

Louis Gosselin ou L'immanence du sacré

Gilles Rioux

Volume 30, numéro 121, décembre–hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54076ac>

[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

Rioux, G. (1985). Louis Gosselin ou L'immanence du sacré. *Vie des arts*, 30(121), 48–103.

Jusqu'à ce que le discours esthétique commence à se pré-tendre scientifique, vers la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il était acceptable de citer, à propos des origines lointaines de la sculpture ou de la céramique, la formation de l'homme avec un peu de limon de la terre. Si belle que soit cette métaphore biblique, l'idéalisme religieux étant devenu suspect, notre temps l'a reléguée au rang des clichés. De même pour l'évocation de ces figurines d'animaux modelées dans la glaise par l'homme préhistorique à même la paroi des cavernes.

Pourtant, ces rappels furtifs ne sont pas totalement dépourvus d'à propos lorsqu'il s'agit de présenter l'œuvre d'un sculpteur comme Louis Gosselin. Sans recourir à une psychologie religieuse frelatée ou se complaire dans des interprétations jungiennes simplistes, force est de reconnaître que Louis Gosselin renoue instinctivement avec les forces gigantesques déployées dans la formation de l'univers et les pulsations premières inscrites dans tout être vivant, depuis l'amibe primaire jusqu'à l'humain, admirable dans sa complexité.

LOUIS GOSSELIN ET L'IMMANENCE DU SACRÉ Gilles RIOUX

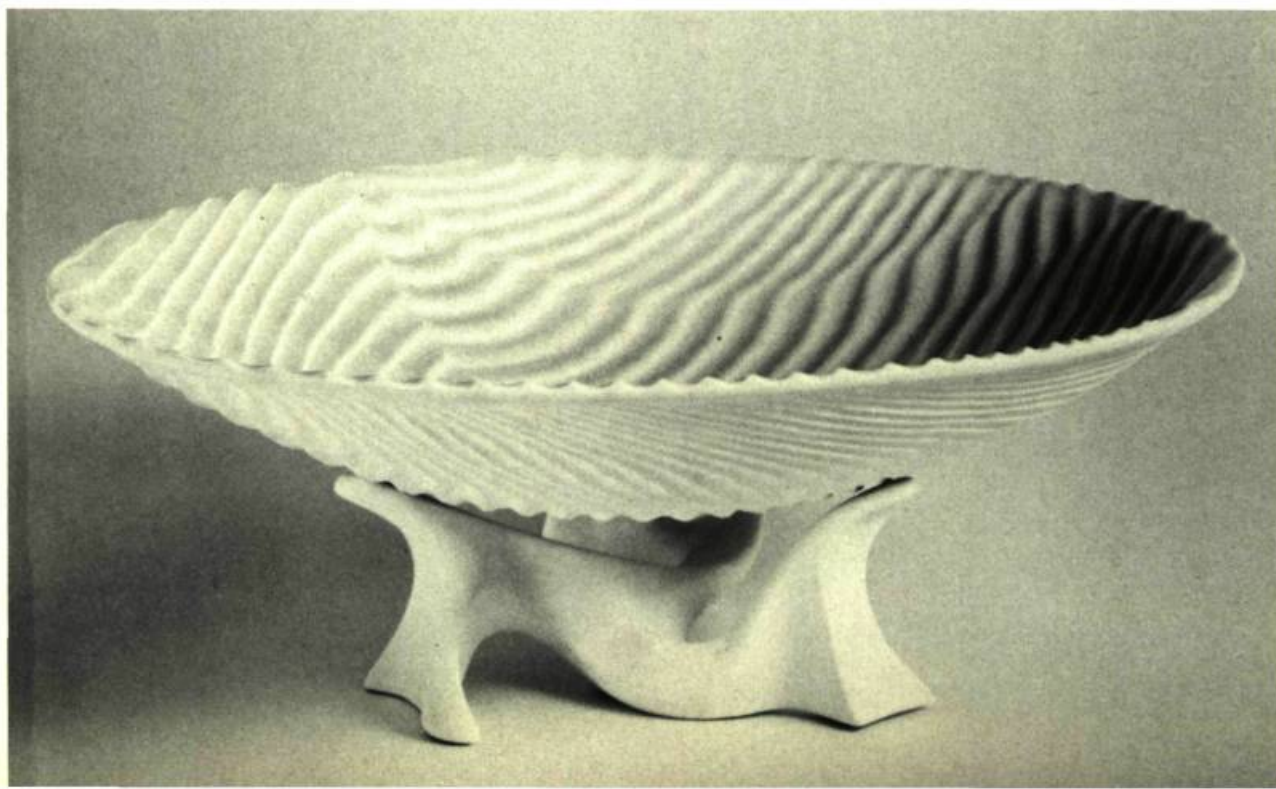
Outre sa formation artistique l'homme a touché, comme on dit, à trente-six métiers qui ont indubitablement modelé sa relation à l'univers, son contact avec les matériaux et les techniques ainsi que sa connaissance des humains. Ce qui, chez certains, ne serait demeuré qu'accidents de parcours ou aléas de l'existence, se métamorphose chez d'autres en un faisceau d'expérience qui concourent à un élargissement de la conscience et à une emprise accrue sur le monde; dans ce processus, les acquis vont au delà de la simple maîtrise d'une technique pour déboucher sur une sensibilisation aux matières qui, grâce à cette étroite intimité, communique aux œuvres un cachet d'authenticité et un surcroît d'intensité

