

The West Coast Surrealists Les Surréalistes de la Côte Ouest

Carol M. Cram

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54108ac>

[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

Cram, C. M. (1985). The West Coast Surrealists / Les Surréalistes de la Côte Ouest. *Vie des arts*, 30(120), 36–91.

The surrealist process involves individual exploration of conscious and unconscious thought leading to a liberation from conventional evaluations of reality and as such, there can be no one "surrealist" style or approach. So completely has the influence of surrealism on twentieth century art and thinking been reflected in the imagery of western culture, it is, ironically, no longer considered a vital force in contemporary art. However, to dismiss surrealism is to dismiss the poetic interpolation of reality essential to the creation of all art. Therefore, the work of a group of Canadian west coast artists who take as their mandate certain surrealist principles should not necessarily be seen as merely anachronistic imitation of a form supposedly already petrified in the great art galleries of the world. Rather, these artists seek to ex-

hume the true spirit of surrealism, not to copy what has gone before, but to continue what should be seen as an evolutionary process. Their "purpose is not propaganda, polemic or intimidation. [They] seek only to direct attention to another way of seeing."¹

The visionary nature of the landscape in British Columbia inspired a group of painters originally known as the West Coast Hermetics to "face the realms of nature and mysticism and translate them into a personal iconic vision."² It is important to first understand how this and subsequent groups developed in order to establish a context for the appraisal of a selection of artists to be discussed following a brief historical update.

In 1971, Gregg Simpson, Jack Wise, Gary Lee Nova, David uu, Gilles Foisy and Ed Varney were selected to present their

investigations of the mystical and allegorical in an exhibition entitled "Canadian West Coast Hermetics: The Metaphysical Landscape". This exhibition fused the tantric, iconic work of Lee Nova and Wise with the alchemical orientation of Simpson, Foisy, uu, and Varney to produce a mosaic of dream-like tableaux and hard-edge symbolism. The concept for the exhibition, initially proposed by Simpson during his 1971 researches in Paris to Guy Viau of the Centre Culturel Canadien, came to fruition under the curatorship of Alvin Balkind at the University of British Columbia Fine Arts Gallery and was circulated to Europe and Eastern Canada in 1973/74. During its installation in Paris, the exhibition attracted the attention of French art historian José Pierre who became fascinated by the fact that the legacy of European surrealism was being



THE WEST COAST SURREALISTS

Carol M. CRAM

(Traduction de Laure Muszynski)

LES SURREALISTES DE LA CÔTE OUEST

Le processus surréaliste fait intervenir une exploration individuelle de la pensée consciente et inconsciente qui s'ouvre sur une libération de l'esprit à l'égard des valeurs conventionnelles appliquées à la réalité. Il ne peut donc y avoir, à proprement parler, un style ou une approche surréaliste unique. L'influence du surréalisme sur l'art et sur la pensée du vingtième siècle s'est d'ailleurs si largement reflétée dans l'imagerie de la culture occidentale qu'ironiquement, elle n'est plus considérée, dans l'art contemporain, comme une force vitale. Il faut toutefois préciser que le fait de rejeter le surréalisme équivaldrait à rejeter l'interpolation poétique de la réalité; or, celle-ci est essentielle à toute création artistique. C'est pourquoi l'œuvre d'un groupe d'artistes canadiens de la Côte Ouest, qui se sont donné pour préceptes certains principes surréalistes, ne doit pas fatalement être vue comme une imitation

purement anachronique d'une forme d'art qui, présumément, serait déjà au stade de la pétrification dans les grands musées du monde. De fait, ces artistes cherchent plus exactement à exhumer le véritable esprit du surréalisme, non pas en reproduisant ce qui a existé auparavant, mais en perpétuant ce qui devait être envisagé comme un processus évolutionniste. Leur «propos ne participe ni de la propagande, ni de la polémique ou de l'intimidation. [Ils] ne souhaitent qu'attirer l'attention sur une autre manière de voir»¹.

Le caractère visionnaire du paysage en Colombie-Britannique a inspiré, à un groupe de peintres connus initialement sous le nom de *West Coast Hermetics*, l'idée de «se tourner vers la nature et vers le mysticisme, et d'en donner une vision iconique personnelle»². Mais il importe avant tout de comprendre comment ce groupe et ceux qui ont suivi se sont formés. Un bref historique nous y aidera et

nous permettra en outre d'établir un contexte propre à rendre compte du cheminement de certains de ces artistes.

