

Joe Plaskett
Le trait d'union

John K. Grande

Volume 44, Number 176, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53108ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Grande, J. K. (1999). Joe Plaskett : le trait d'union. *Vie des arts*, 44(176), 51–53.

Le trait. d'union

Entrevue exclusive
avec John K. Grande

ORIGINAIRE DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE, JOE PLASKETT A SUBI DE MULTIPLES INFLUENCES AU COURS DE SES NOMBREUX SÉJOURS D'ÉTUDES À LONDRES, À SAN FRANCISCO, À NEW YORK ET À PARIS. DANS SON AUTOBIOGRAPHIE *A SPEAKING LIKENESS*, QUI SERA PUBLIÉE À L'AUTOMNE, PLASKETT ÉCRIT : « NON SEULEMENT JE CHANGEAIS DE CONTINENTS, JE CHANGEAIS D'IDÉOLOGIES. ALORS QUE L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT S'AMUSAIT FERME À NEW YORK, DES JEUNES PEINTRES COMME MOI N'ÉTAIENT PAS IMPRESSIONNÉS PAR SON ÉQUIVALENT PARISIEN, LE TACHISME. NOUS AVONS TROUVÉ NOTRE INSPIRATION SOIT EN RETOURNANT À UN PASSÉ CLASSIQUE OU EN SUIVANT LES VRAIS HÉRITIERS DU COURANT DE L'ART MODERNE, COMME BALTHUS ET GIACOMETTI... »



Still Life on Striped Cloth, 1999
Huile, 81 x 60 cm
Photo : Ian Cole

JG : La qualité émotive que vous insufflez aux objets et aux environnements est immédiatement évidente, tout comme votre extrême habileté à utiliser la couleur comme si c'était une sorte de matière vivante sur la toile. Vous avez récemment déclaré que vous aviez bouclé la boucle en tant que peintre, que vous aviez ôté la profondeur et l'ombre pour atteindre un effet d'aplatissement grâce auquel les sujets semblent presque planer dans l'espace. Les tensions et les relations spatiales ont un dynamisme succinct qui rappelle les intérieurs de Giacometti alors que les couleurs rappellent celles de Henri Matisse.

JP : Laissez-moi commenter le fait de « boucler la boucle ». La vie d'un artiste est une trajectoire. Elle peut voler bas, tendre vers le haut, être lente et constante, ou capricieuse. Elle peut partir dans l'espace et se perdre. Elle peut être stationnaire et sembler aller nulle part, ou simplement, étant stationnaire, aller partout. Elle peut, après un éclat de jeunesse, sombrer dans un lent déclin, ou elle peut s'épanouir sur le tard, ou continuer à s'épanouir. Je pense que j'ai atteint un sommet dans les années 50,

quand j'étais dans la trentaine, et d'autres sortes de sommets dans les décennies suivantes, mais, parfois, je me demande à quel point j'atteignais vraiment des sommets. Je crois que mes expositions d'autoportraits en 1984 et ma série *White Table* (Galerie Klinkhoff) en 1986 étaient réellement des sommets, mais, par ailleurs, je me sentais essoufflé. Je ne pouvais plus être inspiré par

Parallèlement à la sortie de sa fascinante autobiographie, *A Speaking Likeness* (Ronsdale Press, Vancouver, Automne 1999), Joe Plaskett exposera à la galerie Bau-Xi de Toronto (à partir du 15 septembre) et à la galerie d'art Wallacks d'Ottawa (à partir du 23 septembre). Les lancements de son livre *A Speaking Likeness* auront lieu à la Galerie 78 de Frédéricton, au Nouveau-Brunswick (le 19 septembre), chez Bau-Xi, à Vancouver (le 2 octobre), à la galerie Winchester de Victoria, en Colombie-Britannique (le 10 octobre) et à la galerie Walter Klinkhoff de Montréal (mi-octobre) où certaines des œuvres de Joe Plaskett seront également exposées.

des lieux, par exemple, pour produire une suite inépuisable de pastels. Plusieurs de mes huiles me semblent aujourd'hui sans substance. J'étais toujours enthousiaste par rapport à de nouveaux sujets, mais ces derniers devenaient plus difficiles à trouver. J'avais besoin d'une autre sorte de stimulant, un stimulant qui viendrait du monde pictural plutôt que du monde naturel. Je l'ai trouvé tout d'abord en 1988 quand j'ai découvert de nouvelles façons de composer avec le pastel – ma « peinture par addition » – mon plus haut sommet jusqu'à présent. Après 1995, je suis devenu de plus en plus insatisfait de ma peinture à l'huile. Peut-être que cela m'ennuyait d'avoir à dépendre des accidents d'inspiration dans la nature, ce qui a fonctionné pour moi quelques fois. Je me suis rendu compte que je devais m'inspirer tout autant de l'art, de ses surfaces et de

ses matériaux. Un collègue, Paul Resika, m'a rappelé l'insistance de Hans Hofmann pour que nous peignions à plat et que nous laissions la sensation de la couleur pure nous dicter les buts. Le cercle était complet: j'ai avancé sur de nouveaux territoires. Mes peintures ne faisaient pas abstraction, elles concrétisaient. Les objets que je peignais de façon aussi réaliste étaient dès lors plus réels qu'avant. Comme l'a souligné Resika, « la solidité naît de l'aplatissement ». Jouer avec la couleur et la composition me permet maintenant une liberté d'invention et je sens qu'ainsi je deviens plus, et non pas moins, réaliste. Je me sens forcé de confronter le dogme de la surface plate de Clement Greenberg, dogme que j'ai longtemps rejeté. Si la profondeur et l'ombre semblent supprimées, c'est peut-être qu'elles sont tout simplement en vacances. La profondeur spatiale est la base de la peinture, et les ombres font partie de la réalité visuelle.

