

John Fox L'art contemporain & son absence d'autre

Jacques-Bernard Roumanes

Volume 44, Number 177, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53087ac>

[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

Roumanes, J.-B. (1999). John Fox : l'art contemporain & son absence d'autre. *Vie des arts*, 44(177), 44–47.

JOHN FOX

L'art contemporain & son absence d'autre

Jacques-Bernard Roumanes
Photos : Daniel Roussel



Couple
Huile sur toile de lin
1998

Peindre le monde et tout ce qu'il contient ou peindre les mondes inventés par la pure nécessité intérieure abstraction faite du monde n'y change absolument rien. Du point de vue de l'essence de la peinture, peindre c'est d'abord et avant toute chose : peindre la peinture, et c'est tout. Aucune querelle n'a prise sur cette totalité-là. Peindre c'est avant. En parler c'est après. Simple évidence ontologique... Et c'est cette évidence prise comme fil conducteur qui va permettre de saisir le tracé apparemment contradictoire d'une des œuvres parmi les mieux suivies et les plus mal interprétées de la peinture contemporaine au Québec.

UN QUASI-AUTOMATISTE...

La guerre est finie. La Deuxième Guerre mondiale. Nous sommes en 1945. Mais pour John Fox la véritable guerre va commencer, la sienne. Un combat qu'il continue de mener depuis cinquante ans sur les fronts successifs de l'abstraction et de la figuration. À cette époque, il a dix-huit ans. Il a l'impression d'avoir manqué sa jeunesse, gâché son printemps d'aimer, raté ses études. Sa première année à l'Université McGill s'est avérée un désastre. La transition de l'après-guerre est trop brutale pour l'adolescent. «La vie se présentait, j'étais désespéré...» se souvient-il. Il faut, pour bien comprendre ce désespoir-là

« NOTRE ÉPOQUE N'A QU'UNE CHOSE À VANTER : L'AUTRE. »

A. FINKELKRAUT, *L'INGRATITUDE* (1999)

« SANS AVANT-GARDE, L'ART N'A PLUS DE DIRECTION ET DEVIENT DE L'ESTHÉTISME, CE QUI EST ÉLITISTE ET AMORAL, MAIS S'IL EST D'AVANT-GARDE, IL RISQUE DE TOMBER DANS LA POLÉMIQUE... LA RUSE CONSISTE ALORS À ANNONCER RÉGULIÈREMENT LA MORT DES AVANT-GARDES, CE QUI SAUVE LE TOUT. »

A. CAUQUELIN, *PETIT TRAITÉ D'ART CONTEMPORAIN* (1996)

PEINDRE LA PEINTURE ET C'EST TOUT...

TOUT L'ART DE JOHN FOX PEUT ÊTRE RAMENÉ À CETTE PROPOSITION.

MAIS CETTE PROPOSITION-LÀ EXPRIME L'ESSENCE MÊME

DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE; JE NE DIS PAS DE L'HISTOIRE

DE L'ART MAIS BIEN DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE.

avec tout le respect et la sensibilité qu'exige l'intelligence d'une œuvre peinte, le replacer dans le contexte du puritanisme et de la fermeture d'esprit à l'art des milieux bourgeois du Westmount d'alors. Un isolement insurmontable pour l'adolescent; un isolement d'autant plus absurde qu'il était, déjà, historiquement inutile. La guerre est finie, mais une autre bataille s'engage sur les tables des cafés bordant l'université, où John Fox dessine quasi automatiquement, tandis que les conversations vont bon train sur l'avenir qui n'en finit pas de se faire attendre. Un ami l'interpelle : «Toi qui dessines toujours, pourquoi ne fais-tu pas les Beaux-Arts?»

L'idée germe dans la tête du jeune homme. Et quelque temps après, il entre effectivement à l'École des Beaux-Arts, rue Sherbrooke. «C'était une sorte de couvent tenu par un geôlier qui ouvrait la porte à neuf heures...» m'explique-t-il avec une retenue qui en dit long sur l'académisme sans imagination du programme. Il en sort deux mois plus tard pour s'inscrire cette fois à l'École d'art et de design du Musée des beaux-arts. Là, pour la première fois, il va être encouragé au point de se voir attribuer une bourse dès la fin de la première année. Il sent d'instinct qu'il est sur la bonne voie. Même s'il lui faudra encore quelques années avant que cette voie puisse s'appeler: la peinture.