En 1971, Gregg Simpson, Jack Wise, Gary Lee Nova, David uu, Gilles Foisy et Ed Varney étaient invités à faire part de leurs recherches dans l'univers mystique et allégorique, à l'occasion d'une exposition intitulée *Canadian West Coast Hermetics: The Metaphysical Landscape*. Cette manifestation, qui regroupait les œuvres iconiques tantriques de Lee Nova et de Jack Wise, et les inclinations alchimiques de Simpson, Foisy, uu et Varney, était une véritable mosaïque de tableaux oniriques et de travaux symbolistes hard edge. Le concept en avait été proposé à l'origine par Simpson; celui-ci, poursuivant des recherches à Paris, en 1971, l'avait en effet soumis à Guy Viau, du Centre Culturel Canadien. Son projet se concrétisa à l'époque où Alvin Balkind était conservateur de la galerie d'art de

uniquely revitalized and transformed on the Canadian west coast. He wrote that:

... les préoccupations mystiques de toute espèce sont chose commune sur la côte du Pacifique, aussi bien en Colombie Britannique qu'en Californie. Un aspect de ce mysticisme est la sensibilité aux religions de l'Extrême-Orient, comme ce fut le cas aux États-Unis pour des peintres comme Morris Graves et Mark Tobey. Or celui qu'à Vancouver on donne volontiers pour le pendant canadien de Tobey, c'est Jack Wise (né aux États-Unis en 1928), que l'on retrouve parmi les participants à l'exposition de 1973³.

In 1977, with the establishment in Vancouver of the Move Gallery as the headquarters of the West Coast Surrealist Group, a new phase in the development of this indigenous phenomenon was launched. Of the original Hermetics

group, only Simpson was initially involved. David uu returned to his writing, Foisy continued his mystical explorations by joining the Hare Krishnas and Lee Nova pursued his always independent course in painting, film and sculpture. A notable work from the late 1970's was Lee Nova's construction entitled *Out to Metric*, a cross section of a room built entirely out of laminated yardsticks.

The West Coast Surrealist Group consisted of writer/graphic artist Michael Bullock, Ted Kingan — a member of the original British Group in the 1940's — and painters Robert Davidson and Gregg Simpson. Several exhibitions of their work (circulated throughout Europe and the United States) demonstrated a shift in emphasis from the Hermetics concern with a mystical/arcane orientation to an increasingly organic form of spontaneous

surrealism. In 1980, Czechoslovakian surrealist Ladislav Guderna and his son Martin arrived in Vancouver and joined with the West Coast group for their final exhibition at the Move Gallery. This comprehensive exhibition included three of the Hermetics — Simpson, uu and Varney, along with Parisian artist Francis Thénard and local painters David Mayrs and Dave Roberts who both embodied the element of black humour often associated with the movement. The participation of several writers in this exhibition led Bullock, Kingan and Guderna, all representative of the more classical European approach to surrealism, to form a group patterned on the original manifestos of André Breton that encompassed both the literary and the visual realms. Called Melmoth, this group's exhibitions and publications continue the active tradition of surrealism on

2



1. Gregg SIMPSON
The Debris of War, 1984.
Acrylique sur toile.

2. Ted KINGAN
Sans titre, 1980.
Gouache sur carton; 31cm 1 x 24,1.

l'Université de Colombie-Britannique. En 1973-1974, l'exposition circula à travers l'Europe et l'Est du Canada. Durant son séjour à Paris, elle suscita un vif intérêt chez l'historien d'art français José Pierre, qui fut séduit par le fait que des artistes de la Côte Ouest du Canada fassent revivre et transforment le patrimoine surréaliste européen de façon aussi exceptionnelle. Il écrivit d'ailleurs, à ce sujet: «... les préoccupations mystiques de toute espèce sont chose commune sur la Côte du Pacifique, aussi bien en Colombie-Britannique qu'en Californie. Un aspect de ce mysticisme est la sensibilité aux religions de l'Extrême-Orient, comme ce fut le cas aux États-Unis pour des peintres comme Morris Graves et Mark Tobey. Or, celui qu'à Vancouver on donne volontiers pour le pendant canadien de Tobey, c'est Jack Wise (né aux États-Unis, en 1928), que l'on retrouve parmi les participants de l'exposition de 1973»³.

