

Anne Kahane et la mise en scène du quotidien

Gaston St-Pierre

Number 50, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9657ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Pierre, G. (1999). Anne Kahane et la mise en scène du quotidien. *Espace Sculpture*, (50), 33–35.

AU PRINTEMPS DERNIER, UNE RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE D'ANNE KAHANE AVAIT LIEU À LA GALERIE LEONARD & BINA ELLEN, UNIVERSITÉ CONCORDIA. ORGANISÉE PAR JOYCE MILLAR, L'EXPOSITION MONTRAIT L'ITINÉRAIRE

ANNE KAHANE

et la mise en scène du quotidien

GASTON ST-PIERRE



Anne Kahane, *Dualities / La dualité*, 1999. The Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal. Photo : Paul Litherland.

DE L'ARTISTE, DU DÉBUT DE SA CARRIÈRE DANS LES ANNÉES CINQUANTE JUSQU'À AUJOURD'HUI. PAR CE TEXTE, NOUS VOUDRIONS AUSSI CONTRIBUER À FAIRE VALOIR L'IMPORTANCE DE CETTE ARTISTE, TROP SOUVENT MÉCONNUE.



Les premières sculptures réalisées par Anne Kahane remontent au début des années cinquante. À cette époque, on voyait régulièrement son travail au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée du Québec, à la Galerie Agnès Lefort. Elle avait obtenu, presque au début de sa carrière artistique, une reconnaissance auprès du milieu. Les critiques étaient très souvent élogieuses, bien qu'évasives. Pourtant, dans le contexte des années Cinquante, sa démarche paraît assez singulière. Sans que cela soit un avantage ou un désavantage, disons d'abord qu'elle est

à ce moment-là une des rares sculpteuses au Québec. À l'exception de Suzanne Guité et de Yvette Bisson, la sculpture moderne se veut masculine, avec tous les clichés que cela comporte : l'artiste est un démiurge ayant une grande capacité de création et tout comme Vulcain, aucun matériau ne lui résiste. Anne Kahane traite au contraire de petites choses, de situations presque anodines : une partie de base-ball, une file d'attente, une conversation entre deux ou trois personnes, une femme portant un sac lors d'un magasinage.

Une sculpture figurative, donc, qui se démarque des enjeux habituellement orientés vers une abstraction des idées, ou une symbolisation de la forme. À la différence de Louis Archambault, de Charles Daudelin ou d'Armand Vaillancourt, elle ne répond pas aux tendances esthétiques qu'on retrouve habituellement dans la sculpture moderne. L'abstraction se conçoit à l'époque comme une forme d'humanisme, où les formes librement agencées dans l'espace se dégagent des matérialités contingentes et de l'avalissement aux normes liées à la représentation de la réalité commune.

Les sculptures d'Anne Kahane ne prétendent pas à autant d'aspirations. Il s'agit fréquemment chez elle de décrire une scène publique et circonstancielle, qui passerait inaperçue si elle n'était mise en scène à travers une sculpture. Dans *Ball Game*, nous voyons une foule alignée à la queue leu leu, dont les individus sont suffisamment agglutinés les uns contre les autres pour former une masse compacte où à peine les têtes émergent du lot. Curieusement, le titre de cette sculpture a souvent été traduit en français par *La foule*. L'intérêt de cette ambiguïté provient du fait qu'une certaine indétermination s'installe entre l'assemblée des personnages et le sujet thématique de la sculpture. Très souvent, les personnages représentés sont immobilisés devant un événement se situant au-delà d'eux. En fait, ils vivent dans une situation d'attente, comme s'ils aspiraient à autre chose ou étaient en quête d'un ailleurs indéterminé. Mais plus simplement, cette impression est produite par le simple fait qu'on ne voit jamais l'objet de l'attente dans les sculptures d'Anne Kahane. Dans *Waiting Group*, la disposition et le regroupement des personnages révèlent seulement une attitude d'attente, sans que rien n'indique l'objet tant attendu. Dans *Ball Game*, on ne voit ni la balle, ni les joueurs.

