

Vie des arts

John A. Schweitzer : Une histoire de cadre

Monique Brunet-Weinmann

Volume 44, numéro 181, hiver 2000–2001

URI : id.erudit.org/iderudit/53024ac

[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

Brunet-Weinmann, M. (2000). John A. Schweitzer : Une histoire de cadre. *Vie des arts*, 44(181), 57–59.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2000

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/>]



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. www.erudit.org

JOHN A. SCHWEITZER

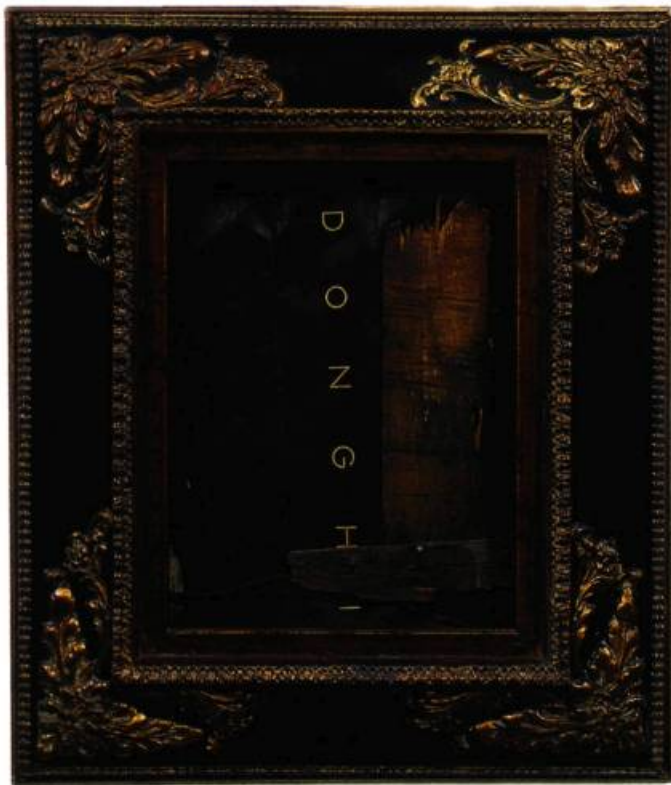
Une histoire de cadre

Monique Brunet-Weinmann

CADRES ANCIENS SCULPTÉS, CISELÉS,
DORÉS; CADRES DE BAMBOU OU
DE BOIS BLOND; CADRES MOUCHETÉS,
CADRES D'IF OU D'ÉRABLE,
CADRES OCRE ET NOIRS:
LE CADRE SERT DE DÉCLENCHEUR AUX ŒUVRES
DE JOHN A. SCHWEITZER.

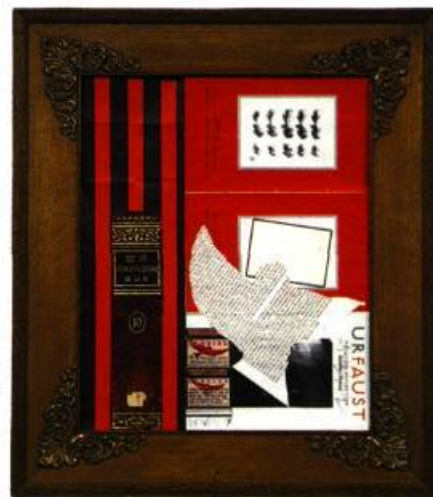


*Alme Sol (to Morace),
1999, 56,5 x 48 cm
Acrylique, pastel, collage, bois sur toile*



In His Own Image, 1999, 51,5 x 41 cm
Céramique, fusain, collage, pastel sur papier

IV (Elegy XV), 1999,
46 x 35,5 cm
Fer, rafia, caoutchouc,
bois sur papier



Uccello Rosso, 1999,
42,5 x 34 cm
Fusain, collage sur papier



Les collages constituent le moyen d'expression privilégié de John A. Schweitzer. En témoignent les œuvres de la *Suite Arcadienne*, inspirée par les vingt-quatre *Élégies romaines* de J.W. von Goethe, exposées à la Galerie Christiane Chassay et à l'Institut Goethe de Toronto, au cours des célébrations du 250^e anniversaire du poète allemand, en 1999. Telles sont les circonstances et l'inspiration littéraire pour une création d'images et d'objets artistiques qui font appel à la manie du collectionneur et à son goût pour la mise en scène. L'arrangement dans l'espace du cadre (telle œuvre dans tel cadre) et l'installation de la *Suite* sur les murs, prenaient valeur de création *in situ* dans la mise en place réalisée par l'artiste à la Galerie Chassay, à la manière d'une partition musicale. «Le cadre est ce qui ménage à l'art son apparition et son insertion, son apparition-insertion dans ce qui n'est pas l'art»⁽¹⁾.