En 1977, la Galerie Move, de Vancouver, devenait le quartier général du West Coast Surrealist Group. Une nouvelle phase du développement de ce phénomène local s'amorçait. Mais, du groupe initial des Hermetics, le seul à s'y joindre dès le début fut Simpson. David uu retourna à ses écrits, Foisy poussa plus avant ses explorations mystiques en ralliant le rang des disciples de Krishna, et Lee Nova, individualiste impénitent, poursuivit son cheminement dans le domaine des arts pictural, filmique et sculptural. Cet artiste a du reste réalisé, vers la fin des années 1970, une œuvre remarquable, *Out to Metric*, construction qui représentait une coupe transversale d'une pièce et qui était entièrement faite de baguettes laminées.

Le West Coast Surrealist Group se composait de l'écrivain et graphiste Michael Bullock, de Ted Kingan — membre du British Group originel dans les années quarante —, et des peintres Robert David-

son et Gregg Simpson. Comme en témoignèrent plusieurs expositions de leurs travaux (tenues à travers l'Europe et les États-Unis), un changement s'était opéré, et, des préoccupations mystiques et sibyllines chères aux Hermetics, on glissa vers une forme de plus en plus organique d'un surréalisme spontané. En 1980, le surréaliste tchécoslovaque Ladislav Guderna et son fils Martin arrivaient à Vancouver. Tous deux furent de la dernière exposition du West Coast Group, à la Galerie Move. Cette vaste manifestation comptait trois des Hermetics — Simpson, uu et Varney —, ainsi que l'artiste parisien Francis Thénard et les deux peintres locaux David Mayrs et Dave Roberts, dont les œuvres se ponctuent d'un humour noir, souvent marié au mouvement. La participation de plusieurs écrivains incita Bullock, Kingan et Guderna, tous très représentatifs d'une approche européenne classique du surréalisme, à former un groupe modelé

the west coast of Canada. A brief summation follows of the recent developments in the work of Jack Wise, Ed Varney, Francis Thénard, Andrej Somov, Ladislav and Martin Guderna, Ted Kingan and Gregg Simpson.

Jack Wise (b. Centreville, Iowa, 1928), although not associated with any of the groups following the West Coast Hermetics, has continued to work in the mysterious regions he has always inhabited. Wise incorporates his characteristic Oriental mysticism into an inner landscape traced by shimmering bands of light and finely detailed patternings. In a recent series of

large oils on canvas, he has augmented his typical calligraphic style with organic imagery derived from his ongoing preoccupation with the west coast rainforest. Thus the earlier concern with mandalas and Tibetan symbolism has yielded to his recently simplified format that expresses a transcendent serenity and hence places him firmly in line with the tradition of visionary-spiritualist painting that has long had an influence on Surrealism. For example, the nineteenth century Symbolist painters paved the way for the dream-like scenarios of Delvaux, Magritte, De Chirico and Ernst.

Ed Varney (b. New Rochelle, New York, 1944), who was united with the West Coast Surrealist Group for their final Move Gallery exhibition in 1980, has continued working in a variety of media — poetry, collage and painting — to elaborate the themes pursued during his association with the Hermetics group in the early 1970's. Varney conjures up a humorous dadaist world where ancient and modern elements fuse to produce cryptically satiric statements on the technological progress that dangerously ignores natural process. In 1980, Andrew Scott commented that Varney renders a "simulta-



3. Jack WISE
Sans titre, 1984.
Huile sur toile.



4. Martin GUDERNA
Tensor IV, 1983.
Assemblage; 86cm x 48.

sur les manifestes originaux d'André Breton, lesquels englobaient le langage littéraire et le langage visuel. Ainsi, sur la côte ouest du Canada, les expositions et publications de ce groupe, qui ont reçu le nom de *Melmoth*, perpétuent la tradition toujours vivante du surréalisme. Le résumé qui suit présente les derniers développements dans l'œuvre des Jack Wise, Ed Varney, Francis Thénard, Andrej Somov, Ladislav et Martin Guderna, Ted Kingan et Gregg Simpson.

