

## ...Sur la voie

François-Marc Gagnon

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54655ac>

[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. (1980). ...Sur la voie. *Vie des arts*, 24(98), 31–33.

## ...SUR LA VOIE



De tous les aspects de la collection de la Galerie Nationale, un des plus difficiles sinon à compléter (on en finit jamais de collectionner), du moins à rendre représentatif de la réalité, est le secteur de l'art contemporain étranger. Comment donner, ne serait-ce qu'une idée, de la complexité de l'art contemporain sans un tableau fauve ou cubiste typique, sans une œuvre constructiviste russe, sans quelques œuvres surréalistes, etc.? Même le secteur de l'art américain contemporain ne peut prétendre à la représentativité sans un certain nombre de noms et de tableaux.

Aussi, est-ce avec grande joie que nous apprenons<sup>1</sup> que la Galerie Nationale vient de faire l'acquisition d'un tableau de Barnett Newman intitulé *The Way I*. Si la Galerie a maintenant réussi, depuis une dizaine d'années, à suivre l'actualité aux États-Unis, elle est devant un tout autre problème quand il s'agit de rattraper des périodes plus anciennes. Les tableaux sont alors beaucoup plus rares, plus coûteux et plus convoités à travers le monde par autant d'institutions rivales. La Galerie possédait déjà un Jackson Pollock unique: le fameux *Number 29*, que Pollock peignit sur verre à l'occasion du court métrage (10 minutes) que Hans Namuth et Paul Falkenberg firent sur lui et son œuvre à la fin de 1950 et au début de 1951. Mais Barnett Newman n'y était

1. Jackson POLLOCK

No. 29, 1950.

Huile et autres matériaux sur verre; 129 cm 9 x 182,9.

pas représenté par un tableau. Cette lacune était grave parce qu'elle nous privait d'une œuvre prototypique qui a eu, au Canada comme ailleurs, une influence tout à fait prépondérante. On doit aux contacts de Brydon Smith, alors conservateur en art contemporain étranger, et à sa perspicacité d'avoir rendu possible l'acquisition de ce tableau. Qu'il trouve ici le témoignage de notre reconnaissance pour son travail.

Signé et daté en bas à gauche: Barnett Newman 1951, *The Way I* est un tableau de dimensions modestes (101 cm x 76,2; environ 40 pouces x 30) et de couleurs austères: rouge sombre au centre, noirâtre en périphérie. Le noirâtre semble avoir été peint en deux temps: fond noir brillant d'abord, couche mate verdâtre foncée ensuite, mais ajourée et laissant voir par endroit la couche d'en dessous. Le rouge de l'aire centrale est contenu et ne détache pas vraiment cette aire centrale d'un *fond*. On a plutôt l'impression de trois aires verticales juxtaposées. Comme le tableau ne recourt pas à la technique du *hard edge*, on sent l'hésitation de la main à la rencontre des deux aires latérales et de l'aire centrale.





3

Ce tableau occupe maintenant un mur du second étage de la Galerie. Il côtoie *Number 29* (1950) de Jackson Pollock et un tableau de Clyfford Still, intitulé *1949 G* (1949), curieusement dans des couleurs qui rappellent celles du Barnett Newman. Cet arrangement n'est pas fortuit. Il indique assez la place qui, dans l'esprit du conservateur, Brydon Smith, vient occuper le tableau de Newman dans la collection d'art contemporain de la Galerie. En réalité, avec l'acquisition du Newman, on peut dire que la Galerie Nationale vient de combler une des lacunes les plus importantes de sa collection en ce qui regarde la représentation des grands courants de la peinture américaine contemporaine. Le Pollock en marquait un pôle; le Newman nous révèle l'autre pôle, et du coup à la fois le Clyfford Still et le Arshile Gorky (*Charred Beloved II*, 1946) prennent tout leur sens.

La modestie des dimensions du tableau de Newman ne doit pas faire conclure à son peu d'importance<sup>2</sup>. Aux dires de Newman lui-même, *The Way I* serait le premier exemple d'un tableau où il avait renoncé au zip, aux divisions de l'aire picturale par des bandes verticales étroites, pour les remplacer par des éléments égaux, décision qui allait avoir énormément d'importance pour le reste de son œuvre. *The Way I* est divisé en effet de telle manière que la moitié de la surface picturale se trouve au centre, et que l'autre moitié, coupée en quarts, est reportée de chaque côté de cette aire centrale. Comme toujours chez Newman, des changements de cet ordre sont d'abord expérimentés dans des formats modestes. Comme toujours aussi, ils sont anticipés inconsciemment dans un tableau antérieur. Dans la série des peintures étroites de 1950 qui préparent immédiatement *The Wild* (1950; h.t.; 95 $\frac{3}{4}$  x 1 $\frac{3}{8}$ ; Coll. Moma) il en est une, non titrée (la 4<sup>e</sup> de la série, dans la classification de T. Hess; 74" x 6") dans laquelle la bande centrale est deux fois plus large que les bandes périphériques, selon le système  $\frac{1}{4}$  -  $\frac{1}{2}$  -  $\frac{1}{4}$ , exactement ce qu'on aura l'année d'après dans *The Way I* mais dans un tout autre format<sup>2</sup>.

