être exagéré la valeur d'innovation de *Victoire sur le soleil*: son libretto, à part quelques interpolations transrationnelles, était compréhensible; il racontait l'entreprise d'un parti de héros futuristes s'élançant à la conquête du soleil. La musique, chromatique et dissonante, n'était pas pour autant révolutionnaire. Malevitch lui-même s'inspirait, ce qui était logique, d'objets et d'idées que mentionnait le texte. Les costumes nous frappent sans doute comme assez "théâtraux", du fait qu'ils exagèrent les traits caractéristiques des personnages, mais ils ne sont pas ce qu'il y a de plus important dans l'ensemble visuel. Malevitch, plus peintre que dessinateur de costumes, montrait toujours ses

soviétique, le Café Pittoresque, ait été décoré principalement par Iakoulov (à qui, d'ailleurs, il devait son existence même). Iakoulov peignit les murs, par exemple, de façon à faire écho au thème de *l'Inconnue*, pièce de Blok représentée dans cette salle par Meyerhold en mars 1918 avec des décors de Lentoulov.

Constructivisme et théâtre soviétique, voilà un sujet que documenterait une grande abondance de matériaux et qui justifierait une monographie à lui seul. Le constructivisme exerça son influence non seulement sur l'aspect décoration du théâtre, transformant la scène en une expérience véritablement à trois dimensions, mais encore sur le texte dramatique, sur l'accompagnement musical (ou autre) et sur l'acteur lui-même.

De même que les peintres soviétiques du temps de Staline dessinaient des paysans aux figures épanouies, au grand soleil, parmi des gerbes de blé, les dessinateurs scéniques d'U.R.S.S. firent entrer les "lendemains qui chantent" du socialisme utopique dans la *bella prospettiva* du décor de théâtre. En 1938, Ilia Chlepianov, dessinateur et l'un des plus proches collaborateurs de Meyerhold dans sa dernière période, écrivait que: "Les théâtres de Moscou (...) sont aujourd'hui comme autant de cornues communicantes dans lesquelles le liquide est partout au même niveau (6). Il n'en est plus ainsi, fort heureusement. Exter, Lissitzky, Popova, Stepanova, Iakoulov sont aujourd'hui de plus en plus connus et compris en U.R.S.S., et le dessin scénique contemporain y redevient un art de construction et une architecture de mouvement.

John E. Bowlt

NOTES

1. Il s'agit de la troisième exposition d'éléments de la collection Lobanov-Rostovsky. La première avait pour titre *Décors et costumes du théâtre russe* (1967-1969), et la seconde, *Diaghilev et les décorateurs de théâtre russes* (1972-1974). C'est l'*International Exhibitions Foundation*, de Washington (Etats-Unis), qui en a assuré la présentation dans diverses villes.
 2. W.R. Fuerst et S.J. Hume: *Twentieth-Century Stage Decoration*, New York, 1967 (1929), vol. 1, p. 76.
 3. Selon A. Lounatcharski: *Teatr segodnia*, Moscou-Leningrad, 1928, p. 107.
 4. A. Gvozdev: "Vместо предисловія" dans *Teatral'nyi Otkriab' Leningrad-Moscou*, 1926, no 1, p. 28.
 5. N. Giliarovskaia: *Teatral' no-dekoratsionnoe iskusstvo za 5 let, Kazan'*, 1924, p. 15.
 6. I. Chlepianov: "Zametki po voprosam iskusstva", dans Ilia Chlepianov. *Stati. Zametki. Vyskazyvaniia*, publié par S. Dunina, Moscou, 1969, p. 22.
- (Texte extrait du catalogue qui accompagne l'exposition et qui fut traduit par le Service de traduction du Ministère des communications) dates de l'exposition: 21 avril au 15 mai 1977

BORDUAS INCONNU

De la collaboration étroite entre le Musée d'art contemporain et le séminaire en muséologie du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal résulte une troisième exposition. Après les **Courtepointes de la Famille Merkley** (avril 1975) et **Montréal des années trente** (janvier 1976), le Musée présente cette année, du 21 avril au 22 mai, **Borduas 1920-1940 - Oeuvres sur papier**.

Le séminaire de muséologie 1976-77, sous la direction du professeur Pierre Desjardins, propose d'explorer une autre facette de ce Montréal des années 20 et 30, celle de l'enseignement des arts plastiques, à travers la personnalité d'un artiste qui fut à la fois le plus célèbre contestataire du système traditionnel de l'École des Beaux-Arts et l'un des pédagogues d'avant-garde de son époque: PAUL-EMILE BORDUAS.

Borduas, comme du reste la plupart des peintres non-figuratifs, a d'abord suivi la route astreignante de la formation académique. Avant de pouvoir libérer le geste et la matière, il a appris à maîtriser, jour après jour, depuis son adolescence cet apprentissage, parfois rigide, contre lequel il s'est plus tard révolté (mais est-ce bien contre l'apprentissage lui-même, ou plutôt contre les méthodes employées par des pédagogues sclérosés?). Cet enseignement lui a peut-être été très utile pour assimiler les notions fondamentales de toute création artistique, figurative ou non: harmonie, problème de l'espace, affrontement du peintre avec la surface de la toile. Les oeuvres sur papier, dessins, esquisses et aquarelles qui jalonnent cette période, sont restées à peu près inconnues. Beaucoup ont été détrui-

tes, le reste est demeuré dans l'ombre. Cette exposition les remettra en lumière.