Jack Wise (né à Centreville, Iowa, en 1928) a continué d'œuvrer dans les régions mystérieuses qu'il a toujours habitées, bien qu'il ne se soit assimilé à aucun des groupes qui ont succédé aux West Coast Hermetics. Wise intègre son mysti-

cisme oriental particulier dans un paysage intérieur qu'il traduit par des bandes de lumière chatoyantes et une composition d'une admirable précision. Dans une série récente de grandes huiles sur toile, son style calligraphique habituel s'enrichit d'une imagerie organique dérivée de son intérêt récurrent pour les forêts humides de la côte occidentale. Ses considérations antérieures, axées sur les mandalas et le symbolisme tibétain, ont donc fait place à cette écriture d'une simplicité nouvelle, qui exprime une sérénité transcendante et l'établit désormais solidement dans la tradition de la peinture spiritualiste visionnaire, qui a, de longtemps, une influence sur le surréalisme. Pour preuve, les peintres symbolistes du

dix-neuvième siècle, qui ont ouvert la voie aux scénarios oniriques de Delvaux, Magritte, De Chirico et Ernst.

Ed Varney (né à New Rochelle, New-York, en 1944), qui s'est joint aux artistes du West Coast Surrealist Group pour leur dernière exposition à la Galerie Move, en 1980, a poursuivi ses travaux en exploitant divers moyens d'expression — poésie, collages, peinture —, afin d'approfondir les thèmes auxquels il s'était attaché durant son association avec le groupe des Hermetics au début des années 1970. Varney évoque un monde dadaïste humoristique, où des éléments anciens et modernes se combinent, donnant naissance à des déclarations satiriques émises en termes voilés et visant le progrès tech-

neous presentation of unlikely objects in a theatrical space [creating] incongruities in both modes and objects of perception."⁴

As a boy, Francis Thénard (b. Paris, 1938) remembered seeing André Breton coming and going from a building across the street in Paris. Thénard's sensibilities and predilections are in the tradition of nihilist humour yet tinged with more than a hint of the occult world he has intimately acquainted himself with. When he arrived in Vancouver from Montreal in 1971, he, like Wise, was preoccupied with the mandala. He subsequently has focused on strange allegories and feverish

nightmare visions of street life, notably in the *Black Dada Nihilismus Series* of ink drawings. Imbued with a certain spirit of the "fantastic", Thénard's work often focuses on what he calls a "mechanism of fascination" — a fetishistic device or fixation which will often repeat itself.

Andrej Somov (b. Czechoslovakia, 1956) came to Canada after living in Paris during 1977-78. In his paintings and especially in his drawings, Somov concentrates on abstracted figurations that suggest couples embracing, banded torsos, and rhythmic variations of human passion. José Pierre wrote of Somov that

his work is: "...endowed with a characteristic rhythm which is both soothing and turbulent. I would almost be tempted to speak of tropical rhythms. The human being is no longer defined here in ordinary terms, but is revealed through a sense of inner dynamics..."⁵

The juxtaposition of erotic elements with a playful sense of the fantastic characterizes the work of Ladislav Guderna (b. Nitra, Czechoslovakia, 1921). In his paintings and collages, impeccably detailed strata provide a backdrop for a carnival

Continued on page 90



5. Ladislav GUDERNA
Lovers, 1982.
Huile; 105cm x 100.



6. A. SOMOV
Acrylique, 1982.

nologique et son imprudent irrespect des processus naturels. Andrew Scott faisait observer, en 1980, que Varney propose une «présentation simultanée d'objets invraisemblables, dans un espace théâtral [créant] des incongruïtés à la fois dans les modes de perception et dans les objets perçus»⁴.

Francis Thénard (né à Paris, en 1938) se souvient qu'enfant il voyait, d'un immeuble de l'autre côté de la rue, les allées et venues d'André Breton. La sensibilité et les prédilections de Thénard s'inscrivent dans la tradition de l'humour nihiliste, qu'elles teignent néanmoins d'une allusion passablement évidente aux doctrines occultes, dans lesquelles l'artiste est très versé. Lorsqu'il arriva à Vancouver via

Montréal, en 1971, il s'intéressait, tout comme Wise, au mandala. Par la suite, son attention se canalisa sur d'étranges allégories et sur des visions cauchemardesques délirantes de scènes de rue, notamment dans sa série de dessins à l'encre intitulée *Black Dada Nihilismus Series*. Imprégnées d'un certain esprit du *fantastique*, les œuvres de Thénard s'articulent souvent sur ce qu'il nomme un «mécanisme de fascination», une formule ou une fixation fétichiste qui reviendra fréquemment.

