

Les travaux récents d'Ann Clarke

Karen Wilkin

Volume 31, Number 123, June–Summer 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54017ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

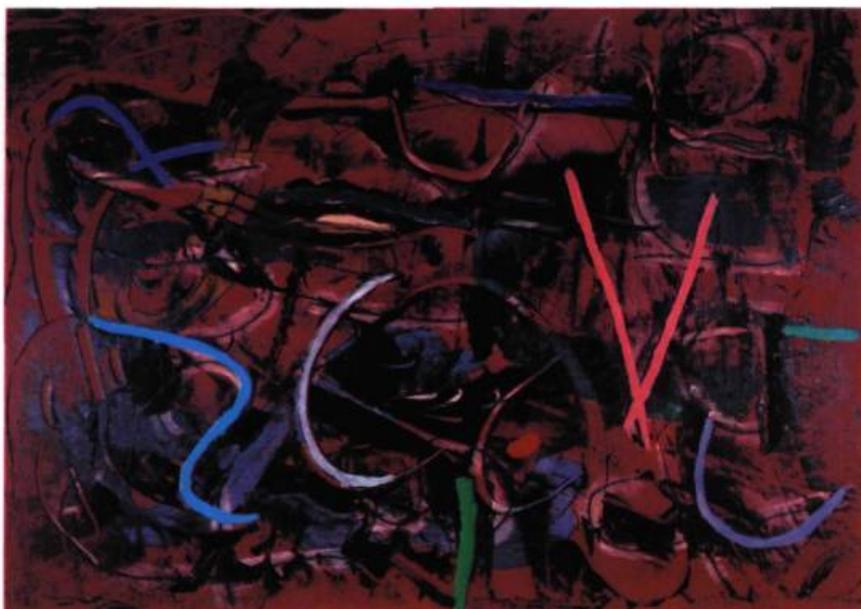
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wilkin, K. (1986). Les travaux récents d'Ann Clarke. *Vie des arts*, 31(123), 64–92.



Ann CLARKE *Cassiopeia*, 1985-1986.
Acrylique sur toile.

Les travaux récents d'Ann Clarke

Karen WILKIN

De prime abord, les peintures les plus récentes d'Ann Clarke paraissent explorer un territoire tout à fait nouveau pour elle. En réalité, elles constituent la synthèse de son évolution en tant qu'artiste et, qui plus est, elles mettent au jour des préoccupations restées enfouies – tant littéralement que métaphoriquement – pendant les dix dernières années.

D'origine anglaise et formée à la Slade School, Ann Clarke vit au Canada depuis 1968. Ses premiers tableaux canadiens, sombres et d'un raffinement austère, étaient réalisés par couches superposées de noirs imprécis et de gris, appliquées sur des toiles aux formes irrégulières. Le regardeur remarquait d'abord les contours gonflés, émoussés et obscurs, et, ensuite, les légères variations de la couleur et la discontinuité de la démarcation intérieure. Les tableaux de cette série se révèlent essentiellement comme des étendues uniformes et ininterrompues de couleur; ce sont les bords – en fait, la forme des toiles – qui véhiculent la majeure partie de la substance même du dessin.

La série suivante a été plus sensuelle, moins rigoureuse. À l'instar des peintures exécutées à l'époque par Lawrence Poons – à qui Ann Clarke vouait une vive admiration –, les réalisations de l'artiste prennent alors pour sujet

des feuilles aux coloris diaprés et des cascades de petits cours d'eau qui se chevauchent. Toutefois, à la différence de Poons, Clarke ne laissait jamais sa peinture se répandre, mais la peignait sur la toile au moyen de divers outils improvisés (et ingénieux). En outre, paradoxalement, quelle que fût la manière dont elle créait ces tableaux denses, et pourtant fluides, avec leurs demi-teintes étranges et leurs couleurs indéfinissables, ceux-ci demeuraient résolument linéaires, de telle sorte qu'en dépit du souci manifeste de l'artiste pour la tonalité de ses compositions, ils donnaient l'impression, par opposition aux œuvres précédentes, d'être dessinés plutôt que peints.