Borduas n'a que 15 ans lorsque son père, qui a décelé des dons de dessinateur chez son fils, le confie à Ozias Leduc; ce dernier habite Saint-Hilaire comme les Borduas, et se charge de son éducation. Borduas entreprend donc, auprès du sage de Saint-Hilaire, sa formation d'homme et d'artiste. En effet, Leduc ne se contente pas de lui donner des leçons de peinture et de dessin et de lui faire exécuter des natures mortes au fusain ou des copies des oeuvres célèbres de la Renaissance italienne, il lui enseigne aussi la "culture française"(1) (Borduas n'a été que quelques années à l'école du village). Afin de mettre ses talents à l'essai, Leduc l'emmène à Sherbrooke, et le jeune homme de 17 ans participe à la décoration de la chapelle de l'évêché(2). Le soir, il suit des cours de dessin auprès de Madame Sagala à l'École des Arts et Métiers de cette ville(3): la famille du peintre a conservé



une série de dessins anatomiques datant de cette époque.

De retour à Saint-Hilaire, Leduc recommande à son élève de s'inscrire à la toute nouvelle École des Beaux-Arts, qui ouvre à Montréal en septembre 1923. À l'École, Borduas suit des cours de dessin d'après modèle vivant, d'après des plâtres, et même des reproductions (plusieurs exemples de ces travaux seront présentés à l'exposition); il obtient son diplôme de professeur de dessin en 1927. Une première expérience à la C.E.C.M. se solde par une démission de sa part en octobre 1928, pour des motifs indépendants de son enseignement. Pendant toutes ces années, il a continué à participer aux décorations religieuses de Leduc, à St-Hilaire entre autres, et jusqu'à Halifax, et c'est avec l'idée de se perfectionner dans la décoration murale religieuse qu'il s'embarque pour Paris le 1er novembre 1928(4). Il travaille quelques mois aux Ateliers d'Art Sacré, que dirige l'ex-Nabi Maurice Denis, et suit un cours de vitrail dans l'atelier d'Hébert-Stevens. Mais

il lui tarde de mettre ses connaissances en pratique: l'occasion lui en est offerte par l'artiste Pierre Dubois, qui l'invite à collaborer avec lui à la décoration de l'église de Rambouillet, dans la Meuse; Borduas y passe une bonne partie de l'année 1929, et en rapporte une série de pochades (petits tableaux à l'huile, rapidement brossés): l'exposition en contiendra quelques-unes, parmi les plus caractéristiques.

À cause d'un manque d'argent, Borduas doit rentrer à Montréal en juin 1930. Il n'a pas abandonné l'idée d'être peintre-muraliste, et songe un instant à s'installer à New York; mais, là comme ici, les contrats sont rares, et il continue à collaborer avec Leduc, notamment à Lachine. Un premier contrat personnel, en octobre 1931, pour le chemin de croix de l'église Saint-Michel de Rougemont, n'a pas d'autres suites, et Borduas doit se résigner à retourner à l'enseignement du dessin, au Collège André-Grasset de 1931 à 1943, à la C.E.C.M. de 1933 à 1938, et surtout à l'École du Meuble, à partir de 1937. Il raconte dans **Projections Libérantes** son cheminement de pédagogue, et comment il en est venu à respecter la personnalité des jeunes. En réaction à l'enseignement qu'il avait reçu à l'École des Beaux-Arts, il souhaite développer le sens créateur de ses élèves; au lieu de leur proposer des modèles "parfaits" inspirés de la Renaissance, il fonde son enseignement sur des modèles décoratifs permettant une variation infinie(5), ou encore leur explique Renoir. En même temps, Borduas approfondit sa propre démarche picturale, qui aboutira à l'exposition de la série des célèbres gouaches, à l'Ermitage, en avril-mai 1942. Mais c'est le début d'une autre histoire...

C'est donc le Borduas d'avant Borduas, en quelque sorte, que vous êtes invités à découvrir;

et, à travers lui, une certaine idée de l'enseignement de l'art à Montréal.

Les oeuvres exposées proviennent en grande majorité d'une collection privée, dont l'inventaire complet fera l'objet d'une publication ultérieure par les étudiants du séminaire en muséologie (niveau maîtrise) de l'Université de Montréal.

Lucie Dorais
séminaire HAR 6020
Dép. d'histoire de l'art
Université de Montréal

1. Entrevue avec Bernard Bernard, ami d'enfance de Borduas, 13 février 1977.

2. Sauf ceux qui font l'objet d'autres notes, les détails biographiques sont tirés de: Françoise Le Gris, "Chronologie des rapports entre Ozias Leduc et Paul-Emile Borduas", in Ethier-Blais, Jean, et Gagnon, François: **Ozias Leduc et Paul-Emile Borduas**, Conférences J.A. de Sève, nos 15-16. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

3. Correspondance de Madame Sagala avec Borduas. **Papiers Borduas**, dossier 162, Musée d'Art Contemporain.

4. Carnet-souvenir du voyage de Borduas à Paris, 1928-1930. **Papiers Borduas**, dossier 33, Musée d'Art Contemporain.

5. **Papiers Borduas**, dossier 37, Musée d'Art Contemporain.

