

Cape Cod Cycles et recyclage

Monique Brunet-Weinmann

Volume 35, numéro 139, juin-été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53766ac>

[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. (1990). Cape Cod : cycles et recyclage. *Vie des arts*, 35(139), 48-53.

CAPE COD

C Y C L E S E T R E C Y C L A G E



Jim Forsberg
Shadow, 1988.
Acrylique et papier sur toile; 144,8 x 127 cm.

Monique Brunet-Weinmann

«Enfant, je menais une existence naturelle, alors qu'aujourd'hui je vis de l'artificiel. Le moindre joli caillou avait de la valeur à mes yeux; chaque arbre était un objet de respect. J'admire aujourd'hui, avec l'homme blanc, un paysage peint dont la valeur est estimée en dollars!»
(Chiyesa)

Pieds nus sur la terre sacrée

«Vous avez remarqué que toute chose faite par un Indien est dans un cercle, il en est ainsi parce que le pouvoir de l'Univers agit selon des cercles et que toute chose tend à être ronde».

(Hehaka Sapa)

Par les plages et par les grèves du Cap Cod, c'est sur la ligne aléatoire que la marée dessine vague après vague que Paul Bowen trouve les épaves qui donnent corps à ses œuvres. Venus du fond de l'océan, du fond des temps, toute antériorité abolie dans le présent de ce rejet, leurs débris sont projetés d'un passé indéterminé dans l'éternité présumée de l'art. Détournés de leurs fonctions utilitaires depuis longtemps perdues, ils sont sauvés de la dégradation, promis à un destin qui les transcende. Entre le geste qui les arrache à

l'entropie montante et celui qui instaure leur dimension esthétique, il y a dans le hangar de Pleasant Street un temps de latence, de rêverie, de manipulation des butins accumulés, triés, rangés: bobines à câble, flotteurs, bouées, caissettes à poissons, manches de toutes tailles, squelettes blanchis, brosses, roues déglinguées, semelles pourries... Méditation projective, gestation conceptuelle et physique (étymologiquement, «gestare» = porter), car c'est la force du charpentier, la précision artisanale, la concentration du joueur au puzzle qui sont requises par le travail du sculpteur: pour bouger les poutres, ajuster les joints, découper des trouées, courber planches et bâtons, affûter des piques, pointer les semelles, tresser les pailles des marais... De tous ces objets hétéroclites, il faut recompo-

ser une chose qui les remembre dans leur imbrication, qui ait son unité, sa nécessité intérieure, sa vie propre, qui prenne corps.

Entre autres sens, «prendre corps», «remember» sont aussi à comprendre au sens premier. Le symbolisme le plus lointain et primitif inscrit une présence anthropomorphe dans ces structures sombres adossées au mur - leur verticalité ascensionnelle, leur symétrie bilatérale qui étire de longs bras osseux, une sphère au lieu de la tête - la partie supérieure légèrement décollée du plan projetant le graphisme de son ombre. A quoi pense-t-on, sinon à un crucifix rudimentaire? La logique de l'imaginaire a fait que Bowen exposa cinq pièces en 1988 à la Saint Peter's Church de New York où se trouve l'œuvre de Louise Nevelson, à la suite de quoi il reçut

commande pour une croix d'autel. Au Centre Saidye Bronfman¹ il disposait au sol six «poupées» en ronde, personnages d'un jeu d'échec, statuettes africaines d'un culte vaudou. Pas étonnant que l'artiste ait jugé bon, un moment, de couvrir ces squelettes d'une couche de cire, d'une peau, pour tenir ensemble leurs morceaux, les vertébrer en quelque sorte.

