

Graham Cantieni sous le signe d'Hermès

Monique Brunet-Weinmann

Volume 33, numéro 132, septembre–automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53850ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

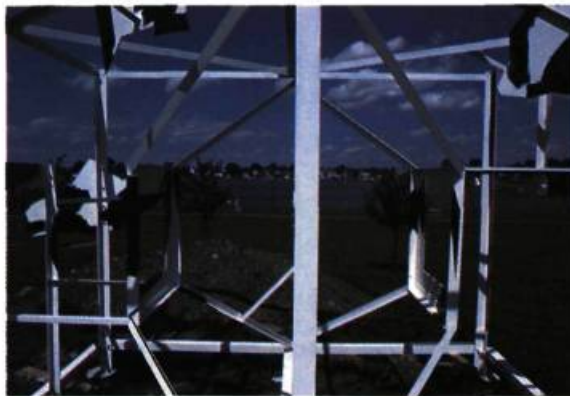
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. (1988). Graham Cantieni sous le signe d'Hermès. *Vie des arts*, 33(132), 28–31.

Graham

(Photo Normand Achim)



Hermès (détail), 1986.
Acier peint; 350 x 350 x 464 cm.



Messénie, 1986.
Huile; 140 x 110 cm.

**Au Symposium Lachine, *Carrefour de l'art et de l'industrie*, Graham Cantieni a réalisé, en 1986, pour le Musée de Lachine, une pièce tridimensionnelle dédiée à *Hermès*.
Le titre de l'œuvre s'accorde remarquablement bien au site d'exposition.**

Cantieni sous le signe d'Hermès

Historiquement, *Lachine* a été la porte de l'Orient pour un Jacques Cartier égaré qui croyait trouver la Chine en Amérique: «Finalement, la Chine mythique de Cartier échoue dans la réalité des rapides de Lachine, tout près de Montréal. [...] Jacques Cartier rêve le Canada en îles, tout en trouées, en passages, en embouchures, débouchant sur un Ailleurs»¹. Et ce fut le rôle de Lachine, concrétisé par son canal, d'être porte, port, passage des denrées reçues et expédiées, zone intermédiaire de métissage ouverte à la pénétration de l'étranger dans l'*oikos* (maison, en grec) de passage. Maître des arts, possédant la science des nombres et des signes, et la *mêtis*, l'intelligence pratique, Hermès est le dieu des explorateurs solitaires: il veille aux carrefours où il indique les directions et balise le parcours en le marquant de bornes, de tas de pierres. Adéquation habile pour une œuvre *in situ*, d'autant plus que sa tubulure métallique cadre avec l'environnement industriel, le cadre et le reflète dans sa structure en miroir.

Du point de vue de l'artiste (plus pragmatique que mytho-critique), la construction dans laquelle on peut entrer, passer, est une simple transposition spatiale des grands dessins au fusain de la série *Parataxe* réalisée à Barbezieux, près de Bordeaux, en 1984 et 1985, après un séjour de deux mois en Grèce: «mon objectif est tout simplement de remettre en trois dimensions les plans et les formes sur lesquels je travaille depuis longtemps en deux dimensions. Comme ces derniers sont ambigus, je veux qu'ils le soient aussi une fois rendus en trois dimensions»². Mais précisément, cette ambiguïté voulue, préservée, cultivée, qui caractérise l'ordonnancement spatial chez Cantieni est aussi un des traits majeurs d'*Hermès*. Le titre ici manifeste métaphoriquement la rencontre inconsciente de l'artiste avec son mythe personnel, qui règle le destin de l'homme

et les dominantes de l'œuvre depuis le commencement de leur itinéraire.

«Hermès se meut dans un espace intermédiaire et il en est le médiateur. Que cette médiation concerne [...] le voyage ou la parole, ou qu'elle intervienne entre le haut et le bas, entre l'Olympe, les hommes et l'Hadès, Hermès est entre-deux. [...] Son destin se joue sur une ligne de partage et toutes ses fonctions auront à voir peu ou prou avec les frontières»³ - en ce sens qu'il les outrepassa - y compris le trépas, passage de la vie à la mort, du monde solaire au royaume des ombres. Le cheminement de Graham Cantieni, de même, s'effectue dans la zone ambiguë de l'entre-deux et entretient la tension qui la parcourt, par ses voyages, par son œuvre, par son rapport aux mots, à l'écrit, au texte.

