

La Peinture à l'heure de Chicago

François-Marc Gagnon

Volume 18, Number 71, Summer 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57822ac>

[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. (1973). La Peinture à l'heure de Chicago. *Vie des Arts*, 18(71), 42–46.

par François GAGNON

La Peinture à l'heure de Chicago

La peinture américaine contemporaine est remarquablement absente des listes d'expositions de nos musées et de nos galeries. Ou plutôt, elle n'y fait que des apparitions sporadiques, discontinues, toujours relancées, jamais suivies. Pour une rétrospective Soula-ges (23 juillet au 1er septembre 1968), Feito (19 décembre 1968 au 16 février 1969) et Vasarely (décembre 1971), au Musée d'Art Contemporain, et une rétrospective Dubuffet (19 décembre 1969 au 31 janvier 1970), au Musée des Beaux-Arts de Montréal . . . , nous avons eu une exposition organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, *Jackson Pollock's Works on Paper*, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, une présentation d'oeuvres récentes de Hans Hofmann, chez Myra Godard, l'an dernier, tout récemment un *Wall drawing* de Sol Lewitt, à la nouvelle Galerie Véhicule Art Inc., et quelques travaux graphiques de Rauschenberg, Oldenburg, Stella, Kelly et Francis, à la Galerie B, pour ne citer que quelques exemples.

Il faut mettre à part l'effort de la Galerie Nationale, qui, en plus d'avoir fait des acquisitions importantes dans ce champ particulier, a organisé, du 13 septembre au 19 octobre 1969, une très importante rétrospective Don Flavin. Le cinquième étage de la Galerie



1. Paul LAMANTIA
Benefactor, 1970.
(Phot. Gabor Szilasi)

2. Edward PASHKE
Nueva York, 1971.
(Phot. Gabor Szilasi)

présente couramment des travaux américains. Ainsi, en parallèle avec l'exposition Fontainebleau, on pouvait voir, au cinquième, un grand tableau d'Olitski, un Carl André et le *Keith* de Chuck Close, tous suffisamment récents pour donner une image nullement retardataire de l'avant-garde new-yorkaise.

Mais dans l'ensemble, la remarque reste vraie: ni De Kooning, ni Rothko, ni Reinhardt, ni Newman, ni Stella, ni Judd, ni Noland, ni Olitski ne nous ont été montrés à Montréal de manière un peu étendue. Il y a là une anomalie certaine, que le coût impliqué dans des opérations de ce genre ne peut expliquer à lui seul. La vérité est qu'on trouve les crédits pour Feito, Soulages, Dubuffet ou Vasarely, mais on ne les trouve pas pour De Kooning, Rothko ou Jasper Johns. On peut s'en étonner en songeant non seulement à la proximité physique de Montréal et de New-York, mais à l'importance de l'art américain dans le développement de la peinture actuelle.

Je m'empresse d'ajouter que cette absence est le fait des musées et des galeries... et éventuellement des collectionneurs plutôt que celui des artistes. On décèle, en effet, chez eux beaucoup plus d'intérêt pour l'art américain. Est-il nécessaire de rappeler le séjour de Borduas à New-York, de 1953 à 1955? L'importance que Molinari donna, dès la seconde moitié des années 50, aux peintres américains dans le programme des expositions de sa galerie L'Actuelle? Le passage de Charles Gagnon à la Art Student League de 1956 à 1960? Le séjour d'Hurtubise à New-York, à la veille de l'éclatement du Pop art? Alors que les peintres s'intéressent à l'art américain, prennent au sérieux le problème de situer par rapport à ses découvertes leur propre aventure picturale, l'establishment





