

## Autres, autrement, ou La signifiante de Fiore

Jean Arrouye

Volume 30, numéro 121, décembre–hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54077ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Arrouye, J. (1985). Autres, autrement, ou La signifiante de Fiore. *Vie des arts*, 30(121), 50–104.

Mettre le travail de Giuseppe Fiore sous un intitulé emprunté au poète Michel van Schendel, son ami, c'est non seulement déclarer que sa peinture est une entreprise poétique, mais plus précisément, pour cette étude, insister sur un aspect essentiel de sa démarche, la variation. Ce caractère a rarement été mis en évidence par l'artiste lui-même avec autant de force et de fécondité que dans deux toiles de 1983. *Cancellatura* et *La Baignade*, de dimensions identiques (183 cm sur 122), constituent un diptyque sur les volets duquel le même sujet, baigneurs et baigneuses bondissant dans l'écume de hautes vagues déferlantes, est repris de façon différente. Comme chaque vague, partie du même mouvement profond, brise à nulle autre pareille, ainsi chaque tableau, analogue à l'autre en son principe, en est dissemblable en toutes ses parties: autres, autrement<sup>1</sup>.

Au temps où la peinture était un bel-art, c'est-à-dire la maîtrise longuement apprise d'artifices, Pierre-Henri Valenciennes écrivait dans ses *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture*: «Quelque sujet que vous ayez à traiter, souvenez-vous que les trois parties essentielles de la Peinture sont l'Invention, la Composition et l'Exécution...»<sup>2</sup>.

Nous ne croyons plus guère au génie de nos jours, du moins au sens où les classiques l'entendaient. Mais nous estimons toujours la peinture qui témoigne de connaissances acquises et de l'expérience, surtout quand l'acquis est remis en question et l'expérience dépassée en expérimentation. Or, c'est de cela qu'il s'agit dans le jeu des similitudes et des différences entre *Cancellatura* et *La Baignade*. Non pas que «Composition» et «Exécution» révoquent l'«Invention», que le faire s'oppose au voir. Entre les deux grands versants de la peinture, que l'art contemporain a eu tendance à dissocier, mimesis et poïesis,