Dans un saisissant raccourci en tête-à-queue qui escamote la colonne vertébrale, un double trophée juxtapose une balle de semelles clouées et la queue d'un grand thon, dressée comme celle d'un épaulard. On trouve un avatar de l'axe vertical dans la dorsale incurvée qui prolonge les semblants de chariots échoués au sol. Soc de charrue, brancard d'attelage, ils ajoutent au registre des instruments agraires – faux, fourche – qui symbolisent le temps, le cycle des saisons. Mais c'est la roue surtout, dont le chariot n'est justement qu'un dérivé, le cercle solaire ou lunaire qui est l'image temporelle par excellence, récurrente dans les œuvres et les trouvailles marines de Bowen. «Primitivement la roue zodiacale, comme celle du calendrier, est une roue lunaire, de bois plein, renforcée par un triangle ou un quadrillage de madriers, ce qui lui donne des subdivisions internes arithmologiquement significatives»². On ne peut décrire mieux que Gilbert Durand ici, la pièce maîtresse que l'artiste exposait à New York³, trop difficile à transporter à Montréal, malheureusement. Dans ce format monumental, Paul Bowen déploie une puissance barbare qui rappelle le fonds celtique de son origine galloise⁴. On remarque d'ailleurs que nombreux sont les insignes du pouvoir dans son œuvre: sceptre, glaive, globe, tête, couronne... Leur force s'impose d'autant mieux que, désormais habité par l'esprit de Cape Cod depuis dix ans qu'il y habite, l'artiste ne cherche plus à les transformer esthétiquement en objets rituels, en objets du rituel esthétique. Ils sont symboles en soi, dans la magnifique rudesse de leur présence neptunienne, qui traîne des relents de rogue et de saumure mêlés au goudron des ports.

On éprouve de même le sentiment du sacré – l'héritage de Stonehenge – devant les colonnes de cailloux érigées par Jim Forsberg, exposées l'été dernier à la Group Gallery de Provincetown, avec les peintures-papiers collés de sa production récente. Posés sur la pierre qui leur sert de socle, les quelques quarante cailloux tiennent verticalement, malgré leurs formes irrégulières, par un miracle d'équilibre,



Jack Larned
Artist and Model, 1989.
Huile sur toile; 127 x 101,6 cm.



comme les vertèbres fossilisées de quelque animal disparu. Avec plus d'évidence encore que dans les sculptures de Bowen, il y a glissement de la verticalité totémique de l'axe du monde à la vertébralité. Les pierres elles-mêmes ne sont pas des galets des plages. Trop lourds et lisses, ils ont régulièrement chuté en avalanche, des années durant, à toutes les tentatives d'érection, jusqu'au jour où Forsberg eut l'idée de les remplacer par la pierre ponce, légère et poreuse, qui prend la colle. «It was almost like finding the Holy Grail on my door step»⁵, dit-il, autorisant par cette référence au Saint-Graal, la perception sacralisante.

Les toiles ont une qualité tactile particulière. Elles combinent la peinture acrylique au papier de couleur (papier japonais «okawara») découpé, déchiré, collé pour composer un espace pictural hérité de Hans Hofmann, avec une transparence et une intensité d'atmosphère qui rappellent les Luministes américains. Les formes y flottent, tels des nuages, des cerfs-volants, des drapeaux, des voiles, des reflets dans l'eau, sans jamais cesser d'être des surfaces planes superposées au support. Cette ambiguïté a un pouvoir hypnotique qui piège le regardant. Je souhaite à cet artiste de soixante-dix ans - l'âge où la maîtrise des moyens procure une juvénile liberté - d'ensorceler à New York les visiteurs de la Stuart Levy Gallery à laquelle il s'est joint à l'automne 1989. Et de retrouver cette innocence dont il sent la nostalgie comme l'Indien Chiyesa, quand il dit: «Children are encircled, taken prisoner by a so-called sophisticated, empirical, pragmatic society and this happens to artists too... Many older artists, of whom I'm one now, talk about wanting to get free, about being almost inordinately interested in what children are doing. There's an attempt to reclaim, not a second childhood, but that sweet innocence, to shed some of the armor and really play again»⁶.