(dates de l'exposition: 21 avril-22 mai 1977)



DU FIGURATIF AU

La collection Borduas du Musée d'art contemporain comprend 79 oeuvres réalisées de 1934 à 1960. Dans la salle permanente consacrée à l'oeuvre de Borduas, ont été accrochées depuis septembre 1975, différentes présentations de type chronologique. Des présentations didactiques sont également prévues afin d'exploiter cette collection si riche de par les différentes phases de production artistique qu'elle comporte. À compter de mars 1977, une nouvelle sélection de type chronologique vient mettre l'accent sur les débuts de l'art dit "abstrait" chez Borduas, période qui se poursuit de 1941 à 1948, et sur les prolongements que l'oeuvre trouve à travers l'abstraction pure de 1950 à 1960. Tout le passage de la figuration à la non-figuration est le point crucial qui permet, tant aux enseignants qu'aux animateurs du Service d'éducation et d'animation du Musée, d'illustrer les processus d'abstraction et l'orientation nouvelle que prend la création chez un artiste comme Borduas. Cet exemple particulier s'applique aussi pour l'appréciation de l'art contemporain et ouvre à une sensibilité nouvelle.

L'auteur du texte "Du figuratif au non-figuratif avec Borduas, 1941-1948", a écrit un mémoire ayant pour thème "La peinture de Borduas de 1941 à 1948: En quoi reste-t-elle attachée à la figuration?". Elle est présentement en charge des expositions et de la conservation au Département de l'iconographie des Archives publiques du Canada.

D'autre part, le Musée vient de publier un catalogue intitulé "La collection Borduas du Musée d'art contemporain". Ce document contient 78 reproductions d'oeuvres, des illustrations

couleur, des textes, une biographie, une bibliographie et une liste des types d'archives Borduas déposées à la Bibliothèque du Musée.

D'abord peintre de toiles religieuses, puis de paysages, de portraits et de natures mortes, Paul-Emile Borduas devient au début des années 1940 l'auteur de toiles qui sont le reflet de techniques picturales nouvelles. C'est le 11 janvier 1942, dans le cadre de l'**Exposition des maîtres de la peinture moderne** organisée par le père Wilfrid Corbeil au séminaire de Joliette(1) que Borduas présente pour la première fois au public des oeuvres issues de ses récentes expérimentations avec l'automatisme.

Cette manifestation amènera la critique à parler de "satire d'une théorie poussée à l'absurde"(2), de "barbouillages de toiles"(3), de "premier contact, assez brusque d'ailleurs avec des oeuvres d'une facture qui surprend par son modernisme et par ses libertés d'allure révolutionnaire..." (4). La majorité des commentaires suscités par cette exposition souligneront spécialement le caractère terriblement abstrait des toiles présentées par Borduas, les considérant en rupture avec sa production antérieure. Qu'en est-il en réalité? Dans quelle mesure ces premières oeuvres et celles qui suivront étaient-elles étrangères à sa production antérieure?

Avec le recul du temps et à la suite de l'analyse de huit années de sa production artistique(5), il semble qu'il soit main-

tenant possible de réviser ou du moins de nuancer les premiers jugements portés par les critiques de 1942. Ces jugements, souvent véhiculés jusqu'à aujourd'hui, refusaient de voir une certaine continuité entre la production figurative de cet artiste et ses premières oeuvres à caractère non figuratif(6). Or, les quatre toiles que Borduas présente à l'exposition du séminaire de Joliette sont effectivement tributaires de sa production antérieure, donc de l'art figuratif et constituaient l'amorce d'une période de recherche et d'expérimentation avec les techniques de l'automatisme.

L'automatisme

Différents facteurs peuvent être à l'origine de cet intérêt de Borduas pour de nouvelles techniques picturales orientées vers la spontanéité et l'expression de l'inconscient. Parmi ceux-ci, il convient de mentionner son expérience de professeur qui, dès 1933, lui permet de se familiariser avec les approches que les enfants utilisent pour dessiner.

Quelques années plus tard lors de la rédaction des "Commentaires sur des mots courants" qui accompagneront le **Manifeste Refus Global**, il soulignera la spontanéité et l'authenticité propres aux dessins des enfants:

"Les dessins d'enfants ne sont si émouvants qu'à cause de leur inaptitude à résoudre rationnellement les problèmes posés à leur sensibilité. Il suffit au maître d'indiquer un moyen, une solution rationnelle, pour qu'aussitôt l'enchantement disparaisse de leurs dessins."(7)

POUR UNE PÉDAGOGIE DU RÉCIT TÉLÉVISUEL

Le "petit écran" nous est apparu à ses débuts comme le symbole de la réussite technologique de notre époque. Malheureusement, il nous a fallu revisiter cette impression première lorsque cet appareil s'est montré perturbateur de notre existence quotidienne. L'image poétique de la fenêtre ouverte sur le monde, associée au rêve démocratique de rendre l'information accessible à tous, s'est estompée derrière la révélation progressive des effets hypnotiques de la télévision sur la société.

