

La jeune peinture Quatre artistes, deux tendances

Gilles Rioux

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54928ac>

[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

Rioux, G. (1977). La jeune peinture : quatre artistes, deux tendances. *Vie des arts*, 21(86), 26–31.

La jeune peinture quatre artistes, deux tendances

*Creation is not necessarily invention,
although the two have often occurred together.*
(Roy McMullen, **Art, Affluence and Alienation**)

Bien qu'il n'ait pas toujours été un observateur exceptionnellement perspicace de l'art de son temps, Cocteau, de par son adresse de prestidigitateur œuvrant sur la matière des mots, savait retourner les termes d'un lieu commun pour en faire une proposition nouvelle et un défi stimulant pour l'esprit. Que dans sa *Lettre aux Américains* il écrive: «l'artiste trouve d'abord et cherche après»¹, peut-être ne faisait-il que reprendre devers lui le mot célèbre de Picasso: «Je ne cherche pas, je trouve.» L'antinomie de ces deux boutades n'est rien moins qu'un raccourci de la situation paradoxale de l'artiste contemporain si souvent sollicité, partagé et tiraillé entre les pulsions de sa créativité personnelle et la pression exercée sur lui par cet immense besoin de nouveauté, dont se nourrissent les avant-gardes successives, et qui maintient entre les artistes un climat de concurrence d'autant plus néfaste qu'il est factice. Nous voyons donc dans l'art contemporain un déplacement de l'accent de la création vers l'invention. Que l'une et l'autre coexistent inextricablement dans une personnalité artistique et s'y manifestent indistinctement, voilà qui est bien souhaitable pour la vitalité de l'art. Que la ligne de démarcation entre l'une et l'autre soit difficile à établir, c'est là une contingence propre à entretenir la confusion. Il n'est pas interdit de penser que dans plusieurs esprits il se soit produit un amalgame fâcheux qui assimile l'esprit de création à celui d'invention, exactement comme on a tendance à confondre l'évolution de la science avec les perfectionnements de la technologie. Dans les deux cas, il y a réduction du général au particulier.

A cet égard, il est fort significatif de constater que ceux des jeunes peintres de Toronto — leur âge oscille autour de trente ans — qu'on s'accorde à reconnaître comme les plus dignes d'intérêt, ceux-là mêmes semblent ignorer la course au gadget facile et à la provocation à tout prix pour s'adonner à la pratique de la peinture avec une ardeur encore juvénile assortie d'un sentiment de gravité vis-à-vis la dimension morale attachée à cette activité si particulière. Ils ont en commun de redécouvrir ces deux éléments fondamentaux de la peinture que sont la couleur et la forme. La couleur n'étant plus étudiée pour elle-même comme chez Albers ou, jusqu'à un certain point, chez

Molinari, elle retrouve ses droits entiers et sa pleine charge émotive. La forme n'est plus nécessairement inventoriée et décortiquée jusqu'à devenir l'unique objet du tableau, comme chez nombre de formalistes, minimalistes et autres structuralistes. Désormais la peinture est conçue, abordée et traitée comme une activité globale dont les composantes nous sont d'ores et déjà bien connues et qu'il convient d'approcher dans sa dimension phénoménologique. Face au confort relatif que peuvent conférer les recherches très spécifiques, cette attitude ne manque pas de courage car le risque y est total. Enfin, elle a peut-être été rendue possible grâce à la percée lyrique opérée par Jock Macdonald, à la valeur exemplaire de l'œuvre d'un Jack Bush et à la proximité de la peinture américaine.

Il faut nommer — alphabétiquement — David Bolduc, Alex Cameron, David Craven, Paul Fournier, Eric Gamble, Paul Hutner, Howard Simkins, Paul Sloggett et Dan Solomon; une place à part revient à K. M. Graham, venue à la peinture depuis peu et dont l'œuvre, en dépit des soixante ans de son auteur, lui fait indubitablement prendre place parmi les jeunes artistes. Cette liste ne rassemble pas nécessairement les meilleurs artistes de Toronto, mais représente certainement ce qui s'y fait de mieux. En portant notre attention sur un petit nombre d'entre eux nous prenons appui sur la récente exposition *Four Toronto Painters*², tenue à l'Art Gallery of Ontario et qui regroupait deux représentants d'un art très construit, Craven et Sloggett, et deux autres plus lyriques, Cameron et Gamble.

