

Trois artistes torontois

Arnold Rockman and René Haxaire

Number 44, Fall 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58365ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rockman, A. & Haxaire, R. (1966). Trois artistes torontois. *Vie des arts*, (44), 64–94.

Classer les artistes peut se faire de bien des façons différentes : on peut établir le contraste entre romantiques et classiques, étiqueter nettement les œuvres entrant dans une catégorie telle que idéaliste, réaliste et expressionniste, ou encore en utilisant les désignations de style à la mode qui consacrent les époques de l'histoire de l'art sous les vocables impressionnisme, maniérisme, baroque, cubisme, purisme, pop, op, que sais-je encore. Pour ma part, une classification plus commode consisterait à saisir à la fois l'approche caractéristique de l'artiste envers le monde et sa manière la plus coutumière de traduire ce qu'il voit dans une œuvre d'art.

C'est plus par hasard que par dessein que les trois artistes torontois, choisis comme thème de ma discussion, tombent bien nettement sur une ligne dont chaque extrémité pourrait être marquée : "conceptuel" et "perceptuel". Dennis Burton est, à mon avis, essentiellement un artiste perceptuel, Michael Snow est avant tout conceptuel dans son approche, alors que Don Jean-Louis se situe à peu près à mi-chemin entre les deux.

Burton, en artiste perceptuel, commence toujours à partir de la volupté pure qu'éveillent en lui la vue, le toucher ou le contact manuel des choses ou encore de la manipulation de la matière qu'il choisit comme moyen d'expression. De son côté, un artiste conceptuel comme Snow part d'une idée, peut-être simple notion verbale, musicale ou philosophique d'une couleur ou d'une forme mais qu'il développe et exprime en un thème à variations et ambiances multiples. Dans son style le plus pur, l'artiste perceptuel demeure très proche du monde des apparences visuelles, de l'art du dessin et du figuratif. Quant à l'artiste conceptuel, il impose toujours sa conception des choses qu'il voit et, de ce fait, il est entraîné vers l'abstraction, l'expression non figurative sous ses formes les plus variées et le refus définitif du monde des apparences visuelles. (Bien entendu, Burton et Snow ne sont, ni l'un ni l'autre, l'incarnation de ces types parfaits.)

Les types polaires perceptuels et conceptuels vont à l'encontre des idées générales sur la classification des arts et des artistes et, pour cette raison, doivent être considérés comme des expressions artistiques de tempérament. Au cours des cent dernières années, l'histoire de la forme et du style artistique a souvent donné la préférence au genre conceptuel et c'est, je crois, une des raisons de certaines des difficultés de Burton.

TROIS ARTISTES TORONTOIS

par Arnold Rockman

Dennis Burton

Burton est un dessinateur dans la grande tradition. Pendant les années cinquante, alors qu'il était sous la très forte influence de l'expressionnisme abstrait, les œuvres de Burton manifestent très peu son adresse et son grand amour pour le dessin. Cependant, durant cette période, il continue de dessiner pour lui-même et pour la CBC qui l'emploie comme dessinateur graphique.

Lorsque New York devint le centre mondial dominant de la peinture, un grand nombre d'artistes furent gagnés par le désir de comprendre et imiter le "New York Look". De prime abord, celui-ci traitait des œuvres à grande échelle, des techniques de "l'attaque", du coup de pinceau et du geste. Nombre de peintres et de critiques d'art étaient convaincus par la polémique, bien discutée de Harold Rosenberg, selon



80—Michael Snow
*Walking woman in Dundas Street,
Toronto*



81—Dennis Burton
Merry Widow
1964
huile
20" x 30"
(50.9 x
76.45 cm)



82—Michael Snow
Mixed feelings
polymer-acrylic

laquelle la peinture dynamique devait être considérée comme la matérialisation d'un instant particulier de la vie de l'artiste. Cette thèse devint la justification de la diffusion du style New York, bien que de nombreux artistes, et en particulier les types "perceptuels" comme Burton, n'y puissent donner leur entière adhésion. Cependant, pour Burton comme pour beaucoup d'autres, "attaquer" la toile par éclaboussures, bavures ou taches n'était qu'un moyen de se libérer d'une immaturité et de fidélités antérieures envers parents, professeurs, écoles d'art ou autres attaches purement régionales. Au travers de la peinture dynamique, un peintre pouvait enfin, en quelque lieu qu'il vive, se sentir un homme dans le vaste, vaste monde.

