Document généré le 15 juil. 2025 14:44

Vie des arts

Vie des arts

Ronald Bloore

Jean-Loup Bourget

Numéro 68, automne 1972

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57886ac

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

Bourget, J.-L. (1972). Ronald Bloore. *Vie des arts*, (68), 60–63.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1972

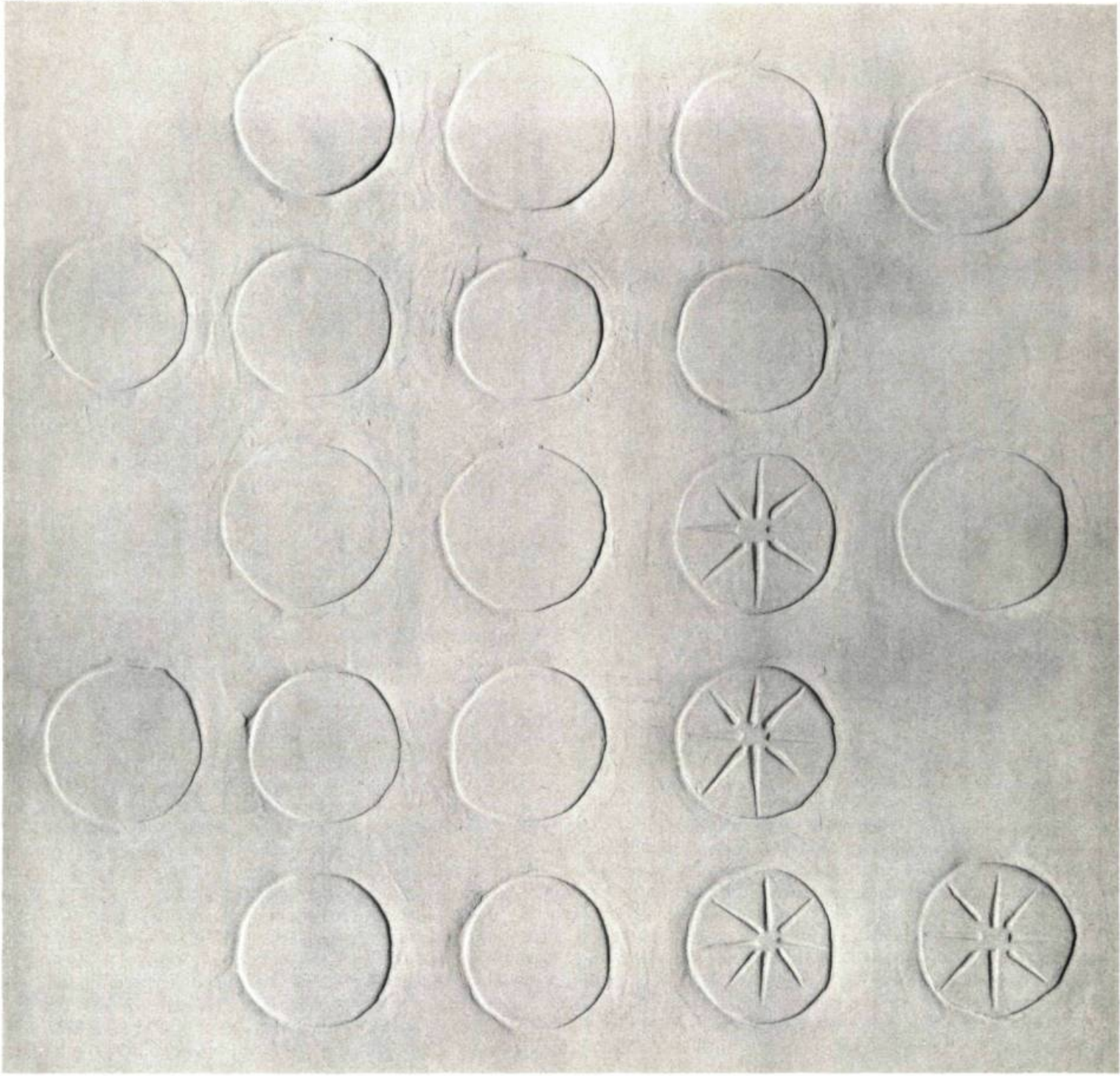
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

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.

