

Louis Cane

Réintroduire dans la peinture la complexité symbolique

Gilles Rioux

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54982ac>

[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

Rioux, G. (1976). Louis Cane : réintroduire dans la peinture la complexité symbolique. *Vie des arts*, 21(84), 58–59.

Gilles Rioux

LOUIS CANE: RÉINTRODUIRE DANS LA PEINTURE LA COMPLEXITÉ SYMBOLIQUE

En mai dernier, Louis Cane exposait au Musée d'Art Contemporain quelques toiles souples, dénudées, raffinées dans leur tonalité, monumentales. Après avoir participé aux activités du Groupe **Support/Surface**, au milieu des années soixante, il a fondé la revue **Peinture — Cahiers théoriques** en 1971. Son ambition de peintre est de doter la peinture actuelle d'un contenu culturel et d'une densité symbolique susceptibles de la hausser au niveau de la grande peinture de la Renaissance. Voici de larges extraits du long entretien qu'il a bien voulu nous accorder.

G. R.

Gilles Rioux — Louis Cane, vous êtes venu à Montréal pour présider à l'accrochage de votre exposition. De toute évidence, vous travaillez à une échelle monumentale qui se rapproche beaucoup plus de celle de la peinture américaine que de celle de la peinture européenne.

Louis Cane — Ce que vous voyez à Montréal est une sélection de ma production de ces trois dernières années, destinée à circuler dans les musées. Quant au grand format, il me permet de travailler par rapport à une autre dimension et du corps et du geste pictural; il entre en jeu dans cette dimension des effets beaucoup plus hétérogènes et beaucoup mieux contrôlés que dans un format plus proportionné par rapport au corps. Plus homomorphique. Il s'agit d'un registre formel où j'essaie de travailler le rapport à l'espace. Une chose qui m'intéresse dans la peinture, c'est le rapport qu'elle entretient avec l'espace et comment ce rapport peut se dire par un travail sur la forme. Vous avez là une tentative de recherche purement formelle où entre en jeu un rapport à la fresque dans sa relation à l'espace. Vous avez vu que le contour du tableau a autant d'importance pour le dessin intérieur que le dessin intérieur en a pour le contour. Mes tableaux ne sont pas montés sur châssis afin qu'ils collent sur le mur et qu'ils aient un peu l'effet d'une fresque. Je suis très intéressé par la fin, cette chose limite, très ponctuelle et très tactile qui est la fin de la toile et sa rencontre avec le mur. Ces tableaux illustrent mon travail sur le traitement de l'espace réel et celui de l'espace symbolique. Comme base culturelle de ce travail, il y a une certaine connaissance de la peinture américaine depuis les années cinquante et l'influence de la peinture chinoise ancienne; bref deux sources extérieures à la géographie culturelle où j'ai été élevé.

G. R. — Quel est alors le cheminement qui

vous a fait trouver vos modèles en Chine et aux États-Unis? Enfin, y a-t-il antériorité de l'un sur l'autre?

L. C. — Il faut d'abord se rendre compte qu'en France les gens de ma génération (30-35 ans) ont été très dominés par l'École de Paris qui, dans les années soixante, a été essentiellement hégémonique et a complètement censuré l'École américaine. Lorsque nous avons voulu exposer, les galeries étaient occupées par les Nouveaux Réalistes: Arman, Tinguely, Raysse, Saint-Phalle, Spoerri. D'autre part, lorsqu'un sujet peintre entreprend des recherches sur ce qui se faisait aux États-Unis, il est à même de découvrir ce qui se faisait à l'envers de sa civilisation, c'est-à-dire en Chine, cet envers refoulé de notre culture. Pour répondre à votre question, je puis dire que cela s'est fait simultanément. En même temps que je regardais ce qu'il y avait devant moi, je regardais ce qu'il y avait sous mes pieds — géographiquement et culturellement. Parallèlement, je redécouvrais de ce qui me structurerait en tant que Méditerranéen puisque je suis subjectivement alerté par tout ce qui a trait à l'histoire de la Renaissance italienne.

