Document généré le 24 avr. 2024 22:24

Vie des arts

Vie des arts

La nature géométrique de Gordon Smith

Peter Malkin

Volume 23, numéro 94, printemps 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54762ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Malkin, P. (1979). La nature géométrique de Gordon Smith. *Vie des arts*, *23*(94), 57–59.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1979

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La nature géométrique de Gordon Smith

PETER MALKIN

Gordon Smith présentait, au début de l'année 1978, deux expositions individuelles: l'une, à Toronto, et la seconde, à Vancouver[1]. Trois mille milles les séparaient, mais il aurait été intéressant de réunir ces deux présentations car leur juxtaposition aurait mis en lumière les facteurs fondamentaux qui constituent les valeurs qui motivent l'œuvre de Smith. A Toronto, l'exposition présentait des peintures et des aquarelles tirées de la dernière série, intitulée *Sea and Sky*, où le paysage est réduit à des compositions abstraites, des bandes horizontales qui se chevauchent et s'allient pour rendre un effet de lumière vue à travers la brume. L'exposition de Vancouver comprenait uniquement des aquarelles, quelques-unes provenant de la série *Sea and Sky* et, en contraste absolu, une dizaine d'aquarelles exécutées au cours de l'été 1977, lors d'un séjour à Banff. Ces dernières pièces, nettement naturalistes, rappellent par leur style ses ouvrages de la fin des années quarante et du début des années cinquante et reflètent l'intérêt de l'artiste pour la peinture anglaise et, en particulier, pour la peinture de paysage traditionnelle. La réunion des deux présentations aurait fait voir que les motivations principales de l'œuvre de Smith sont l'influence du paysage, la primauté de la couleur ainsi que l'importance remarquable de l'action de peindre.

Gordon Smith est un peintre; voilà, concernant cet artiste, une assertion qui est aussi simple qu'elle est complexe et révélatrice. Smith a vécu les trente dernières années sur la Côte ouest du Canada où il s'est consacré à la peinture, aux innombrables questions reliées à la manipulation de la couleur. Pendant ce temps, il a également poursuivi une carrière de professeur et enseigne aujourd'hui à la Faculté de l'Éducation de l'Université de la Colombie britannique. Smith a contribué largement, à la fois comme artiste et professeur, à l'épanouissement des arts visuels à Vancouver.

En 1955, l'œuvre de Smith intitulée *Structure with Red Sun* remportait le premier prix à la Première Biennale de la Peinture Canadienne, ce qui attira sur lui l'attention de tout le pays. Rendant compte de l'exposition, J.-R. Ostiguy faisait remarquer que «Gordon Smith appartient à la meilleure tradition des peintres non figuratifs. Son œuvre intitulée *Structure with Red Sun* démontre des qualités plastiques, brille de tons dorés renforcés de tons noirs. Des courbes et encore des courbes, horizontales et verticales, empilées en larges teintes plates, créent une illusion réelle de profondeur qui n'a rien à voir avec la virtuosité ou les recettes dépassées. Dans sa peinture, Gordon Smith transcrit pour nous, avec fraîcheur et spontanéité, le sentiment que produit le fier jeu des branches des hauts sapins de la Colombie britannique»[2].

Ostiguy mettait le doigt sur les caractères saillants de cette œuvre: l'aisance dans l'usage du médium, la superposition des couches de couleur pour atteindre le résultat final et la présence du paysage. Ces trois caractéristiques demeurent les principaux éléments de la carrière de Smith comme peintre.

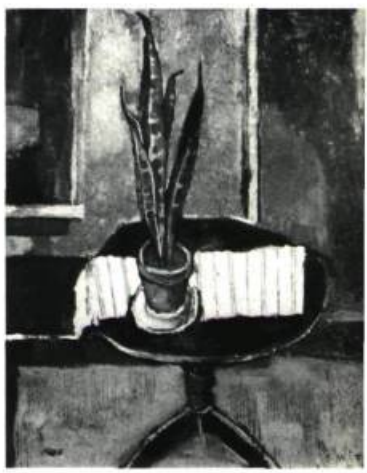
Smith est né en Angleterre, en 1919, le second fils de William et Daisy Smith. Son père, épicier de profession, était un artiste dans l'âme. Très tôt, il inculqua à ses fils sa passion pour la campagne anglaise et sa représentation picturale, telle que traduite dans les œuvres de J. M. W. Turner, de John Constable et de Samuel Palmer, qui faisaient l'objet de fréquentes visites dominicales à la Tate Gallery et à la National Gallery. Il leur fit également connaître l'aquarelle. Bien qu'il fît preuve de talent et d'intérêt pour l'art pendant ses études, Smith n'avait pas envisagé de poursuivre une carrière d'artiste. Les événements, qui allaient l'y conduire, se mirent en marche à Winnipeg, en 1937.