La fonction du transmetteur des schèmes culturels d'une société, qui lui avait été attribuée au départ, était dépassée. On se mit à s'inquiéter notamment, des conséquences de son action sur les organes de la vue et sur la psychologie de la perception. Car, l'enfant comme l'adulte est exposé à une fréquence d'écoute prolongée. Mais les analyses sémantiques de l'image électronique comme celles de son appropriation par le spectateur, ne rendaient pas compte de ses répercussions réelles. Il fallait une théorie de l'information qui soit plus ajustée à la dynamique des interrelations entre l'image et celui qui regarde. L'enfant est un spectateur particulier dont les facultés sensibles et intellectuelles sont en voie de développement, il nous est donc nécessaire de connaître ses réactions afin que cet appareil électronique qui est maintenant intégré à notre univers, puisse devenir un instrument de connaissance véritable.

La faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal, s'est penchée sur ce problème des rapports entre la télévision et le développement de l'intelligence chez l'enfant. Un laboratoire de recherche a été constitué où des équipes multidisciplinaires s'appliquent à analyser, sous divers aspects, l'influence qu'exerce l'image électronique sur l'enfant.

Mlle Stéphanie Dansereau a fait partie d'une de ces équipes de travail et s'est intéressée plus particulièrement aux problèmes de compréhension et de perception posés à l'enfant, par la synchronisation de l'image télévisuelle. Comme l'enfant fait face à deux structures de langage lorsqu'il regarde la télévision, elle a porté son étude sur la façon dont l'enfant décrypte l'information transmise. Selon l'âge, son interprétation peut varier et sa lecture de l'image devenir très sélective entre la narration sonore et le visuel.

L'étude structurale du récit télévisuel dans un premier temps et l'analyse de la perception chez l'enfant de 5 à 9 ans dans un second, telles que proposées par Mlle Dansereau, constituent une approche tangible du rapport entre l'image et l'appropriation par l'enfant. Et en mesurant les modes de connaissance de l'enfant par l'intermédiaire de l'image télévisuelle, nous risquons de faire du "petit écran" un instrument pédagogique.

GRILLE D'ANALYSE DU FILM:

La vieille dame de la rue du frais ruisseau

ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT

A.J. Greimas décrit et classe les personnages du récit selon ce qu'ils font et non ce qu'ils sont, d'où leur nom d'actants, pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques:

- la communication (entre le donateur et le destinataire)
- le désir (le sujet désire l'objet)
- l'épreuve (rapport de force autour du sujet).

Cette participation s'ordonne par couples, ce qui donne:

- o **Donateur** (responsable de la situation de quête) versus **Destinataire**
- o **Sujet** (ou héros) versus l'**objet** (but à atteindre, désir, quête)
- o **Adjuvant** (ceux qui aident le sujet) versus **Opposant** (ceux qui s'opposent).

Et comme l'actant définit une classe, il peut contenir différents acteurs (il peut y avoir un double sujet: dans le film, la vieille dame et les écureuils s'échangent ce rôle, dépendant de la séquence).

Le modèle actanciel de Greimas a un pouvoir classificateur qui pour notre récit rend compte de chaque participant et des rapports qu'ils entretiennent entre eux.

ANALYSE DU DOCUMENT EN TANT QUE MOYEN D'EXPRESSION ET DE COMMUNICATION

L'image photographique

Composition de l'image

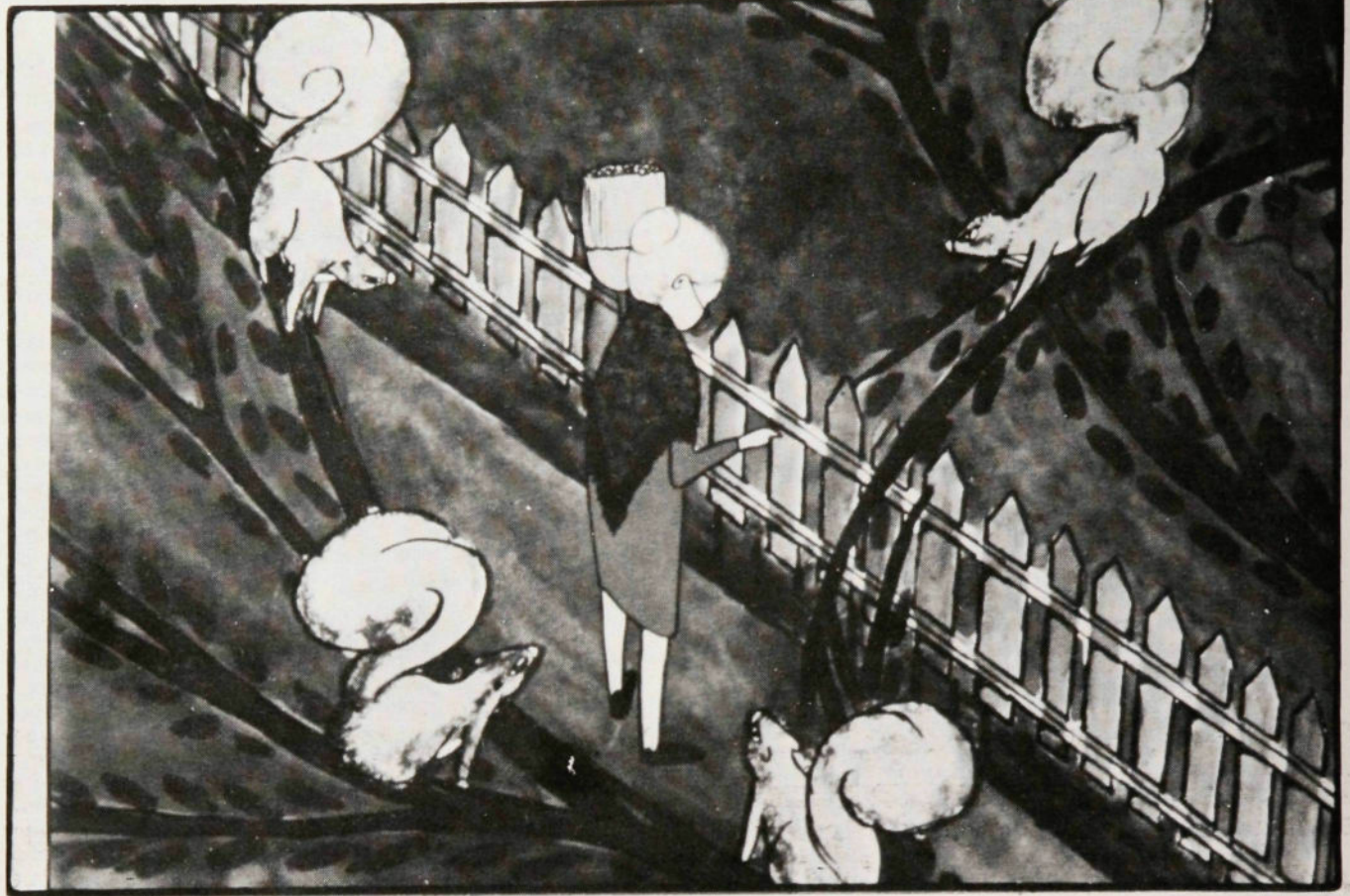
- Identification des formes:** simples, faciles à reconnaître. Les dessins ont été faits à la suite de photos, spécialement pour le jardin (ses dimensions, ses caractéristiques, ses différents points de vue), les fleurs... Les écureuils ont été filmés sur le vif, puis en décomposant le mouvement, le graphiste a retracé les attitudes et le déplacement. Donc, nous voulions respecter la réalité, tout en simplifiant le dessin (tout dessin est une schématisation du réel, mais à différents degrés), recréer un environnement riche pour l'exploration et près de l'enfant.