## Autres, autrement, ou la signifiante de Fiore

Jean ARROUYE

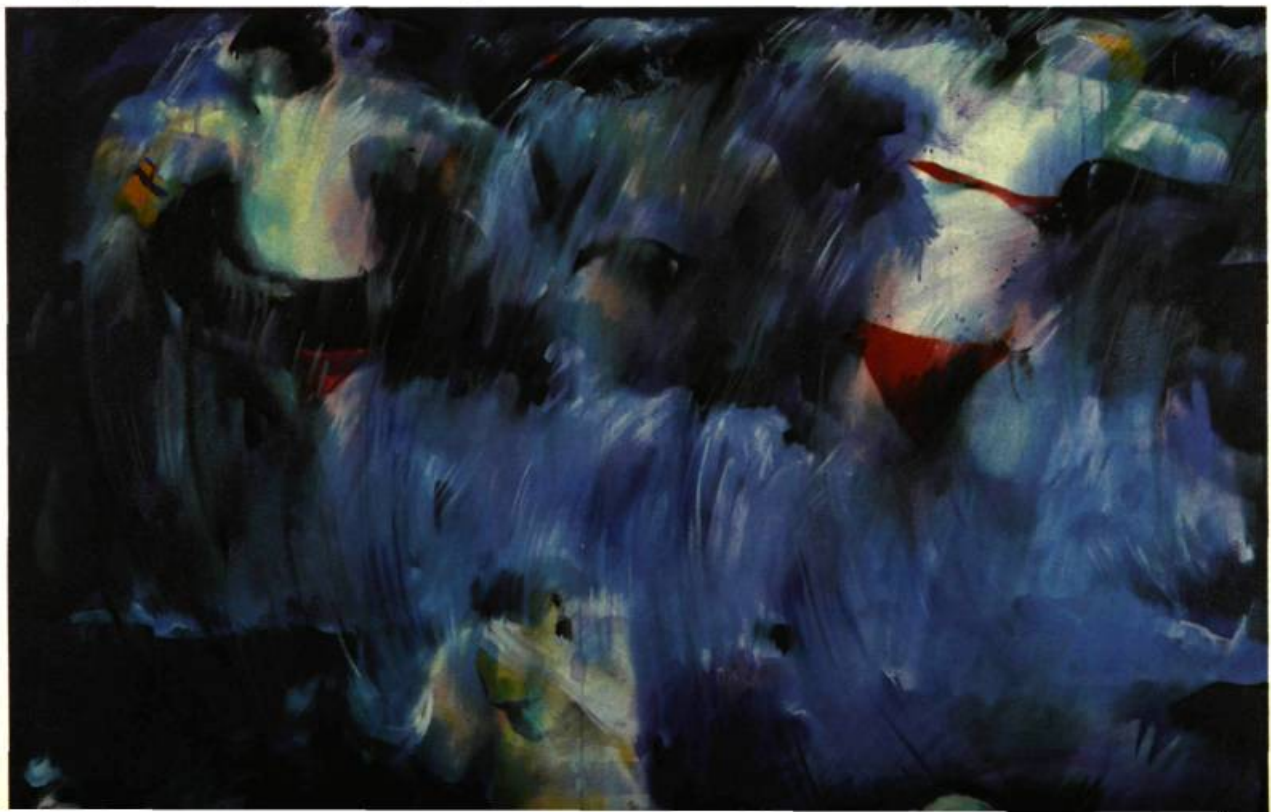
Fiore garde la balance égale. L'une est l'occasion de l'autre. Le diptyque est une structure de confrontation, mais aussi de conciliation: aussi du premier (mais lequel est-ce?) tableau au second, pas de hiérarchie. *Cancellatura* ne biffe pas *La Baignade*, pas plus que celle-ci n'émerge de celle-là. Le renvoi de l'une à l'autre œuvre est le flux et le reflux d'une réflexion dialectique de la peinture sur elle-même.

A première vue ces toiles prolongent, dans l'œuvre de Fiore, ces dessins elliptiques, d'une acuité d'observation et d'une précision de mise en page souveraines, ramenés il y a quelques années du Maine. Donc anecdotes, impressions, spectacle, joie de la baignade, bonheur de vivre, hédonisme? Sans doute, et quelles prestesse et maestria dans cette mise en

forme de l'éphémère! «Voici donc des croquis, des choses brèves – des choses –, écrit Michel van Schendel. Mais il s'agit d'autres paysages, et toujours d'autres choses que de cela». De fait, à mieux regarder les œuvres, il s'agit de bien d'autres expériences: travail, mises en page, joie d'expérimenter, bonheur de peindre, exercice d'une morale qui n'accepte rien qui n'ait d'abord été mis à l'épreuve. Chaque tableau est un chapitre d'un *discours de la méthode* que Fiore n'en finit pas d'écrire et d'illustrer.

Jouant de son expérience et de sa culture, Fiore maintient donc des équilibres délicats, et parfois non sans ironie (savoir plus savoir-faire égale savoir y faire). Ainsi son sujet tient simultanément à deux traditions. D'une part, celle des nymphes des eaux, des grâces, qui vont toujours par trois (au premier coup d'œil, sur chaque tableau, se repèrent trois figures, mais au second d'autres se découvrent: dans ce suspens, provoqué, du dénombrement, l'ironie), des baigneuses, de haute prégnance cézannienne, surtout sur ces fonds bleus. «La toile bleue est le lieu d'un guet pour ce qui n'a pas de temps et ne durera.»