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



Ronald BLOORE, *Regina*, Coll. M. Clifford Wiens

RONALD BLOORE

par Jean-Loup BOURGET

Ronald Bloore est un peintre connu mais solitaire, qui produit et se produit parcimonieusement. Sa démarche exemplaire et obstinée l'isole davantage en accusant son originalité, mais aussi son refus d'une tapageuse modernité. Au printemps 1972, deux expositions sont venues mettre cette démarche en lumière, puisque simultanément la Galerie Jerrold Morris présentait une vingtaine de tableaux d'assez petit format, et surtout la Galerie de Hart House (à l'Université de Toronto) abritait une rétrospective des oeuvres de Bloore de 1959 à 1972. Personnellement, Bloore s'est dit plus intéressé par l'exposition de la Galerie Jerrold Morris. Il regrettait qu'on ait intitulé *rétrospective* une présentation d'où étaient absentes diverses périodes de son évolution, certains tableaux n'ayant pu être déplacés de Vancouver ou d'Ottawa faute d'argent. Cependant, n'ayant pas l'ambition d'être exhaustif, nous nous attacherons davantage à décrire les oeuvres de Hart House, dont l'ensemble constituait néanmoins une bonne introduction à la connaissance de Bloore.

Dans un premier temps, la meilleure attitude nous semble en effet de jeter un regard (faussement) naïf sur ces tableaux, d'en décrire la succession chronologique et de nous mettre à l'écoute des échos qu'ils suscitent. La première oeuvre est datée de 1959, et sa présence est importante puisqu'elle pourrait sembler représentative de bien des tableaux beaucoup plus tardifs, et qu'elle nous enseigne donc dès le début à nous défier de cette chronologie que nous faisons semblant de respecter. (Ceci est confirmé par la façon dont Bloore travaille, peignant un tableau, l'oubliant, le retrouvant et le reprenant des mois plus tard.) En effet, ce premier tableau est à trois dimensions, que voici: sa composition tend vers une géométrie simple, avec un jeu de diagonales qu'intersectent des lignes horizontales. Cette structure élémentaire est contredite ou plutôt compliquée par le relief assez épais de la texture, de la matière, qui jouent un rôle important. Enfin, le tableau est purement monochrome, quoique crème plutôt que blanc. La principale différence par rapport à des oeuvres plus récentes est l'épaisseur et le caractère informel de ce relief.

L'oeuvre suivante est aussi de 1959 et parente de la première, puisqu'elle est aussi constituée d'un système de bandes verticales et fait appel à un relief nettement perceptible. Mais elle joue plus évidemment sur la forme de son cadre — un carré placé sur sa pointe — et sur la couleur: épaisseurs de couleur crème, mais sur un fond gris et noir. On songe à Bissière ici. Ce qui est particulièrement intéressant est que la densité de la couleur crème augmente sensiblement vers le centre du losange: ce concept d'un centre est décisif, et nous y reviendrons. Remarquons surtout que c'est un centre blanc plutôt que coloré, un centre absent.

Les deux tableaux suivants sont de 1961 et appartiennent à notre avis à une des séries les plus passionnantes de Bloore. Tel critique a décrit le motif du premier tableau comme représentant deux roues rayonnantes. Bloore plaisante à ce sujet et assure qu'il s'agit de seins. (De même, à la Galerie Jerrold Morris, deux tableaux triangulaires au motif de soleil sont placés la pointe en haut, ce qui les fait ressembler à des *gloires* baroques, mais leur sujet est tout à fait sexuel selon Bloore, et la pointe du triangle devrait être tournée vers le bas.) Pour notre part, l'image qui vient immédiatement à notre esprit n'est pas celle d'une roue — quoique l'élément de rayonnisme soit indéniable — mais de deux oursins fossiles. Ils se détachent sur le fond blanc et par leur couleur crème et par leur léger relief. Leur forme est sphérique par implication, et met en jeu les rayons qui émanent d'un centre, ainsi que les lignes concentriques qui contredisent la direction de ces rayons. Dimension supplémentaire du tableau, si on le regarde légèrement de biais, deux moitiés d'*hémisphère* vont paraître baignées de lumière, les deux autres moitiés vont paraître pleines d'ombre. Bien entendu, le jeu des reflets s'inverse si on regarde le tableau toujours de biais, mais de l'autre côté. Il y a donc là, grâce à la succession de différentes images des deux *oursins,* l'indication d'un élément cinétique qui les fait tournoyer. Vus de près, ces oursins si géométriques ont tout de même un aspect organique avec les boursouflures de leur pâte. Dans le quatrième tableau (collection Percy Waxer), c'est un grand *oursin* unique qui se détache sur un fond de vert émeraude foncé qu'encercle le cadre crème. La composition fait que l'oursin n'occupe pas exactement le centre du tableau, il est plus près de la marge gauche. De même, son *centre* à partir duquel rayonnent les lignes droites est décalé vers la gauche: d'où une impression de mouvement perceptible après un premier temps.