En 1934, sa mère se sépara de son mari et emmena ses fils à Winnipeg, où des membres de sa famille s'étaient déjà fixés. Ce fut une période extrêmement pénible en raison des difficultés d'adaptation et du manque de ressources pendant la crise économique. Par la suite, Smith dut abandonner ses études et se chercher un emploi: «Pendant la Crise, je ne pensais qu'à survivre, qu'à me trouver du travail. Mon père m'avait initié à l'art de manière agréable. Je semblais montrer quelque talent dans ce domaine et, sans véritablement formuler aucune ambition précise, je cherchais un emploi relié de quelque façon à l'art: l'art commercial peut-être ou encore l'enseignement»[3].

Son éducation académique débuta en 1937 lorsqu'il s'inscrivit à la Winnipeg School of Art, dirigée à l'époque par Lionel LeMoine FitzGerald. Il obtenait en même temps, chose tout aussi importante pour sa formation, un emploi à mi-temps chez Brigden de Winnipeg, un établissement d'art commercial qui était en réalité un centre artistique qui réunissait la plupart des meilleurs artistes de la ville. De 1937 à 1940, Smith reçut une formation à la fois académique et pratique.

Les limitations du milieu de Winnipeg devinrent encore plus évidentes, au cours de l'été de 1939, lors d'un voyage à San Francisco pour y visiter l'Exposition Internationale (voyage entrepris grâce à la politique avant-gardiste de la maison Brigden qui soutenait financièrement ses artistes pendant les périodes de ralentissement des affaires). Pour la première fois, à l'âge de vingt ans, Smith vint en contact avec d'importants exemples de l'œuvre de grands peintres du vingtième siècle, comme Matisse, Picasso et Duchamp, ce dernier représenté par le *Nu descendant un escalier*.

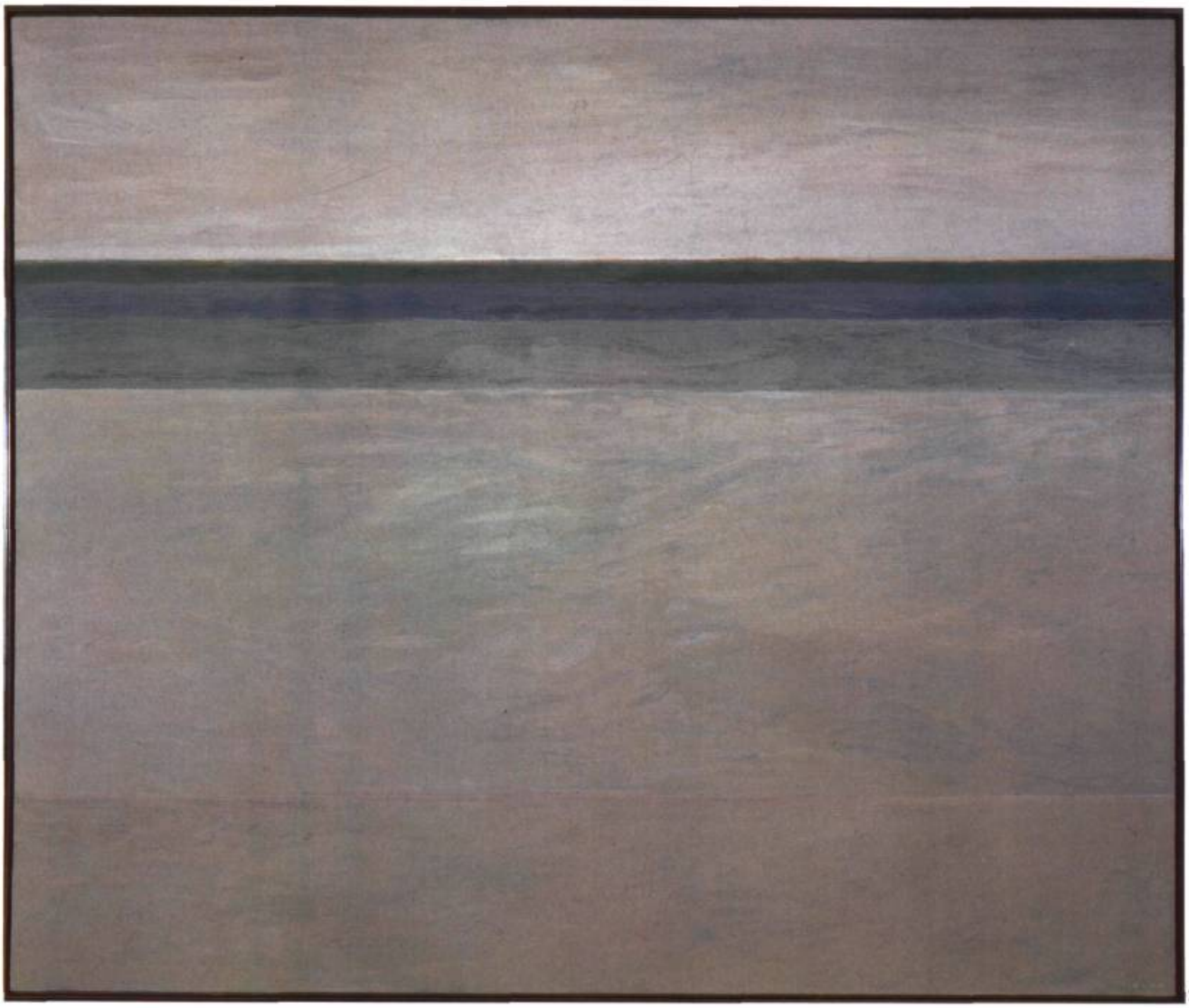
De manière inattendue, la guerre, qui éclata en septembre 1939, s'avéra avantageuse pour l'avenir de Smith. Engagé, l'année suivante, dans le Régiment d'infanterie légère canadienne de la Princesse Patricia, Smith fut envoyé outremer au printemps de 1942. Cantonné en Angleterre, il se noua d'amitié avec Will Ogilvie, l'artiste de guerre affecté à