La situation paraît finalement assez déconcertante, si l'on considère que ces sculptures sont d'abord ancrées dans la réalité, proches des situations concrètes. Elles amènent pourtant le spectateur à des considérations aussi métaphysiques que le questionnement sur la différence entre l'action et l'inaction ou entre la présence et l'absence.

La sculpture moderne tend, du début du siècle jusqu'aux années soixante, à représenter idéalement la fusion du temps et de l'espace. Le célèbre *Homme qui marche* de Boccioni est un bon exemple

de cette recherche formelle où un mouvement d'accélération s'incorpore dans une forme figée dans le temps. La fusion entre la matière et la forme se veut une recherche d'unification ou d'harmonisation reliant l'espace et le temps, la durée et l'instant.

Chez Anne Kahane, il n'y a pas de psychologie essentialiste où il faut trouver l'âme humaine dans une forme issue de la matière. Il s'agit plutôt chez elle d'une construction ou d'un assemblage d'éléments, au lieu des méthodes plus traditionnelles du modelage ou de la taille directe. Plus tard, ce mode de composition sera utilisé fréquemment chez d'autres sculpteurs (Ulysse Comtois, Gilles Mihalcean, Michel Saulnier). L'assemblage et le collage du bois produisent cependant de curieux résultats : l'unification ou l'homogénéisation de la sculpture est obtenue par un assemblage de strates de bois collées. L'étrangeté de la chose provient du fait que le modelé d'une figure corporelle ne prend forme que par la structuration des éléments composites et l'accumulation des plans superposés. Des personnages regroupés parviennent ainsi, dans un jeu d'agglomération, à ne faire qu'un. Artiste formaliste avant son temps ou penseur structuraliste avant la lettre, Anne Kahane cherche dès le départ à résoudre les problèmes d'accommodement entre la figure organique et la forme géométrique. Toutefois, il faut se rappeler que ce sont là aussi les préoccupations du cubisme analytique, inauguré par Braque et Picasso.

Les visages humains ne sont donc pas représentés selon les traits de la psychologie contemporaine, aucun drame n'est vécu de l'intérieur, pas la moindre émotion n'est exprimée à travers leurs traits faciaux. Tout le sens provient de la posture des personnages qui laisse voir la signification ou la portée de leurs gestes. L'humain est en quelque sorte assujéti au contexte de son environnement. *Summer White* présente tout simplement un couple côte à côte regardant devant lui, soit la plénitude de la mer, soit l'avenir incertain. Tous les scénarios sont possibles. En comparaison, il faut penser aux romans de Dashiell Hammet, où la simple description du comportement d'un individu permet de comprendre ses sentiments les plus intimes.

Presque toutes les sculptures d'Anne Kahane sont présentées de face, dans une frontalité qui se veut ostentatoire. Cela n'est pas très compatible avec les objectifs de la sculpture moderne. L'une de ses

priorités étant la circularité : l'idée de faire le tour de la sculpture démontre surtout que tous les points de vue ont été résolus dans leur entièreté, qu'aucun des plans n'est privilégié. Cette *devanture* que propose Anne Kahane n'est pas l'imposition d'un point de vue ni la réduction d'un corps à sa seule apparence. La frontalité entraîne plutôt un rapport dialogique avec l'observateur, simulant un contact, une interpellation avec l'autre placé devant soi. Cela rappelle bien sûr la sculpture naïve ou populaire, qui se présente souvent dans un rituel démonstratif annonçant avec fierté un « je me présente tel quel ».