Et là nous touchons au vif du sujet: la spécificité de l'activité artistique chez Louis Gosselin. On pourrait à la limite parler d'une sorte d'animisme; à savoir que tous les êtres et tous les objets sont animés de l'intérieur d'une certaine forme de vie qui leur est propre et qu'il nous est permis d'appréhender analogiquement par le biais d'une disponibilité personnelle et d'une sensibilité aiguë à la notion même d'existence. Toute forme d'existence ou de vie procède d'un rythme ou d'une vi-

bration, que ce soit à l'échelle humaine, végétale, microbienne, géologique ou cosmique. De cette conception, procède l'affirmation qu'en art: *Toute forme est à base de rythme; et avant même toute forme je recherche le rythme qui préside à la naissance d'une forme.* Oui, un rythme d'abord imperceptible et lancinant, qui s'installe lentement, presque à l'insu de l'artiste, et s'impose finalement à lui au point de le subjuguier totalement pour un certain temps. Ces rythmes et leurs variations constituent la structure essentielle de la plupart des œuvres de Louis Gosselin. A preuve ces étonnantes séries de dessins réalisées aux marqueurs de couleur et encore inconnues du public. Ils offrent à voir des gerbes de traits parallèles, légèrement recourbés selon que la surface disponible permet une oscillation de la main jusqu'au poignet, soit jusqu'au coude, ou bien de tout le bras jusqu'à l'épaule. D'une feuille à l'autre les traits se groupent ou se dispersent, s'entrecroisent ou s'organisent en des rythmes visuels plus ou moins denses, saccadés ou souples. Et la main qui triture la céramique ne travaille pas autrement!

Tournant le dos à une certaine pratique traditionnelle et routinière, Louis Gosselin a élu la céramique et plus particulièrement la porcelaine comme matériaux privilégiés de sa sculpture. Loin des vases et des assiettes, il s'aventure résolument dans une voie plus exigeante parce que le risque assumé est plus élevé. Sans modèle externe, ni image mentale préalable, il travaille dans l'instant, sans pouvoir prévoir ce qui sortira de ses mains. Assurément, les préparatifs et la mise en place constituent un rituel préliminaire assez long dont les opérations, les gestes et les tâtonnements favorisent une mise en condition et une concentration psychique indispensable à toute performance artistique. Lorsque l'artiste a bien senti son matériau, que son être s'en est imprégné, alors, à la faveur d'un geste, d'une manipulation ou d'une expérimentation, s'enclenche un processus rapide, frénétique et de durée variable, durant lequel les mouvements acquièrent un rythme soutenu et s'organisent les uns par rapport aux autres et se traduisent par l'exécution d'une bonne série de pièces. Puis la cadence se relâche et l'ardeur créatrice décroît; une pause est nécessaire pour permettre aux énergies physiques et psychiques de se reconstituer. Une telle exaltation peut se prolonger plusieurs semaines si des

1. Louis GOSSELIN, *Ripple-Mark*, 1980. Coupe en porcelaine; Diam.: 41 cm.



conditions favorables sont maintenues. Un exemple simple et probant nous est donné avec cette motte de terre que l'artiste manipule distraitement et qui, un coup de pouce par-ci, deux pressions par-là, et encore un peu de-ci, de-là, devient Cra-paud!