1. Gordon SMITH
Still Life, 1949.
Huile sur panneau;
38 cm 75 x 33,65.
Vancouver, Collection privée.
(Phot. Tod Greenaway)

NOTES

1. Aux galeries Mira Godard et Bau-Xi.
2. J.-R. Ostiguy, *The First Biennial of Canadian Painting*, dans *Canadian Art*, XII, (Été 1955), p. 159.
3. Anthony Emery, *Gordon Smith*, dans *Artscanada*, XXIII (Juillet 1966), p. 36.



2

son unité et qui avait été auparavant directeur de l'École d'Art du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ogilvie et Smith se rendaient à Londres et, plus tard, en Écosse pour y faire du dessin à vue: «Will m'a beaucoup appris, surtout à regarder et à rompre avec la technique du lavis de W. J. Phillips et avec le paysage et l'aquarelle traditionnels de Winnipeg. Il m'a fait comprendre que l'on pouvait faire tout ce que l'on voulait pour obtenir l'effet désiré. Ce fut pour moi une grande expérience, une délivrance et le début du détachement que je devais ressentir pour l'enseignement rigide et autoritaire reçu à Winnipeg»[4].

Grièvement blessé à une jambe au cours de la campagne de Sicile, en juin 1943, Smith passa plusieurs mois en convalescence en Tunisie, où il eut le temps de penser à sa future carrière. Son travail avec Ogilvie avait stimulé son désir de peindre, mais la possibilité de vivre de la vente de ses toiles lui semblait peu réaliste. Il opta pour la carrière de professeur d'art, une profession qui l'impliquerait dans les questions vitales pour son intérêt pour la peinture et lui permettrait en même temps de travailler pour son compte. Il quitta Londres par bateau à la fin du mois de décembre et retrouva sa femme Marion, à Vancouver, le 10 janvier 1944. Alors débuta sa réadaptation à la vie civile.

En janvier 1945, Smith entreprit un cours de dix-huit mois afin d'obtenir les diplômes requis pour enseigner l'art. Pendant les premiers mois, il suit simultanément des cours du jour et du soir, puis, de septembre 1945 à juin 1946, il termine sa formation à l'École d'Art de Vancouver (aujourd'hui l'Emily Carr College of Art). En septembre 1946, il se joint au corps professoral de l'École de Vancouver à titre de chargé des cours d'arts graphiques et de dessin commercial.