1. Giuseppe FIORE, *Cancellatura*, 1983. Peinture au vinyle et huile sur toile; 122 cm x 183.



D'autre part, une autre filiation, d'essence plus moderniste, celle des poètes de la plage, de Boudin à Cremonini, en passant par De Staël. Or, Fiore n'évoque ces univers référentiels que pour les nier l'un par l'autre. Le spectateur qui serait tenté de se laisser aller au lyrisme (affrontements héroïques avec les éléments auxquels les fougueuses biffures de *Cancellatura* ou le bouillonnement chromatique de *La Baignade* pourraient prêter apparence) en est dissuadé par le prosaïsme de certaines notations (dans *Cancellatura*, le baigneur cerné de sa chambre à air, dans *La Baignade*, le pied levé de la baigneuse qui perd l'équilibre). L'œuvre de Fiore ainsi «organise des relais, des rappels. Le tout-et-rien différencié s'y rebiffe, jamais biffé».

Dans ces relais, l'éternel problème de la forme et du fond ne pouvait manquer de surgir. De la façon la plus impérieuse dans *Cancellatura*, où le grand mouvement d'effacement qui donne son nom au tableau vient brouiller la distinction des figures et de leurs entours, fait passer par dessus les formes des baigneurs la matière picturale du fond, et s'inscrit finalement comme forme (de la vague se déversant) sur le fond des corps des baigneurs. De façon moins appuyée mais plus variée, dans *La Baignade*, où les corps sont des réserves dans la couleur dominante qui joue optiquement le rôle de fond; mais ces réserves découvrent un autre fond; de plus, elles sont de toutes parts menacées, tantôt d'empiètement par la couleur ambiante, tantôt de déperdition dans le non-peint; enfin, par dessus, surviennent des giclures, des coulures, peinture-forme donc sur les formes-fond. Ainsi, dans chaque tableau, de façon différente, le problème est mis en scène, et rédupliqué dans une mise en abyme qui engage d'autres problématiques, celle des rapports du dessin – fut-il implicite – et de la couleur, celle de la gestualité (et des glacis, qui lui sont tantôt antagonistes, tantôt visuellement complémentaires), celle de la matériologie (et du coup celle des média et des techniques: l'expérimentation de la peinture vinylique et le procédé de la détrempe). Mais, puisque la matière est autorisée à jouer de son propre mouvement dans les coulures, les tableaux posent aussi la question des rapports entre hasard et nécessité, de la façon dont les projections de peinture ou les pulsions du geste, et les accidents de leurs parcours, trouvent place et fonction dans une œuvre précisément

dominée. Questions sans réponses autres que factuelles. Ici se manifeste un de ces courts-circuits de la pensée visuelle où la pratique est sa propre théorie, et l'art, comme l'écrit Fiore, un «combat demandant que la pensée ne soit pas séparée des procédés»<sup>3</sup>.

Quand il s'agit de peinture figurative, le rapport de la forme et du fond induit le problème de la profondeur. Toutefois, le sujet traité par Fiore, par sa nature même, en limite l'extension, ses baigneurs et baigneuses se détachant sur le mur d'eau de la vague qui survient et dont la masse occupe l'espace entier du tableau, bloquant ainsi toute échappée. Déjà chez Courbet, sur le motif de la vague vacille la profondeur illusionniste. Quand, chez Fiore, à la vue générale se substitue un cadrage très serré, que, dans *Cancellatura*, la gestualité de l'effacement vaut rabattement vertical de l'écumeuse vague, que, dans *La Baignade*, les figures se dressent de tout leur haut sur toute la hauteur de la toile, que les baigneuses, révoquant tout modelé, ne sont que de plates présences, alors l'espace de la représentation tend à coïncider avec le plan du tableau.