- Éléments - Unité d'espace**

Tout se passe dans le même quartier, derrière la maison de la vieille dame où se trouve le jardin d'une part et la galerie (menant de la cuisine au jardin).

Unité de lieu. Presque toute l'action se passe dans le jardin, avec des références à la galerie (lieu de surveillance de la vieille dame). La fenêtre de la cuisine est l'autre lieu où la vieille dame apparaît et de là, la caméra pénètre jusque dans sa cuisine où elle prépare une nouvelle stratégie.

Le temps. On passe d'une saison à l'autre, d'une séquence à l'autre, d'une journée à l'autre; ces transitions sont assurées par le fondu (saison - 6 secondes de fondu; séquence -



Séquence du film "La vieille dame dans la rue du frais ruisseau"

mardi 15 mars à 14 heures

4 s; journée - 2 s, c'est-à-dire du jour à la nuit - 2 s et de la nuit au jour - 2 s, donc total 4 s).

- Le sens.** L'image, qui est une représentation plus ou moins schématisée de la réalité, est voulue ici pour désigner une réalité (celle du contexte et celle des événements) et communiquer un message. Il s'agit donc, avant tout d'une image DENOTATIVE et non connotative. Mais, le niveau de lecture d'une image est double; elle se situe entre "ce qui est montré" (le dénoté) et "ce que cela signifie" ou évoque (le connoté). C'est le récepteur qui investira et connotera l'image. Cette dernière a aussi une double fonction: **OBJECTIVE** - Elle veut représenter de la façon la plus claire possible, les phénomènes et objets du monde extérieur. Exemples: phénomènes des saisons, du cycle diurne/nocturne; objets: maison, jardin, fleurs, etc.

(Cette fonction n'exclut pas les trucages pour rendre cette "pseudo" objectivité, car rien n'est réel, c'est une interprétation qui se veut objective de la réalité).

EXPRESSIVE - Elle veut rendre un message, provoquer une émotion chez le spectateur. Ex.: provoquer l'empathie chez le récepteur vis-à-vis la vieille dame, amoureuse de son jardin, et vis-à-vis les écureuils, malicieux et gourmands, dont le seul critère est l'instinct de survie.

L'image n'est pas du domaine de la symbolique, sauf peut-être à la fin, au sujet du gland - symbole de la réconciliation, de l'amitié.

Ainsi, l'image n'est jamais totalement objective, si elle ne peut écarter les possibilités d'interprétation "émotive" chez le spectateur (les schémas font partie des "images" non "émotives").

ÉVALUATION SOMMAIRE DU DOCUMENT EN PARTANT DU RÉCÉPTEUR ET DE SES COMMENTAIRES

Premières évaluations en cours de production

Nous avons d'abord testé les maquettes de travail auprès de 4 enfants (5, 6, 7, 8 ans). Le but:

- s'assurer que chaque dessin était compris par l'enfant, d'une façon globale (les saisons, les éclairages, les expressions des personnages, les fleurs);
- vérifier si la bande sonore (voix de la narratrice racontant l'histoire) était bien comprise par l'enfant, si les phases étaient repérées et comment (dans quel ordre).