Après 1946, tout en enseignant, Smith continue à peindre. Pour lui, comme pour les gens de Vancouver en général, c'était une époque d'assimilation des développements picturaux du vingtième siècle et, pour Smith en particulier, de travail avec la nature essentiellement bidimensionnelle de la toile: «A ce stade, je m'intéressais à la conscience que je prenais de l'espace, ou de la surface plane de la toile. Je sais bien qu'aujourd'hui tout cela semble assez évident, mais, à l'époque, c'était l'une de mes grandes préoccupations»[5].

Still Life, exécutée en 1948-1949, illustre bien le travail de Smith à l'époque et laisse voir plusieurs des préoccupations et des influences que Smith subissait. La table inclinée ainsi que la perspective modifiée du pot de fleurs se rapportent à son souci de la nature plane de la toile, mais aussi, et plus précisément, à son intérêt d'ensemble pour la peinture contemporaine britannique et sa dette considérable envers l'Ecole de Paris. A Vancouver, ce grand intérêt pour la peinture contemporaine britannique se manifesta par trois expositions majeures ainsi que par quelques autres de moins gran-

NOTES

4. Citation de Gordon Smith tirée de *Gordon Smith*, Vancouver Art Gallery, 1976, p. 12.
5. Conversation avec l'artiste, le 19 juillet 1974.
6. Citation de Gordon Smith tirée de *Gordon Smith*, Vancouver Art Gallery, 1976, p. 22.
7. Conversation avec l'artiste, le 19 août 1974.
8. Conversation avec l'artiste le 29 août 1974.
9. Citation de Gordon Smith tirée de *Gordon Smith*, Vancouver Art Gallery, 1976, p. 27.

2. *West Coast R2*, 1976.
Acrylique sur toile;
127 cm x 139,70.
Vancouver Art Gallery.
(Phot. Robert Keziere)

3. *Sea Edge*, 1971.
Acrylique sur canvas;
81 cm 30 x 144,78.
Vancouver, Collection privée.
(Phot. Tod Greenaway)

de envergure, entre 1946 et 1954. Le fait qu'une grande partie de cette peinture avait le paysage pour thème stimula l'intérêt pour le paysage abstrait, qui représentait l'expression artistique prépondérante. Pour Smith, cela signifiait une nouvelle mise au point et un renforcement de ses expériences passées, en Angleterre.

Lorsqu'à l'été 1950, Smith s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts de Californie, l'importance accordée aux recherches sur le paysage se heurtait à l'expérience expressionniste abstraite. Il s'intéressa à celle-ci et passa l'été à exécuter des peintures gestuelles sans sujet, des toiles beaucoup plus grandes que les petites œuvres de chevalet qu'il peignait auparavant: «Manier simplement la peinture devint pour moi une expérience excitante. La meilleure chose que me soit arrivée! Un vrai traitement choc. On se lançait dans l'action de peindre. C'était là notre sujet, et c'est cela que nous fîmes»[6].

Après son retour à Vancouver, il continua pendant quelque temps à peindre comme il l'avait appris à San Francisco mais son travail fut peu estimé et reçut peu d'encouragement. On croyait que la mode de l'expressionnisme abstrait ne serait qu'un feu de paille[7]. En outre, Smith ressentait le besoin personnel d'une *imagerie*, ce qui l'éloigna de l'art purement gestuel: «Pendant quelque temps, je continuai à faire une peinture libre et gestuelle, mais je découvris que j'étais attiré par une sorte d'image . . .»[8].

L'image qui revint dans ses peintures fut celle du paysage, mais transformée par l'expérience vécue à San Francisco. Ses œuvres du début des années cinquante expriment, dans le choix de l'imagerie paysagiste, la fusion de la peinture contemporaine anglaise et de la liberté d'expression picturale acquise par l'expérience de l'expressionisme abstrait. Cette évolution survient entre les années 1951 et 1955, marque la première affirmation soutenue par Smith en tant qu'artiste qui a atteint la maturité et culmine avec *Structure with Red Sun*. Fait tout aussi important, cette période de *dialectique* stylistique fit découvrir le processus de travail fondamental de l'artiste, un modèle demeuré toujours constant.

