

## Christopher Pratt, à mi-carrière

Meriké Weiler

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54023ac>

[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

Weiler, M. (1986). Christopher Pratt, à mi-carrière. *Vie des arts*, 31(123), 69–92.

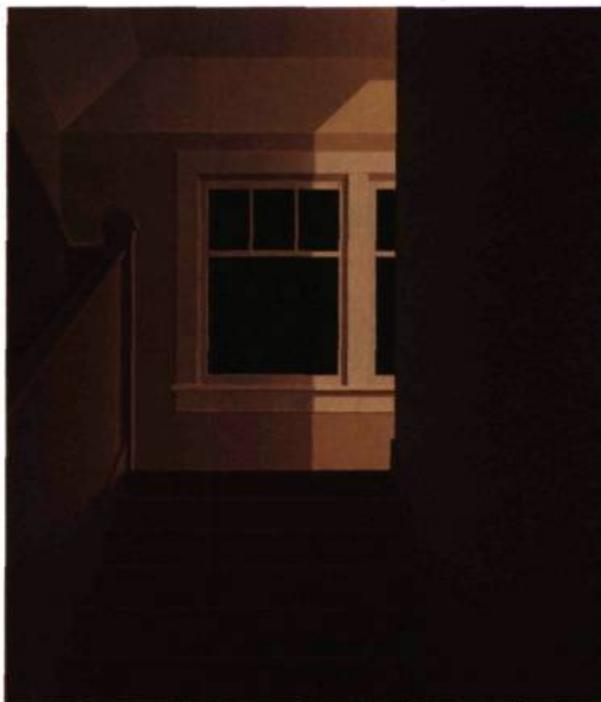
# Christopher Pratt, à mi-carrière

Meriké WEILER

Christopher Pratt distille ses visions et ses perceptions au moyen d'un vocabulaire géométrique intentionnellement rigoureux, faisant naître des images dépouillées où le souvenir se cristallise et résonne comme un écho. Hormis ses deux ans de formation à la Glasgow School of Art et ses années d'études à l'Université Mount Allison du Nouveau-Brunswick, Pratt a toujours vécu à Terre-Neuve, à moins de quatre-vingts kilomètres de Saint-Jean, sa ville natale. Depuis près de trente ans, il habite une maison de bardeaux blancs, sur le bord de la rivière Salmonier, à l'endroit où celle-ci gagne la baie Sainte-Marie pour se jeter dans la mer. Au fil d'une dualité à laquelle il souscrit, sa vie se partage entre cette maison, son atelier et le voilier qui le mène périodiquement au delà des îles et des icebergs, jusqu'à l'océan infini.

L'exposé qui suit est tiré d'une interview avec l'artiste, le 24 février 1986<sup>1</sup>. Aujourd'hui âgé de cinquante ans, sa vie et sa carrière arrivées à maturité, Pratt se trouve inévitablement amené à faire le point sur son art et à l'analyser. Rapportée en fait sous forme de monologue, notre conversation offre la possibilité de mieux saisir certains aspects de la dynamique qui modèle son imagination. L'utilisation récurrente de l'architecture en tant que thème a servi de point de départ à notre entretien.

Meriké Weiler, de Toronto,  
est coauteure d'un  
ouvrage sur Pratt.



Christopher PRATT  
*Light from a Room upstairs, 1984.*  
Huile sur masonite.

Je ne pense pas être un Mondrian qui s'ignore, ne songeant qu'à créer des formes géométriques. En fait, je crois que j'entretiens de vieux liens affectifs avec les portes, les fenêtres et les murs. L'aspect géométrique ne se manifeste qu'ultérieurement, intervenant comme une manière d'ordonner des images qui se nourrissent d'une référence émotionnelle, qui puisent à même un réservoir de souvenirs.

La plupart de mes peintures se situent dans une optique fondamentale: celle qui pose la question du *Quoi*, plutôt que celle du *Où*. Je m'intéresse beaucoup plus à ce que sont les choses. C'est la raison pour laquelle, d'ordinaire, j'isole l'image, m'efforçant de la rendre comme confrontation et non comme environnement. Dans un second temps, j'explore et je délimite cette image.

Il y a, dans le passage incessant des horizontales, quelque chose qui m'attire. Tout commence avec une feuille de papier vierge, sur laquelle je crayonne jusqu'à ce que l'image se révèle clairement. Il m'arrive souvent de mettre en opposition une portion de mur concrètement rendue et un espace distant, presque hors foyer, afin d'exprimer symboliquement le temps, présent ou passé. Mes préoccupations vont au rythme, à la juxtaposition du clair et de l'obscur, du proche et du lointain, de l'étendu et du limité, de l'horizontal et du vertical. Des facteurs tels que le cadrage et la gradation de la lumière engendrent, à la surface de la toile, des tensions que j'aime, parce qu'elles ajoutent une impression de mystère, un petit frisson.