La peinture d'Alex Cameron en impose par le format et par la couleur. La toile est généralement de grandes dimensions et se couvre d'un fond rouge, rose ou orange, appliqué uniformément et qui devient presque une provocation pour l'œil; cet espace coloré, doté d'une forte charge énergétique, devient dans un second temps l'espace pictural où viennent s'ébattre d'autres couleurs non moins vives sous forme de deux ou trois objets défiant toute identification naturaliste. Ces objets ont une masse et un poids qui obéissent au sens de la gravité, car leur distribution sur la toile suggère la présence d'un sol et d'un espace atmosphérique; si la partie centrale de ces

GILLES RIOUX

objets est peinte quasi en aplat, ce qui contribue pour beaucoup à leur pesanteur dans le tableau, les contours, eux, sont toujours très largement esquissés avec de multiples coups de pinceau qui vont et viennent, s'envolent et se posent, laissant chaque fois des traces colorées, des éroussements et des barbes qui confèrent à l'œuvre une très grande légèreté.

Cette manière de peindre est essentiellement additive; l'œuvre est achevée lorsqu'un certain équilibre est atteint dans la composition, la répartition des masses et des couleurs, et dans le mouvement donné à chacun d'eux. Fondamentalement joyeuse et primesautière, grâce aux couleurs vives et aux formes *emplumées*, cette peinture reçoit des titres plutôt humoristiques exprimant une convergence minime avec les formes peintes sur la toile; néanmoins les tableaux sont dotés d'une qualité narrative indéniable qui ne peut certainement pas tenir à quelque figuration ou imagerie, mais plus probablement à la vitalité émanant de l'action conjointe de la décharge électrique de la couleur et des formes frétilantes qui l'accompagnent.

De prime abord il peut paraître paradoxal que des artistes comme Cameron et Gamble fassent mention de Matisse lorsqu'il s'agit de citer des artistes qui ont exercé sur eux une très grande force d'attraction. Pour son tableau *Red Altar*, Cameron mentionne *L'Atelier rouge* de Matisse comme source d'inspiration³; Cameron n'emprunte certainement pas l'architecture complexe du tableau de Matisse, mais plutôt la grande surface monochrome rouge et l'intensité de la couleur largement étalée; enfin la toile de Cameron, analysée selon la méthode iconologique, ne livrerait certainement pas de contenus culturels aussi riches que ceux évoqués dans le titre. Le point de contact entre le titre et la toile se situe analogiquement au niveau d'une forme rectangulaire rouge.

Autant Eric Cameron s'abandonne candidement aux sollicitations de la couleur vive et du geste rapide, presque automatique, autant Eric Gamble, non moins lyrique dans son approche, produit une peinture sensiblement plus contrôlée. Chez lui les couleurs sont plus nombreuses et n'ont plus la stridence de celles de Cameron. Et si la personnalité artistique de Gamble est déjà fixée, elle est certainement multiforme, car l'alignement de quelques-uns de ses tableaux

re peinture peinture peinture pei

1. Alex CAMERON
Wheels for Johnny Staccato, 1976.
Acrylique sur toile; 218 cm 4 x 293,6.
Toronto, Coll. Galerie Sable-Castelli.
(Phot. J. Chambers)



Peinture peinture peinture peintur

soulève la question à savoir s'ils ont été peints par le même artiste.

Gamble travaille avec une palette où alternent les couleurs claires et sombres qui ont été modifiées pour prendre de légères variations tonales, à moins que cet effet ne soit que purement optique, vu à la proximité d'une couleur avec une ou plusieurs autres. Bien que l'effet général demeure brillant, il semblerait que la couleur soit un peu mise en sourdine. Ici, la composition entre en jeu car il y a interaction entre la distribution de la couleur et son intensité finale.