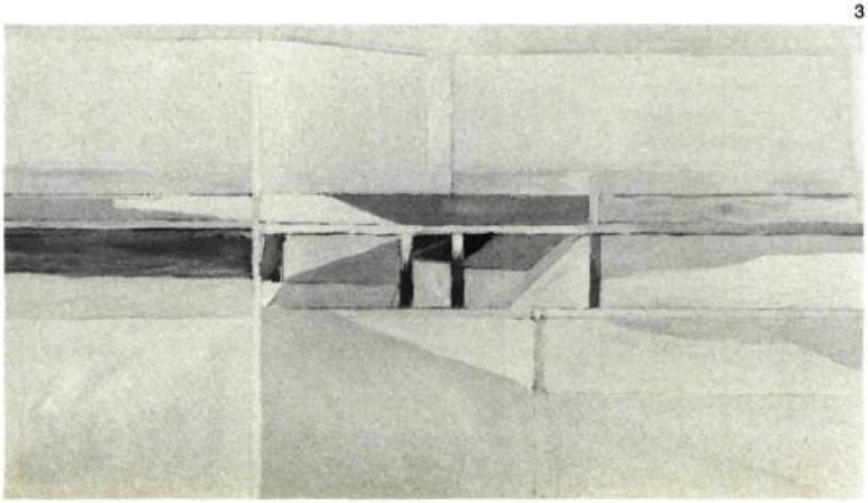
En étudiant l'œuvre d'une assez longue période, on constate que le modèle de développement qui ressort est celui où Smith, partant d'une idée ou d'une image de base, entreprend de l'explorer, passant d'œuvres initiales rigides, réglées et architectoniques à d'autres plus grandes, plus dégagées et comparativement plus abstraites, et où l'impulsion ou l'image originale est devenue l'auxiliaire de l'action de peindre.

Ce modèle de développement qui, avec évidence, se poursuit dans l'œuvre de Smith, s'est exprimé tout récemment dans une série d'œuvres exécutées au cours des dernières années, à partir de 1970, et qui traitent de la réponse de l'artiste à la stimulation produite par la Côte du Pacifique. *Sea Edge*, étroitement structurée, traduit à la fois l'abandon par Smith de ses peintures hard edge de la fin des années soixante et ses premières tentatives pour exprimer un nouveau thème, une imagerie qui lui est inspirée par la nature géométrique sous-jacente de la région de la Côte. L'œuvre tient en place par la tension créée par la valeur des tons pastels de bleu, de gris et de rose maintenus à l'intérieur de petits espaces rectangulaires et triangulaires comprimés dans une grille de fond rectiligne. Au cours de son travail sur des compositions semblables pendant les deux années subséquentes, il fit également l'expérience d'œuvres beaucoup plus libres, dont *Long Beach* constitue un exemple, qui mettaient en évidence la nature atmosphérique de cette région. Dans cette œuvre, la rencontre de la mer et du ciel s'est transformée en un riche glacis formé de divers tons de bleu et de mauve qui émergent d'une couche de gris et de blancs fanés, teintés de rose.

Les aspects créateurs de *Sea Edge* et la valeur picturale de *Long Beach R8* se confondent dans les œuvres de la série *West Coast* des années 1975-1976. De format plus grand, les œuvres comprises dans cette série, telle que *West Coast R4*, ont comme point de départ général une transcription géométrique d'une scène côtière dont l'image finale est issue du procédé de la peinture et dont l'accent repose sur la surface richement colorée et librement brossée de la toile. L'importance de l'action de peindre se manifeste pleinement dans *West Coast R2* où le rapport avec le paysage se borne essentiellement à la forme horizontale de l'œuvre, et où la peinture renferme un motif abstrait fait de bandes de couleur parallèles qui semblent traduire la lumière et l'atmosphère.

L'œuvre de Smith a subi récemment une transformation marquée quand il s'est éloigné du paysage de la Côte pour offrir une transcription des expériences vécues en Egypte au cours de visites anciennes et d'un voyage récent. On peut voir dans son atelier des peintures et des aquarelles ainsi qu'une longue série de dessins concis et grandement gestuels inspirés par le concept latent de la forme pyramidale. L'ensemble sera exposé à Vancouver, au printemps. Même s'il s'agit là d'un changement radical par rapport aux séries de représentations de la Côte des années 70, cette volte-face, en réalité, ne manifeste pas moins un aspect fondamental de l'évolution et du renouveau qui forment une partie intégrante de l'œuvre de Smith. Comme Smith le faisait remarquer lors d'une conversation au sujet de l'épanouissement de son œuvre: «La peinture représente pour moi un processus ininterrompu d'évolution et d'expérimentation. C'est ce qui me pousse à continuer. Ce qui me reste véritablement dans l'esprit, c'est le sentiment que la force primordiale est ce que j'ai présentement à l'esprit, ce que je fais en ce moment même et ce que je ferai demain»[9].

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

English Original Text, p. 97

3