Le fait que nous appelions cette série des *oursins* n'a pas déplu à Bloore, qui nous a confié qu'en décembre 1971, passant quelque temps à la Barbade pour se reposer, il avait été frappé d'y voir des oursins de couleur blanche et non noire comme d'habitude, qui l'avaient vivement séduit et lui avaient inspiré une série de dessins unissant le motif de l'oursin à celui des mailles du filet de pêche, qu'il avait utilisé précédemment. Peut-être réalisera-t-il un jour des tableaux d'après ces croquis.

Moins convaincant nous paraît le cinquième tableau, de 1960-1961, un grand rectangle où des particules noires, vertes, jaunes sur un fond quasi blanc donnent l'impression d'être une vue microscopique, ou une description de la structure d'une roche composite comme le granit. Avec le n° 6, au contraire, nous arrivons à un des autres sommets de l'art de Bloore, son célèbre tableau autrefois intitulé *Byzance* (1961, collection Michael Taylor). Nous disons *autrefois* puisque c'est le titre qu'il porte par exemple dans le petit livre de Jerrold Morris sur *The Enjoyment of Modern Art* (1), mais aujourd'hui Bloore a décidé de lui supprimer son titre — un titre qui n'était d'ailleurs pas de Bloore lui-même. *Byzance* est la dernière peinture de Bloore qui fasse appel à la couleur, et celle-ci est extrêmement somptueuse. Une croix ocre (comme les tableaux précédents) se détache sur un fond rouge orangé subtilement piqué de vert. Cette croix est en un sens constituée d'éléments comparables à ceux des oursins: barres rectilignes de la croix, cercle qui entoure celle-ci. On a donc bien affaire à un leitmotiv formel. C'est une croix celtique donc, une croix celtique éclatée, c'est aussi assurément une roue solaire, le terme de roue rayonnante paraissant approprié en l'occurrence. Cette roue éclate car elle subit des tensions contradictoires, elle fuse sans se consumer, comme un buisson ardent, plutôt qu'elle ne tournoie dans une direction précise.

C'est dans un autre monde que nous pénétrons avec les deux tableaux suivants (1965-1972), qui forment un ensemble des plus remarquables. Deux triangles, tels deux coins, se font face. C'est la première oeuvre de la rétrospective dans laquelle Bloore utilise l'émail vaporisé pour glacer la peinture à l'huile, procédé qu'il utilise systématiquement dans ses tableaux récents et qu'il a appliqué à cette oeuvre *oubliée* depuis des années. C'est aussi l'ensemble dans lequel le jeu sur les tons différents du blanc, du gris, du gris bleuté, du crème... est le plus net. On compte facilement cinq tons différents que le visiteur pressé pren-

drait tous pour du *blanc*. On sait que, pour sa peinture murale à l'Aéroport de Dorval, Bloore n'a pas utilisé moins de vingt tons différents de blanc; comme il travaillait le soir, à la lumière des projecteurs, il ne pouvait distinguer entre eux à l'oeil, et devait respecter une *carte* extrêmement détaillée. Pour lui, les *blancs* qu'il emploie constituent une gamme qui inclut des bleus aussi bien que des jaunes (gris bleuté, crème). Le relief des deux tableaux triangulaires comprend notamment un réseau de bâtonnets qui composent des étoiles, des triangles, des polygones (pentagones, hexagones, etc.). Dans la mesure où ces bâtonnets dessinent les branches d'une étoile, ils évoquent le motif de l'oursin, et surtout ils sont disposés autour d'un centre circulaire, mais creux, absent. Leur apparence de *bacilles* rappelle d'autre part l'ambiguïté des motifs de Bloore, simultanément géométriques et organiques. Enfin, ce tableau n'est pas sans faire songer aux détails de certaines décorations (de Mackintosh, par exemple), rapprochement sur lequel nous reviendrons.