Toutefois, la peinture dynamique, par le fait qu'elle faisait abstraction du monde sensuel des apparences et laissait peu de place au dessin, ne pouvait bien longtemps satisfaire un peintre comme Burton. Il avait besoin d'un motif aux apparences suffisamment sophistiquées pour permettre au spectateur d'apprécier à la fois le niveau intellectuel exprimé par le motif et l'approche picturale des données perceptuelles. Pour ces raisons, le refus de la peinture dynamique — ou de ce qu'elle était arrivée à symboliser — implicitement contenu dans les œuvres de Rauschenberg, Johns et dans le mouvement pop-art, devint pour Burton et pour les autres artistes perceptuels, une bien plus grande force libératrice que la peinture dynamique des années cinquante.

Plus n'était besoin au bon dessinateur d'abdiquer son amour du monde des apparences. Il est vrai que pour être à la mode et au goût du jour, le peintre figuratif devait, non pas imiter la réalité elle-même, mais la réalité seconde des images vues dans l'optique du moyen d'expression. Toutefois, ceci ne présente pas pour Burton, une grande difficulté, étant donné que pendant plusieurs années, il avait été étonné par les possibilités explicites du vêtement employé à la fois comme objet et image. Il avait trouvé ses motifs en 1964 dans l'univers des "skin-books" dont il explora le monde étrange en une série de peintures et dessins groupés sous le titre général de "*Manie des Porte-Jarretelles*".

Ces peintures et dessins semblent appartenir à deux catégories princi-

pales: l'une sensuelle, l'autre géométrique. "*Fat, Fat Girl*" est un exemple de la première. Ce qui semble être un net découpage des fesses et des cuisses d'une fille plantureuse, vêtue d'une culotte noire et dont on aperçoit le haut des jambes dans des bas noirs, flotte sur un fond de drap à rayures bleues dont les contours et les replis sont dessinés seulement par l'orientation des rayures. Alors que la cuisse gauche de la jeune fille est laissée en toile brute, la cuisse droite est peinte en rouge. La peinture représente à peu près ce qui arrive quand une jarretelle noire trop tendue serre une cuisse rebondie. Cela peut aussi être un ensemble de formes systématisées; rouges, blanches, noires, ressortant sur le fond "optique" des méandres de rayures bleues et blanches.

La deuxième catégorie, celle des peintures géométriques, pourrait être représentée par "*Mother, Hearth, Love*". Ce tableau classique, épique, comme "*Egypt Asleep*", est, dans ses effets, entièrement différent de "*Fat Girl*" qui, lui, parle autant de la chair que du style. "*Mother*" semble totalement dépourvu de sensualité et seul, le choix des couleurs pourrait être considéré comme une abstraction de l'érotisme. Pour ma part, je considère ce tableau comme le plus important qu'ait produit Burton à ce jour. Il semble en effet contenir un synthèse historique de l'abstraction géométrique à contours secs en partant de Kandinsky et du suprématisme jusqu'aux plus récents tableaux de Lindner, Indiana et Ellsworth Kelly en passant par De-launay.

Pour bien des personnes, le thème des soutien-gorges, des bas, des porte-jarretelles et des gaines — de la "femme considérée comme denrée conditionnée" pour utiliser les termes de Burton — fait naître des sentiments divers très mélangés: effarouchement, émoussissement, amusement, aversion. Pour la plupart des femmes, ces objets sont tout bonnement des articles vestimentaires que l'on achète chez la lingère et leur représentation dans les tableaux de Burton amène ou le rire ou l'embarras: le rire, car il est drôle de voir des choses aussi ordinaires représentées de façon si monumentale; l'embarras, de voir des choses si intimes et si personnelles ouvertement étalées.

Pour bien des hommes de notre

milieu de culture généralisée sensible aux impressions oculaires, voyeurs réels ou potentiels, les tableaux de Burton offrent le genre de promesses inassouvies favorisées par les spectacles de strip-tease et dans les périodiques aux titres alléchants tels que "Black Silk Stockings" et "Garters". Une exposition Burton devient de ce fait la légitimation du "regardez-mais-ne-touchez-pas", attitude sexuelle fournie par les Playboy Clubs et les librairies pornographiques, bien que l'artiste lui-même n'ait probablement pas de telles intentions.