Je suis très intéressé par cette histoire-là dans son rapport à la forme, dans son rapport à l'espace, dans son rapport au cadre religieux, et comment cette histoire a pu se véhiculer à travers des religions et idéologies différentes. En tant que peintre, je me sens très bouleversé par de multiples formes picturales, culturelles, idéologiques, et j'essaie d'être aussi poreux que possible à ces diverses histoires, d'être le moins possible blindé — ce reproche pouvant s'adresser à une certaine peinture tant française qu'américaine qui semble ignorer les autres cultures. Ce que j'essaie de faire passer dans mon travail, ce sont ces étrangetés culturelles, ces hétérogénéités qui sont susceptibles de faire progresser la peinture; c'est-à-dire que la forme peinte pourra s'en trouver renouvelée, améliorée. Voilà ce qui m'a intéressé au cours de cette recherche multiple et contradictoire, au niveau de ces trois cultures différentes entre elles, et différentes aussi dans leurs répercussions picturales.

Pour vous donner un exemple précis, Pollock m'intéresse énormément, sur le plan théorique, par rapport au moment historique où il a réalisé ses *drippings*, c'est-à-dire en relation avec ce qui se faisait à ce moment-là; de plus, quels sont les rapports que son geste pictural peut entretenir avec une peinture taoïste chinoise, par exemple. Qu'est-ce que vaut le geste de Pollock par rapport au corps occidental et qu'est-ce que pèse ce corps par rapport au corps chinois? Qu'est-ce qu'il y a comme diffé-

rence dans l'appréciation du poids, un peu comme on dit d'un danseur qu'il pèse plus qu'un autre.

G. R. — Le parallèle entre Pollock et la peinture chinoise surgit-il spontanément dans ce bouillon de culture qu'est Louis Cane, ou bien est-ce qu'il existe dans la peinture de Pollock et dans la peinture chinoise des aspects convergents, des points de contact qui rendent leur rapprochement intrinsèquement inévitable et quasi nécessaire? Pourquoi pas Pollock et les icônes russes, pour prendre comme référentiel un champ culturel aussi vaste que distant. Ou bien l'art océanien, ou bien celui de l'Islam.

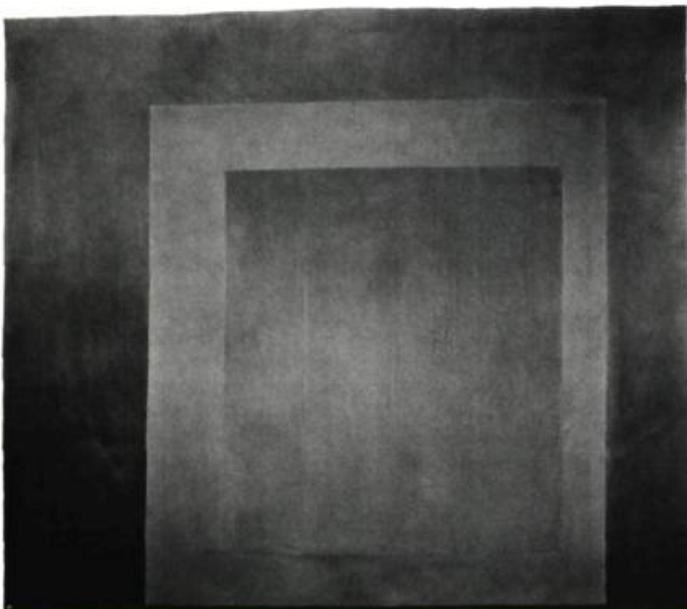
L. C. — Vous faites appel à quelque chose qui est assez inconnu pour moi. Les icônes russes, c'est là un domaine que je n'ai pas encore investi; subjectivement, je n'ai pas ressenti de plaisir à leur vue car je les trouve très expressionnistes; enfin, c'est un peu souffreteux et malheureux du point de vue formel. Par contre, l'art océanien et l'art islamique expriment un rapport à la surface capable de me retenir. Pour arriver au terme de l'histoire de cette peinture russe, il me semble que tout ce qui a été produit entre 1914 et 1917 chez les rayonistes, les suprématistes et Malévitch reste, sur le plan formel, très archaïque puisqu'il y manque le rapport à la beauté; cela reste très rétréci, très vieillot.

G. R. — L'indigence que vous trouvez à l'avant-garde russe ne tiendrait-elle pas au fait qu'il s'agit d'un art expérimental, un art qui n'a pas eu le temps d'accéder à la plénitude de ses moyens et d'en jouir librement?