3

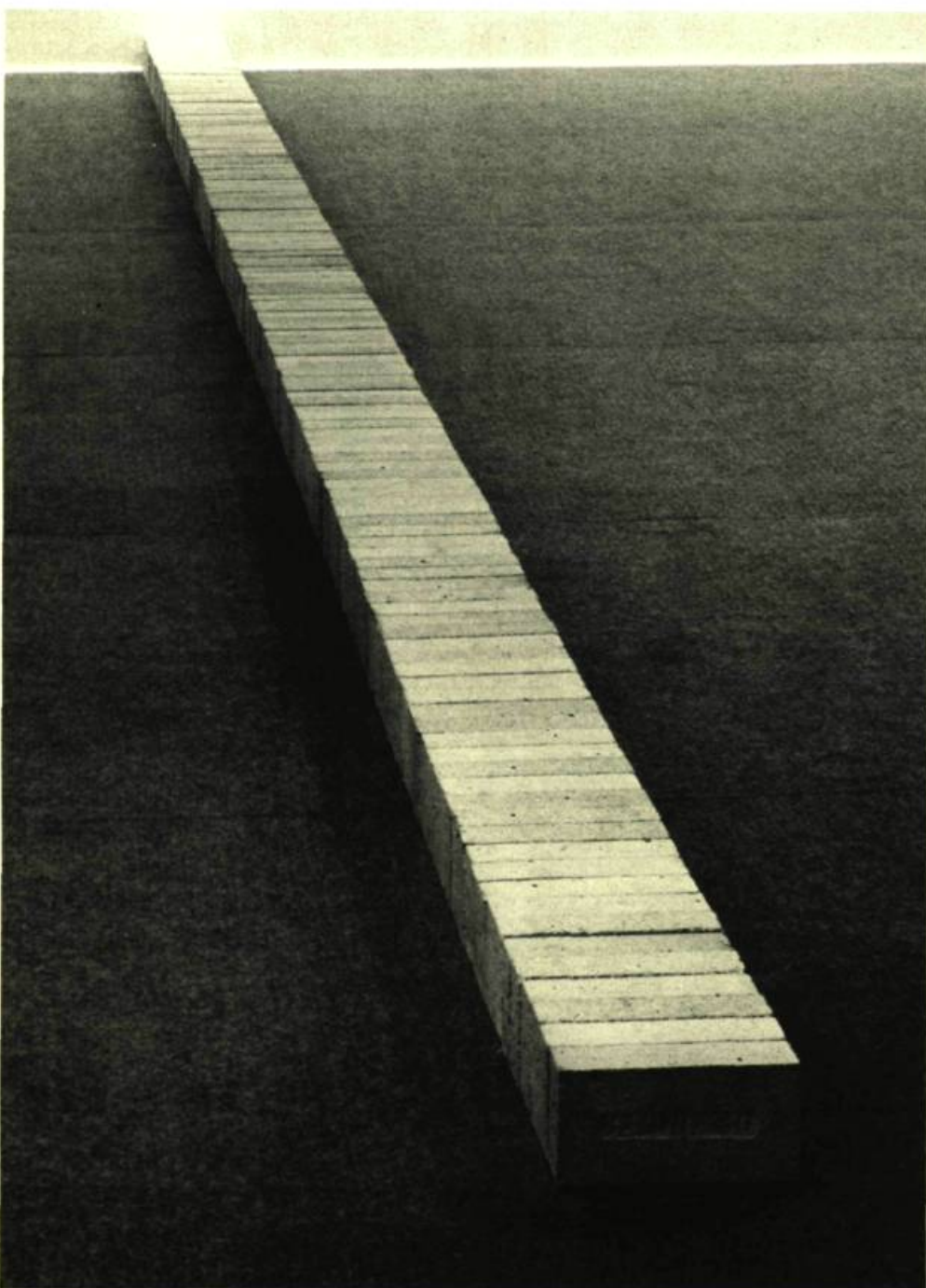


4

3. James NUTT
Y Did He Du it, 1966-1967.
 (Phot. Gabor Szilasi)

4. Art GREEN
Undue Concern, 1971.
 (Phot. Gabor Szilasi)

5. Carl ANDRÉ
Lever.
 137 briques; 4 po. $\frac{1}{2} \times 8\frac{7}{8} \times 342\frac{1}{2}$.
 Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
 (Phot. Galerie Nationale du Canada)



québécois ne s'y intéresse pas. Je serais porté à voir là une des raisons pour laquelle les plasticiens, en particulier, ne trouvent pas la place qu'ils méritent dans les collections québécoises et trouvent un accueil plus sympathique à Toronto et dans le reste du Canada. Tout se passe comme si, accordé un certain niveau de revenu, on restait attaché à l'idéologie de rat-trapage culturel caractéristique des années quarante au Québec.