En 1949, il devient auxiliaire au Department of Fine Arts que dirige John Lyman à l'Université McGill. Anglo-canadien ayant vécu une bonne trentaine d'années en Europe, dont six mois passés dans l'École de Matisse¹, c'est ce même Lyman qui fondera la *Contemporary Arts Society* en 1939. Borduas et la plupart des membres du Refus global en feront partie jusqu'à son éclatement. Fort d'une bourse du *British Council*, John Fox passe l'hiver 1952-1953 à Londres. Mais juste avant de partir, il expose pour la première fois – à la galerie du Musée des beaux-arts – une douzaine de toiles de format moyen comprenant des paysages, des personnages, des natures mortes. Thèmes classiques qu'il gardera toujours à l'esprit même durant sa période abstraite (de 1972 à 1986), car il ne cessera jamais de dessiner pour questionner systématiquement ces mêmes thèmes sur des milliers d'études.

VÉNUS & ADONIS OU L'ORIGINE D'UN MYSTÈRE

Quand Fox débarque en Angleterre, c'est encore la période d'austérité, les tickets de rationnement de l'après-guerre. Beaucoup de quartiers de Londres qui ont subi le Blitz sont loin d'être entièrement reconstruits. Rétrospectivement, l'artiste se souvient qu'à ce moment-là à Londres il n'y avait que très peu d'art moderne à voir. À la Tate Gallery, il n'y avait aucun Picasso d'accroché, seulement un petit Matisse dans les tons de gris; peu de chose. Les Romantiques comme Sutherland étaient encore à la mode et

dominaient largement la scène des musées. Pour le jeune artiste, le choc culturel est immense malgré la langue commune et, paradoxalement, ce n'est que lorsqu'il arrivera en France puis passera en Italie qu'il se sentira vraiment à l'aise. L'Italie, son paradis de l'art, sa référence la plus fondamentale, en même temps que la vie rêvée! La Toscane et Venise, toute sa vie il s'efforcera d'y revenir quelques semaines par an. En attendant, Londres lui offre d'élargir son regard de peintre. Il suit des cours de gravure auprès d'un professeur ami de Hayter, artiste

proche de Picasso et dont la vision résolument contemporaine va le sensibiliser à la modernité. Par ailleurs son statut de boursier lui ouvre les portes de la National Gallery où il s'initie plusieurs mois durant à la copie des maîtres anciens. Il a conservé une réplique d'un Titien: *Vénus et Adonis* qu'il me montre et qui s'impose à moi comme une matrice. C'en est une en effet. Qu'est-ce qu'une matrice? C'est une clé. Une œuvre ou bien charnière ou bien fondatrice. Cela arrive chaque fois que le peintre aborde pour la première fois – soit en interprète soit en inventeur – l'un ou l'autre des innombrables problèmes qui se posent sur la toile. Non en théorie mais dans la matérialité de leur dimension picturale. Qu'il s'agisse de médium, de composition, de symbole, de thématique, de rapport de masse, de construction, de plan, de luminosité, d'empatement, de tracé, de trace ou de représentation, etc. Chaque fois que le peintre aborde l'un ou plusieurs de ces problèmes ou qu'il en varie l'approche, et même s'il s'agit d'un problème classique, se produit – pour lui – un élément de compréhension nouveau. Compréhension qu'il faut interpréter alors dans le sens d'un approfondissement de sa conscience esthétique. Une complexification du regard. Une réorganisation de sa subjectivité... Or qu'y a-t-il sur cette matrice du travail de l'étudiant John Fox? Quelques-unes