Andrej Somov (né en Tchécoslovaquie, en 1956), pour sa part, vint au Canada après un séjour à Paris, en 1977-1978. Dans ses peintures, et plus particulièrement dans ses dessins, Somov se livre à

des représentations figuratives abstraites qui évoquent des couples enlacés, des torsos bandés et des variations rythmiques de la passion humaine. José Pierre a écrit de l'œuvre de Somov: [elle est] «... dotée d'un rythme caractéristique à la fois apaisant et agité. Je serais presque tenté de parler de rythmes tropicaux. L'être humain n'est plus défini ici en termes habituels, mais révélé, plutôt, par le biais d'une dynamique intrinsèque...»⁵.

Quant aux travaux de Ladislav Guderna (né à Nitra, en Tchécoslovaquie, en 1921), ils se distinguent par une juxtaposition d'éléments érotiques à un sens enjoué du fantastique. Dans ses peintures et ses col-

suite à la page 90

THE WEST COAST SURREALISTS

Continued from page 39

collection of targets, fans, semi-clad female figures, human/plant hybrids and mutated spores from an alien future. However, the sinister implications of such imagery are controlled by Guderna's essentially humorous and therefore optimistic evaluation of the human condition. For example, *Lovers*, an oil on canvas from 1982, presents a tableau of buxom female anatomy set against a figure resembling a playing card Queen whose hand reaches for a set of tendril-like chess pieces.

Guderna's precisely rendered oils transmit an inner luminosity very much in the tradition of the European masters while his collages and Mail Art reveal a refreshing contribution to contemporary media-influenced art. A fusion of "extreme formal density"⁶ with highly evocative content results in works that communicate a buoyant celebration of life.

The influence of Guderna on the west coast surrealist scene is nowhere more strongly evident than in the work of his son, Martin Guderna (b. Zilina, Czechoslovakia, 1956). Martin's work draws upon the surrealist spirit and transforms it into rough-hewn images of a violent and frightening world. His 1984 series of drawings entitled *Beware of Cannibals* presents scenes of bestial carnage involving half animal/half man figures. The slaughterhouse atmosphere of these works contrasting with the cryptic simplicity of assemblages such as *Tensor 4*, suggests a restless search for what will undoubtedly become a strong personal imagery.

Precisely modelled forms set against a background of limitless deep-space in the work of Ted Kingan (b. Lytham-St. Annes,

England, 1927) have a sharply defined and highly finished appearance which gives the impression of having been deliberately conceived. However, as he states himself, it is during the painting process that these forms create themselves: "There is no attempt to predetermine the final configuration. One form provokes another until the various elements reach an idiosyncratic equilibrium and a sense of visual coherence is achieved... My aim is to achieve a felicitous balance between the spontaneous blossoming of form and the need for visual explicitness. The task is to integrate these two opposing imperatives into as eloquent a totality as possible."⁷

This "eloquent totality" results in sensuous, eerily lit "inscapes"⁸ of strongly balanced, biomorphic formations that fuse the natural elements into distinctive configurations only possible in the dream state. The world Kingan creates is a timeless one where forms owing no allegiance to any reality other than his own are rendered with a compact intensity of vision that results in refined poetic statements about a land we have yet to discover. Kingan's explorations of this land through his use of both conscious and unconscious processes put him firmly in the surrealist tradition where search and discovery are inseparably linked.

In the work of Gregg Simpson (b. Otawa, 1947), a constant evolution through various styles and techniques ultimately has aimed at creations, as Ernst declared, "the myth of his own time". In his early 1970's works the kind of stark, enigmatic scenarios often associated with classical surrealism were refined in *The Genagual* (1975) to produce a work that combines hard-edge elements with a softly organic background. This work led to Simpson's more recent preoccupation with an automaticist use of colour and abstract form as a point of departure in his search for the

mythology of his own inner landscape – a landscape conditioned by the influence of the powerful west coast terrain. In the 1980 oil *Spectres of Light*, for example, Simpson creates a pulsating mass of "rock or cerebellum-like convolutions"⁹ that invites the viewer to share his enthusiasm for the varied forms of geological and organic nature. Such elements were further refined in *Mask in the Rocks* and *Eye of Africa* – the latter employing an adaptation of the 'grattage' technique in order to discover and bring to view hidden anthropomorphisms. His most recent works, all executed in black and white, embody a foreboding sense of world disaster characterized by the jumble of burnt-out machinery depicted in *Debris of War* (1984) and the almost sinister black hole in *Through the Bamboo* (1984) that seems to suck in the fragile white tendrils surrounding it. Simpson's career to date epitomizes the convulsive nature of the surrealist process in that his work, especially since 1980, has been informed by the spirit, but not dominated by the traditional format, of most surrealist painting.