Résultats: les dessins ont bien été identifiés, à l'exception: du **printemps**: cette saison est facilement oubliée par l'enfant, surtout à 5, 6 ans; il passe de l'hiver à l'été; des **coquelicots**: fleurs que les enfants ne connaissent pas, ni oralement, ni visuellement (ils connaissent pourtant la chanson); de la **naphtaline**: les enfants ne connaissent pas ce terme; cependant, ils savent ce qu'est de la boule à mites (synonyme de la naphtaline). Ils retiennent, à partir de la bande sonore, qu'elle ressemble à de la neige et que l'odeur déplaît.

L'histoire fut comprise dans son ensemble, mais la séquence des coquelicots fut escamotée.

Il est apparu, en outre, indispensable d'investiguer avec d'autres moyens que les questions orales (surtout à partir du film lui-même). Les résultats ont été plus satisfaisants et plus révélateurs à partir des dessins qu'à partir de la bande sonore.

Décisions prises: comme le printemps est une saison facilement oubliée, nous avons décidé que, pour le film, aucune saison ne serait mentionnée verbalement à l'exception du printemps et que, visuellement, le renouveau de la nature (propre de cette saison) serait illustré (croissance des premières pousses).

Nous avons gardé, malgré l'ignorance des enfants, les coquelicots et le terme naphtaline. Car ce que les enfants doivent identifier, c'est que: les coquelicots sont "objet de désir" à la fois pour la vieille dame et pour les écureuils (que l'appellation soit correcte ou non). Ils pourront plus tard, en classe, apprendre que le coquelicot est une fleur estivale versus la tulipe, fleur printanière.

Notons que, pendant la réalisation des dessins, une erreur fut commise: on dessina les tulipes et les coquelicots de la même couleur (rouge). Nous avons remarqué, à la projection du film, que certains enfants confondaient tulipes et coquelicots (il aurait été préférable de colorer les tulipes en jaune, par opposition aux coquelicots, qui sont toujours rouges).

La naphtaline est un des moyens employés par la vieille dame afin d'éloigner les écureuils. Que les enfants l'identifient en disant "une sorte de neige et l'odeur déplaît" est déjà un début d'"intégration". Il reste l'effet à déduire: "cela fera fuir les écureuils"!

Comme les enfants ont été plus loquaces à partir des dessins qu'à partir de la bande sonore, la narration fut remaniée de la façon suivante:

- l'**introduction** du récit serait d'abord verbale (écran noir), afin de permettre à l'enfant de se familiariser avec la voix de la narratrice et de l'informer dès le début, des protagonistes;
- ensuite, place à l'image, sans voix, mais accompagnée de musique: situation initiale (espace, temps, lieu);
- puis, la première séquence s'amorce, où visuel et sonore se complètent. Plus le récit se développe, plus l'image devient prépondérante et le texte réduit; à la dernière phase, l'image est reine, liée à la musique, sans aucun texte (l'enfant est libre d'interpréter la fin comme il l'entend).

De plus, la démarche choisie est celle du particulier au général, du concret vers l'abstrait (la séquence des tulipes est développée progressivement, tandis que celle des coquelicots, qui vient plus tard, est elliptique. On ne verra pas la croissance des coquelicots comme celle des tulipes).

Cette démarche nous permettra de mieux repérer les enfants qui sont capables d'abstraire et de généraliser. De plus, nous sommes portés à croire que l'image peut favoriser cette capacité d'abstraction chez l'enfant.

Stéphanie DANSEREAU

(Extraits de l'analyse proposée par Mlle Dansereau)

JOHN HEWARD

ET LE TEMPS ÉVOQUÉ

L'esthétique élaborée par les peintres américains de l'Action painting, dans le désir de faire du geste un acte de transcription directe de l'inconscient, a introduit le temps comme une valeur implicite de l'espace de l'oeuvre. Le geste en obéissant nerveusement aux pulsions de l'être, liait l'artiste à un temps donné, celui qu'il compose quand il rend visible sa catharsis. La matière apparaît alors comme un lieu où se cristallise ce moment privilégié de l'intervention de l'artiste, qui pose un geste symbolique dans un élan total de son être. En termes de distance, la relation du créateur à son oeuvre est le chemin que le geste parcourt dans l'intensité de l'acte, ce qui a amené certains à décrire cette expérience comme si l'artiste faisait corps avec elle. Cette attitude existentielle de l'artiste face à son art, sera pourtant vécue à des degrés d'implications divers. Toutefois, l'artiste conservera une conscience de la dimension temporelle de sa pratique de l'art. Dans certains cas même, le temps deviendra la thématique du sujet de l'oeuvre.

Pour Bruce Parsons(1) par exemple, il y avait non seulement la notion spatio-temporelle du tableau mais aussi la considération de l'insertion de cette oeuvre dans le temps historique de la tradition picturale en Occident. On voit également des artistes français comme Anne et Patrick Poirier(2), se tourner vers un passé disparu et réaliser une oeuvre qui consiste en quelque sorte en une reconstitution archéologique. Le temps historique est alors confondu avec la période de création, ainsi qu'avec l'a priori affectif de celui qui la conçoit.