Pour la plupart d'entre nous, une touffe d'herbe est une touffe d'herbe, mais pour Jean-Louis qui, pendant une certaine période, passait des journées entières dans les champs à dessiner méticuleusement la végétation dans ses moindres détails, chaque brin d'herbe semblait contenir un personnage différent, implorant sa libération, son élargissement de prison.

Petit à petit une touffe d'herbe constituait un paysage complet par lui-même. Ce changement brusque de l'échelle d'observation amène à l'esprit la technique des jardins japonais où une série de rangs de petits cailloux représente les vagues de l'océan alors qu'une pierre aux formes tourmentées symbolise une montagne.

L'aptitude à voir le petit dans le grand et le grand dans le petit a été relativement rare chez les artistes occidentaux, du moins jusqu'à ce que l'influence des méthodes de composition surréalistes ait été entièrement absorbée. Si j'avais à décrire en un mot le style de Jean-Louis, ce serait par le mot "transformation". En effet, commençant à partir de l'observation d'un objet, il en enregistre méticuleusement tous les détails, le combine avec quelque autre objet ou peut tout aussi bien nous montrer ce qu'il adviendrait si un homme devenait végétal ou s'il poussait soudainement des ailes à un végétal. Dans les œuvres de Jean-Louis aussi bien qu'en lui-même, le côté "perceptuel" et le côté "conceptuel" sont presque également assortis et opposés.

Moralement parlant, bien des récents tableaux et dessins de Burton doivent être considérés comme obscènes — si nous définissons le mot "obscène" comme signifiant: toute expression exagérée du sexe ou de la violence dans laquelle une partie

se substitue au tout. Tandis qu'il nous démontre sa dextérité, son maniement connaisseur des styles "peintre" et "post-peintre", Burton utilise son sujet comme point de départ d'expéditions de chasse piquantes et fantasques dans une brousse de chair nue et de sous-vêtements féminins. Tout comme l'auteur dramatique français Genêt et le romancier américain de l'homosexualité John Rechy, dont le livre "City of Night" traitait du monde de la drogue, Dennis Burton réussit à faire entrer la perversité dans les beaux-arts.

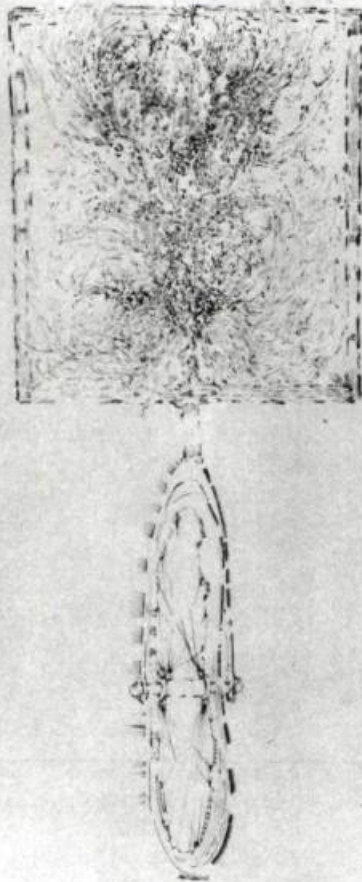
l'impression persista même après que j'eus appris à le mieux connaître. Ce n'était pas, comme je l'avais tout d'abord pensé, de la timidité, mais plutôt un autre sens particulier à Jean-Louis et n'appartenant pas tout à fait à notre monde. A présent, je pense que le sentiment que j'éprouvais vis-à-vis de lui, était dû à l'échelle de sa vision et à sa manière de la traduire sur le papier.

Alors que d'autres regardent le monde qui les entoure et en acceptent les choses à leur échelle, telles qu'elles sont, dans leur ordre d'existence différent, que ces choses

Ses méditations sur le thème "transformation" l'ont conduit à voir le monde végétal en fonction de l'humain et le monde humain en temps que mécanique. Dans nombre de ses dessins, les trois ordres sont combinés de façon à éveiller en nous un mélange d'émotions, de sentiments: menace, mystère, amour-mélange familier à quiconque a regardé avec attention les œuvres de Max Ernst, Odilon Redon et William Blake.

Jean-Louis joue avec différents types de métamorphoses. Dans sa série de dessins inspirés par le film l'"Année Dernière à Marienbad", les compositions, symétriques autour d'un axe vertical, rappellent les jardins conventionnels de l'hôtel dont il est question dans le film. Dans ces dessins, des chandeliers rococo, autres ornements, formes composites planent à la limite de la métamorphose en une croissance naturelle.