L. C. — Peut-être. Mais la peinture américaine à laquelle je me réfère n'a pas été moins expérimentale; par contre, elle a su très vite maîtriser ses moyens et les porter à un niveau de plénitude qui produit la beauté. A mon avis, Rothko, Newman, Pollock aussi et peut-être Motherwell vont tenir assez longtemps. Ces quatre peintres tiennent mieux que tout ce que j'ai eu comme précurseurs dans l'École de Paris: Bazaine, Soulages, Fautrier, Mathieu, Riopelle et quelques autres, ceux-là même qui occupaient le devant de la scène et ont masqué la peinture américaine.

G. R. — Pour renouer avec notre propos initial et revenir à l'essentiel de votre démarche, vous avez évoqué la peinture américaine et la peinture chinoise. En quoi se sont-elles activées mutuellement au point de conduire Louis Cane à produire un énoncé pictural? Alors nous avons demandé pourquoi la peinture chinoise et pourquoi pas les icônes russes.

L. C. — Peinture chinoise et peinture américaine ont en commun une même approche, une



Peinture, 1975.
Huile sur toile.

même appréhension par rapport à l'espace, qui aboutit à des résultats plastiques tout à fait opposés, comme on sait, tandis que dans les icônes, l'art islamique ou celui de l'Océanie il existe un rapport à l'espace, à la surface, qui est beaucoup plus fétichiste et qui m'intéresse beaucoup moins.

G. R. — Et la Renaissance italienne . . .

L. C. — Depuis un an ou deux, mon intérêt se porte vers la peinture de la Renaissance italienne dans son rapport à l'idéologie, à la culture et à la religion; j'essaie de lire cette peinture non pas tant d'une manière formelle, comme j'ai pu approcher la peinture américaine ou chinoise, mais de façon plus approfondie, qui passerait beaucoup plus par ce qu'on pourrait appeler une approche freudienne. Je scrute ce que cette peinture entretient comme rapport avec la sexualité et qu'est-ce que la sexualité entretient comme rapport avec la peinture, face à la loi, au code dominant, qui était la religion à cette époque; comment l'inconscient vient se marquer dans l'histoire de la peinture, comment il peut y faire condensation et comment tous ces effets-là cheminent dans une histoire de la peinture qui serait beaucoup plus globale que ce qu'on a pu discerner formellement jusqu'ici. J'en suis là au niveau de mes intérêts culturels.

G. R. — Comment cette réflexion sur la peinture de la Renaissance se condense-t-elle dans votre propre peinture? Quel est le résultat formel, visuel? Résultat matérialiste, au sens étymologique du terme.

L. C. — Cela donne certaines toiles que vous avez vues au Musée d'Art Contemporain et plus précisément celle suspendue au fond, à droite, en entrant. C'est le dernier schéma formel sur lequel j'ai travaillé; il y a trois peintures dans cette série et j'ai apporté ici la première.

G. R. — Vous faites allusion à cette toile où l'on peut voir dans la partie centrale deux volets représentés en perspective; c'est d'ailleurs la seule œuvre où la troisième dimension apparaît de manière explicite.

L. C. — Exactement. Dans la série des trois toiles récentes, il y en a deux avec l'aplat du milieu où il n'y a rien tandis que la troisième offre un dessin de ce qu'on pourrait appeler

un ange. Au fait, je me suis inspiré d'un bas-relief sumérien représentant une divinité funéraire en train de ravir un mort; il s'agit d'un homme avec une aile dans le dos — ce qui est déjà assez intéressant — il est penché et tire les jambes du mort. J'ai repris ce motif et je l'ai travaillé pour arriver à une forme adéquate; cet ange, dont on ne voit plus tellement que c'est un ange, je l'ai placé dans le silence du milieu, le grand aplat coloré. Symboliquement, cela voudrait dire que dans cet aplat du milieu il y a un plein qui peut être un ange, si on peut y reconnaître un ange, et ça se reconnaît quand même. L'ange étant une des figures les plus ambiguës et les plus chargées de l'histoire des religions, on rejoint à nouveau la peinture de la Renaissance où les anges ne manquent pas. Dans ce travail, ce qui m'intéresse, c'est de montrer ce que la peinture non représentative, ou non figurative d'un point de vue naturaliste, ajoute ou enlève par rapport à la peinture où il y a une figure identifiable. Ici, un ange; là, rien au milieu. Je veux les montrer ensemble: une toile avec rien, l'autre avec une figure religieuse.