des caractéristiques de son œuvre en puissance. D'abord la très riche nuance d'expressionnisme qui s'accroît sur la palette du Titien à partir de 1560. Des colorations éclatantes mais à la vénitienne, toujours un peu sourdes, à la fois terreuses et lumineuses. S'ajoute à cela la puissante synthèse des équilibres et des déséquilibres de la composition. La liberté d'écriture d'un pinceau dont on discerne la trace dans une alternance de coups tantôt hâtifs et tantôt mesurés. La sensualité extrême de la pâte, qu'il s'agisse de la transparence des chairs ou de la maçonnerie des empâtements, si solidement immobilisés qu'ils construisent le regard tout autour du corps amoureux de sa pâte originelle, la terre. Et enfin, les objets vivants du second plan; ces chiens, ces objets, ces paysages, tout ce travail à côté du travail qui rend la composition si habitée ou si vide. Ces ingrédients forts, le jeune homme va en nourrir ses tableaux toute sa vie en les faisant varier à l'infini. Un seul exemple: le ciel de Titien. Qu'est-ce que c'est que cette plage de pigments sans aplomb, sans autre système d'organisation que l'étalement de la couleur dans des couches et des couches de plaisir? Une pure abstraction, rien de moins... Car ce recouvrement-là n'a pas de limite: à chaque couche l'œil varie, c'est tout. La voilà la première surface-matière abstraite pour John Fox! La voilà la matrice

qu'il reprendra à neuf des années après! Ayant déjà tout commencé d'un coup – figuration et abstraction – mais sans rupture, sur cette toile-là. C'est pourquoi lorsqu'il s'agira de comprendre plus tard comment le peintre a pu passer sans difficulté de la figuration à l'abstraction puis repasser tout aussi aisément de l'abstraction à la figuration, la critique se perdra en conjectures contradictoires. Alors que l'analyse de cette petite étude suffit pour montrer qu'il n'y a aucune contradiction. Il s'agit simplement, pour Fox, de passer d'un côté à l'autre côté du tableau!... Et ce, afin d'en épuiser aussi entièrement que possible toutes les virtualités, une partie après l'autre. Cette démarche empirique est conforme à sa culture. De plus, l'approche expérimentale va lui permettre d'enraciner sa vision de peintre dans la seule matérialité de l'image. Et non dans la vibration pour lui illusoire de la construction psychologique; moins encore dans l'élaboration discursive d'une donnée conceptuelle, pour ne pas dire d'un mot d'ordre idéologique ou d'une mode. Or si elle respecte la tradition, son œuvre ignore la mode. C'est là sa grande force.

ABSTRAIT OU FIGURATIF ? LE MYSTÈRE FOX...

Les dix années qui suivent son retour de Londres sont ponctuées de séjours à Florence grâce à une bourse de la fondation Greenshields, en 1955-1956, et en Provence, à Sanary-sur-mer, en 1957-1958. Ce sont des années de pèlerinage mais aussi de grâce et d'enchantement. Il peint beaucoup. Sa peinture commence à se vendre de mieux en mieux, et en 1962 sa première exposition chez Mira Godard à Montréal est un succès. Succès qui ne se démentira pas pendant les dix années suivantes, jusqu'en 1972; jusqu'au jour où aux termes d'une lente maturation, il se décide à passer à l'abstraction. Or ce changement qui n'est ni une concession ni un opportunisme, on vient de le voir, va lui coûter très cher. De peintre « figuratif » recherché, John Fox « abstrait » pose une énigme à ses collectionneurs qui n'apprécient guère son *virage*. Pas plus qu'ils ne s'expliquent aujourd'hui son retour à la figuration. Tout ce qui un jour sera salué comme

courage et comme profondeur reste, toujours actuellement, suspecté comme inactuel ou superficiel. Or qu'en résulte-t-il au juste de ce va-et-vient de l'abstraction à la figuration chez Fox? Ceci: une leçon. Des centaines de questions qui se répondent de toile en toile. Point par point. Abstrait ou figuratif, chaque point de discussion est traité comme un problème et résolu ou re-questionné comme tel. Loin des écoles et des clans, toute sa recherche est ramenée à l'ordre de la stricte matérialité du tableau. Il suffit pour s'en convaincre de comparer terme à terme *Mesa*, une abstraction de 1984, avec *Umbrella* une figuration de 1995, pour apercevoir leur solution de continuité. La seconde emprunte à la première non seulement les rythmes de sa composition mais encore le système de progression par enfouissement des couches successives. Cette pratique propre à l'abstraction fait qu'un tableau figuratif est désormais nourri de dix tableaux voire davantage. Ainsi, tandis que l'abstraction a permis à l'artiste de ne pas stagner dans des routines figuratives, sa nouvelle figuration l'obligera à dépasser plus tard le formalisme abstrait.