Il faut recourir à un langage imagé pour décrire la structure de certains tableaux de Gamble: des zones colorées se déplacent et se répandent sur le plan de la toile à la manière des eaux sur une vaste plaine lors d'inondations printanières; dans l'un et l'autre cas, un facteur d'imprévisibilité sensiblement égal joue dans les développements et fluctuations de ces masses aux lents mouvements. Bref, la couleur semble en errance sur la toile, et ce sont les démarcations entre les couleurs qui structurent le tableau, du moins autant que l'étendue de

la masse colorée. Par endroits, on remarque de plus que les couleurs pâles sont contenues à l'intérieur d'un contour sombre; ailleurs, il semble que la peinture claire ait été appliquée après coup sur celle plus foncée, mais en prenant soin de ménager une réserve sur le pourtour.

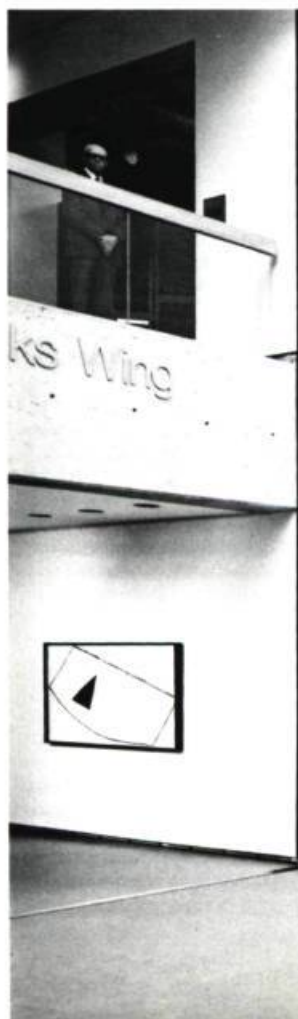
A la différence des trois autres artistes dont les compositions sont toujours centrées, celles de Gamble semblent devoir se développer au-delà de la limite physique imposée par la fin de la toile. A cet égard, certains tableaux où prédominent les teintes de vert, jointes à d'autres couleurs, prennent des allures de quasi-paysages impressionnistes dont l'artiste nous aurait donné à voir un fragment (*Night Wash, Blue Spirit, Tricked by the Swan*). Ailleurs, quelques déformations et des ajouts de couleurs semblent vouloir repousser toute assimilation naturaliste avec des feuillages tropicaux (*Mo-I-Rainia*).

Dans les œuvres de Paul Sloggett, la couleur s'efface encore plus pour laisser place à une forme géométrique fortement structurée qui devient le sujet du tableau. Les teintes voilées

dominent: bruns, beiges, roux, pourpres, gris; une touche brillante mais froide vient de l'emploi d'une couleur métallique, soit dorée, soit argentée. C'est avec cette palette restreinte et des formes austères que travaille Sloggett.

Sur un fond neutre, largement appliqué afin de produire une surface texturée, légèrement tactile et propre à réaffirmer la matérialité du tableau, quatre ou cinq barres de différentes dimensions pénètrent dans l'espace pictural; leur rigidité et leur traitement en aplat fait contraste avec une ou deux bandes ondulées, couleur or ou argent, appliquées à l'aide d'un instrument produisant des stries parallèles semblables à celles laissées par un peigne. Le tableau devient le lieu dynamique d'un échange de force entre ces bandes douées d'une énergie

2. David CRAVEN
Scapino, 1976.
Collage mural présenté à l'Art Gallery of Ontario, Toronto, Coll. Galerie Sable-Castelli.
(Phot. Art Gallery of Ontario)



peinture peinture peinture peinture



3

plus ou moins grande selon leur longueur, leur largeur, leur couleur, leur chevauchement et leur position dans la composition; en effet, leur croisement et leur superposition permet de neutraliser la poussée d'une large bande, laquelle tend à devenir la base quasi immobile de la composition; par contraste, telle petite bande qui paraît flotter à la surface du tableau et au sommet de la composition acquiert un surcroît d'énergie proportionnel à sa position et à son dégagement (*Aztec*). Parfois, l'ajout d'une bordure de couleur différente le long d'une bande a pour effet de renforcer son mouvement; et, à l'occasion, quelques petits traits parallèles apportent leur légère accentuation à l'ensemble.