G. R. — Dans cette forme réduite, le spectateur pourra-t-il déceler une allusion à l'ange?

L. C. — Il le verra mais inconsciemment. Cette forme n'est pas explicitement un ange; il y a quelques plumes par-ci, par-là . . . Mon ambition est de susciter chez le spectateur un sentiment, ou quelque chose de semblable, qui le fasse vibrer au niveau de sa constitution judéo-chrétienne, face à la castration ressentie devant la toile où il n'y a rien. Il ne s'agit pas tant d'éveiller la notion d'ange chez le spectateur que de venir le chatouiller là où il ne croyait plus que ça puisse le chatouiller, c'est-à-dire dans les replis de son inconscient. C'est un tout petit effet subjectif que j'essaie de produire. Finalement le procédé est didactique et très simple.

G. R. — Le rapprochement de la toile dénudée, réduite à un champ coloré, ne produisant qu'une impression rétinienne, avec l'autre où apparaît une certaine figure d'ange, voilà une juxtaposition stimulante pour l'esprit. La figure empennée étant ambiguë, est-ce que le spectateur pourrait y voir un oiseau, par exemple, et ne pas remonter au concept d'ange?

L. C. — La représentation de cet ange est délibérément peu explicite, et cette ambiguïté est précisément destinée à aller rejoindre dans l'inconscient notre connaissance antérieure de l'ange. Que le spectateur lui oppose une dénégation, c'est bien possible, mais la forme produira quelque chose sur lui et c'est ce que je désire.

Ce que je viens d'évoquer — les intérêts pour la peinture américaine, la peinture chinoise, la Renaissance — signifie que, d'après moi, il peut y avoir encore un mouvement qui dure trente, quarante ans, un siècle, je ne sais pas, qui fasse un retour sur notre culture et la bouleverse. La peinture actuelle est techniquement et plastiquement au point, est très bien élaborée. Sur le versant de mon ambition, je pense qu'il peut y avoir une peinture qui fasse bouleversement au niveau de notre culture séculaire, non pas sur un versant contestataire, mais sur un versant positif de cette culture. Il faut donc faire remonter tout ce qu'on a refoulé et qu'on ne veut plus savoir — comme la notion d'ange — pour essayer de bombarder cette peinture contemporaine qui est plastiquement impeccable, en la saupoudrant d'hétérogénéités.

Il faut ajouter que je veux garder par rapport à l'histoire une approche qui soit la plus juste possible. Je suis obligé de reconnaître dans ma biographie de peintre que sans Rothko, Newman, Pollock et Motherwell pour les aînés, et puis quelques autres qui sont de quelques années plus vieux que moi, je serais dans l'impossibilité de vous dire ce que je vous ai dit. C'est un risque que je veux courir à propos de ma biographie de peintre, un risque qu'il m'intéresse de prendre, et j'accepte de réussir ou de me tromper.

La question fondamentale que je me pose et que je tente de poser dans ma peinture est celle de l'évaluation du contenu culturel de notre peinture actuelle. Il est évident que dans une peinture de Cézanne ou de Matisse il y a une multitude d'effets qui ont disparu chez les peintres qui ont suivi. Alors pourquoi la peinture d'aujourd'hui, par rapport à ces deux peintres, et pourquoi ces deux peintres par rapport à la Renaissance, est quand même moins bonne, compte tenu des différences de culture, de forme et de manière de peindre? Pourquoi notre peinture est-elle moins multiple dans son contenu, pourquoi est-elle moins complexe, moins dense? Une des ambitions que je pourrais avoir serait donc de faire de la peinture moderne, de travailler une autre modernité qui soit en même temps chargée d'une complexité culturelle qui, pour moi, se repère dans la Renaissance italienne.

G. R. — En bref, vous pratiquez une peinture actuelle, vous y participez, vous y puisez, en même temps que vous la remettez en question de l'intérieur par l'addition d'une charge symbolique et d'une densité culturelle, en espérant qu'elle puisse avoir un poids comparable à celui de la grande peinture du passé.

L. C. — Cette ambition en est encore à ses premiers balbutiements; mais, dans les trente ou quarante ans que j'aurai à peindre, mon but est de réintroduire dans la peinture cette complexité symbolique, car je suis persuadé que l'art occidental est encore capable de produire une grande peinture. En dehors d'une carrière et du marché de l'art, c'est carrément et très profondément ce qui m'intéresse.