Bien sûr, le public mal informé fait parfois la bête. Qu'il s'agisse du grand public aussi bien que du petit public des collectionneurs et des amateurs d'art. Mais par qui est-il informé ce public? Eh bien par la critique. Or l'analyse du dossier de presse et des catalogues de 1957 à nos jours montre une critique particulièrement confuse à l'égard de John Fox. L'accumulation des comparaisons superficielles avec d'autres peintres,

L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE LA CRITIQUE²

Selon les chroniqueurs, John Fox est tour à tour: « un peintre intimiste... » surtout « soucieux d'organisation plastique. (21.02.57, *La Presse*); mais dans *The Gazette* c'est: « un figuratif inventif » (21.02.57). Un peu plus tard, toujours dans *The Gazette*, ce sera: un « coloriste influencé par Matisse » (1962). Au *Devoir*, on découvre que c'est un: « post-impressionniste disciple de Morrice... » et, tout à la fois dans le même article, un: « abstrait ou figuratif » (sic) qui « ne s'écarte du figuratif que pour suivre le chemin tout tracé des abstraits lyriques »; le même trouve alors: « attristant que Fox reçoive une telle admiration massive » (13.11.65). Dans *La Presse* cette fois: « Fox tient son langage du fauvisme » (11.11.67). Ensuite: « Fox est un impressionniste » en même temps qu'un « peintre anachronique » qui n'a pas craint d'expérimenter la sculpture « par souci de réalisme » tout cela dans un même article (09.05.70). Plus tard: « John Fox est l'un des rares peintres figuratifs dont il y ait aujourd'hui quelque chose à dire... », affirmation aussitôt relativisée par une interrogation: « Je me demande si c'est le résultat d'une impression ou simplement d'un parti pris, un jeu du beau sur le beau? » (15.04.72). De nouveau, c'est un: « post-impressionniste » dont « le conservatisme est désolant » pour ce rédacteur qui: « ne comprend pas bien l'utilité de la figuration dans ses œuvres ». Et d'ajouter: « Bien sûr John Fox est un artiste reconnu, aimé et dont les expositions sont toujours des succès de vente. Mais depuis quand cela est-il un critère de validité esthétique? » (22.04.72) s'indigne ce Commandeur de l'art contemporain qui, une fois lancé, dérape jusqu'à parler de « plagiat esthétiques ». Quand la sottise parle, la méchanceté n'est jamais bien loin!... Et lorsque John Fox aborde l'abstraction, on écrit: « Dans la tradition moderniste, ces œuvres spacieuses et contemplatives répondent aux exigences habituelles de la peinture surface... » (04.06.77). Comme si la grande affaire de la peinture (et pourquoi pas de l'art tout entier) était de répondre docilement aux exigences de sa définition par la critique! Du moins à ces petits brouillons de sottises qui imaginent pouvoir se nommer tels. C'est pourquoi lorsque quelques années plus tard, vers 1985, John Fox sera inexplicablement revenu à la figuration – mais qui s'inquiétera jamais de savoir s'il s'en est réellement abstrait, si j'ose dire – on ne trouvera plus rien à (re)dire car entre-temps, la nouvelle figuration aura imposé sa mode donc sa loi. On s'apercevra alors de: « l'importance du corps humain dans l'œuvre de John Fox » (1990). Nouveauté qu'il trace depuis un demi-siècle dans des milliers d'études. Mais qui a jamais considéré la valeur de ses esquisses, ses croquis, tous ces orages de traits nés d'une pluie de repens-tirs? Je suis prêt à parier qu'un jour on les regardera comme des traces absolument nécessaires à la compréhension de son travail. Puisque l'on trouve déjà que Fox s'interroge d'un: « point de vue contemporain » sur « l'identité et le sens de l'image-corps » compte tenu de « l'hétérogénéité de la peinture contemporaine » (1990).

l'insignifiance des jugements généraux et l'inféodation à une sorte de modernisme idéologique de plus en plus agressif au fur et à mesure qu'il progresse, fait que cette critique reste dans son ensemble incapable de produire un véritable débat qui aurait pu être utile à l'avenir de la peinture dans l'art contemporain. On en reste à la querelle des



Umbrellas II
Huile sur toile de lin
1997

iconoclastes du début du XX^e siècle exportée d'Europe: l'abstraction excluant la figuration. Ce qui fait que si l'on respecte l'honnêteté évidente de l'homme Fox, on passe complètement à côté de la démarche du peintre, trop peu médiatique, tandis que l'on classe ou que l'on décline sa peinture au gré des saisons de la mode.