Cependant, ici et là, demeurent des notations de la profondeur. Dans *Cancellatura*, un baigneur, par son mouvement de fuite devant la vague, suscite un premier plan, à partir duquel la zone de «cancellature» blanche qui le domine et s'étend sur la droite joue le rôle d'un second plan, au delà duquel se situent les trois figures principales. Dans *La Baignade*, la baigneuse de droite lève le pied et tire derrière le raccourci de sa jambe toute l'histoire de la perspective, de Mantegna à... Fiore. Mais, par une de ces virevoltes problématiques que le diptyque favorise, tout change si l'on prend en compte un autre aspect des œuvres. Dans *Cancellatura*, le balayage gestuel recouvre partiellement de couleur blanche le baigneur éperdu et étend ses courbures rythmiques jusqu'au bord supérieur du tableau, en parcourant toute la hauteur, rétablissant la conscience de sa planéité et réduisant l'avancée du baigneur à l'effet optique de sa couleur jaune. L'effet de profondeur n'est donc que le produit d'une variation sur les rapports de la «cancellature» et de la forme colorée. Par contre, *La Baignade* propose une variation sur les conditions d'émergence de la figure comme forme non colorée:

suite à la page 103

2. *La Baignade*, 1983. Peinture au vinylic; 122 cm x 183.



## SASKATOON: FIVE ARTISTS

Continued from page 39

More recently he has gone entirely beyond the dream, and his imagery comes from what he calls "the ongoing process of looking", from seeing ordinary things in a new light: "a confirmation of shapes which seem to impact."

Peterson says he identifies himself with a certain shape that occurs most literally in his drawings but is also the central, isolated motif in some paintings, and there I sometimes find it too redolent of loneliness. Perhaps the reliance on the dream, with all its emotional freight, can lead Peterson to neglect, at his cost, the distinction between the evocative and the aesthetic. Clearly, as much as art must emerge from a life, an artist can be too close to the trials and tribulations of daily existence.

*This observation gives rise to a second question: granted that a successful work of art must be deeply felt, how is it felt? Given that our feelings are involved somehow in almost everything we do, is this object of feeling successful art?*<sup>7</sup> Peterson can surely produce very good art, but he could sometimes use rather more aesthetic distance.<sup>8</sup>

DMYTRO STRYJEK (b. 1899 in the Ukraine; moved to Canada, 1923) is a relatively untutored figurative artist whose work is admired by a number of young abstractionists in Saskatoon. One might call him its Douanier Rousseau. I suppose Stryjek is not a folk artist in the technical sense, as he's never been of any particular interest to the Ukrainian community<sup>9</sup>, but much of his subject matter owes to his youth in the old country. His is an entirely authentic and highly personal vision, which can somehow transform even the most banal images taken from television: movie stars, politicians, the queen or pope. Perhaps it's significant that he so often does portraits, for the liberties he takes with his subjects (even the most contemporary of them can look like one of his favourite Ukrainian heroes) suggest that the emotional force of the work is linked to the experiences of his youth, especially during World War One, when he was sketching people's faces for intelligence purposes.

Stryjek began painting regularly in the early 1960s when he was still working for the Canadian National Railroad. His method is highly inventive and spontaneous. After making a preliminary sketch in ballpoint, he lays the paint on with a brush, and then uses pins, the other end of the brush, and even Kleenex to establish the surface patterns and texture; details are piled up with pen or crayon and sometimes even face makeup. Peter Millard observes that he has a compulsion to fill in every part of the picture in a way consonant with Byzantine icons.

While Stryjek's paintings were previously somewhat less frequent, he now works much more quickly and completes at least one painting a day. However, I think it would be to his advantage if he were to linger over them and let each one ripen further.<sup>10</sup>

These five artists are, of course, only a sampling, and a number of others might well break through to a higher level. NORM DALLIN (who hangs two very good Stryjeks in his home) is an abstract painter who also rebels against the neglect of content. The shapes he puts in some of his best works almost seem to be persons, with feelings of their own, and this basically unconscious anthropomorphizing of form I take to be potentially fecund.<sup>11</sup>

DENNIS EVANS (b. 1946 in Saskatoon) is an abstract painter who seems to be making a tentative quality in his work an asset, and he may also be on the verge of his own breakthrough. Just before the Emma Lake Workshop in 1982 he was doing good painting, but it wasn't really good art. In the terms of Immanuel Kant, it was merely "pleasant". At that Workshop, guest artist Stanley Boxer suggested to a number of participants that they do a painting with a colour approaching black, perhaps starting with a black ground. It would be something they might not have done before and thus a way of escaping any formula. While Evans worked towards black rather than starting with it, Boxer's advice seems to have helped: now his palette is less gratifying in its own right, and as his palette widens the emphasis falls less on the colours as such and more on colour relations. But I

feel his breakthrough would come sooner if he were to realize that attention to the medium alone may not be adequate. "The subjects of the artist" would seem to count no less now than they ever did.<sup>12</sup>

