

Opération épingle à linge et poignée de porte Genèse d'un projet de Giuseppe Fiore

François-Marc Gagnon

Number 55, Summer 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58164ac>

[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

Gagnon, F.-M. (1969). Opération épingle à linge et poignée de porte : genèse d'un projet de Giuseppe Fiore. *Vie des arts*, (55), 48–51.



OPÉRATION ÉPINGLE À LINGE ET POIGNÉE DE PORTE

Utiliser des épingles à linge dans une œuvre d'art, n'est-ce pas un air connu déjà? Hugh Leroy, cet automne, distribuait sur la couverture d'un prospectus du Musée de Montréal, une série d'épingles à linge, rappelant d'ailleurs lui-même d'une manière troublante un *rayogramme* de Man Ray des années 20 (1). En 1967, parmi d'autres projets de monuments imaginaires, Claes Oldenburg proposait de dresser, au-dessus de Chicago, une immense épingle à linge fantomatique en béton (2). Remontons plus loin dans le temps et ne regardons pas trop à la forme de l'épingle, on se souviendra que Francis Picabia avait utilisé des épingles à cheveux dans un collage célèbre: *La Femme aux allumettes* (3).

On l'aura remarqué cependant, ces utilisations d'épingle à linge (ou autre) en art contemporain relève soit du dadaïsme (Picabia et Man Ray), soit du pop art (Oldenburg). Giuseppe Fiore, un canadien d'origine italienne, viendrait-il rejoindre leur rang, à vrai dire un peu tard?

En réalité, il n'en est rien. Ni la formation, ni l'œuvre antérieure de Fiore ne vont dans ce sens. Né le 18 avril 1931 à Mola, petite ville du sud de l'Italie, sur la côte adriatique, Giuseppe Fiore reçoit ses premières leçons, à vrai dire fort académiques, dans la boutique de Stella, obscur sculpteur de sa région. Le dessin et la peinture y sont conçus comme un moyen de reproduire photographiquement le réel. Fiore semble y avoir très bien réussi, puisque le Liceo Artistico de Naples entérinera cet enseignement en lui décernant un diplôme de "Maturita Artistica" . . . en 1950. Il entre ensuite pour deux ans à la Faculté d'Architecture de Naples. Ce détail biographique vaut la peine d'être retenu, car l'actuel projet de Fiore relève de l'art intégré à l'architecture, comme nous le verrons.

Le cours de la carrière italienne de Fiore s'arrête ici. Après un séjour en France et en Belgique, où il découvre Cézanne et le douanier Rousseau, Fiore émigre au Canada en octobre 1952. Il a alors 21 ans et est encore loin de la "maturité artistique" n'en déplaie au jury d'examen du Liceo Artistico de Naples! Arrivé au Canada, il s'inscrit aux cours de fresque, dont Stanley Cosgrove était responsable à l'École des Beaux-Arts de Montréal (4), et cela pour deux ans. Il retournera aux Beaux-Arts, après son mariage avec Monique Girard en octobre 1957, mais cette fois pour y décrocher le diplôme de pédagogie artistique, en 1959. On le voit, ce n'est pas précisément la formation d'un futur peintre dadaïste ou pop artiste! Ce qui ressort de ces faits, au contraire, c'est la tendance d'intégrer son action artistique dans un contexte social précis, celui de l'enseignement en étant le principal pour le moment.

Les œuvres antérieures de Fiore confirment l'impression laissée par l'examen de sa formation. Le lecteur pourra le constater lui-même à l'aide des quelques reproductions de ses peintures que nous publions ici. Le plus ancien remonte à 1961 et s'intitule *La Femme au chat*. Il a été exposé du 17 mars au 2 avril 1961 à la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts de Montréal (5), lors d'une des importantes expositions de Fiore. La critique anglaise à l'époque (6) avait trouvé très malin de rapprocher ce tableau et les autres de cette exposition, du futurisme italien. C'était oublier que le futurisme, tel qu'il s'exprimait dans le Manifeste de Marinetti (7) était non seulement une technique picturale, mais aussi un enthousiasme pour les sujets contemporains, pour la vitesse notamment. "Une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. (8) C'était aussi la guerre déclarée aux sujets classiques comme le nu, le paysage, la nature morte. . . Si la technique de *La Femme au chat* de Fiore rappelle quelque peu le traitement à facettes que Severini empruntera aux cubistes après novembre 1911, le sujet paisible de ce tableau nous situe dans une tout autre atmosphère. Il aurait mieux valu y voir la tentative d'un jeune peintre (9) de sortir de l'impasse impressionniste où risquait de s'enfermer sa peinture jusque là, pour poser les problèmes de la surface picturale comme telle. Aussi bien c'est la tendance qui allait dominer dans la suite de sa production.