Pierre Restany a justement relevé «L'errance perpétuelle du peintre, ce fils d'un Suisse des Grisons, né en Australie à Melbourne et devenu Canadien de Sherbrooke avant de s'installer en France à Barbezieux, dans les Charentes»⁴. J'insiste sur le fait qu'elle vise à échapper à toute définition, se meut dans le transculturel, tend à l'assimilation des cultures qu'elle traverse, à leur symbiose, s'efforce de substituer la complexité d'une saisie globale (le «tout à la fois» morinien) au simplisme réducteur des contraires («ou bien ceci ou bien cela»). Quand il quitte l'Australie pour Montréal, en 1968, il y a vingt ans, il y est attiré par «quelque chose qui l'intrigue encore aujourd'hui, cette façon d'être à la fois américaine et européenne, sans être vraiment ni l'un ni l'autre». Quand il décide de passer sur «l'autre bord», d'aller «aux vieux pays», il choisit la France et non l'Angleterre, «mère patrie» des Australiens, parce qu'elle est pour lui le berceau de la peinture moderne, le pays des Baziotès, Manessier et Soulages qui concilient «un sens de construction très fort» à «un intérêt certain pour une sur-



Hermès, 1984.

Fusain, lavis et collage; 65 x 50 cm

face sensuelle» synthèse par quoi «la peinture s'exprimait dans toute sa plénitude». Quand il séjourne un an et demi à Barbezieux, c'est avec la ferme intention, sitôt installé, de faire le va-et-vient entre Québec et Charentes, de garder un pied de chaque côté de l'Atlantique. Après avoir passé ici l'année universitaire 1987-1988, il part pour la Suisse où il expose, cet automne, à Neuchâtel et presque simultanément à Bruxelles ainsi qu'à Montréal: Galerie de l'UQAM et Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges.

Les peintures sur toile et sur papier qui y sont présentées, tout à la fois poursuivent la veine exploitée dans *Parataxe* et s'en écartent. La problématique fondamentale demeure, à savoir non la contradiction mais la «tension entre la trame gestuelle, immédiate, spontanée et la trame structurale, précise et fragile», tension qui travaille l'œuvre depuis les séries plus anciennes: les *Prisons*, de 1978, à l'espace bloqué par un écheveau gestuel hérité

de l'expressionnisme abstrait et les *Enveloppes* déployées en 1980, dont le collage inaugure la structuration symétrique et la mise en abîme du cadre. Les *Proscenium* récents, comme *Parataxe*, tentent de fusionner dans un même tableau deux espaces antagonistes, «celui de la fenêtre permettant une imbrication de plans illusoire dans l'espace, et celui de l'écran empêchant toute fuite perspectiviste»⁵. Mais l'accent s'est déplacé et le traitement de la couleur se ressaisit, se resserre. Les toiles de 1985 insistent sur la frontière entre la zone interne et la zone encadrante, qu'elles fonctionnent comme

fenêtre ou comme écran. La trame gestuelle n'a ni ou renforçait le dessin structurant. Les couleurs avaient une fraîcheur dont on se délectait comme d'un sorbet l'été, sans autre motivation que de séduire. Cette savoureuse jouissance trouvait sa nécessité dans le désir peut-être inconscient d'inscrire un contrepoint à l'austérité tragique des dessins au fusain concomitants, qui égarent le regardant dans des labyrinthes souterrains, nocturnes.