1. All direct quotations owe to a series of conversations in both Saskatoon and Toronto over the period 1981-84.
2. A key figure in this regard is the painter Robert Christie.
3. Here I'm following the thought of the great German critic, Julius Meier-Graefe.
4. Augustus Kenderline should probably be taken as the founding father of this local tradition.
5. That the genuine artist does so is a central tenet of Benedetto Croce in *Aesthetic* (London: Macmillan, 1909).
6. In a subsequent article I will consider an alternative strategy for dealing with this issue as employed by Judy Singer of Toronto.
7. One of the best readings on this issue remains "Analytic of the Beautiful" in Kant's *Critique of Judgment* (1790).
8. The classic exposition of this concept is by Edward Bullough: "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V:2 (1912); reprinted in W.E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy*, (first edition only) (New York: St. Martin's Press, 1964).
9. To be more precise, the Ukrainian community cannot be said to identify with or through him.
10. For further information on this artist, see Dmytro Stryjek, the catalogue for his exhibition at the Mendel Art Gallery in 1982, with a good text by Lynne S. Bell.
11. See my essay, "Triumph over Adversity" in Karen Wilkin (ed.), *Jack Bush* (Toronto: Merritt Editions, 1984).
12. I've chosen to end on a note reminiscent of the school opened by Baziotes, Motherwell, Newman and Rothko in New York City (1948).

## LOUIS GOSSELIN ET L'IMMANENCE DU SACRÉ

suite de la page 49

Loin de jeter un regard nostalgique sur un prétendu âge d'or qu'il tenterait de prolonger ou de restaurer, Louis Gosselin assume en lui-même et dans son œuvre les risques d'une démarche artistique responsable. Tandis que l'homme primitif ne s'interroge pas sur son primitivisme, c'est le propre de l'homme plus évolué de s'interroger sur son degré de civilisation et sur le primitivisme des autres. A l'instar de plusieurs artistes exemplaires du vingtième siècle, Louis Gosselin provoque une matière, la céramique, pour qu'elle réponde et révèle une facette de son identité. Primitif des temps modernes, il ne formule pas des questions mais il avance des propositions plastiques qui nous remémorent avec une troublante pertinence qu'immuablement, au delà des trépidations du moment, esthétiques et autres, le propre de l'art est d'assumer et d'assurer visuellement la relation spirituelle de l'homme à l'univers<sup>1</sup>.

1. Voir aussi l'article de Jean-Luc Épivent, dans *Vie des Arts*, XXIX, 117, 67.

## AUTRES, AUTREMENT, OU LA SIGNIFIANCE DE FIORE

suite de la page 51

de gauche à droite, on passe de l'indécision de la première figure à cette percée illusionniste du pied de la dernière. Finalement, le plus important et le plus symptomatique du travail de Fiore, est le fait que, dans les deux tableaux, l'effet de profondeur se retourne en effet de relief: le baigneur (la couleur jaune), le pied (la forme en découpe) viennent en avant. Le tableau ne se creuse pas, il se gonfle; la fenêtre albertienne reste fermée; les personnages collés au mur de la peinture n'ont d'autre espace illusionniste à leur disposition que celui du trompe-l'œil, c'est-à-dire l'espace existentiel du spectateur, de ce fait impliqué imaginativement dans le travail pictural. Au leurre spectaculaire de la peinture traditionnelle, Fiore substitue une complicité lucide.