2. Barnett NEWMAN  
*The Way I*, 1951.  
Huile sur toile; 101 cm 6 x 76,2.

3. Arshile GORKY  
*Amour calciné II*, 1946.  
Huile sur toile; 137 cm x 101,6.  
(Photos Galerie Nationale du Canada, Ottawa.)

En suggérant que *The Way I* se situe chronologiquement entre *Cathedra* (1951; h. et magma sur t.; 96" x 17 $\frac{9}{16}$ "; Coll. Annalee Newman, N.-Y.) et *Achilles* (1952; h.t.; 96" x 79"; Coll. Annalee Newman, N.-Y.). Thomas B. Hess nous fait comprendre en quoi ce petit tableau introduit des potentialités insoupçonnées dans l'œuvre de Newman. *Cathedra* est un tableau avec zip, mais *Achilles* ne l'est plus. Dans *Achilles* ou même dans *Ulysses* (1952; h.t.; 11' x 50"; Coll. Jaime C. del Almo, L.A.), le zip a laissé la place, ou à une aire centrale dans le premier, ou à une division en deux aires, correspondant à  $\frac{1}{2}$  et  $\frac{2}{3}$  de la surface totale de la peinture dans le second. *Prometheus Bound* (1952; h.t.; 11' x 50"; Coll. part., N.-Y.) va encore plus loin, puisque le tableau ne comporte qu'une seule aire picturale s'arrêtant tout juste avant de toucher le bas du tableau. D'une certaine façon *The Way I* montre la voie que prendront les tableaux subséquents.

Mais il la montre d'une autre façon, révélée par l'exégèse subtile de Thomas B. Hess. A son dire, on trouverait dans certains tableaux de Newman des allusions à la mystique juive. Ainsi, malgré son titre latin, *Cathedra* ferait allusion au thème du Trône qui, dans la Bible, désigne la *place* (ha makom) de la révélation divine. Dans ce tableau, la place est signifiée par le carré parfait qui paraît quelque peu décalé sur la droite entre deux zips verticaux. Très conscient de la transcendance divine, le mystique juif n'aspire pas à l'unio Deo (à la communion avec Dieu) comme le mystique chrétien. Il aspire à ne pouvoir se tenir qu'à la porte (*The Gate* est aussi le titre d'un tableau de 1954 de Newman), en se voilant la face devant la Présence. L'expérience n'est pas sans danger, car il est dit qu'on ne peut voir Dieu sans mourir. Cela ne la rend pas moins fascinante. Encore faut-il trouver la voie qui mène à la porte d'où l'on peut contempler la place (ha makom). Le rouge de fournaise de l'aire centrale dans *The Way I* ne saurait mieux signifier cette ambivalence de la voie qui mène à Dieu. Le chercheur de Dieu peut s'y consumer tout entier.

Autant cette exégèse nous paraît illuminer le tableau de l'intérieur, autant elle nous paraît devoir être poursuivie pour expliquer la cohérence de l'ensemble de la thématique de Newman. Pourquoi *The Way I* est-il suivi de *Achilles* qui, après tout, n'est qu'un héros grec? Newman a indiqué que, dans ce tableau, l'aire centrale rouge est le bouclier d'Achille, l'extraordinaire œuvre d'art forgé par Héphaïstos et qu'Homère a décrit en détail. Comme le mystique juif, Achille s'avance sur la voie du danger, puisqu'il se prépare au combat. N'en va-t-il pas de même d'Ulysse que son long périple amène dans des endroits de plus en plus dangereux tant pour l'âme que pour le corps?

Mais le thème d'*Achilles* nous révèle une autre dimension. Le héros grec se couvre d'un bouclier finement sculpté, donc d'une œuvre d'art. Aussi, lorsque Newman va puiser aux sources de la mystique juive comme à celles de la mythologie grecque, c'est moins pour elles-mêmes qu'il le fait. Il y cherche plutôt des métaphores de la création artistique et du destin de l'artiste moderne. Comme ses épigones anciens, Newman cherchait à s'enfoncer dans l'abîme de la psyché humaine, mais ne pouvait y atteindre que par des signes, que par des formes, et, donc, comme à travers un voile.

1. Voir *Bulletin Annuel I* de la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1979, p. 89.  
2. Pour le reste de notre exposé, nous dépendons totalement de Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New-York, Museum of Modern Art, 1971.