Dans d'autres dessins, le thème semble être la transformation de l'espace en temps: une table est dressée pour le repas, mais les couteaux et les fourchettes se sont évanouies, disparues elles laissent leur vibrante présence miroiter sur la nappe. Dans "Unicycle", dessin à l'évolution embrouillée, un cadre dessiné est poussé vers l'observateur sur une roue de bicyclette, l'ensemble se complète, forme une image juste, une figure heureuse pour la confrontation de l'homme et de la nature ou pour le dialogue entre l'observateur et l'œuvre d'art. Dans sa série de dessins 1964, intitulée "Fragments of Landscape", morceaux d'arbres, de machines, fragments de dessins architecturaux sont assemblés, combinés en compositions où la perspective et les proportions se jouent de nous avec finesse. Ces dessins sont comme l'illustration d'une méditation métaphysique orale sur la lutte contemporaine entre l'homme et la machine, lutte dont l'issue demeure incertaine. Toutes les œuvres de Jean-Louis semblent proposer, suggérer que seule une identification plus complète entre l'homme, la machine et la nature puisse vraisemblablement fournir une solution à certains des problèmes immédiats auxquels se heurte l'homme urbanisé du vingtième siècle.



83—Don Jean-Louis,
Unicycle, 1963.

Don Jean-Louis

Il y a quelques années, lorsque je rencontrai Don Jean-Louis pour la première fois, je fus frappé par son air absent et son air de fragilité. Cette

soient: êtres humains, gouttes d'eau, édifices ou animalcules, Jean-Louis les transporte continuellement d'une échelle à l'autre et d'un monde en un autre.

(suite à la page 93)

misme des écoles d'art. Pour lui aussi, ce fut une aventure dans la solitude. "Je n'y rencontrais aucun peintre, dit-il, je peignais frénétiquement de huit heures du matin à onze heures du soir, je ne fréquentais pas les galeries, sauf les vernissages de la Dixième avenue." Il y a vu pourtant Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, mais déclare: "Quand je pense à cette époque de New York, je pense toujours à Van Gogh." C'est-à-dire à un retour au dynamisme qui animait, dans ses premiers tableaux figuratifs, de grands champs tumultueux.

Grand prix de peinture de la Province de Québec en 1965, il représentait la même année le Canada à la Biennale à Sao Paulo, avec ses premières recherches à caractère géométrique. Direct, passionné, empirique, Jacques Hurtubise, qui évolue rapidement, présente dans chacune de ses phases des images convaincantes. Dans sa première exposition solo à New York, en juillet dernier, il renouvelle, par la répétition au pochoir, la fonction de ses taches qui détruisent finalement la notion de fond. Son premier geste pictural fut de "détruire des surfaces parfaites." C'est par cette démarche répétée qu'il imprègne ses œuvres du dynamisme qui lui est propre.

MONTRÉAL AUJOURD'HUI

(suite de la page 51)

GOGUEN

sans cesse mouvant. Chaque toile est le point de départ d'un voyage vers une source incandescente où la couleur-énergie crée un espace-temps nouveau qui transcende les perceptions communes.

Ainsi la perception de l'espace tridimensionnel étant sous l'emprise de la loi de gravité qui régit l'univers physique, elle constituera une donnée psychologique de base qui influera sur la perception de la ligne d'horizon, pas toujours perçue ou présente au niveau de la conscience. Goguen explique que ce n'est pas sous l'influence de Mondrian qu'il en est venu à la peinture géométrique mais par une série de découvertes successives, alors qu'il peignait selon les critères de l'expressionnisme abstrait.

La découverte qu'il fit de la qualité énergétique de la couleur remonte à l'époque où il travaillait en blanc et noir à son tableau intitulé *Situation relative*. Il perçut alors qu'un des éléments véhiculait une telle énergie qu'il était obligé de restructurer sa toile au complet par rapport à cet élément. Il en résulta une œuvre où les noirs et les blancs avaient tous une valeur énergétiquement positive. Ce qui l'amena à la nécessité de la valeur globale du tableau.

Aujourd'hui, Goguen poursuit sa recherche de nouvelles perceptions fascinantes, lyriques, énigmatiques, engendrées par l'utilisation de la couleur-énergie. Le monde qu'il crée, de plus en plus complexe, n'a de limite que notre seule capacité de perception.