La murale que nous présentons ensuite démontre à la fois ce que cette maîtrise de la surface allait rendre possible et une première tentative d'insertion de sa peinture à un cadre architectural. Il s'agit de la murale que Fiore exécuta en 1963 pour le restaurant La Lanterna Verde, à Dorval (10). Certes les quelques références figuratives de cette murale, noyées dans cette composition agitée, gênent un peu. Si nous avons tenu quand même à montrer cette œuvre, c'est qu'elle préfigure la préoccupation actuelle de Fiore, attaquant le problème du mur dans une architecture.

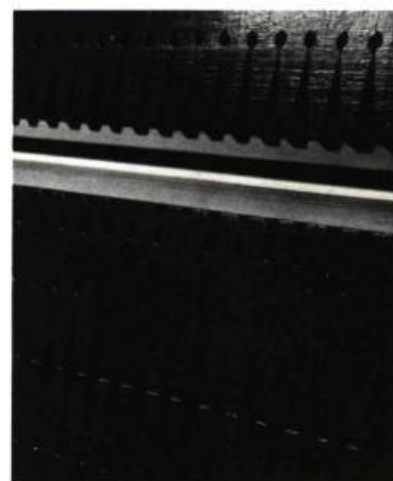
Quoi qu'il en soit, la production de 1964 et des années subséquentes est abstraite, comme illustre bien cette magnifique Composition (11) de 1964. Cette dernière annonce curieusement des murs couverts d'épingles à linge ou de poignées de porte que Fiore nous propose maintenant. . . ou cette autre de 1964-5 (12). La structure en minces bandes verticales juxtaposées.

L'opération épingle à linge et poignée de porte, on le soupçonne maintenant, n'a rien de subversivement dadaïste. Il s'agit d'un projet d'envergure qui voudrait tenter, pour sa part, de résoudre certains problèmes d'échelle humaine, dont notre architecture semble avoir terriblement besoin. Voici dans quelles circonstances ce projet est né. Je tiens les détails qui vont suivre de Fiore lui-même, avec qui j'ai eu plusieurs conversations depuis décembre 1968.

Tout commence l'été dernier, au domaine du Montagnard, près de Saint-Jérôme, où Fiore et sa famille ont établi leur quartier depuis quelque temps déjà. Aidé par une subvention du Conseil des Arts, Fiore explorait les possibilités d'inscrire sur une surface des formes, en coulant du ciment dans un coffrage préparé à cet effet. Ces formes étaient créées par l'im-