Aussi, dans les circonstances, la récente présentation intitulée *Peinture à l'heure de Chicago*, au Musée d'Art Contemporain (Montréal), vaut qu'on s'y arrête, si marginale qu'on puisse la juger par rapport aux courants new-yorkais que nous venons d'évoquer. L'exposition est remarquablement bien présentée, grâce à la collaboration de Hall Thwaites, participant au cours de *Communication Research* no 450 du Collège Loyola, sous la direction du docteur M. Malik. On est conduit, par une logique toute visuelle, d'un tableau à l'autre, la fiche technique étant inscrite sur une flèche noire, au plancher, devant chaque pièce. J'imagine que la grande majorité de ces artistes était inconnue du public montréalais⁽¹⁾.

Sauf Art Green, qui présente deux tableaux à cette exposition, soit *Immoderate Abstention* (1969) et *Undue Concern* (1971), dont j'avais vu des oeuvres, l'hiver dernier, à Halifax⁽²⁾, et quelques autres mentionnés dans l'article de Max Kozloff, *Inwardness: Chicago Art since 1945* (*Art Forum*, octobre 1972, pp. 51-55), ils m'étaient tous personnellement inconnus. *Undue Concern*, de Art Green, introduit bien au style de l'ensemble. Le tableau représente un cornet de crème glacée, style Dairy Queen, devant un pneu rose attaché en 8 par un lien invisible. La crème glacée, aux reflets bleutés, laisse

voir par une échancrure des flammes oranges de fournaise. Ce motif central apparaît sur un fond de nuit à lune jaune qu'on aperçoit à travers une série de cerceaux de cirque qu'un bolide viendrait de déchirer. Toutefois, un système compliqué de lacets retient le cornet aux bords des papiers déchirés des cerceaux. Le tout est traité dans une gamme de couleurs rappelant la publicité extérieure ou mieux les manifestations les plus poussées du Funk Art⁽³⁾. On pense tout d'abord à une espèce de Pop Art mais les motifs, empruntés à l'art des Woolworths, sont ici entraînés dans une synthèse toute personnelle, pour ne pas dire psychanalytique, qui n'a rien à voir avec le Pop Art. Les lacets ressemblent à ces pinces dont les chirurgiens se servent pour tenir les plaies ouvertes. Le cornet de crème glacée, enté de flammes qui sont révélées par cette ouverture, à la fois comestible et brûlant, donnant l'impression du volume et de l'image plate, puisqu'il est percé de trous par lesquels passent les lacets, confirme l'imagerie érotique qu'on pressent dans ce curieux assemblage faussement innocent.

Très différent d'aspect de la production d'Art Green, celle d'Edward Paschke, représenté ici par *Nueva York* (1971), n'est pas sans rapport avec elle. Ed Paschke nous présente un lutteur tatoué, à longs cheveux ondulés, bouche ouverte, langue pendante, portant maillot collant de velours pourpre à motifs fluorescents. L'intérêt de Paschke pour les techniques du Funk Art est évident, mais l'inversion sexuelle du modèle s'impose avec tant de force, qu'il est clair qu'il n'épuise pas à lui seul les motivations de l'artiste.

Les images de Paul Lamantia, qui mêlent la trivialité la plus grotesque (la tête du nu de *Benefactor*, 1970, est un cabinet de toilette), le fétichisme

des jarretières et des soutiens-gorge et des schémas du système artériel venus tout droit du Rouvrière des médecins, incarnent des obsessions sadiques et érotiques explicites. Plus subtilement, dans des tableaux surchargés, un peu à la manière de *l'Hourloupe* de Dubuffet⁽⁴⁾, Gladys Nilsson révèle un monde grouillant de truies, de rats, de petits personnages tireurs de langue ou brandisseurs de bâton mou, de kangourous, d'ours à tête phallique traités dans des tons discrets de gris, beige, vert foncé, blanc et noir. *Baroquen Oats* (1971) illustre bien sa manière. *Big Bluegoil Pynup* (1970) était déjà reproduit dans *Art Forum* (art. cit. p. 54).