TROIS ARTISTES TORONTOIS

(suite de la page 67)

don jean-louis

Jean-Louis a essayé de poursuivre certaines implications de ses dessins dans la sculpture. Faites à partir de tubes d'acier galvanisé, celles-ci n'ont pas donné, et de loin, de résultats comparables à ses dessins. Peut-être est-ce dû au fait que la motivation de l'auteur pour l'expression sculpturale est plus commerciale qu'esthétique. Sur le marché artistique, un fait est aujourd'hui à regretter: les dessins se vendent moins bien que les modes d'expression courante que sont la peinture et la sculpture.

Je crois que la grande force de Jean-Louis réside dans l'adaptation parfaite de sa vision exceptionnelle à sa technique du dessin linéaire. Il attend un protecteur, un appui, ayant assez d'imagination pour comprendre que son art est un fait idéalement adapté à la décoration murale d'un ensemble architectural. Bien que son œuvre soit en général réalisée à petite échelle, une échelle "sur-homme" est implicitement suggérée par chaque dessin ou peinture de Jean-Louis.

michael snow

Quand, en 1960, Michael Snow commença d'utiliser sa promeneuse, il était absolument inconscient de la similarité existant entre ses mé-

thodes et celles des artistes "Pop" à New York et à Londres. Son motif était pris d'une série de dessins qu'il avait faits d'une femme en mouvement. Ce dessin, à l'époque où il l'a utilisé pour la première fois, n'était pas pour lui particulièrement significatif en temps que sujet ou forme. Mais maintenant, après six années d'existence, la promeneuse a acquis toutes sortes de significations du fait du nombre de variations et de répétitions auxquelles Snow l'a soumise.

L'animation de l'image féminine a débuté quand Auguste et Louis Lumière démontrèrent leur nouvelle invention: le "Cinématographe" à Paris, le 28 décembre 1895. Cette date est tout aussi commode que n'importe quelle autre pour marquer la naissance de l'obsession de l'homme moderne pour l'objet en mouvement comme moyen d'expression artistique.

La deuxième date importante dans l'histoire de la peinture contemporaine est celle de la présentation de la promeneuse sous la forme d'une succession d'images fragmentées. Le 17 février 1913, s'ouvrait à New York, l'Armory Show, cette exposition marque en fait le début de l'art du vingtième siècle en Amérique du Nord. L'œuvre la plus remarquée à cette exposition était le "Nu descendant un Escalier" de Marcel Duchamp.

Ces deux dates ressortiraient nettement dans l'horoscope artistique de Michael Snow: il a en effet travaillé comme animateur de film pour la télévision et il reconnaît volontiers l'influence prépondérante de Duchamp sur sa pensée. J'utilise délibérément "pensée" au lieu de "technique" ou tout autre mot, car pour moi Snow est essentiellement un artiste "conceptuel". Dans ses œuvres, l'idée est de la plus haute importance et si l'observateur n'est pas préparé à suivre le fil de la pensée de Snow, il est peu probable qu'il retire beaucoup des peintures, dessins, films, constructions et collages réalisés depuis 1960 et groupés sous le titre générique: "Travaux sur la Promeneuse". En anglais, le titre "Walking Woman Works" a une double signification: premièrement, tous les sujets traités dans cette série sont, à la satisfaction de Snow, devenus des objets d'art et deuxièmement, chacune de ses expositions doit être considérée comme un échantillonnage des modèles

sortis de son usine de Marcheuses. En 1963, Snow déclarait dans un long exposé intitulé "Travaux sur la Promeneuse. Rapport annuel, été 1963": Les femmes constituent le sujet; L'Autre le plus proche; le thème artistique classique; pareilles aux blues à douze barres du jazz; répétition: marque de fabrique, mon signe; fabrication série contrefaite? Art, le seul artisanat qui nous reste".

La femme représente le "thème classique" de l'art occidental. En utilisant la silhouette féminine, Snow résout le problème du sujet et de sa figuration en s'accrochant aux basques de la grande tradition. Mais il joue en même temps avec cette tradition et avec la tension existant entre l'art et la fabrication de série en produisant des centaines de variations sur la même silhouette. La promeneuse de Snow, tout comme les femmes qui ont posé au cours de cinq cents ans de peinture occidentale est une abstraction idéalisée — mais une abstraction du couturier plutôt que du remarquable ou de l'épique. Snow est à Botticelli ce que Arthur Miller est à Shakespeare.