Le retour du pendule: Abstractions et paysages

«Contempler ce paysage tôt le matin, avec le soleil dans votre dos, c'est perdre le sens des proportions. Votre imagination prend vie et c'est ici, pensez-vous, que la Création a commencé». (N. Scott Momaday)

Provincetown est située à la pointe extrême de ce «finistère» (fin de la terre) américain qu'est Cape Cod. Une vingtaine de milles avant d'arriver au «dead end» de la jetée, la route 6 laisse sur sa gauche la petite ville de Wellfleet qui s'enorgueillit d'être «la ville des gale-



Paul Bowen
Vane, 1989.
Installation; 333,8 x 86,4 x 78,7 cm.
Kedge, 1989-90.
Installation; 283 x 435,4 x 53,3 cm.
(Photo gracieuseté de la Galerie Jack
Shainman, New-York)

ries». Parmi la vingtaine d'espaces qui justifie cette publicité, deux surtout méritent leur titre de galeries d'art: la Cherry Stone Gallery et la Chandler Gallery.

Fondée en 1987, cette dernière occupe un espace ouvert à la lumière du jour, sur plusieurs niveaux qui permettent à trois artistes au moins d'exposer sous un titre commun sans se gêner mutuellement. Abstractions regroupait Dale Lindman, Brian Wendler, Su-

brisées déstabilisent des compositions qui (la riche matière en plus) rappellent Klee et Miró. Vives sans être réellement pures, car elles se mêlent en verts irisés, en turquoise, en rouge diapré de rose et d'orange, les couleurs sont très séduisantes. Née en 1954 à Philadelphie, Susan Ewald s'inscrit de façon prometteuse parmi les peintres de sa génération qui cherchent une nouvelle voie à l'art abstrait, en tablant sur les acquis des abstractions antérieures.

Une autre tendance marque un retour certain au paysage. Sauf ceux qui pratiquent le «paysagisme abstrait» issu des années cinquante, les artistes contemporains se sont retirés du genre, laissant la place aux peintres du dimanche, académiques et fabricants de souvenirs de vacances, qui prolifèrent avec talent à Wellfleet comme ailleurs. Il fallait donc s'attendre à une interprétation d'un autre ordre sur les murs de la minuscule Cherry Stone Gallery, haut lieu de l'art sur le Cap que hantent fidèlement depuis plusieurs décades les meilleurs artistes, de Motherwell à Paul Bowen.

Né en 1958 et représenté à New York par la Lorence-Monk Gallery, John Beerman a déjà une carrière bien lancée sur la trajectoire postmoderne du paysage revu dans le musée imaginaire. Beaucoup d'artistes de son âge, urbains du macadam, coupés de tout contact avec la terre et ignorant du nom des fleurs, n'ont de la nature qu'une connaissance livresque et dissertent d'abondance du rapport Nature-Culture (oublieux de l'agriculture!). John Beerman est-il de ceux-là? Il «s'approprie», dans un tableau de la Renaissance ou des siècles suivants, tel détail imperceptible dans les lointains lumineux de l'arrière-plan, le prend pour sujet de son œuvre, le cadre et l'encadre, en fait une icône. Sa technique est impeccable, renouvelée des pratiques anciennes: eau-forte de couleur, huile sur bois, aquarelle et monotype, usant de la feuille d'or ou d'étain, des faux bois et faux marbres pour les cadres très soignés, parties signifiantes de l'œuvre. Son art méticuleux, luministe et précis, excelle dans les miniatures. Celles d'Helen Miranda Wilson sont d'un tout autre esprit. Au lieu d'isoler, de focaliser son travail sur un détail précieux, elle condense en petits formats, à l'atelier, des visions panoramiques, de vastes étendues d'abord saisies sur le motif. Née à Boston, il y a quarante ans, elle a vécu son enfance à Wellfleet où elle passe ses étés. Son contact avec la nature est direct et non emprunté, mais elle n'est pas un peintre «réaliste». Sa vision à distance,



John Beerman
Field near Washingtonville, 1988.
Huile sur panneau, feuille d'étain, acrylique et polyuréthane; 35,6 x 40,6 cm.