La période que consacra Ann Clarke à l'enseignement, au Nova Scotia College of Art and Design, à Halifax, la tint éloignée, du moins temporairement, du formalisme étudié d'Edmonton, où elle avait vécu, et l'isola également de ses amis, de sa famille et de ses premières fréquentations dans la communauté artistique canadienne. Comme on pouvait s'y attendre, son œuvre devint plus introspective; cette particularité nouvelle résultait cependant aussi, tout au moins en partie, de l'atmosphère qui régnait alors au Collège, en un temps où les réflexions sur l'art semblaient bien souvent se substituer à une création artistique effective. Dans les toiles datant de son séjour à Halifax, de même que dans celles qui ont suivi, Clarke n'avait nullement abandonné la technique du broissage et de la superposition qui caractérisait ses œuvres antérieures; il venait néanmoins s'y ajouter de curieuses images totemiques, émergeant entre les petits ruisseaux et se concrétisant sous l'aspect d'hieroglyphes dessinés ou de signes runiques. Des toiles étranges, mais, de toute évidence, profondément senties, pleines de dynamisme et, en l'occurrence, assez remarquables.

Peu après avoir quitté Halifax, Clarke parut se détourner délibérément de ces signes et de ces symboles, pour canaliser plutôt son atten-

tion vers la substance matérielle dont ses peintures étaient faites. C'est à cette époque, précisément, que les nouveaux additifs et épaississants pour peinture acrylique devenaient plus facilement disponibles, et, comme nombre de peintres, Clarke s'émerveillait des possibilités que présentait désormais l'acrylique à la fois liquide et opaque et qui, ainsi préparé, pouvait produire le même effet que la peinture à l'huile et emprunter la transparence onctueuse de l'huile. La surface de ses toiles se fit plus luxuriante, sa palette se réchauffa, ses travaux devinrent plus chatoyants. Au premiers coup d'œil, le dessin semblait, cette fois encore, relégué vers les marges, mais, cette fois, à l'intérieur des limites que définissait la peinture raclée et travaillée. L'artiste offrait ici une version personnelle vibrante de l'abstraction *thick-thin* classique, bien que, sous les étendues de couleurs couvrant apparemment toute la surface de l'œuvre, l'on devinât les glyphes dessinés et les symboles particuliers des toiles d'Halifax, voilés et masqués par des couches de peinture et des effets ultérieurs.

Relevant un autre défi, Ann Clarke s'est attachée récemment à trouver des moyens de conserver à ses toiles de composition *all-over*, la richesse et l'expressivité des surfaces, ainsi que la spontanéité du traitement de la couleur, tout en laissant s'exprimer librement le talent qu'elle possède de dessiner et de forger des images éloquentes et d'interprétation ambiguë. Depuis les deux dernières années environ, notamment depuis son déménagement à Toronto, en 1984, elle a obtenu un grand succès (grâce à un examen fort poussé, je le soupçonne, d'œuvres de Gottlieb et de Miró). Les nouvelles peintures de Clarke sont plus élaborées et substantiellement plus denses qu'auparavant, éveillant souvent le sentiment que des images cachées ont été exhumées des couches surjacentes de peinture; les sillons des marges, tout comme les inflexions internes de la couleur peignée et raclée, ne sont point privés de leur vocation et s'inscrivent de nouveau comme d'importants éléments de linéarité. Dans les meilleures de ses nouvelles œuvres, le respect d'un certain enchaînement dans les étapes de la réalisation est absolument secondaire: de fait, les formes raclées, le dessin mis à jour, la stratification des diverses configurations, tout vibre de concert dans un océan pictural chatoyant, sans que rien ne mobilise l'attention sur ce qui peut s'être produit d'abord.

Dans chacune des toiles les plus réussies, une teinte dominante ressort; cependant, si le regardeur s'attarde, il peut apercevoir des couches et des spectres d'autres couleurs (comme dans les toutes premières œuvres canadiennes de l'artiste) et apprécier les petites touches de teintes distinctes qui se matérialisent dans le dessin (comme dans ses toiles d'Halifax). L'imagerie semble alors se répercuter, puissante, mais exempte d'associations spécifiques. Lorsque les éléments dessinés sont trop généralisés, ils perdent une partie de leur

Karen Wilkin est conservateur indépendant à New-York, critique d'art et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

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'ouvraient 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.