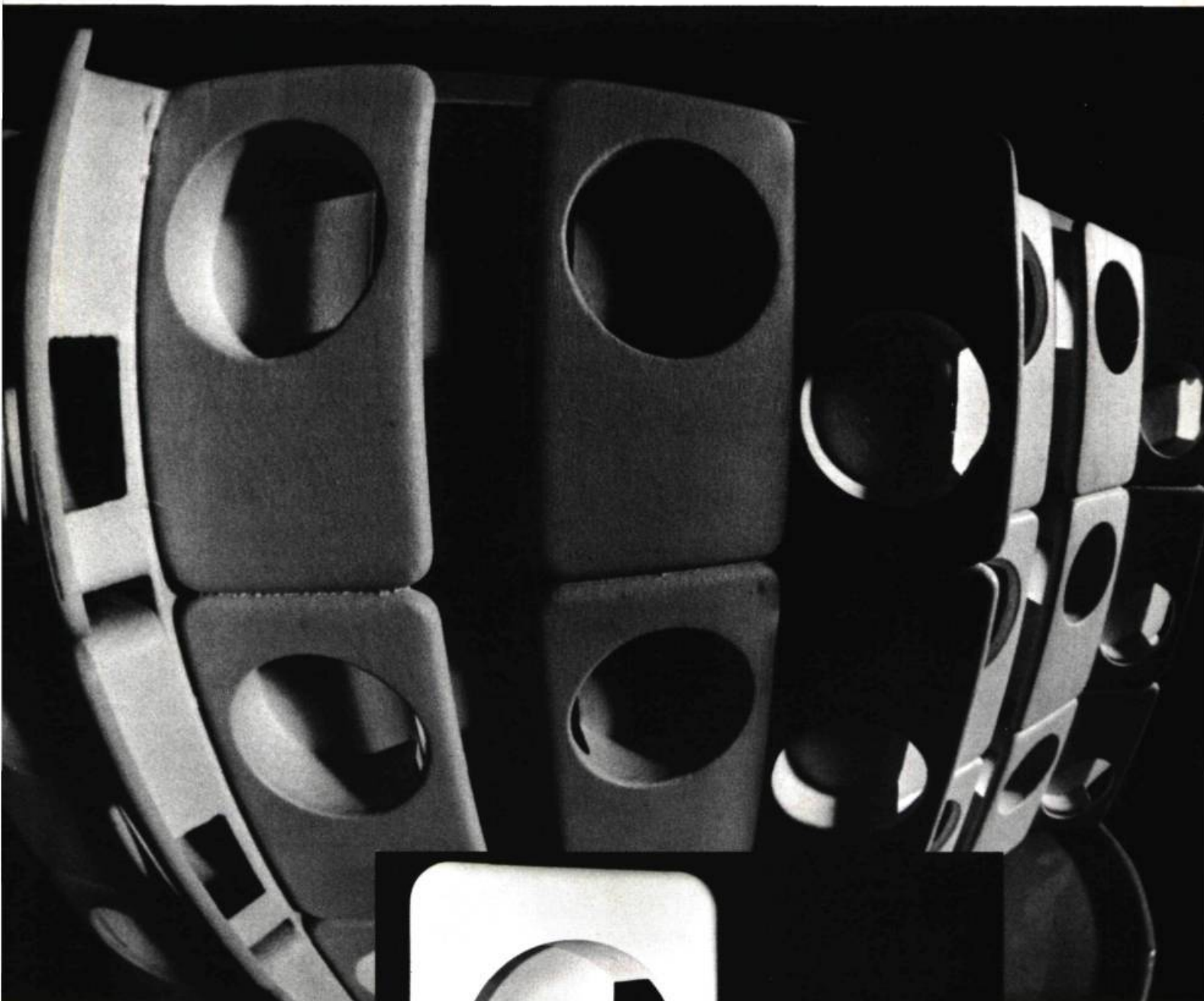
Genèse d'un projet de GIUSEPPE FIORE

par François Gagnon



Projet Fiore 1969. Une section de revêtement de mur dont l'unité modulaire est en forme d'épingle à linge. Chaque épingle a été séparée en deux et collée sur le fond côte à côte. Le tout est ensuite colorié.

Faite d'après la maquette, la photo en change l'échelle et révèle la sensation qu'on aurait si les épingles étaient agrandies à l'échelle humaine.

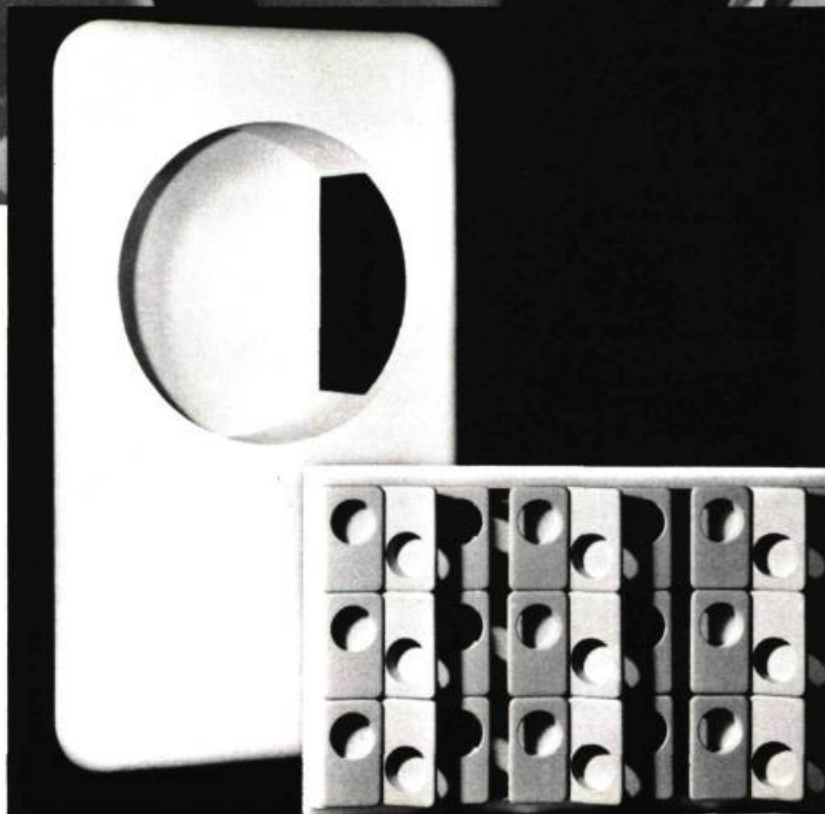


Projet Fiore 1969. Un mur n'est pas un objet uniforme, mais quelque chose devant lequel on se déplace. De gauche à droite, la photo présente les aspects successifs que le spectateur découvrira en marchant le long d'un mur construit avec les unités modulaires créées par Fiore.