Si, dans la plupart des œuvres, les formes sont regroupées autour d'un noyau et tendent à voir leur centre de gravité situé vers le bas du tableau, il existe des œuvres où deux groupes de formes semblent sortir, de chaque côté, de coulisses verticales (*Avocado Lore*), tandis qu'ailleurs (*Space Anker*) elles occupent le centre de la toile.

David Craven possède un sens inné de la puissance et de la monumentalité; il est à son aise devant les grandes toiles et les vastes surfaces.

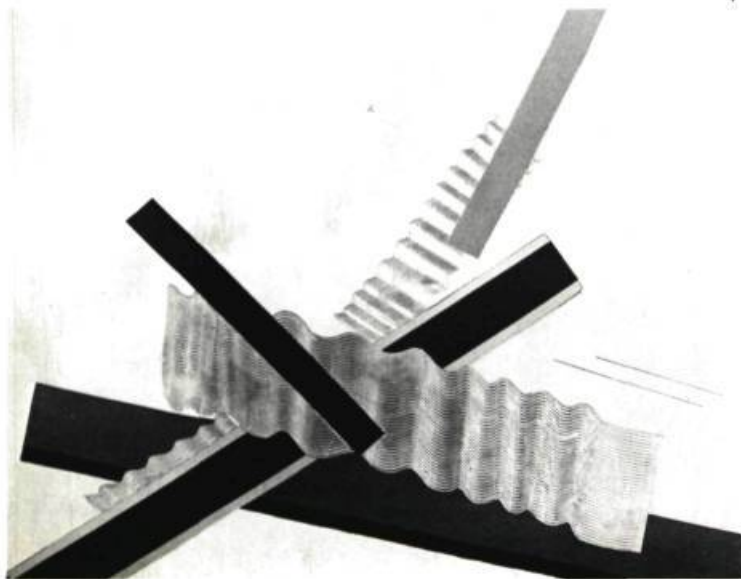
En dépit des apparences générales des œuvres, il existe un lien logique et une continuité entre ses grands tableaux peints en noir et ses collages muraux. Les tableaux noirs ne procè-

3. David CRAVEN
Sluice, 1976.
Acrylique, résine et poudre métallique;
167 cm 6 x 424,7.
Toronto, Coll. Galerie Sable-Castelli.
(Phot. Ron Vickers Ltd.)