UN DIALOGUE ENTRE LE SPECTATEUR ET L'ŒUVRE

JG: *Considérez-vous l'acte de peindre, le jeu d'aller-retour avec le sujet que vous peignez, comme étant une sorte de forme instantanée d'autobiographie? Un dialogue s'établit entre le public et les mondes personnels dans lesquels vous vivez: les intérieurs parisiens si denses tout comme les lumineux paysages et natures mortes anglais.*

JP: Je n'ai pas pensé à la peinture comme étant une forme instantanée d'autobiographie mais je vois que c'en est une. Mes peintures racontent l'histoire de ma vie, tout comme *A Speaking Likeness* (Ronsdale Press, Vancouver, 1999), le livre de mes



Breakfast on White, 1997
Huile, 102 x 85 cm
Photo: Mathieu Lombard

écrits qui sortira cet automne, traite beaucoup moins de ma vie personnelle que de l'histoire de mes peintures. Cette dernière est beaucoup plus révélatrice et palpitante que ce qui m'arrive en dehors de mon travail. Le jeu d'aller-retour avec le sujet dans la peinture est aussi astreignant et plein de suspense qu'une partie de tennis. Une seule erreur et vous êtes éliminé. Il y a un dialogue entre le spectateur et l'œuvre. Le peintre peint son expérience de la vie, c'est pourquoi mon monde intensément personnel n'est pas gardé comme un secret, mais exposé aux regards de tous.

JG: *Il y a une qualité hypnotisante dans les intérieurs, les natures mortes, comme si vous vous réfléchissiez sur les objets et vice versa. Il y a dans ces représentations un processus de dématérialisation théâtral. Tous ces éléments ressemblent à des accessoires de théâtre, mais des accessoires qui construisent un sens à l'intérieur de la scène, soit vos pensées et vos sentiments personnels, ces choses que l'on ne peut pas nécessairement mettre en mots. La même chose vaut pour les paysages... Je pense aux superbes peintures de paysages d'Italie ou du Lac O'Hara, dans les Rocheuses, de John*

Singer Sargent, par exemple. Elles aussi supplantaient la réalité qu'elles représentaient de façon aussi purement picturale.

JP: Oui, la pièce est un décor de théâtre. Je vis avec des miroirs, souvent à l'intérieur d'eux. Comme je l'écris dans le chapitre *Mirrors and Shadows* de mon livre *A Speaking Likeness*: «Le mur de verre peut être comparé soit à un filet qui sépare des joueurs opposés, les gestes étant aussi officialisés et répétitifs que dans un match de tennis, ou à l'avant-scène d'un théâtre qui sépare le spectateur de la pièce. Ce qui est joué c'est un miroir de ce que le public ressent. Mais quel côté du rideau est le plus réel? Celui de l'acteur du moment, mais il n'existe pas sans un public passif.» John Singer Sargent semble se détacher de ce siècle-ci. Malgré le préjugé de notre époque où toutes choses «contemporaines» semblent dominer à l'exclusion de toutes autres. Ce n'est peut-être pas une mauvaise chose. Nous devons regarder Sargent sans préjugé contemporain.

JG: Je sens également que votre œuvre se distingue de ce qu'est supposé être l'art soi-disant «contemporain» et qu'elle encourage une réflexion plus profonde. Ce à quoi vous faites référence comme étant une percée révolutionnaire dans votre œuvre, cette idée que vous pouvez commencer au pastel sur une simple feuille et l'élargir continuellement tandis que l'œuvre se développe est vraiment palpitante, on pourrait même dire exploratoire plutôt que contemporaine. Est-ce que ce nouveau développement a démarré avec *The Fireplace* (1995), une vue à partir de votre maison à Paris? Vous avez commencé un pastel sur du papier noir et il s'est étendu sur dix-huit feuilles.

JP: En fait *The Fireplace* n'était pas le commencement mais presque la fin de cette explosion de créativité. Je n'ai probablement jamais éprouvé autant d'excitation en peinture que lorsque j'ai vu grandir ces peintures au pastel, presque comme si c'étaient des plantes qui déployaient leurs pousses, leurs racines et leurs vrilles, en s'étendant dans toutes les directions. Le processus a pris le dessus et a fourni sa propre inspiration. Il demandait une croissance vers le haut, vers le bas, ou sur les côtés. C'était comme si je n'avais pas le choix. Bien entendu, j'ai choisi.