Il faudrait parler de la couleur. De son effet d'ensemble, le virage graduel du bleu-vert au bleu-violet, dans *La Baignade*, son bouillonnement intense, d'un extrême à l'autre de l'échelle des valeurs, dans *Cancellatura*. De ses éclats soudains, ponctuation de vermillon et d'orange qui rendent solitaires les figures de *Cancellatura*, et frottis locaux de ces mêmes couleurs en nuances voisines qui miment et nient la carnation dans *La Baignade*. De ses profondeurs, dessus-dessous des effacements et des glacis dans *Cancellatura*; transparences des peignages et des lissages de *La Baignade*. De ses rapports à l'espace, à la lumière, qui sont tout un, par la spontanéité du geste dans *Cancellatura*, par sa retenue dans *La Baignade*, c'est-à-dire par la facture. Tout se tient quand la peinture tient.

suite à la page 104

## NÉCROLOGIE

### ERNEST GENDRON (1912-1985)

Il faut parler du cadrage – ou faudrait-il dire de la coupe? – qui fait que, verticalement, les personnages ne sont pas compris entièrement dans le format: dans *Cancellatura*, ils flirtent avec la limite en haut, se font cisailer en bas; dans *La Baignade*, à l'inverse, ils prennent appui sur le bas et sont étêtés par le bord supérieur. D'une part, c'est encore se rapporter à une tradition de la mise en page qui va de Degas, et bien avant<sup>4</sup> à Matisse, et règne en photographie, qui indexe l'œuvre comme fragment du réel, monstration métonymique de la nature. Mais, d'autre part, en mettant l'accent sur l'arbitraire du peintre (qui, devenu exécuteur des hautes œuvres décapite ses créatures), et en opposant à cette procédure expéditive de la coupe dans la hauteur un équilibre très achevé de la disposition dans la largeur (*Cancellatura* distribue ses personnages en un triangle posé sur la pointe – ironique renversement de la composition académique – qui se déverse sur sa droite en harmonie avec les rythmes infléchis de la «cancellature»; *La Baignade* conjugue la ligne mélodique des enchaînements de mains en haut à la scansion dactylique des corps), l'artiste affirme que le tableau est d'abord organisation calculée d'un espace, démonstration métaphorique de ce qui fait la peinture.

Pour boucler la boucle de cet inventaire – partiel – de ces échanges dialectiques dont le diptyque est l'occasion, constatons que le rapport de la nature (citée) à la peinture (invocée) n'est jamais plus étroit que lorsque les œuvres semblent en opposer les manifestations les plus apparentes, à savoir le sujet et la facture. Dans *Cancellatura*, la facture l'emporte, le geste efface le sujet; et pourtant, en définitive, les tracés de ces gestes sont la plus efficace traduction de la violence de la vague: la facture est donc sujet. Dans *La Baignade*, le sujet est le plus sensible, les baigneuses affirment leur présence; et, cependant, cette présence n'est qu'absence, et leur corps n'est que le suspens local de la facture, c'est-à-dire encore un fait de facture. Ces œuvres donc donnent à voir le voir, selon la formule de John Berger<sup>5</sup>, mais aussi montrent comment faire le faire. La peinture y est en représentation, et la représentation y est peinture. «Autres scènes, actes, dont il n'est contour et traversée, forme en ce sens, qu'en des occasions ni hautes ni basses, mais coutumièrement peu aperçues.»

Il n'est de peinture qui ne confesse le peintre. Ces deux tableaux découvrent la modestie d'un artiste pour qui apparemment rien n'est jamais achevé, qui n'impose pas une manière, mais expose une démarche. Le diptyque, dans sa réflexivité (au double sens du terme) est l'équivalent d'un *atelier du peintre*, ce genre éponymique où, de Vermeer à Picasso, les artistes se sont complus à se montrer en train de peindre, à ceci près qu'avec Fiore, c'est le portrait de la peinture et non du peintre qui est la raison de l'œuvre. Les deux tableaux illustrent aussi la virtuosité de Fiore qui peut faire de l'exposé de ses attermoissements et de ses repentirs, de ses procédés et de ses procédures l'objet même de la séduction.