Encadrement et accrochage, préoccupations majeures du galeriste, continuent d'habiter l'artiste au point qu'il les place ici au début plutôt qu'à l'aboutissement du processus créateur. Par un retournement qui est à la fois un trait d'humour, une règle du

jeu délibérée et un commentaire esthétique sur le «plan originel», John Schweitzer compose sa *Suite* à partir d'une collection de cadres anciens sculptés, ciselés, dorés, trouvés au gré des marchés aux puces et des ventes de garage. Par ce geste, non seulement il se montre fidèle au collectionneur en lui, mais il indique et souligne qu'il rend hommage à son compagnon, l'antiquaire Robert Poirier, à qui sont dédiées ces élégies visuelles. Tels cadres de bambou (*Fama*), ou de bois blond moucheté, if ou érable cerné de noir, donnent les tons très motherwelliens, ocre et noir, de *Tempio di Venere*.

DE L'IMPORTANCE DU CADRE (DE VIE)

Ainsi, en fonction de ses dimensions (en particulier l'épaisseur), de son style, de son caractère, le cadre devient l'enclencheur de l'avènement de l'œuvre. La question posée par Dominique Fourcade, «de savoir s'il ne serait pas arrivé, à l'occasion, que l'histoire du cadre impulsât la peinture elle-même (ou l'histoire du livre le poème), au point qu'il semble que tel tableau se destinait à tel cadre»⁽²⁾ trouve ici sa réponse. Mais elle se complique du fait que le vide du tableau sera

comblé, non par une peinture, mais par des fragments, chacun s'inscrivant déjà dans une histoire et portant en lui l'appartenance à une vie antérieure.

Ces fragments ont été collectés dans les poubelles de la ville, ou tirés de la vie de l'artiste et soigneusement conservés; il s'agit dans ce cas de souvenirs de voyage, de lectures, de hasards; ils ont été collectionnés, classés pour un usage ultérieur éventuel (tout garder comme Picasso au cas où...); puis sélectionnés, assemblés, déchirés parfois, découpés rarement, combinés (le «combine» de Rauschenberg), pour composer par recyclage un «tout» nouveau, donc une œuvre originale. «L'ajustement des morceaux, déjà saturés de matière sémique par leur usage antérieur, tend à produire une apparence sémiotiquement perverse: elle obtient son unité plastique et expressive sans faire oublier qu'elle est, au

(1)(2) Dominique Fourcade, «Crise du cadre», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, Paris, 1986, p.68.



Vues de l'accrochage Galerie Christiane Chassay, 17 juin-22 juillet 2000

sens surréaliste du mot image, une rencontre fortuite»⁽³⁾. Dans son double cadre victorien, noir avec moulures dorées aux angles, l'*ÉLÉGIE XV* se distingue par sa profondeur (qui rappelle les «boîtes» de Joseph Cornell), et par son contenu. La richesse du cadre renforce la référence au designer italien Angelo Donghia: pas d'autre allusion littéraire que l'inscription publicitaire, DONGHI, médiane, verticale. Le luxe du décor implicite contraste avec le clin d'œil à l'*Arte povera*: rebuts de bois joints par un clou, perpendiculaires, redoublant les côtés du support.

L'agencement s'opère selon deux axes constitutifs de l'intertexte: l'axe de la signification et l'ordre plastique, subsumés dans une manipulation ludique des matériaux hétéroclites. L'attachement à la littéralité du texte de Goethe d'une part, et de l'autre son adaptation par Schweitzer, sa traduction d'autant plus libre qu'elle a lieu dans un art autre, suscitent une double lecture, ou plus exactement une lecture interartielle, intersticielle entre poésie et peinture. Il appartenait à James Miller, ami de Schweitzer et professeur de littérature comparée (en attendant la reconnaissance de l'art comparé dans le cursus universitaire) de se livrer à cette docte exégèse dans le texte du catalogue consacré à *The Arcadian Suite*.

RETOURNEMENT DE L'HISTOIRE

À quelques siècles de distance, le voyage de Goethe et celui de Schweitzer du Nord au Sud et leurs vacances romaines occasionnent des révélations croisées: «Goethe first came to Rome as a painter only to discover there, thanks to Faustine, that poetry was his true calling. Schweitzer has in effect reversed this journey. He has revisited Rome through poetry only to discover there, thanks to Goethe, that painting is his vocation»⁽⁴⁾. Une autre inversion, intime, se dévoile dans le sous-texte des collages. Si Faustine est, selon Goethe, l'incarnation très charnelle de

l'érotique féminin, celui-ci se masculinise en Faust dans les nombreuses citations insérées par Schweitzer, allusions au Dr Faustus de Christopher Marlowe et à l'Urfaust de Denis Marleau: notez l'homophonie bilingue des deux noms propres. Le retournement au genre masculin des fantasmes érotiques est souligné par la récurrence d'un trait serpent, signe phallique.