Le projet prévoit même davantage : une cloison n'est pas forcément immobile. Monté sur un pivot, il peut tourner et révéler un envers, modifier le compartimentage d'un espace intérieur au gré des besoins...

Projet Fiore 1969. Un mur fait de l'agencement d'unités modulaires en forme de poignée de porte. L'unité modulaire est un système de proportions. On peut donc multiplier toutes ses dimensions et jouer sur des échelles de plus en plus grandes.

Photo : H. Frenkel



pression d'objets fixés aux parois du coffrage : morceaux de bois de construction, contenants en plastique, stéréophone utilisé pour l'emballage etc. . . . On avait qu'à ouvrir les yeux, pour découvrir une multitude de formes de ce genre. Toutefois ce projet qui donnait déjà des possibilités sculpturale et monumentale appréciables gardait quelque chose de gratuitement esthétique, qui ne satisfaisait pas pleinement.

C'est alors que Fiore pense aux épingles à linge, aux poignées de porte . . . et au mur en même temps, c'est-à-dire à une forme et à une fonction. Pourquoi les éléments ne pourraient pas à la fois rappeler une forme familière, comme celle de l'épingle à linge et servir en même temps à moduler la surface d'un mur dans une architecture. Sans perdre sa qualité esthétique, le projet gagnait en fonctionnalisme et en intégration sociale, ce qui n'était pas pour ne pas séduire Fiore.

Mais enfin pourquoi privilégier une forme aussi banale que celle d'une épingle à linge ? ou d'une poignée de porte ?—Ces objets sont à échelle humaine. Leur fonction utilitaire les accorde, j'allais dire nécessairement, à la main de l'homme. Ils recèlent donc un ensemble de proportions mathématiques qui peuvent être prises au sérieux. Un système de proportions peut être multiplié sans perdre pour autant sa structure intrinsèque. Qu'on multiplie par 2, 5, 10. . . le système de proportions inhérent à une épingle à linge, sans le modifier dans sa structure, on obtient une unité modulaire, qui appliquée à un mur en série, lui impose elle-même une échelle et un rythme rappelant les proportions initiales. Le mur prend alors une qualité familière. Son intégration dans le contexte social est d'autant plus forte qu'il ne s'agit pas ici, comme dans le cas du Modulor de Le Corbusier, par exemple, d'un système de proportions abstraitement déduit par le créateur, mais plutôt d'un système, en un sens populaire, puisqu'il respecte des proportions pour ainsi dire déjà apprivoisées par le peuple.

Certes il n'est pas toujours facile de reconnaître l'épingle à linge ou la poignée de porte sur les murs de Fiore. Dans son travail sur maquette, les épingles à linge sont collées dans les positions les plus variées, après avoir été d'abord séparées en leur moitiés. De même Fiore semble donner sa préférence pour des poignées de tiroir de meuble scandinave, ce qui, après tout, n'est pas la poignée la plus commune. Dans le cas des épingles à linge, le fait de les séparer en deux et de les débarasser de leur ressort, leur confère une manipulabilité qu'elles n'auraient pas autrement. Les combinaisons et arrangements multiples auxquels elles sont soumises ensuite sur le mur, révèlent de nouveaux aspects de l'épingle à linge autant qu'elles aident à rendre le mur familier.

La poignée de porte est empruntée aux scandinaves, parce qu'ils ont su garder les qualités des matériaux employés, en particulier du bois, même au niveau de la production industrielle. Ce respect du matériau témoigne d'une sensibilité plus fine et plus susceptible d'avoir respecté une certaine échelle humaine.

Revêtu de ses épingles à linge, agrandies selon les besoins, le mur de Fiore prend une qualité sculpturale. Il accroche la lumière. Il devenait tentant d'ajouter à ces effets de textures, des effets chromatiques. Là encore, le travail sur maquette permet d'explorer rapidement plusieurs possibilités. Le chromatisme est pour ainsi dire exigé par le fait que les épingles à linge sont devenues, dans ces structures, des unités modulaires et perdent leur qualité exclusivement utilitaire.