san Ewald et Jack Larned. Sur le thème du peintre et son modèle, de l'atelier du peintre, qu'on pouvait croire épuisé par Picasso, Larned interprète des variations qui cultivent l'ambiguïté sur un autre registre que Forsberg. Elle se joue dans une gamme de couleurs indécise entre les tons pastels et les teintes acides, avec une picturalité qui synthétise l'expressionnisme gestuel et l'impressionnisme abstrait, sur une zone qui flotte entre l'art représentatif et l'abstraction. A peine visible, la référence est lisible grâce au titre de l'œuvre, indicielle plutôt que figurative. La synthèse qu'opère Susan Ewald tend à faire cohabiter la gestualité et le géométrisme. A l'opposé du «jus» mince en lavis de Larned, elle monte couche après couche sa pâte acrylique en épaisseurs qui affleurent, texturées à la brosse, frangées de «drippings» au solvant. Les formes s'imbriquent et se heurtent à angle droit; cercles et lignes

son processus de concentration, dans le strict respect de l'échelle, des rapports proportionnels du sujet, provoque une distanciation du réel, comme celle qu'opère le rêve nocturne. Pas étonnant que sa peinture mate (à l'huile sur masonite) excelle à rendre les ciels nocturnes, les eaux d'ardoise, les temps plombés. Sa *Passover Moon* se souvient des lunes de Paul Delvaux, froides et figées. Même quand le ciel occupe les trois quarts du tableau, le vent n'y circule pas. Les nuages pèsent lourd dans le paysage intérieur d'Helen Miranda Wilson. Ni réalistes, ni romantiques, ni surréalistes, mais un peu de tout cela: elle peint des paysages psychiques, pour elle comme pour le spectateur.

S'il veut respirer l'air salin à pleins poumons et reprendre pied dans le sable, c'est à travers l'œuvre de Jack Phillips qu'il lui faut cheminer, et à travers l'histoire de sa vie commencée le 24 décembre 1908. On a l'impression qu'il a tout fait, tout expérimenté, et que l'art est pour lui une activité tout aussi naturelle que l'élevage des dindes, la construction de maisons, ou son service d'Officier dans l'Europe du plan Marshall. Élève de Gropius à la Graduate School of Design d'Harvard, il a vendu sa première maison au grand architecte Serge Chermakoff, pour s'en bâtir une de l'autre côté du lac, dans les bois de Wellfleet. Il y reçut la visite de Fernand Léger pendant la guerre, après avoir suivi ses cours et ceux d'André Lhote à Paris dans les années 30. C'est alors qu'il a travaillé à élaborer de nouveaux procédés en gravure, mis en application entre 1970 et 1988 dans une série de monoprims et de monotypes dotés d'un relief, d'une qualité tactile, d'une sûreté de dessin rares. Ses étangs, ses rochers, ses dunes, ses marais respirent et vivent. Est-ce parce que son père, le Dr John C. Phillips, était le naturaliste à qui l'on doit une *Histoire naturelle des canards*, que Jack Phillips possède l'esprit de l'air et de l'eau? Son naturalisme elliptique est de ceux qui montrent que la vie «C'est la petite ombre qui court dans l'herbe et se perd au couchant» (Crowfoot)⁷ ■



Susan Ewald
Through the Window, 1987.
Acrylique sur toile; 89 x 101,6 cm.

1. Paul Bowen, *Sculptures 1980-1989*, Centre Saidye Bronfman, du 9 janvier au 2 février 1990.
2. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas, Paris, 1969, p. 374.
3. Jack Shainman Gallery, *Recent Sculpture*, du 8 février au 3 mars 1990.
4. Il est né à Colwyn Bay en 1951, le soleil en cancer.
5. Entretien avec Jarie Stedman, *The Advocate*, 27 juillet 1989, p. 9.
6. Ann Lloyd, «Jim Forsberg, a sense of self», *Cape Cod Antiques and Arts*, May 1988, p. 4.
7. Les citations sont extraites des textes indiens rassemblés par T.C. McLuhan dans *Pieds nus sur la terre sacrée*. éd. Denoël, Paris, 1974, pour la traduction française - (Outerbridge & Lazard, New York, 1971).