On passe ensuite à un tableau de 1968 où le relief blanc sur blanc s'est fait très subtil: telles des lignes tracées par un sismographe, c'est un relief très légèrement accentué, et ce type de tableau a suscité les commentaires que l'on sait sur sa parenté avec diverses formes d'art oriental, notamment les reliefs égyptiens, les bronzes tibétains, etc. (2) De même, le n° 10 (1968), qui évoque une peau tendue, le n° 11 (lignes horizontales), où l'on voit apparaître définitivement la technique du glaçage à l'émail ainsi que le phénomène du cadre à l'intérieur du tableau, qui a entre autres la fonction d'éviter que le tableau ne devienne purement *décoratif*, sainte horreur de Bloore. N° 12 (1969): lignes horizontales. C'est dans de tels tableaux que s'exprime le plus clairement le sens des recherches de Bloore, une quête des jeux de l'ombre et de la lumière, une quête essentielle qui le force à cette réduction au blanc, à cette *table rase* dont nous reparlerons. (2) En effet, le léger relief piège la lumière sur son arête et en même temps porte son ombre sur le fond du tableau. La lumière naturelle jouant sur de tels tableaux payerait donc comme une dette à l'égard de la patience — et même, il l'avoue, de l'ennui — de Bloore qui les a peints. L'idéal serait en définitive, comme le dit le peintre, que le tableau se trouvât en plein air — et passât inaperçu. Le n° 13 appartient à la même inspiration; il est constitué de bandes horizontales d'*hiéroglyphes, glaçons* ou *chiffres romains* (1970).

Les deux tableaux suivants, de 1971, marquent à la fois un aboutissement des recherches précédentes et un nouveau point de départ. Le premier combine les lignes horizontales et le motif du *chardon* ou de l'étoile. Sa composition (dans la partie inférieure du tableau, les horizontales s'interrompent et s'organisent en deux colonnes) a été inspirée directement par une sculpture esquimaude représentant une figure humaine. Le second tableau est un semis de chardons, ces *chardons* une fois de plus désignent un centre absent, car ils sont centripètes, constitués par des pointes, des coins qui semblent tournoyer comme une girandole repliée sur elle-même. Cette convergence de comètes, toutes asymétriques, donne au tableau l'aspect cinétique de soleils qui tournent. D'ailleurs, une circonférence est souvent esquissée autour de chaque *chardon*, ce qui renforce sa ressemblance avec l'*oursin*.

Les derniers tableaux de l'exposition doivent être mis en rapport avec le grand ensemble mural que Ronald Bloore prépare pour l'Université d'York, à Toronto. Ils sont tous datés de 1972. Les deux premiers forment un tout et sont ornés d'une frise de petits carrés en léger relief, ou simplement des linéaments de ces carrés. Les autres sont groupés par trois, trois panneaux disposés verticalement, celui du centre, plus court, étant uniformément blanc (mais un blanc obtenu par une multitude de couches, par ponçage et glaçage), les deux autres comportant des lignes blanches soit continues soit interrompues. L'ensemble mural sera constitué d'un système de deux longs panneaux horizontaux blanc uni, et d'une série de panneaux de longueur diverse, ayant un léger angle par rapport à la verticale, et dont les reliefs linéaires seront, eux, tous verticaux.

On a souvent prononcé, à propos de Bloore, les mots d'hiéroglyphes, d'idéogrammes chinois. On a évoqué aussi un certain mysticisme oriental, un sens de la méditation zen (3). Tout ceci est vrai dans une large mesure, et appuyé par certains faits indéniables, notamment le voyage de Bloore en Grèce, qu'il prolongea jusqu'en Égypte. L'art byzantin, l'architecture musulmane, la peinture chinoise le passionnent. La sculpture indienne le fascine et le déroute. On sait son intérêt pour l'art esquimau. « La plupart des peintres que j'aime, dit-il, sont anonymes. » D'autre part, il est clair que la densité et l'économie de sa peinture invitent à la contemplation et à la méditation. Bloore recevra-t-il un jour la commande de décorer un lieu sacré? Il nous semble néanmoins qu'il n'est pas interdit de songer à certains précédents qui appartiennent à la tradition occidentale. Nous voulons parler de l'Écossais Charles Rennie Mackintosh et, plus profondément, de certains aspects du mouvement néo-classique à la fin du 18e siècle.