De même John Heward en reconnaissant à l'art un pouvoir de communiquer, cherche-t-il à situer sa pratique dans une continuité stylistique. Il retient la valeur existentielle de l'acte de créer et maintient l'art dans son rôle symbolique de représentation signifiante. "Je suis intéressé à trouver l'équilibre entre les diverses polarités de l'oeuvre, entre l'activité de la peinture et l'histoire". La temporalité de l'acte créateur est présente dans la perception finale du tableau mais Heward évite d'en faire apparaître le

côté spectaculaire et dramatique. Les opérations successives pendant lesquelles l'image est élaborée, sont inscrites sur la toile mais, elles sont susceptibles d'être révélées ou d'être camouflées au spectateur selon que l'artiste en décide.

Dans une série de tableaux de 1975, intitulée d'ailleurs "Mask series", l'artiste confronte l'expression évocatrice à une contemplation de ses moments d'apparition sur la toile. Les traces du pinceau, les égratignures et les pliures de la toile sont conservées pour ce qu'elles représentent de correspondances entre le monde sensible du créateur et, ce qu'elles retiennent en filigrane des parcelles d'une histoire universelle. Il y aurait dans le chaos de l'inconscient et que l'imaginaire ordonne par la projection dans l'art, des rappels d'un temps historique qui s'entremêlent au vécu de l'artiste. Certes, cette conception entretient une dualité entre une réalité du tableau et la recherche du temps perdu mais elle témoigne aussi, du besoin d'absolu exprimé par le désir d'exercer une emprise sur le pouvoir évocateur de la création.

L'exposition d'oeuvres plus récentes au Musée, montre que Heward veut rendre encore plus lisible les motifs symboliques en mettant à profit des formes plus diversifiées du langage. Le geste devient alors plus apparent dans la sculpture et la photographie est exploitée pour fixer l'autoportrait du créateur et de son oeuvre, le rendant indissociable de son acte. La couleur est réduite au sépia, souvenir d'une époque et au noir, couleur que Heward voit dans un rapport de distance au blanc.

Le temps ainsi évoqué est parcouru dans la relation que l'artiste entretient avec l'objet et dont il s'efforce de nous communiquer la corrélation avec notre espace de rêve.

Louise Letocha

1. Artiste qui vit à Toronto, a exposé ses oeuvres au Musée, au mois de février dernier.

2. Anne et Patrick Poirier exposaient dans le cadre de 06 Art 76, accrochage qui eut lieu au Musée du 17 février au 13 mars.



que le verbe chez Daoust ressemble à un cri. "Entre l'homme et la terre, il y a un pays et c'est un Québec qui n'arrive toujours pas. C'est une blessure toute grande ouverte qui bat comme un coeur à gauche de ma vie."

Le monde de Daoust a le plus souvent été qualifié de cruel. On demeure toujours cependant dans l'atmosphère de la métaphore, imposée ou superposée à une facture réaliste. S'il est permis de pousser la comparaison jusqu'à comparer le monde réaliste de Brueghel et celui de Daoust, il convient toutefois de rappeler le fait que Daoust a élaboré son langage après la venue du surréalisme. Le surréalisme a peut-être contribué chez lui à résoudre certains problèmes de composition, mais fondamentalement Daoust

a conservé quelques traits caractéristiques du maître du XVI^e siècle par ses superpositions fantastiques. Il a conservé également le sens du réalisme de Goya et Daumier. L'utilisation volontaire de l'eau-forte, procédé ancien de la gravure, est un autre facteur qui rattache Daoust aux maîtres anciens de l'histoire de l'art.