LA MODERNITÉ ET SON AUTRE

Il faut un singulier courage pour être peintre, de nos jours. Il faut le même courage depuis toujours. Car il n'y a pas, il n'y a jamais eu de mort de l'art. Il n'y a jamais eu que cette duperie: la mort de l'Autre. C'est l'évidence et c'est l'Histoire. C'est dire que notre « modernité » – si jamais elle a lieu – ne commencera qu'après cette reconnaissance-là; non dans les mots mais dans des actes. Non dans les mots

d'ordre dus aux idéologues de la mode, en art comme ailleurs, mais dans la solidarité des actions partagées, mais dans le dialogue des images et des mots, mais dans la liberté des rêves personnels. Si l'on devait mesurer notre époque à l'aune du bonheur qu'elle s'est montrée incapable de produire, on ne la trouverait ni moderne ni post-moderne. On la trouverait conformiste, intégriste, légèrement barbare et terriblement suffisante.

Il faut un singulier courage pour se battre quand la guerre est déclarée. Un courage encore plus grand pour résister malgré tout quand une bataille est perdue. Pour continuer à se battre. Parce que l'on croit à la justesse de sa cause, à ses idées, et surtout à la nécessité de transmettre l'extraordinaire richesse d'un héritage immémorial: la peinture. John Fox peint la peinture. Même s'il sait que depuis le début du siècle c'est la

guerre en art et que, première visée, la peinture est condamnée à mort. Pas seulement depuis la fabrication des images de synthèse. Pas seulement depuis que sonne le glas derridien de la déconstruction de toute forme d'art. Pas seulement depuis l'abandon de Duchamp. Pas seulement depuis la condamnation de Hegel. Pas seulement depuis l'insurmontable exclusion platonicienne. Et surtout pas face à l'éternelle suspicion politique, ou ecclésiastique de toutes les religions du monde. Non! La peinture est condamnée à mort... depuis toujours. Et pour toujours! Mais c'est sa force. Tous les peintres vraiment peintres savent cela. C'est la raison pour laquelle même s'il est né à la peinture avec cette mort au ventre, cette guerre, John Fox résiste à cette mise en scène de la mort de l'art en transmettant la peinture avec une merveilleuse sérénité. Pédagogue du geste et de l'exemple, il n'explique pas, il peint; il montre à voir, c'est tout... Ses étudiants sont nombreux et l'on voit déjà par la qualité de leur témoignage à quel point sa leçon de peintre a porté. Malgré sa discrétion face au bruit de l'époque – mais le bruit ne compte pas – on verra bien, quand le silence aura tout nettoyé, ce qu'il en restera des images et des mots d'aujourd'hui. Car il redeviendra clair que ce que la peinture travaille à faire progresser depuis toujours ce n'est pas le mythe du progrès mais le désir d'immortalité. Or c'est cela, très précisément, l'Autre de l'art contemporain. Mais l'Autre est toujours exclu... On verra aussi sans doute, mais un peu tard, que c'est cette exclusion de l'Autre qui est en train de tuer l'art contemporain. Que c'est cette absence ou pire ce refus d'altérité qui le réduit inexorablement à n'être qu'un maniérisme passager. Alors on sera bien obligé de la voir cette peinture de John Fox. Longtemps. Passé le bruit... Et pourquoi pas tout de suite? □

1 Dans les bâtiments de l'ancien Couvent du Sacré-Cœur, à Paris, John Lyman y effectuera sa formation en 1908.

2 Pour plus de précision on peut consulter le dossier de John Fox (auteurs, titres) à la Bibliothèque Nationale et dans les bibliothèques des universités. Son allure particulièrement répétitive fait que nous n'en donnons ici qu'un échantillon simplement daté, entre 1957 et 1990.

3 Thèse qui éclaire singulièrement le mot de Jean Clair ramenant l'abstraction à un « maniérisme passager » dans son *Entretien avec Régis Debray* (1995).