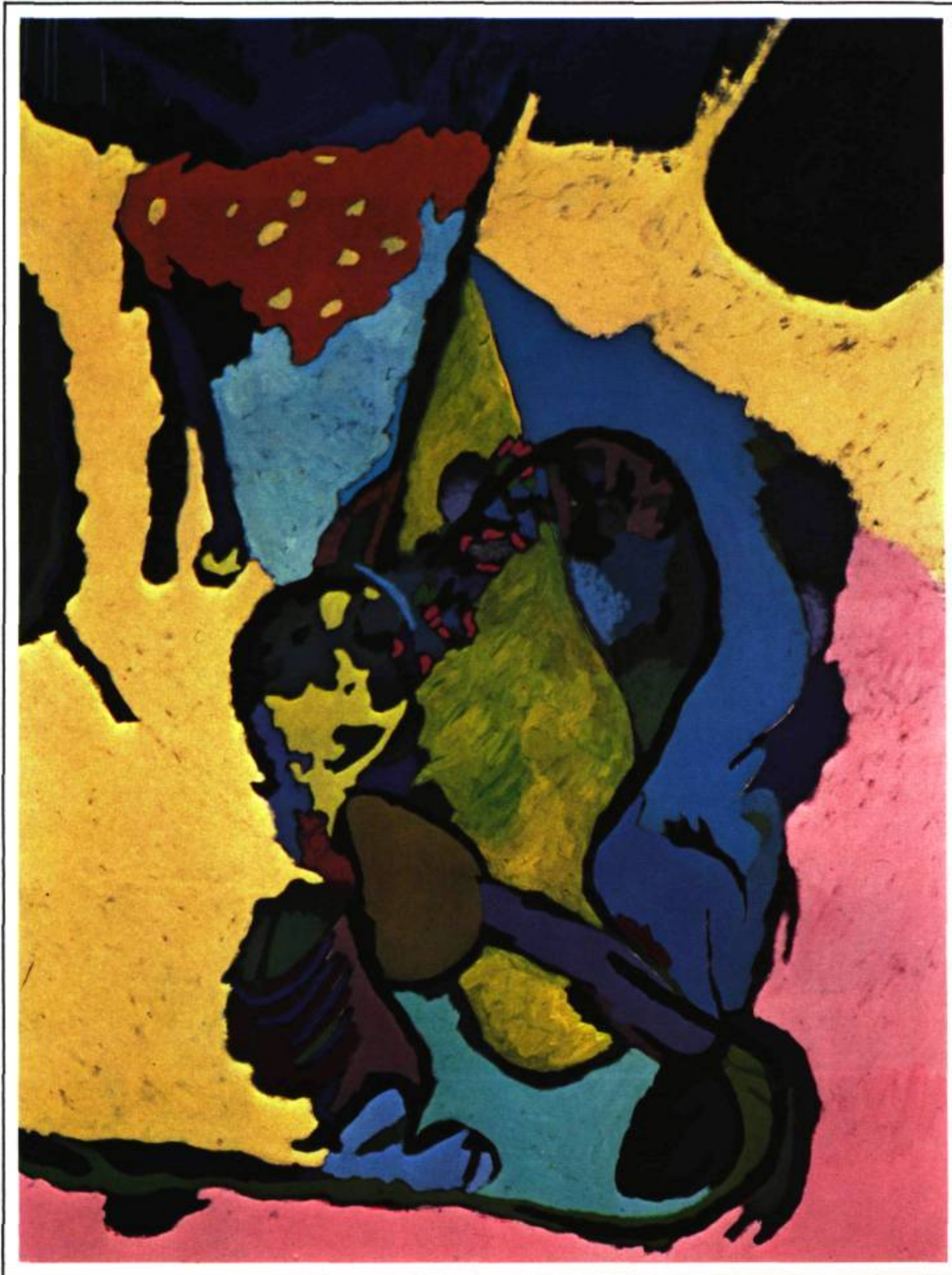
4. Paul SLOGGETT
Aztec, 1976.
Acrylique, résine et poudre métallique;
213 cm 3 x 272,3.
Toronto, Coll. Galerie David Mirvich.
(Phot. Jane Corkin)