Certes un projet de ce genre, n'est pas sans poser une question, j'allais dire philosophique. On l'a vu, le choix de l'épingle à linge est ici très délibéré. Pourquoi ? parce que aux yeux de Fiore, ces produits de la technologie moderne semblent avoir gardé le contact avec l'humain. "Humain" : quelle notion délicate à manier !

Je crois comprendre que ce qui rattache encore l'épingle à linge à l'humain c'est la très haute antiquité du principe technique qu'elle met en œuvre. Dès le dernier bronze et le premier fer, c'est-à-dire environ 1300 à 930 avant notre ère, les Israélites connaissaient déjà des sortes de *fibulae*, espèce d'épingles à ressort pour maintenir ensemble deux pans d'un vêtement, comme en témoignent lesivoires de Megiddo (13) et ces objets eux-mêmes retrouvés dans les fouilles. Un aussi vieil objet—il n'est pas le seul, l'aiguille est inventée dès le paléolithique—ne pointerait-il pas dans le sens d'une certaine définition de l'homme comme permanence, au niveau même où sa continuité semblait le plus mis en question, c'est-à-dire au niveau technologique lui-même ? Ces très anciens prolongements de la main humaine si liés à sa structure biologique, à ses proportions, à son fonctionnement, ne seraient-ils pas la preuve tangible, manipulable de cette permanence de l'homme ?

Mais voilà : la petitesse de ces objets, leur insignifiance même, m'inquiètent. Cette fameuse continuité de l'humain par delà le fait technologique contemporain repose-t-elle tout entière sur de si fragiles bases ? Déjà les sècheuses automatiques mettent en question l'existence même des épingles à linge. Leur aire de distribution correspond géographiquement aux régions excentriques où il n'est pas encore rentable d'installer des *laundrettes* et sociologiquement aux couches de la population pour qui l'utilisation de ces machines automatiques constitue encore une dépense hebdomadaire trop grande. On l'aura remarqué il s'agit des zones humaines les moins touchées par la technologie contemporaine.

Certes le sens de l'entreprise de Fiore n'est pas de revenir au rouet. Mais n'indique-t-elle pas une voie possible à l'art—non la seule certes—à savoir celle d'assurer cette continuité des formes et leur fécondité inépuisable, au delà de la révolution technologique ? S'il en était ainsi, il se pourrait que les épingles à linge de Fiore aillent rejoindre les machines à bielle de Tinguely, les "mobiles" de Calder qui préfèrent obéir au rythme du vent et imiter le mouvement des nuages, plutôt que le staccato des machines modernes. S'il en était ainsi, il se peut que ces murs à l'échelle humaine assureraient une permanence de l'homme, même après qu'on ait oublié jusqu'à la forme et le nom de l'épingle à linge.

(1) Repr. dans André Breton, *Le surréalisme et la Peinture*, N.R.F., nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, p. 32.

(2) Exposition à la Sidney Janis Gallery, à New York. Pour une reproduction, voir *Times Mag.* 22 nov. 1968, p. 59.

(3) 1920, Collection Simone Collinet. Repr. entre autres dans W. S. Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, N.Y. 1967, p. 27.

(4) Ces cours se donnaient alors dans l'ancien édifice du Monument National, boulevard Saint-Laurent.

(5) Avec Philip Surrey. Cf. *Communiqués de presse* in *Montreal Star*, 15 mars 1961. Id. dans *The Montreal Gazette*, 16 mars 1961.

(6) Robert Ayre dans le *Star* et Dorothy Pfeiffer dans la *Gazette*.

(7) Rédigé à la fin de 1908, et publié dans *Le Figaro*, le 20 février 1909.

(8) Manifeste du Futurisme cité dans José Pierre, *Le Futurisme et le Dadaïsme*. Lausanne, 1966, p. 11.

(9) Fiore a alors 30 ans.

(10) *Liquitex*, 24' x 10½'. Signalons pour mémoire les autres murales de Fiore : une mosaïque dans un restaurant de l'île Bizard, en 1962 ; une murale dans un restaurant du Centre d'Achat de Beaconsfield, la même année ; un montage de bois au restaurant Nunzio de la rue Bélanger, en 1964.

(11) *Acrylique et huile*, 48" x 64", 1964, Coll. Mr. et Mrs. Cohen, Montréal.

ou cette autre de 1964-5 (12). La structure en mince bandes verticales juxtaposées.

(12) *Collage et huile*, 36" x 48", 1964-5. App. à l'artiste.

(13) XIIIe siècle avant notre ère.