Dans l'ordre plastique, John Schweitzer se range avec humour, «process painter» post minimaliste, parmi les modernistes de la dernière heure. Cependant, l'apparence formaliste est débordée en tous sens par la volonté de signification(s), selon une approche littéraire classique (d'où le rapport à Goethe), qui se déconstruit en détournant le lyrisme de Faustine à Faust... donc à Méphisto! En le mettant en pièces, fragments, morceaux recyclés. Or, cette déconstruction de la peinture est le symptôme visible d'une déconstruction de l'histoire de l'art sur le mode parodique. La meilleure preuve en est donnée par *Alme Sol* qui recycle une copie au petit point d'après *l'Orpheline au cimetière* de Delacroix, augmentée de papier collés qui ont rapport à la «valeur» marchande: une enveloppe déchirée de la Banque Royale et un billet de 10 Thousand en dollars Canadian Tire; copie, fausse monnaie, monnaie de singe.

Cette «parodie de la culture par elle-même» caractéristique de l'esprit post-moderne, est-elle chez Schweitzer le signe «d'une désillusion radicale» comme l'avance Jean Baudrillard? Le collectionneur, l'antiquaire, le marchand d'art sauvent la mise. Car «le recyclage des formes passées, l'exaltation des résidus, la réhabilitation par le bricolage, la sentimentalité éclectique»⁽⁵⁾, si elles caractérisent la postmodernité, ne sont pas obligatoirement négatives. Elles ont le mérite de contester l'écroulement de la signification opéré par les formalistes⁽⁶⁾, de remettre en cause, non pas la modernité et l'histoire, mais la conception moderniste de l'histoire moderne. □

ÉLÉGIE POUR UNE GALERIE

Les nouvelles galeries ne remplacent pas celles qui ont disparu. Telle la feuée Galerie John A. Schweitzer de l'avenue des Pins, certaines laissent un vide dont le manque se fait encore sentir dans le tissu artistique montréalais, tricoté lâche. Outre la qualité de sa programmation orientée vers l'art contemporain international, elle offrait une qualité d'accueil exceptionnelle. En haut du raide escalier, le visiteur était réconforté par la vue d'un élégant bouquet de fleurs arrangé dans un vase choisi, et par la voix enjouée de John Schweitzer, prodigue de ses traits d'humour en français/anglais, précédant l'arrivée rapide et chaleureuse du personnage.

Les propos badins de politesse faisaient vite place à des échanges enrichissants sur les œuvres exposées, manifestant une connaissance certaine de l'art et un réel intérêt pour l'artiste exposant. Avant d'obtenir sa maîtrise en Arts à l'Université York de Toronto, John Schweitzer a mené des études interartielles à l'Université Western Ontario, déterminantes pour son actuelle pratique artistique. Aussi pouvait-on amorcer un débat esthétique, une joute stimulante pour l'esprit, apprendre quelque nouvelle de la scène internationale. D'ailleurs, le bureau de John Schweitzer comportait toute une bibliothèque de livres sur l'art —des classiques ou des parutions récentes et rares—, que surmontait sa collection de vases superbes. Son appréciation éclairée des textes publiés sur ses expositions, qu'il ne manquait pas de communiquer à l'auteur, de même que l'attention portée à la mise en page de ses cartons d'invitation, témoignaient d'un véritable respect pour le travail intellectuel et une exigence de culture qu'il s'appliquait d'abord à lui-même, à l'exemple de son père spirituel Robert Motherwell.

La galerie organisa l'événement L'Art contre le Sida/Art Against AIDS, vente aux enchères au profit de la Fondation canadienne de recherche sur le Sida, qui eut lieu le 16 novembre 1986. Elle ferma en 1995. L'ambiance d'une galerie émane de son directeur, il la secrète, elle devient le parergon de sa personnalité. Ainsi, ce bref hommage à la galerie disparue s'adresse en fait à John A. Schweitzer qui avait su, par et dans sa galerie, réaliser une synthèse de ses intérêts et de ses talents.

Photos: Richard-Max Tremblay
Courtoisie Galerie Christiane Chassay

(3) René Passeron, «Inimages», Collages, *Revue d'Esthétique*, 1978, 3/4, p.44.

(4) James Miller, «Framing die feinere Welt: Goethe 1790/Schweitzer 1999», Catalogue *The Arcadian Suite*, 1999.

(5) Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Gallilée, 1992, p.58.

(6) «He skimmed my work», cet aveu de Robert Motherwell à propos de Clément Greenberg, «Robert Motherwell à Provincetown, une interview avec Monique Brunet-Weinmann», *Vie des Arts*, No 128, Automne 1987, p. 41.