Enfin, James Nutt, pour terminer ici une énumération des peintres les plus représentatifs de la tendance, s'inspire des *comic strips* ou, plutôt, de ce qui semble une adaptation adolescente de la bande dessinée, en lui enlevant son côté trop linéairement anecdotique, comme dans *Y Did He Du It* (1966-1967). *Miss T. Garmint (Pants a Lot)* (1967) présente une tête souriante mais garrottée, entourée de gouttes de sueurs, dans le plus pur style *Dick Tracy* de Chester Gould.

S'il fallait caractériser dans son ensemble cette présentation pourtant très diversifiée, on pourrait dire que grâce à la médiation du Funk Art, les peintres de Chicago ont réussi à être régionaux sans être provinciaux, comme l'a marqué Kozloff, dans son article d'*Art Forum*, déjà cité. C'est en cela qu'ils nous paraissent exemplaires et peuvent nous être de quelque utilité au Québec. Nous n'avons pas toujours résisté à la tentation du provincialisme, c'est-à-dire de devenir les épigones de grands centres, qu'il s'agisse de Paris ou de New-York. Nous n'avons pas sans doute d'autre choix que d'être régionaux. Il nous reste à l'être d'une manière

assez universelle pour ne pas nous enfermer dans un ghetto, mais d'une manière assez individualisée, pour apporter une contribution originale à l'art international. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas de refaire ici tel quel ce qu'on a fait à Chicago.

English Translation, p. 95

- (1) Pas tous cependant. D'où vient que certaines images nous paraissent familières? J'ose à peine en révéler la raison aux lecteurs cultivés de *Vie des Arts*. Il arrive, en effet, que des membres de l'École de Chicago ne dédaignent pas de voir servir leurs œuvres à des fins d'illustration pour le magazine *Playboy*, dont les bureaux sont à Chicago, comme chacun sait. Ainsi, Ed Paschke illustre un article humoristique de Richard Smith, *Georgious George, M.D.*, dans le numéro de janvier 1973, p. 115, King Pope, non représenté à l'exposition de Montréal mais faisant partie du groupe, illustre un essai de Roy Bradbury, *From Stonehenge to Tranquility Base*, (décembre 1972, p. 149), et Christina Ramberg, deux poèmes de Lawrence Durrell, dans le même numéro. Seymour Rosofsky (non représenté non plus à l'exposition de Montréal) illustre une nouvelle de Tennessee Williams, *The Inventory at Fontana Bella*, (mars, 1973, p. 76-77). On prend son information où l'on peut!
- (2) Art Green, habitant alors Lunenburg, Nouvelle-Écosse, demandait, pour une deuxième année consécutive, une bourse au Conseil des Arts. Il a dû se joindre à l'école de Chicago, récemment...
- (3) L'expression est difficile à traduire. Le *funk*, c'est la venette, cette peur paralysante du vocabulaire de l'argot. Le terme de *Kitch* se rapproche sans doute le plus de celui de *Funk Art*, dans le vocabulaire reçu, bien qu'ayant une acception plus large. Le *Funk Art*, c'est l'art populaire commercial. Voir, en été, à deux pas de la place Ville-Marie, sur les murs de briques du théâtre Loew's, à Montréal, des manifestations variées de la tendance!
- (4) Bien que je n'aie aucun moyen de vérifier si l'influence de Dubuffet sur Gladys Nilsson est fondée, je me permets de signaler que c'est au Arts Club of Chicago que Dubuffet a prononcé, le jeudi 20 décembre 1951, à 11h.30, la seule conférence en anglais qu'il ait jamais écrite: *Anticultural Positions*. On pourra en voir le texte en fac-similé (l'original avait été donné à Maurice E. Gulberg) dans le catalogue de la Feigen Gallery, intitulé *Dubuffet and the Anticulture*, November 25, 1969 — January 3, 1970. For the Benefit of the Harlem Preparatory School, 1969, entre les pages 8 et 9. George Cohen a indiqué (p. 10 et 11), dans ce même catalogue, que Leon Golub et Cosmo Campoli, deux membres du groupe de Chicago, ont assisté avec lui à la conférence de Dubuffet. Claes Oldenburg, qui a habité Chicago, de 1937 à 1956, y était illustrateur pour la revue *Chicago* (1955-1956). On sait qu'il a rendu aussi hommage à Dubuffet.