La femme de Snow marche, marche toujours, elle est toujours représentée de profil, la tête, les bras et les jambes tronqués par un cadre imaginaire. Elle est, par conséquent, toujours l'abstraction d'une image secondaire plutôt que d'un vrai modèle. C'est cela qui amène certains critiques à classer Snow sous l'étiquette "pop art". Lucy Lippard par exemple dans son prochain livre le fait entrer dans cette catégorie. Il est important de se rendre compte que la silhouette promeneuse est une invention pure de Snow et non pas une image popularisée prise du milieu collectif. De ce fait, la silhouette promeneuse est une sorte de "pop art" à rebours.

La promeneuse de Snow commence à acquérir une existence

propre en dehors des galeries d'art par ses répétitions: répétitions auxquelles nous sommes habitués par la publicité. Cette seconde existence est encore renforcée par l'artiste qui affiche sa promeneuse dans les stations de métro, sur les murs, dans les hôtels et en achetant pour son image des colonnes publicitaires dans les journaux de New York. Ces affiches — aux couleurs défraîchies, lacérées, déchirées, défigurées ou couvertes de slogans ou de devises gribouillés au hasard par des passants — sont ensuite récupérées et employées pour d'autres collages et dessins.

Un prolongement du thème de la "Promeneuse" aura sa place en deux endroits différents de l'Expo 67 et sur une échelle plus grande, jamais encore atteinte par Snow. Au Pavillon de l'Ontario, onze silhouettes, en acier inoxydable découpé, se dresseront parmi la foule des visiteurs au milieu desquels se trouveront naturellement de véritables promeneuses. A la Place des Nations, Snow disposera quatre versions de l'image, en plastique multicolore. Ici, bien que chaque pièce soit à une échelle plus grande que la normale, l'artiste espère écarter toute idée de monumental ou d'emphatique dans les formes.

Dans ses plus récents travaux, Snow continue de démontrer sa virtuosité en utilisant tous les moyens et en s'exprimant sur tous les modes, néanmoins toutes ses variations portent sa marque de fabrique: la silhouette familière de sa "Promeneuse".

"Mixed Feelings" présente quinze versions de la promeneuse disposées en trois rangées de cinq. Dans ce tableau, chaque rendu a ses racines dans des peintures antérieures de Snow et se rattache aux styles les plus courants de la peinture. C'est tout à la fois un condensé du monde de Snow et un berceau pour les

styles à la mode à New York.

"Hawaii" démontre clairement les rapports étranges qui existent entre l'art et la réalité et qui constituent un des thèmes favoris de Snow. "Hawaii" est un ensemble de trois tableaux, étudié pour être accroché au mur en un ordre déterminé. Le plus grand des trois tableaux représente un coin de chambre, peut-être une chambre d'hôtel — peint en jaune cru mat avec des ombres portées bleues. Au mur de la chambre est accroché un portrait de la "Promeneuse" de Snow — ou peut-être est-ce un miroir reflétant la tête de celle-ci dans la pièce. A la gauche se trouve le deuxième tableau représentant l'original du portrait de la chambre d'hôtel. Plus à gauche se trouve la troisième version du même portrait — ou miroir, mais cette fois peinte sur une toile trapézoïdale, de façon à suggérer la perspective du portrait vu de côté. Considérant les rapports de ces trois tableaux entre eux, nous concevons nettement que cette fois, c'est nous, les observateurs, qui nous déplaçons imaginativement devant l'image statique de la promeneuse dont l'apparence change à travers les distorsions de la perspective.

Comme la plupart des œuvres de Snow, "Hawaii" est parfaitement conforme aux restrictions que l'artiste s'impose: rester fidèle à sa promeneuse; dépeindre le mouvement humain sans pour cela avoir recours à la fragmentation cubiste ou futuriste des formes figuratives, et sans mêler d'objets réellement mobiles dans l'œuvre d'art elle-même. C'est toujours nous, observateurs, qui nous déplaçons, soit réellement, soit imaginativement et d'une façon quelque peu insolite que je ne peux expliquer. L'art intellectuel de Snow touche fréquemment l'émotivité de l'observateur.

Traduction René Haxaire.

Vient de paraître

Revue d'études canadiennes
Journal of Canadian Studies

Trent University
Peterborough Ont.
Canada

Cette revue se consacre à toutes les études concernant le Canada: économiques □ politiques □ historiques □ sociologiques □ artistiques □ architecturales et anthropologiques.