On se souviendra du parti pris de Mackintosh, représentant de l'architecture Art Nouveau, d'utiliser systématiquement le blanc dans ses schémas décoratifs, en réaction formaliste contre le caractère sombre et touffu des intérieurs victoriens. Mackintosh ou sa femme Margaret Macdonald a réalisé des frises de reliefs muraux (blanc sur blanc) qui ne sont pas sans annoncer étrangement ceux de Bloore. On peut songer aussi à certains motifs utilisés par Mackintosh et qui ont généralement rendu les historiens perplexes: ainsi, les décorations géométriques, sous les chapiteaux ioniques de la Salle du Conseil, à la Glasgow School of Art. Thomas Howarth souligne qu'il est difficile d'en reconnaître l'origine et les compare à une notation musicale (4). Il y a là, à notre sens, plus qu'un rapprochement forfuit entre deux artistes: nous emploierons pour approfondir une telle rencontre le concept de *néo-classicisme* dans une de ses acceptions tout à fait révolutionnaires, bien mise en lumière par Robert Rosenblum en particulier (5). Il s'agit de la réaction contre le caractère touffu du rococo, du retour à la géométrie, à la monochromie, à la ligne, allant jusqu'à la tentation de la *table rase*, jusqu'à une apparence d'a-historicisme, réaction qui nous semble caractériser les tableaux de Bloore comme elle caractérise l'architecture de Boullée et de Ledoux, les dessins de Flaxman, etc.

Un point capital à cet égard est le rapport de l'organique et du mécanique chez Bloore. Le paradoxe veut en effet que sa tendance géométrique, son abstraction évoquent des images de croissance: cristaux, oursins, bacilles . . . Tel dessin, formé de triangles échancrés, compose aussi un réseau d'épines. Ce sont des formes élémentaires certes, mais vitales, et qui correspondent bien à l'idée d'une table rase: non pas du tout la *pure* abstraction géométrique, le *calvinisme* de Mondrian, mais l'intuition d'une croissance, d'une germination, d'une efflorescence. Il s'agit bien sûr d'un équilibre difficile, car, en dehors de Mackintosh, l'Art

Nouveau par exemple est, aux yeux de Bloore, beaucoup trop organique, insuffisamment abstrait. Fleurs de givre: la façon même dont Bloore peint lentement ses tableaux couche après couche et les recouvre finalement et finement d'un glacis d'émail est une cristallisation. On peut songer aussi très littéralement au motif des congélations (Ledoux, Saline royale d'Arc-et-Senans) qui annonce les *glaçons* des tableaux de Bloore (1970-1971). Ou bien encore, en examinant la technique des dessins de Bloore (allant d'un côté de la page à l'autre, il répétait un motif semblable mais en éclaircissant graduellement son encre d'une goutte d'eau), on s'aperçoit de la ressemblance très précise avec Flaxman qui, dans ses dessins, refuse presque tout illusionnisme baroque, tout effet de perspective, sinon celui, presque imperceptible, que donne l'épaisseur variable du trait. Le néo-classicisme est d'ailleurs un mouvement que Bloore juge enthousiasmant et injustement décrié. Il a toujours rêvé de travailler le marbre, il s'est beaucoup intéressé à l'architecture néo-classique qu'il a vue en Scandinavie, il admire vivement Boullée et Flaxman. Un de ses projets les plus anciens — dont personellement nous souhaitons qu'il le réalise un jour — consisterait à transformer un dessin de Flaxman en un tableau de Bloore. En attendant, il nous a montré un tableau au relief purement linéaire qui est une tentative délibérée d'imiter la technique de Flaxman.

Bloore, que J. Russell Harper a appelé un *réactionnaire* (3), l'est en effet, mais dans ce sens précis où l'était Mackintosh, où l'étaient certains néo-classiques de la fin du 18e siècle, *réagissant* contre ce qu'ils considéraient comme une dégénérescence, retournant à des motifs et à des conceptions *classiques*, voire *primitives*. Après tout, le peintre favori de Bloore qui ne soit pas anonyme, c'est Nicolas Poussin. ■