Cantiene renonce maintenant à ces jeux subtils et précieux sur la limite et la couleur. Il radicalise la décision du geste, l'immédiateté de la trace qu'il

notion de délimitation du cadre qui définit la peinture depuis le néolithique, notion qu'elle partage d'ailleurs avec le théâtre»⁶, pour ne retenir que la seule planéité, bidimensionnalité, pour caractériser l'essence de la peinture, Cantiene la lui restitue dans sa double existence: linéaire et gestuelle. Il n'est donc pas étonnant que toutes les analogies, dans cette série *Proscenium* (littéralement: «avant-scène») concernent le théâtre, la scène, cette boîte ouverte au regard sur un côté, le rideau levé ou baissé alors avatar de l'écran, ses franges (le «dripping» au côté inférieur du centre). La boîte perspectiviste



87/438, 1987.
Acrylique; 95 x 131,5 cm.
(Photo Serge Clément)

veut obtenir sans reprise dans la justesse du premier jet. De même, l'idéal serait que les deux zones de couleurs, différentes mais de valeurs égales ou proches, soient obtenues sans recouvrement. Ni Charles Gagnon, ni Jean McEwen: j'ai pensé au *Motherwell* de la série *Open*, à cette différence près (essentielle!) que la gestualité remplace le *colorfield* et la projection volumétrique (hexaèdre, octaèdre...), la planéité d'un tracé linéaire. Précisément, c'est dans cette double transgression que se situe la difficulté, l'ambiguïté et la portée critique de l'effort de Graham Cantiene. Alors que Greenberg «abandonne la

est réversible, parfois se creuse, parfois se projette vers le spectateur, également au-dedans et au-dehors, comme si la surface jouait le rôle d'un miroir.

Dans ses «Quelques réflexions concernant l'œuvre» *Hermès* dans ses «Notes d'atelier, espace et lieu de Parataxe», Graham Cantieni établit la théorie de ce qu'il appelle «d'espace-miroir». Cette obsession du plasticien nous ramène à la double vocation d'Hermès dont la position bénéfique «vient comme l'exact miroir de sa pratique subversive. [...] Hermès est un brouilleur de piste... S'il peut représenter l'ordonnancement d'un espace, il peut

aussi bien en être le désorganisateur. Il est à la fois l'ordre et le désordre [...] *le désordre réglé*». On ne saurait mieux dire pour suggérer l'espace où s'égaré le regard, comme dans un labyrinthe palais des glaces. Réminiscences de l'exploration des mines d'or abandonnées du désert australien, des galeries souterraines, des puits, des travées? Certainement: tout se tient dans la logique de l'imaginaire. Pourquoi, sinon, Cantieni aurait-il choisi le site désaffecté d'une mine de cuivre à Eustis, près de Sherbrooke, comme lieu de performances et d'installations en 1982? Les mines, tas de cailloux chers à

l'autre face du destin d'Hermès, le trafiquant de grands chemins. Mais il s'agit toujours du même destin: l'art est l'or. C'est encore mieux que de trouver du cuivre en cherchant l'or de la Chine! ■

1. Heinz Weinmann, *Du Canada au Québec*. Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 74.
2. Graham Cantieni, *Hermès*, Entretien avec Alfred Cyril, Éditions 5155, 1986, p. 17.
3. Laurence Kahn-Lyotard, le mot «hermès», dans le *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, 1981, T.I. p. 501 et 503.
4. Pierre Restany, *La Peinture sans fin d'un monde sans raison*, dans les *Cahiers du CRIC*. Éditions Charles le Bouil, 1985, p. 33.
5. Cantieni, «Notes d'atelier» dans les *Cahiers du CRIC*, op. cit., p. 14.
6. Nicole Dubreuil-Blondin, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*. Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 30.



139, 1986.
Gouache; 100 x 126 cm.
Coll. particulière
(Photo Michel Filion)

Hermès pour borner les chemins... Le labyrinthe souterrain est aussi le Royaume des Morts, exploré dans le dernier numéro de la revue *10-5155-20* qu'il avait fondée la même année. Le titre est carrefour des routes qui mènent à Sherbrooke, donc se situe sous l'égide d'Hermès. *L'Allégorie de Temps et d'Amour* de 1981, série de monotypes et collages sur le thème des Vanités, explorait aussi l'espace-temps de la mort. Cocteau nous a montré dans *Orphée* qu'on y pénètre en traversant le miroir, en passant de l'autre côté...

En somme, si Cantieni avait trouvé de l'or en Australie, il aurait accompli