Le portrait du peintre renvoie donc à son tour à sa peinture. Effet de miroir, dialectique encore: tableaux qui énoncent les ressources du peintre, énonciation qui révèle le plaisir de peindre. Car il y a un plaisir de peindre, tellement sensible chez Fiore, comme il y a, selon Barthes, un plaisir du texte, qui est, dit-il, «la valeur passée au rang somptueux de signifiant». L'aller-retour poétique fait sens, ou plutôt «signifiante», au sens de Barthes, toujours, qui s'émerveille: «Qu'est-ce que la signifiante? C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement»<sup>6</sup>. Affirmation qu'il faut gloser par l'aphorisme de Michel van Schendel: «Le sensuel est un calcul, c'est aussi une profusion.» Ce que ne cesse de montrer la peinture de Giuseppe Fiore<sup>7</sup>.

La mort seule pouvait délivrer Ernest Gendron du tourment de peindre, du besoin de traduire en images son environnement. Marginal, dans les courants de l'art traditionnel, se qualifiant lui-même de peintre non conformiste, il retenait l'attention par sa gentillesse et par le regard ironique qu'il promenait sur les choses. Il était loin d'être naïf, mais ses moyens d'expressions et, notamment, sa technique picturale appartenaient toutefois aux traditions populaires et artisanales. Divers chemins conduisent à l'art; il y était venu par la voie du spectacle et, jusqu'à la fin, il a cru intensément que son œuvre s'inscrirait dans la postérité. Quelqu'un lui avait dit, un jour, qu'il ressemblait physiquement à Cocteau. Il se mit à le chercher passionnément et finit par découvrir ce qu'ils avaient en commun, malgré d'énormes distances. Tous deux répondaient à la définition que Guillaume Apollinaire donnait du poète moderne: le monde dans un homme<sup>1</sup>.

1. Voir l'article de Léo Rosshandler dans *Vie des Arts*, XIX, 75, 55-57.

Andrée PARADIS

### PIERRE W. DESJARDINS (1943-1985)

Il y a ceux qui ne meurent pas. Qui restent toujours présents dans nos gestes, dans nos mémoires. Pierre W. Desjardins est de ceux là. Que tu le veuilles ou non, Pierre, tu es encore avec nous, avec moi. Au hasard des rues, des repas, des livres, des œuvres d'art, des salles de cours, des spectacles, des conférences, ton souvenir m'accompagne, car tu as été trop présent. Présent dans l'excès, ce mode de vie que tu cultivais comme un art. L'excès de tous ces projets échafaudés, imaginés, où notre monde se comportait comme s'il était soudain sensible et intelligent. Présent dans l'excès des rites sociaux que tu maîtrisais par-dessus tout... en favorisant échanges, contacts, pour faire se rencontrer des gens venant de différents horizons. Habité par l'univers de la danse, de la musique, du cinéma, des livres, tu donnais aux arts visuels une dimension, une qualité que peu de critiques savent y apporter. Brasseur d'idées, animateur, tu as dérangé nos habitudes, lancé des initiatives qui continuent de se développer. En t'impliquant à tant de niveaux à la fois: conservation du patrimoine architectural, muséologie, enseignement de l'histoire de l'art, journalisme et critique d'art, tu as donné la mesure de ce que pourrait être un humanisme fondé sur la pratique.

Laurier LACROIX

1. Michel van Schendel, *Autres, autrement*. Montréal, l'Hexagone, 1983. (Toutes les citations à venir, sans précision de nom d'auteur, sont tirées de ce recueil.)  
2. Pierre-Henri Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis des Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Paris, An VIII. (Minkoff Reprint, Genève, 1973.)  
3. Giuseppe Fiore, *A propos d'un nouveau programme en arts plastiques*. U.Q.A.M., Avril 1984.  
4. Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New-York, Musée d'Art Moderne, 1981.  
5. John Berger, *Voir le voir*. Alain Moreau, 1976.  
6. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.  
7. Voir aussi l'article de Michèle Tremblay-Gillon, dans *Vie des Arts*, XXVI, 105, 35.