J'attache une énorme importance aux surfaces, même lorsque les traits de pinceau sont

microscopiques. Du reste, l'acte pictural tout entier est important. A mesure que mon travail avance, j'ai le sentiment d'appivoiser physiquement l'image, de la fixer. La surface m'apparaît un peu comme cette membrane qui devient de plus en plus transparente lorsqu'on l'étire, graduellement, presque jusqu'au point de rupture.

On me demande fréquemment pourquoi il n'y a pas de personnages dans la majorité de mes toiles. *Il y en a*. Mes œuvres sont toujours habitées d'au moins une personne – moi. Actuellement, par exemple, je travaille sur une image qu'a déclenchée, dans mon esprit, la lecture d'un poème de Thomas Hardy, où il est question de la légende voulant que les bœufs s'agenouillent, chaque année, la nuit de Noël, en signe de commémoration. Le poème s'achève sur ces vers: (afin d'être témoin de cet événement surnaturel)... «Je le suivrais dans les ténèbres. Dans l'espoir qu'il en soit ainsi.» Un autre artiste aurait pu représenter un personnage marchant vers une étable, une lampe à la main. Pour ma part, tout ce que je veux montrer, c'est une partie de l'étable ou de la stalle, peut-être au moment où je m'en approche. Ce qui m'importe, c'est ce que je perçois: je peins la perception plutôt que celui qui perçoit. Dans un certain sens, cela permet aux autres d'habiter eux aussi l'image.

La peinture *Me & Bride*, où figurent réellement des personnages – l'artiste et le modèle –, porte sur la solitude, cet abîme creusé entre deux êtres. Pour parvenir à faire ressortir cette idée, il fallait, tout du moins au départ, la présence de ces deux personnages; j'ai pourtant sérieusement envisagé, par la suite, de les supprimer complètement du tableau, en ne laissant qu'une véranda vide dans la nuit, hantée par toutes ces connotations émotionnelles, ces modulations formelles et tonales.

J'aimerais préciser que je ne choisis pas délibérément des couleurs sourdes, pas plus que je ne rejette les couleurs vives sous prétexte qu'elles ne correspondraient pas à mon *style*. Je dirais, en fait, que l'image jaillit du papier, de sa base vierge. Je dégage la surface en modulant la couleur jusqu'à ce qu'elle me paraisse juste. Certes, on peut voir là un certain rapport avec l'environnement – Terre-Neuve est effectivement brumeuse parfois –; néanmoins, selon moi, ceci procède davantage d'impératifs personnels, car aucune de mes images ne se réfère directement à des endroits ou à des événements bien déterminés. Ma peinture vise essentiellement à ménager une incursion dans l'imaginaire.

La tension visuelle qui résulte du découpage et du cadrage participe d'une véritable stratégie conceptuelle. La salle à manger de la maison de Waterford Bridge Road où je vivais, enfant, avait une fenêtre à petits carreaux, et, dans mon souvenir, je me revois très nettement assis dans cette pièce, un jour, et remarquant tout d'un coup le coin de ciel que délimitait l'un des carreaux, la partie d'arbre que renfermait un autre, et ainsi de suite. Si je bougeais ou me penchais, les images se déplaçaient et changeaient. Je demeurais là des

suite à la page 92

une commission plus élevée. Les propriétaires de galeries détestent l'idée d'avoir un nombre important de peintures en consignation. Ils considèrent aussi que les consultants ont tendance à suivre la mode, à ignorer les considérations à long terme et, qu'exception faite de quelques-uns, la majorité n'a pas de formation artistique. Par-dessus tout, ils ne peuvent accepter de voir leurs galeries et leurs lieux d'exposition transformés en salles de montre.

D'un autre côté, la présence envahissante des consultants est peut-être le stimulus dont les galeries trop conservatrices ont besoin pour réexaminer leur rôle dans une société où la vitesse d'adaptation aux changements sociaux est un facteur de succès.

English Original Text, p. 97

## CHRISTOPHER PRATT

suite de la page 69

heures durant, fasciné. Cette façon de procéder par extraction m'est restée: prélever un élément de l'ensemble et laisser l'esprit répercuter des images retirées de leur contexte.

Le souvenir des promenades que je faisais dans mon enfance, dans la baie de Plaisance, illustre parfaitement l'étendue de la réaction de mon esprit devant tout environnement architectural; ainsi donc, le nom anglais de Placentia évoque bien sûr pour moi l'odeur de l'eau salée, la brûlure de «l'huile à mouches» dans mes yeux ou l'omniprésence du brouillard au petit matin, mais avant toute chose, une pièce: cette petite chambre d'hôtel que j'occupais. A la vérité, les plus riches associations d'idées inscrites dans ma mémoire semblent graviter autour de fenêtres, de pièces, de corridors, comme si elles émanaient de ces lieux mêmes.

Comme nombre de mes toiles, *Trunk* est issue de mes souvenirs. Je me proposais, initialement, de réaliser une série sur des pièces, une trilogie, voire une tétralogie, qui constituerait une sorte d'autobiographie. C'est en creusant le sujet et en cherchant des images

charge émotionnelle; inversement, lorsqu'ils deviennent trop spécifiques, ils ont tendance à ne pas saisir la place qui leur revient dans l'ensemble pictural, ou bien encore, ils se taillent des sortes d'espaces antagonistes qui leur sont propres. Dans ses pictogrammes des années quarante, Gottlieb connut semblable problème avec les glyphes qui naissaient de son imagination. Il est tout à l'honneur de Clarke d'être ainsi prête à courir ces risques considérables, plutôt que de miser, comme maints de ses collègues, sur des juxtapositions douteuses ou sur des inventions arbitraires.