English Translation, p. 97

NOTES

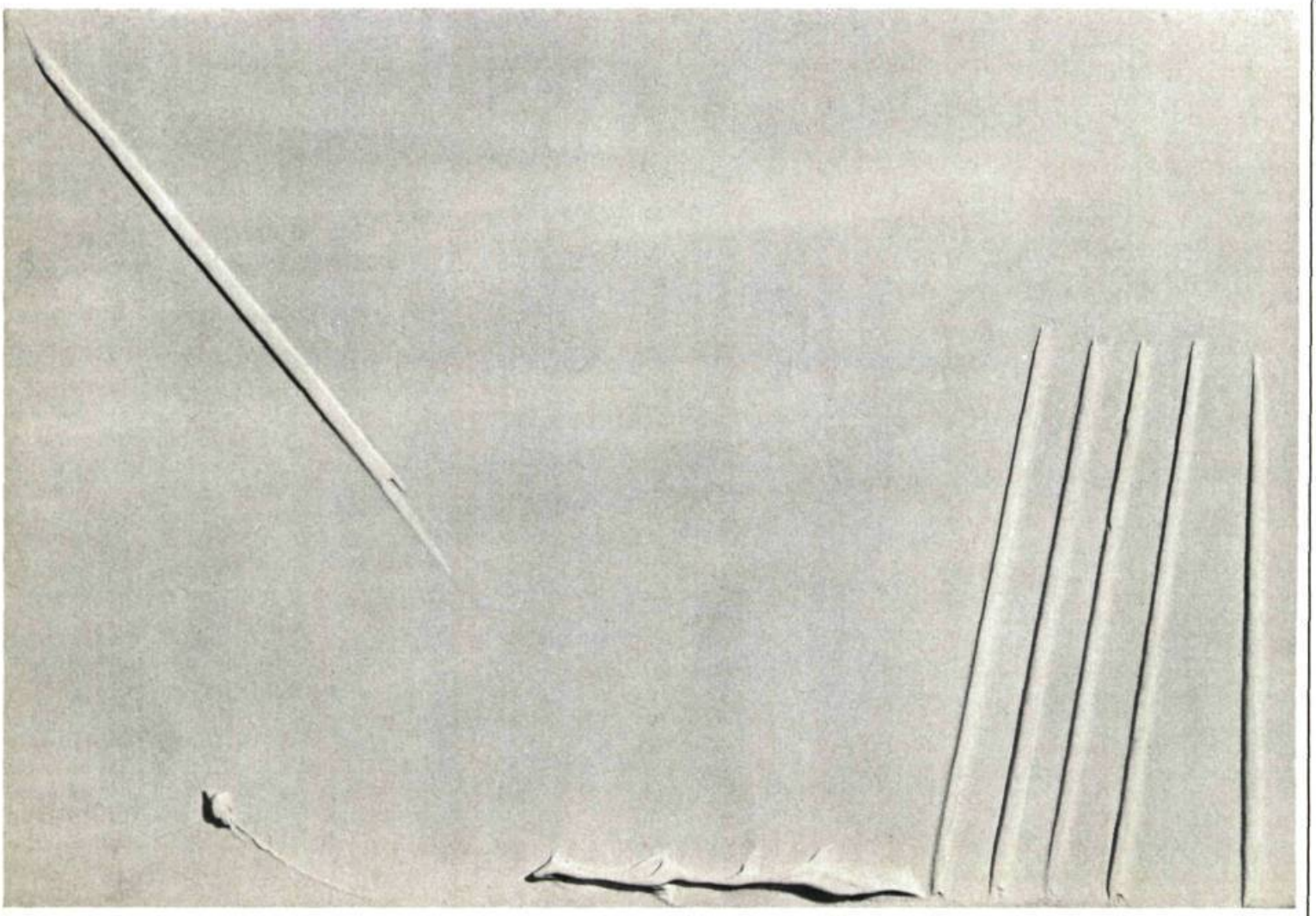
(1) Jerrold Morris: *On the Enjoyment of Modern Art.* Toronto et Montréal, McClelland and Stewart, 1965.

(2) Barry Lord: *White Light — A visit to Ronald Bloore and his new paintings,* dans *Artscanada,* N° 140-141 (février 1970).

(3) J. Russell Harper: *Painting in Canada*—A History. Toronto, University of Toronto Press, 1966.

(4) Thomas Howarth: *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement.* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1952.

(5) Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art.* Princetown University Press, 1970.



Ronald BLOORE, Oeuvre récente. Montréal, Galerie Malborough-Godard (Phot. Gabor Szilasi)