5. Alex CAMERON
Red Altar, 1975.
Acrylique sur toile; 147 cm 3 x 228,6.
Toronto, Coll. Galerie Sable-Castelli.

4 5



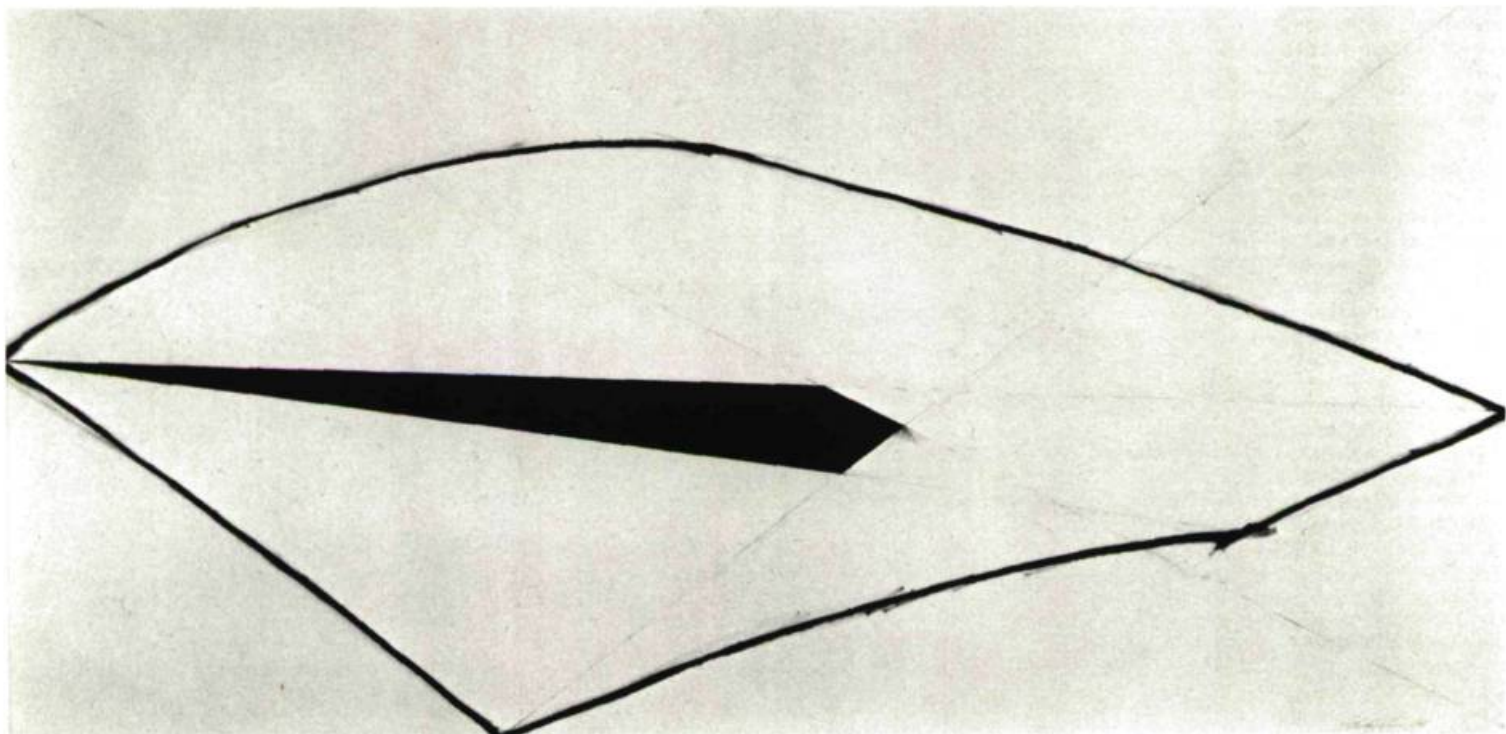
peinture peinture peinture peinture



6. Erik GAMBLE
The Parrot, 1976.
Acrylique sur toile;
226 cm x 167,6.
Toronto, Galerie David Mirvish.
(Phot. J. Chambers)