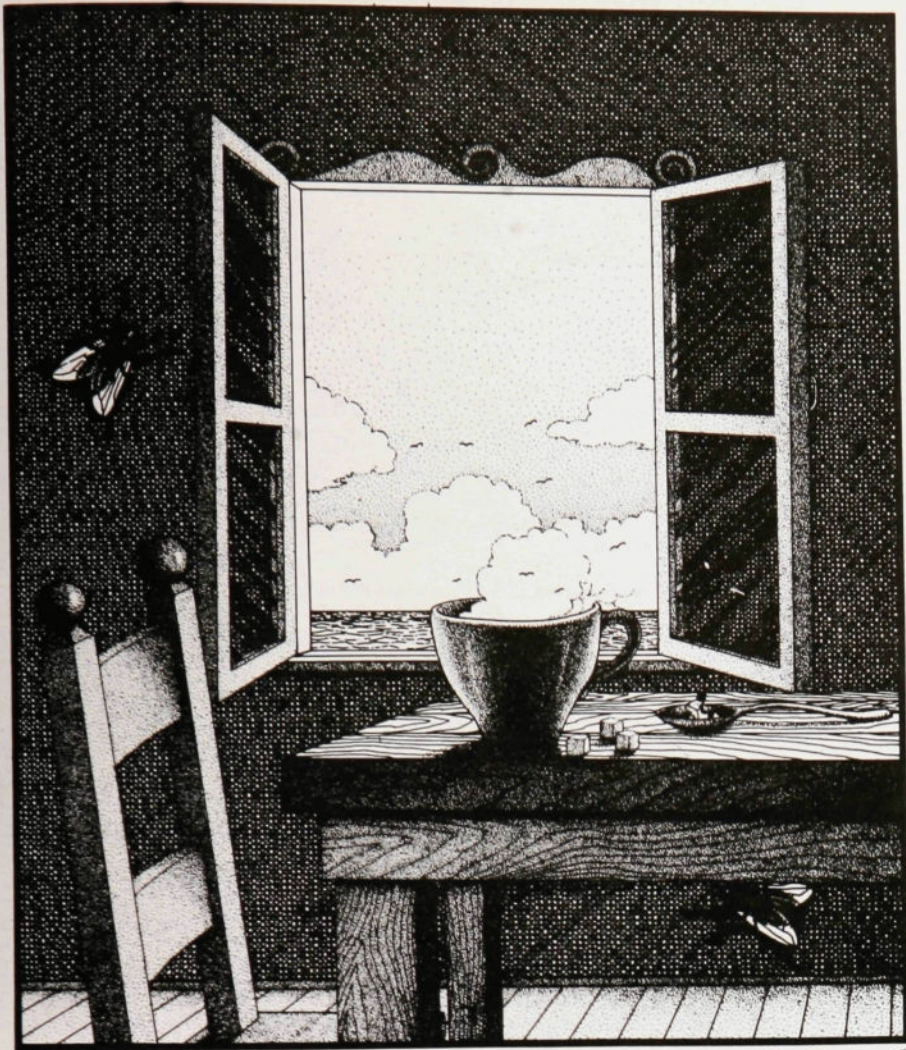
Françoise Cournoyer

(1) Normand Thériault, *Irréalisme et réalisme*, La Presse, samedi 14 décembre 1968.

(2) Michèle Gillon, *Les Grafftones de Graff*, Vie des Arts, été 1973.

(date de l'exposition: 21 avril - 22 mai 1977)

Ateliers 17 mars - 21 avril 1977 page 7



Garçon! Il y a un nuage dans ma tasse.

Garçon, il y a un nuage dans ma tasse, 1975
encre sur papier 27,4cm x 23cm

LES RÉMINISCENCES FANTASTIQUES

Carl Daoust est certainement l'un des artistes qui ait le plus marqué notre imagerie du fantastique au cours des dernières années. La critique d'art soulignait en 1968 que l'imagerie de Daoust s'apparentait à celle des illustrations des revues comme *Plexus* et *Planète*(1). Ce monde des sciences occultes et de l'énigmatique, Daoust semble l'avoir cotoyé; et l'avoir exploité dans la bande dessinée. Un certain attachement pour le surréalisme ressort également de l'oeuvre de Daoust, en particulier dans la peinture où les gammes de couleur ramènent sans cesse à un espace onirique. Mais, qu'en est-il vraiment des sources de Daoust?

On rattache parfois l'oeuvre de Daoust à celle de Dali pour l'insolite. Cependant, elle n'a pas le côté presque fantomatique des personnages de la peinture surréaliste. Au contraire, ses sujets ont toujours une forte présence, qui tient du réalisme. Les personnages sont rustres, ils ont à la fois l'hébété et l'aliénation des personnages de Brueghel, avec les mêmes égarements du grand maître Flamand dans le fantastique. On se retrouve souvent devant l'oeuvre de Daoust comme devant "Le pays de Cocagne" de Brueghel; la facture réaliste de l'ensemble est supplantée par le détail qui renverse le niveau de lecture et nous reporte dans le monde intérieur des personnages représentés. On observe chez Daoust un acharnement dans les traitements, il ne ménage rien et atteint une intensité d'expression qui contribue à rendre l'impression du repli sur soi-même.

Dénonciateur dans des oeuvres comme "La ronde de la vie" de 1971, où les joueurs assistent à leurs pendants respectives, Daoust traite également de l'aliénation dans des oeuvres telles que "La tricoteuse"; un personnage impassible et

figé dans son geste routinier. Par leur attitude immuable, les personnages trahissent une certaine complicité, qui incite le spectateur, à deviner leurs propos. Daoust intègre d'ailleurs un peu à la manière de Daumier, la phrase qui donne à l'expression graphique toute sa force et son piquant.

Daoust, comme les anciens illustrateurs, est préoccupé par le récit, la narration. Sur ce plan, aucune oeuvre, quelque soit sa haute qualité technique, n'est jamais finie. Elle dépasse l'intrigue factuelle. Si l'on tente de retracer les plus grandes contributions de Daoust, c'est en effet comme illustrateur qu'on le retrouve le plus souvent. L'album le plus remarquable de Daoust, "Les lettres mortes" fut conçu à l'occasion d'une entreprise qui amena chacun des artistes-graveurs du groupe de Graff à réaliser pour une exposition collective un album sur un thème. Daoust atteint un certain pathos dans "Les lettres mortes". Quand on parle d'acharnement chez lui, c'est autant dans le dessin que dans les présentations de son oeuvre. L'album des "Lettres mortes" consiste en un boîtier noir dont l'intérieur tapissé de mauve contient dix enveloppes jaunies. Chaque lettre contient une lettre et une gravure dédiées à une femme.

"Le style sec et concis du dessin détaille une réalité cruelle, indifférente et artificielle alors que partout agissent l'humour et la tendresse. Tout en utilisant parfois certains idiomes du langage symbolique et surréaliste, la pensée de Daoust est autre, à la fois plus complexe et plus concrète." (2)

Daoust, c'est aussi l'artiste universel qui n'hésite pas à emprunter la forme littéraire de l'expression, demandant à Normand Ulrich d'illustrer pour lui les textes de "La série noire". Le graphisme autant

DE CARL DAOUST