The activities of the west coast surrealist painters affirm the ongoing need in art to revitalize what has gone before in the creation of fresh statements that are peculiarly suited to their place and their time.

1. Gregg Simpson, *Canadian West Coast Hermetics*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1973, p. 1.
2. Gregg Simpson, "The West Coast Surrealist Group", *Terzo Occhio*, #16, Bologna, Italy, 1979, p. 6.
3. José Pierre, *Le Surréalisme et le Canada*, Centre National de la Recherche Scientifique, Associé à l'Université François-Rabelais, de Tours, France, December 13, 1980, p. 25.
4. Andrew Scott, "West Coast Surrealists", Gallery Move Catalogue, Vancouver, August, 1980.
5. José Pierre, "Review: Exhibition at La Mandragore Internationale Galerie d'Art", Paris, Jan., 1984, *Melmoth*, Vol. 3, #1, Vancouver, 1984, p. 44.
6. José Pierre, *L'Univers Surréaliste*, Edition Somogy, Paris, 1983, p. 293.
7. Ted Kingan, "Statement", *Melmoth*, Vol. 3, #, Vancouver, 1983, p. 29.
8. José Pierre, *L'Univers Surréaliste*, p. 293.
9. Michael Scott-MacKillop, "West Coast Surrealism at the Move Gallery", *Art Magazine*, Feb/March 1981, p. 54.

LES SURREALISTES DE LA CÔTE OUEST

suite de la page 39

lages, des strates d'une impeccable minutie procurent une toile de fond à un regroupement carnavalesque de cibles, d'éventails, de femmes mi-vêtues, d'hybrides mi-humains mi-plantes et de spores en mutation venus d'un futur inconnu. Les insinuations sinistres de cette imagerie sont toutefois amoindries par le jugement fondamentalement humoriste et, partant, optimiste de Guderna sur la condition humaine. *Lovers*, par exemple, une huile sur toile de 1982, montre un tableau représentant le corps d'une femme aux formes généreuses, à côté duquel se tient une figure semblable à une reine de jeu de cartes, qui tend la main vers un ensemble de pièces d'échecs dont la forme rappelle les vrilles des plantes grimpantes.

Les huiles de Guderna, très justement rendues, diffusent une luminosité intérieure tout à fait dans la tradition des maîtres européens, tandis que ses collages et son *Mail Art* constituent une intéressante contribution à notre art contemporain influencé par les médias. La fusion d'une «densité formelle extrême»⁶ et d'un contenu hautement évocateur engendre des travaux qui sont une allègre célébration de la vie.

L'influence de Guderna sur le milieu surréaliste de la Côte Ouest ne se manifeste nulle part aussi intensément que dans l'œuvre de son fils, Martin Guderna (né à Zilina, en Tchécoslovaquie, en 1956). Son œuvre participe de l'esprit surréaliste et le transforme en des images dégrossies faisant apparaître un monde de frayeur et de violence. *Beware of Cannibals*, une série de dessins qu'il a réalisée en 1984, présente des scènes de carnage bestial où évoluent des figures mi-animales mi-humaines. Le contraste entre

l'atmosphère d'abattoir de ces œuvres et la simplicité cryptique des assemblages tels que *Tensor 4* laisse supposer une recherche inlassable de ce qui deviendra, sans doute aucun, une imagerie personnelle puissante.

L'œuvre de Ted Kingan (né à Lytham-St. Annes, en Angleterre, en 1927) est peuplée de formes modelées avec précision sur un arrière-plan dont la profondeur spatiale n'a pas de limites. Leur morphologie nettement définie et extrêmement soignée donne l'impression qu'elles ont été conçues à dessein. Pourtant, ainsi que l'artiste lui-même l'affirme, c'est au cours du processus pictural que ces formes se créent: «Je n'essaie nullement de déterminer à l'avance la configuration finale de l'œuvre. Chaque forme en fait naître une autre, jusqu'à ce que les divers éléments atteignent un équilibre idiosyncrasique et respectent une certaine cohérence visuelle. Mon but est d'arriver à un équilibre approprié entre l'épanouissement spon-

tané de la forme et le besoin de clarté visuelle. La difficulté consiste à intégrer ces deux impératifs opposés de façon à réaliser un ensemble aussi éloquent que possible»⁷.