7. David CRAVEN
Duane II, 1976.
Pastel à l'huile sur papier;
121 cm 9 x 243,8.
(Phot. Art Gallery of Ontario)

peinture peinture peinture peinture



7

dent d'aucune attitude lyrique ou spontanée devant la toile blanche; il s'agit de la matérialisation et de la mise en évidence de quelques grands mouvements, larges gestes ou structures, que l'artiste organise d'abord mentalement; la réalisation du tableau ne fait que les actualiser et les rendre visibles. Une peinture noire rendue souple et onctueuse par l'addition d'une résine est ni plus ni moins que balayée sur la surface de la toile à l'aide d'un large grattoir qui, dans sa course, dégage et révèle partiellement le fond blanc et souligne aussi ce mouvement d'un trait blanc très net et presque toujours ininterrompu. Quelques autres coups de grattoir ont pour fonction de venir couvrir la totalité de la surface et de mettre en évidence les grandes lignes de force déjà mentionnées. Une fine poudre métallique argentée ayant été mélangée au pigment noir, elle a pour propriété, en séchant, de venir se déposer à la surface et de conférer au tableau un très subtil chatoiement et une légère luminosité qui atténuent la profondeur du noir. L'absence de toute couleur et l'emploi exclusif du noir nous paraissent suffisants pour devoir considérer cette peinture en termes d'architecture plutôt qu'en termes de lyrisme.

Les collages muraux de Craven procèdent directement de ses tableaux noirs. Mais comment donc? Le point de contact entre l'un et l'autre est la ligne. En effet, l'artiste signale qu'il est avant tout intéressé à la valeur expressive de la ligne. Examinés sous cet angle, ses

tableaux noirs sont des constructions de larges lignes noires et de fins tracés blancs. La matière de base des collages provient d'une sélection de ces lignes extraites des tableaux noirs, c'est-à-dire découpées à même la toile. Un collage est généralement constitué de trois de ces bandes de toile qui sont disposées de manière à composer simultanément une forme fermée et une forme ouverte qui gravitent toutes deux autour d'un petit triangle blanc ménagé au centre de l'œuvre. Chacune des bandes de toile contenant un long segment de ligne noire et le filet blanc qui l'accompagne, c'est la continuation ininterrompue de ce filet, d'une bande de toile à l'autre, qui constitue la forme fermée et le principe unificateur de l'œuvre. Cette opération d'apparence si simple se complique du fait que chaque bande étant dotée d'un poids proportionnel à sa longueur et à sa largeur, en réussissant à produire une forme fermée on n'obtient pas nécessairement un équilibre satisfaisant entre les trois bandes noires. Seule la multiplication des essais permet de trouver une disposition dynamique et équilibrée des trois masses noires autour d'un vide triangulaire et, simultanément, de sceller cette unité dans la continuité du filet blanc et de la petite forme fermée. Courant sur tout le périmètre extérieur de l'œuvre, un large ruban à masquer évite l'effet de placage direct sur le mur, adoucit visuellement la transition de l'une à l'autre et contribue très efficacement à intégrer le collage à la surface du mur.

Une fois achevée, l'œuvre se lit autant de l'extérieur vers l'intérieur que de l'intérieur vers l'extérieur; elle est composée de trois éléments successifs et superposés mais jamais concentriques: le noyau triangulaire blanc, lequel est contenu à l'intérieur de la forme tracée en blanc sur fond noir et les trois bandes elles-mêmes qui s'élancent à la conquête du mur. Ces trois formes ne coïncidant pas l'une avec l'autre, il se crée vers le centre du collage de multiples tensions et rapports de force qui contribuent à la vitalité de l'ensemble du collage; le rôle joué par la forme fermée, en blanc sur noir, est essentiel parce que c'est là que réside la différence entre l'assemblage dynamique de trois grands traits noirs et la création d'une œuvre plus riche et plus raffinée.

De quel droit cette présentation de quatre jeunes artistes pourrait-elle s'achever sur des phrases sentencieuses et ayant la prétention de conclure? La seule conclusion véritable est celle que chacun d'entre eux élaborera dans la suite de ses œuvres.

1. Jean Cocteau, *Lettre aux Américains*. Paris, Grasset, 1949, p. 49.
2. *Four Toronto Painters*, tenue à l'Art Gallery of Ontario, à Toronto, du 23 octobre au 28 novembre 1976. Dix-huit œuvres exposées, dont une hors catalogue.
3. Rapporté dans James Purdie, *New Generation in Art Rejects the Party Line*, in *Toronto Globe and Mail*, 23 oct. 1976; il s'agit de *L'Atelier rouge*, 1911, du Museum of Modern Art de New-York.