Ann Clarke se sent très stimulée par sa nouvelle orientation. «J'ai toujours adoré dessiner, de dire l'artiste, et pourtant, que de temps je passe à m'évertuer à ne pas mêler le dessin à

identifiables que j'ai commencé à me rappeler mes furetages d'enfant dans les greniers, parmi des malles qui m'ouvriraient un monde de vieux livres, de trains, de photos, de timbres-poste, me livrant un bric-à-brac des plus attirants, auquel venaient s'ajouter des abat-jour et des imprimés façon Ivan Albright, qui sentaient le mois. Aucun de ces objets n'est, à proprement parler, représenté dans l'image; toutefois, tous y sont, émotionnellement.

La malle symbolise-t-elle un cercueil? A dire vrai, telle n'était pas mon intention, bien qu'il me faille reconnaître qu'elle présente des allures de sarcophage. Je n'use pas délibérément de symboles; cependant, au cours de la sélection des images, les objets susceptibles d'une variété d'interprétations s'avèrent fatalement plus intéressants. J'aurais pu peindre une malle bien quelconque, mais avec ce couvercle bombé, et ainsi ouvert, elle pourrait effectivement être vue comme un cercueil. Ou, tout aussi aisément, comme un autel, avec ses deux petits verrous en guise de cierges – sans compter la croix sur la vitre. L'image s'enrichit de l'existence de ces éléments, de ce chevauchement.

D'où viennent toutes ces idées? Habituellement, c'est seulement après coup que vous entrevoyez le pourquoi des choses. Il faut dire

mes toiles!» Mais il n'est pas impensable que cet effort pour dissimuler et maîtriser sa propre écriture, pour freiner ses sentiments profonds, soit partie intégrante de ce qui fait la réussite des meilleurs de ses récents travaux. En vérité, signes et runes ne sont pas tout bonnement disposés sur une surface; ils représentent des drames intimes, affleurant à la surface, luttant pour se libérer d'un univers pictural enveloppant, lui-même en constante fluctuation. La palette (toujours) étrange de l'artiste, variant des tons froids et nacrés aux noirs et aux coloris saturés, vient enrichir le registre de ses états d'âme. Et, tout bien considéré, les œuvres qu'Ann Clarke a conçues l'an dernier l'emportent probablement sur toutes ses autres créations: elles sont résolues, enjouées et originales.

(Traduction de Laure Muszynski)

que j'étais en train d'exécuter ce tableau lorsque mon père mourut. Un autre facteur est alors entré en jeu. Je ressentais un authentique sentiment de perte, car je me rendais compte vraiment de ce que mon père m'avait donné, il y a des années: la possibilité d'être un artiste. D'un point de vue métaphysique, cette malle devenait en somme l'enveloppe de l'esprit.

Mon désir de peindre la malle en bleu, les courroies en noir et l'intérieur en rose remonte au souvenir d'un vieux coffre, tapissé d'un papier peint à fleurs, souvenir que j'ai restitué en l'entourant d'un halo rose, et, bien que je ne sois en aucune manière un Fauve, la couleur est intentionnellement sensuelle. Quant au paysage que l'on aperçoit par la fenêtre, il est né, à l'origine, du clapotis des vagues au dehors, puis, au fil du travail, j'avais l'impression grandissante que le grenier donnait, derrière, sur la mer. Dès que j'ai ajouté le vaste champ plat et les arbres, j'ai eu le sentiment que ça y était, que chaque chose prenait finalement sa place.

1. Elle eut lieu à Toronto, deux jours après l'ouverture de la rétrospective du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, qui sera présentée, en avril, à la galerie de l'Université Memorial de Terre-Neuve, et terminera sa tournée canadienne à la galerie de l'Université Dalhousie, d'Halifax, au début de septembre.

(Traduction de Laure Muszynski)



## ERRATUM NO 123-Été 1986

La perfection est un vœu, elle nous échappe constamment. Dans l'article si bien rédigé de Louise Déry, qui lui a mérité des critiques enthousiastes du Canada et de l'étranger, la très belle sculpture de Claude Lamarche a été attribuée par erreur à Claude Lamarre. Nous vous prions de rétablir la juste propriété des choses et nous nous excusons auprès de Claude Lamarche de cette erreur.

## D'AUTRE PART

Nous regrettons que les noms des architectes concepteurs du Palais de Justice de Québec aient été omis de la légende qui explique, en page 1 de la revue, le document de la page couverture. La collaboration exemplaire qui a existé entre les architectes de ces cabinets et les artistes aurait dû être soulignée. Rappelons que les architectes du P.J.Q. sont Dimakopoulos & Associés — Larose, Petrucci — Chabot et Gilbert.