Cet «ensemble éloquent» se traduit par de sybaritiques paysages intérieurs⁸, étrangement éclairés et composés de formations biomorphiques efficacement balancées, combinant les éléments naturels pour donner naissance à des configurations particulières qui ne sont concevables que dans le rêve. Ce monde que Kingan imagine est un monde intemporel, où les formes, ne procédant d'aucune réalité autre que la sienne, sont rendues avec une dense intensité de vision qui aboutit à de subtils témoignages poétiques sur un monde qu'il nous reste encore à découvrir. S'appuyant sur des processus conscients et inconscients, Kingan se plonge dans des explorations de cet univers qui le situent véritablement dans la tradition surréaliste, où quête et découverte sont indissolublement liées.

A travers divers styles et diverses techniques, l'œuvre de Gregg Simpson (né à Ottawa, en 1947) a connu une évolution constante qui a conduit l'artiste à ce que Ernst qualifiait de «mythe de son temps». Souvent associés à un surréalisme classique, les scénarios énigmatiques et ri-

gides que l'on retrouve dans les travaux que Simpson exécuta au tout début des années 1970 acquirent une subtilité nouvelle dans *The Genagual*, 1975, produisant une œuvre qui conjugue des éléments hard edge à un arrière-plan organique fait de légères volutes. C'est à partir de cette œuvre que Simpson s'orienta vers un traitement automatiste de la couleur et des formes abstraites, procédé qui devint le point de départ de sa recherche d'une mythologie propre à son paysage intérieur – paysage exposé à l'influence de l'étonnante configuration de la côte occidentale. Dans *Spectres of Light*, par exemple, une huile de 1980, Simpson crée un agglomérat palpitant de «circonvolutions rocheuses ou cérébrales»⁹, qui invite le regardeur à partager l'enthousiasme de l'artiste devant les diverses formes de nature géologique ou organique. Éléments que le peintre raffine davantage encore dans *Mask in the Rocks and Eye of Africa* – cette dernière toile empruntant à la technique du grattage, que l'artiste exploite en vue de découvrir et de révéler des anthropomorphismes cachés. Ses toutes dernières œuvres, entièrement exécutées en noir et blanc, véhiculent un sentiment prémonitoire de désastre mondial, que suggèrent l'enchevêtrement de machines hors d'usage représenté dans *Debris of War*,

1984, et le trou noir quasi sinistre de *Through the Bamboo*, 1984, qui semble aspirer les frêles vrilles blanches qui l'environnent. La carrière de Gregg Simpson s'avère, jusqu'à présent, très caractéristique de la nature changeante du processus surréaliste, en ce sens que l'œuvre de cet artiste, notamment depuis 1980, s'est nourrie de l'esprit qui anime la plupart des peintres surréalistes, sans toutefois s'assujettir à la formule traditionnelle qu'elles adoptent.

Les activités des peintres surréalistes de la Côte Ouest confirment ce besoin perpétuel qu'a l'art de faire revivre ce qui a existé auparavant, en créant des témoignages nouveaux parfaitement adaptés au lieu et à l'époque qui sont leurs.

1. Gregg Simpson, *Canadien West Coast Hermetics*. Galerie d'art de l'Université de Colombie-Britannique, 1973. P. 1.
2. Gregg Simpson, *The West Coast Surrealist Group*. Terzo Occhio, N° 16, Bologne, 1979. P. 6.
3. José Pierre, *Le Surréalisme et le Canada*, Centre National de la Recherche Scientifique, Associé à l'Université François-Rabelais, de Tours, 13 décembre 1980. P. 25.
4. Andrew Scott, *West Coast Surrealists*, Catalogue de la Galerie Move, de Vancouver (Août 1980).
5. José Pierre, Critique de l'Exposition de la Galerie La Mandragore Internationale, Paris, (Janvier 1984); *Melmoth*, vol. 3, n° 1 (Vancouver, 1984). P. 44.
6. José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Paris Éditions Somogy, 1983. P. 293.
7. Ted Kingan, *Statement. Melmoth*, vol. 3, n° 1 (Vancouver 1983). P. 29.
8. José Pierre, *L'Univers surréaliste*. P. 293.
9. Michael Scott-MacKillop, *West Coast Surrealism at the Move Gallery*, in *Art Magazine* (Fév.-Mars 1981). P. 54.