PEINDRE PAR ADDITION

JG: Je trouve que les œuvres plus récentes comme *Totem Pole at Chatl*, Queen Charlotte Islands (1989) sont vraiment étonnantes car vous explorez non seulement la représentation spatiale du sujet, mais également la façon dont vous avez choisi de travailler soit la représentation sur papier. Étrangement, en tant que processus artistique, cela me rappelle les portraits de Chuck Close, qui travaillait une pièce graduellement, section par section, région par région, mais vous faites cela avec des feuilles séparées, en «peignant par addition» comme vous dites...

JP: Votre comparaison avec Chuck Close est intéressante. Je peux ajouter que lorsque je peins par addition, non seulement le processus est-il continu mais la vision est aussi différente. D'un côté, elle est panoramique. Mais elle diffère de bien d'autres façons que je n'aurais pu prévoir si j'avais peint sur une seule surface, aussi grande soit-elle. Des années se sont écoulées avant que je n'ajoute les rangées du haut et du bas à *Paris Interior with Tulips* et l'œuvre comprend maintenant 36 feuilles de papier. Il en va de même avec *Easter Lunch*. La peinture a une volonté bien à elle et dicte son propre développement. Si l'artiste essaie de dicter, il perd la partie. Je suppose que c'est là ma propre expérience de la «fragmentation», un concept populaire dans le jargon d'aujourd'hui.

JG: Bien que travaillant en grande partie en Europe, en Angleterre et en France, avec quelques voyages occasionnels ailleurs, en Inde par exemple, vous semblez toutefois avoir un sens de l'espace et du contenu différents des peintres européens. Ayant grandi en Colombie-Britannique, un lieu avec une histoire aborigène mais surtout, jusqu'à très récemment, un lieu d'étendues sauvages, cela a dû jouer un rôle dans la façon dont vous percevez l'histoire, les cultures avec une histoire, même les paysages urbains et ruraux. Votre travail n'est pas puriste dans son interprétation du paysage ou même d'intérieurs comme tant de peintres canadiens dont vous avez connu le travail assez tôt. Je fais référence à Lauren Harris, Jock MacDonald et même A.Y. Jackson dont les œuvres étaient souvent



Joe Plaskett, 1999

NOTES BIOGRAPHIQUES

NÉ EN 1918 À NEW WESTMINSTER, EN COLOMBIE-BRITANNIQUE, JOE PLASKETT A FAIT SES ÉTUDES À L'ÉCOLE D'ART DE VANCOUVER AU DÉBUT DES ANNÉES 50. EN 1953, IL POURSUIT SA FORMATION À PARIS OÙ IL ÉTUDE L'EAU-FORTE ET LA GRAVURE AVEC STANLEY HAYTER. DE NOMBREUSES EXPOSITIONS JALONNENT SA CARRIÈRE, EN PARTICULIER CELLES DE LA DOUGLAS DUNCAN'S PICTURE LOAN SOCIETY DE TORONTO, DE LA GALERIE D'ART DE WINNIPEG, DE LA GALERIE D'ART DE VANCOUVER, DES CENTRES CULTURELS CANADIENS DE PARIS ET DE BRUXELLES ET DE LA GALERIE DE LA MAISON DU CANADA À LONDRES, EN ANGLETERRE. SON EXPOSITION LA PLUS RÉCENTE, *JOE PLASKETT: REFLECTIONS AND SHADOWS* (ACCOMPAGNÉE D'UN CATALOGUE), ÉTAIT ORGANISÉE PAR ROGER BOULET POUR LA GALERIE D'ART DE SOUTH OKANAGAN EN 1994 ET A DEPUIS VOYAGÉ À LA GALERIE D'ART BEAVERBROOK (1996), À LA GALERIE D'ART DU GRAND VICTORIA (1996) ET À LA GALERIE D'ART DE KAMLOOPS (1998).

basées sur des formules, moins accrochées aux détails...

JP: D'avoir grandi en Colombie-Britannique a influencé mon sens de l'espace. Par exemple, au début des années 50, j'ai été influencé par la peinture chinoise après avoir vu une grande exposition itinérante à Vancouver. J'ai tenté de faire la même chose avec la verticalité des montagnes et des arbres de la Colombie-Britannique. L'art amérindien a influencé mes peintures, mais surtout celui d'Emily Carr. Son interprétation romantique des totems convenait à mon romantisme. L'art français m'a influencé, le contraire aurait été étonnant!. Je cite Bonnard, Matisse, Monet en tant que sources évidentes. Mais l'art britannique a eu un attrait puissant. Après tout, je viens de la Colombie-Britannique. Mes ancêtres étaient Anglais. Mon tempérament semble trouver sa place ici. Oui, malgré toutes les influences, je ne suis pas vraiment Français dans mes sentiments. Il y a un fond littéraire très fort. Ce n'est que maintenant que ma peinture se débarrasse de ses qualités «littéraires», devenant de plus en plus purement picturale. Peut-être après tout suis-je plus Canadien, ou du moins à mi-chemin entre le Britannique et l'Américain. Je pense que l'originalité de mon œuvre vient en partie du fait que j'ai adopté l'espace intérieur en tant que sujet. □