La sculpture d'Anne Kahane se veut donc très emphatique, portée vers l'altruisme, socialement engageante. Dans le corpus d'œuvres des années cinquante et soixante, on reconnaît une « typification » des attroupements sociaux et quelquefois la présentation d'un seul individu. Le solo, le duo, le trio ou le groupe deviennent des descriptions de situations comportementales, élaborées autour des agissements habituels des gens devant un événement. *The Gossip* (1953), *Delegation* (1957), *Au vernissage-I* (1957) montrent des scènes d'attroupement identifiant nettement le type d'occupation. On entend les chuchotements, les sottises, les prétentions qui circulent autour de ces personnages. Ces scènes choisies par l'artiste sont évidemment de l'ordre de l'ironie. Pas vraiment méchante, mais critique de la condition humaine. Il y a là un humour attendrissant sur le quotidien des gens simples et une critique de l'humanité, qui rappelle le cinéma du nouveau réalisme italien.

La fin des années soixante est marquée par une dramatisation de ces thèmes. Les séries des *Broken Man* et des *Falling Man* se veulent de simples corps sculptés et coupés en deux au milieu du tronc. On y retrouve les recherches formelles des œuvres antérieures, comme l'agencement entre les plans verticaux et horizontaux, mais aussi une nouvelle approche plus schématique qui ne traite que du corps humain dans son individualité, sinon dans son isolement. Ce corps rabattu évoque, bien sûr, le poids de l'existence, la tragédie de l'effondrement. Délaissant le bois pour le métal durant les années soixante-dix, Anne Kahane reprend à sa façon les compositions plus classiques des figures « assises » ou « couchées ». Il s'agit de pliage de feuilles de métal, dont les rabattements permettent

Anne Kahane, *Dualities/La dualité*, 1999. The Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal. Photo : Paul Litherland.



de tenir la sculpture en équilibre dans une position précaire. Encore une fois, les aspects structurels jouent un grand rôle dans la composition de l'œuvre, mais le sujet est toujours là, montrant la multiplicité des dimensions à travers l'unicité de la sculpture. Comme pour les sculptures en bois, on ne reconnaît la figure humaine qu'à travers la complexité de la composition, comme s'il fallait prendre en considération les tournoisements de la pensée.

Les sculptures d'Anne Kahane, on le voit, ont toujours été « travaillées » par le souci d'établir un accord entre le signifié et le signifiant, l'un étant à l'origine de l'autre. Ce n'est jamais de l'illustration et encore moins de l'abstraction arbitraire. Curieusement, ce lien s'établit autour du motif de la « ligne brisée ». Avec ses collages de lattes de bois ou ses pliages de métal, ou même avec ses dessins des années cinquante où une multitude de traits hachurés finissent par produire une figure distinctive, Anne Kahane aura toujours composé avec l'hétérogénéité des choses pour créer une cohérence et une très grande simplicité visuelle.

Following the retrospective of Anne Kahane's work organized by Joyce Millar at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Gallery, the author attempts to shed light on an often little understood artist. Anne Kahane's first sculptures go back to the fifties. Suzanne Guité and Yvette Bisson aside, sculpture in this period was a male domain, with all the attendant clichés: the artist as demiurge, a great creative force who, like Vulcan, wrests all materials to his designs. Anne Kahane deals instead with small things, with almost insignificant situations: a baseball match, a waiting line, a conversation between two or three people, a woman carrying a bag while shopping. It is a figurative sculpture, then, one that distinguishes itself from issues usually geared toward the abstraction of ideas or the symbolization of form. No essentialist psychology—such as finds the human soul in material form—prevails in the art of Anne Kahane. Her sculptures are based more on construction or assemblage than on modelling or direct cut. They are always “wrought” by a concern with the correspondence between signified and signifier, the one the origin of the other. It is never illustration; even less is it arbitrary abstraction. Strangely, the connection is established around the “broken line” motif. In her collages of wood slats or folded metal, or even in her drawings from the fifties, where densely set cross-hatchings create a distinct figure, Anne Kahane always composes with the heterogeneity of things to produce coherence of great visual simplicity.