L'IMAGE, LE SIGNE, L'ÉCRITURE, LA LECTURE, ETC.

suite de la page 41

naguère (1961), moyens de communication non seulement avec le réel mais aussi avec l'irréel. Un peu, cela dit, en paraphrasant Lévi-Strauss parlant d'«un système de signes nécessairement équivalent à un autre système de signes au moyen d'une transformation». Je veux dire que la lecture du signe (si lecture il y a), tel qu'il est donné à voir, inspire une lecture intérieure d'une tout autre ampleur et, pour tout dire, d'une tout autre signification. L'abstraction du signe écrit le rend hors écriture (conventionnelle) et hors lecture (conventionnelle); elle tend à le rendre seulement, mais suffisamment sensible. Peut-on dire, alors, que c'est l'âme qui lit? Et qui lit du coup non seulement le signe abstrait (Degottex) mais aussi, de la même manière, le signe concret (Van Gogh) inscrit dans la représentation d'un objet. L'équivalence entre systèmes se situe au niveau privilégié du ressenti. Et l'on entre alors dans un autre domaine: non plus lecture ordinaire des signes mais lecture des signes par le sentiment. De nouveau: peut-on parler dès lors, au sens usuel des mots, de lecture? Le sentiment lit-il, quelle que soit l'ambiguïté des notions incluses dans le concept de sentiment?

Barthes, mis par le Japon «en situation d'écriture», introduit son *Empire des signes* par un avertissement qui dit que son texte ne commente pas les images, ni que les images n'illustrent le texte. Chacune de ces images ajoute-t-il, fut pour lui, «le départ d'une sorte de vacillement visuel». Et d'évoquer «cette perte de sens que le zen appelle un *satori*». D'où que «texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants: le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes». (Je souligne). Mais ces signes japonais, comme la langue japonaise, lui sont, comme à nous, étrangers. C'est «la langue inconnue» dans sa graphie, sa lecture, sa construction... L'étrange vient de là, et le remue-ménage de nos sensibilités et de nos émotions qui en dérivent. Inconnue, donc illisible; pourtant ressentie. La sensibilité, dès lors, est apatriote

et, peut-être, du coup, aculturelle. Devant une encre de Yokoi Yayû, Barthes se demande: «Où commence l'écriture? Où commence la peinture?..» Où, de fait? Mais devant une encre d'Henri Michaux, par exemple, la question n'a plus de sens, ou en tout cas plus le même sens: il n'y a jamais écriture «qui commence» (réservée par ailleurs aux livres que Michaux écrit) mais il y a toujours peinture, peinture-peinte, si l'on ose dire.

Se poser le problème de la lecture des œuvres de l'art plastique, en définitive, c'est donc moins (pas du tout, même) formuler la question en termes de notre langage coutumier. Mais c'est peut-être poser d'autres questions tout aussi majeures, aujourd'hui. Certes, en ce compris le langage de la critique d'art (lecture-écriture). Mais davantage en ce compris notre propre accession à l'observation des images et ce que nous en retirons, dans le contexte où ces images sont produites, présentées, vues. A la facilité qui place, dans ce but, des termes langagiers courants à la disposition de tous, il convient sans doute de substituer, sinon d'autres qu'il faudrait inventer, forger et faire admettre, un autre sens à celui que ces termes ont déjà – et le faire savoir. «Ah oui!, me disait l'autre jour un peintre, certainement: on lit un tableau et le tableau relève d'une écriture.» Mais ni lire ni écrire n'ont le même sens pour lui, peintre, que pour moi, écrivain. Au surplus, on s'aperçoit à ce stade qu'ils n'ont pas le même sens, non plus, selon que, chez les plasticiens, ils sont utilisés par un peintre (dessinateur, graveur) ou par un sculpteur. Car leurs mots changent et, partant, leur lecture. On comprend alors que le peintre, le dessinateur, le graveur utilisent des outils proches de ceux de l'écrivain et qu'un phénomène d'assimilation corruptive joue, qui détourne la plume de son emblématique littéraire et qui amène le pinceau à l'instrument virtuel du signe. Comme si, au total, l'écrivain ne faisait jamais que dessiner, le sens des mots n'étant qu'une sorte de déviation de cet exercice...

Le peintre, le sculpteur, les images: que dire alors du photographe, qui n'a jamais prétendu à écrire ni à être lu; que dire, un pas plus en approche encore, des gens de l'image électronique sans support, disparue aussitôt que créée?

1. Peter Wollheim, in *Vanguard* (Septembre 1981).
2. Jacques Meuris, *Le Photographe et ses modèles*, 1984.