Tenter de décrire les œuvres de Louis Gosselin est aussi périlleux que vain, tandis que la photographie, elle, se fait aussi éloquente qu'efficace. Au mieux, les mots peuvent-ils se glisser comme des sous-titres furtifs propres à évoquer certaines analogies purement formelles: plissements de formations géologiques, empreintes préhistoriques, coquillages fossilisés, éclats de roches, fragments métalliques érodés... Toutes choses primordiales sur lesquelles la parole n'a que peu de prise.

Fortuitement, Louis Gosselin retrouve et restitue intuitivement dans et par ses sculptures les grandes pulsations qui présidèrent à la formation de l'univers et y sont toujours en action de manière lente et obstinée. Parfois, paradoxe dont la nature est elle aussi capable, la délicatesse et la translucidité de la



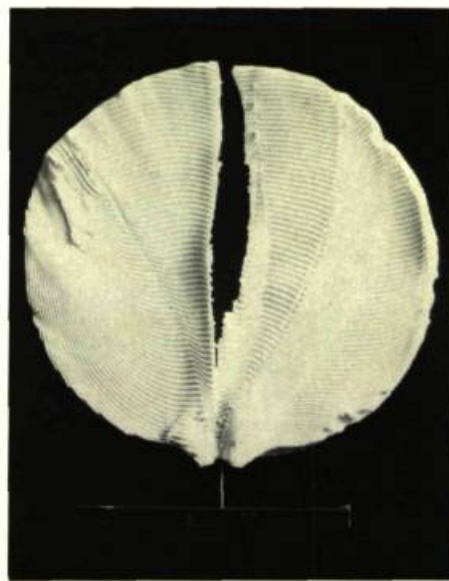
2. Feuille de chair. 45 cm x 38.

porcelaine semblent contredire l'énormité des forces telluriques évoquées par le déploiement des formes. En dépit de leurs petites dimensions, beaucoup de pièces sont dotées d'une monumentalité saisissante, comme si toute une falaise avait pu être miniaturisée. D'ailleurs, les Orientaux portent le plus grand soin à choisir pour leurs jardins des rochers qui ont la merveilleuse propriété de proposer au regard une véritable synthèse de tout un paysage. Même chose pour ces pierres de rêve chinoises qui recèlent des sites grandioses. Très hautement prisés et commentés, ces objets naturels prennent place au rang des œuvres d'art.

La majorité des pièces de Louis Gosselin étant montées sur une simple tige verticale fichée dans un socle, cette présentation leur confère un petit cachet muséologique auquel l'artiste est sensible et dont il ne se défend pas. Le spectateur est manifestement convié à contempler quelque spécimen naturel rare et à scruter le dedans de la terre. Dans leur superbe isolement, les œuvres s'auréolent d'une intemporalité qui renforce leur contenu sacré. Les Italiens du Cinquecento avaient savamment mis en scène dans leur jardins, leurs bâtiments, leurs grottes et leurs statues, un débat philosophique entre la natura naturans et l'artifex. Aujourd'hui que la nature est franchement menacée et régresse devant la poussée des technologies triomphantes, les sculptures de Louis Gosselin témoignent éloquentement de la pérennité de ce débat: de façon subtile, les prestiges de l'art font allusion à ceux non moins puissants de la nature tant physique et externe que psychique et interne.

La gamme de coloris des œuvres concourt à leur dimension «telluriste», de dire l'artiste. Par ailleurs, nombre de pièces évoquent faiblement, mais non moins perceptiblement, des civilisations lointaines ou disparues qu'il serait futile d'identifier. Le seul cas manifeste est celui du pi, ce disque de jade percé d'un cercle en son milieu, que Louis Gosselin traite avec des rehauts de couleurs ou des incrustations étrangers à la tradition chinoise.

Il convient d'allouer une place à part à cette coupe *Ripple-Mark* – dont un exemplaire est au Musée des Arts Décoratifs – que Louis Gosselin a exécutée lors de ses séjours en tant qu'artiste invité à la Manufacture Nationale de Sèvres. Bien que l'idée lointaine vienne de l'examen de la structure interne de l'ivoire, elle prend son nom, en anglais, de ces rides parallèles que le ressac inscrit sur le sable des plages; l'intérieur et l'extérieur de la coupe étant ornés de lignes ondoyantes, il a fallu prévenir les problèmes de tension entre les gonflements et les dépressions qui pouvaient amener la pièce à se briser d'elle-même soit au



3. Coquille-ange. Porcelaine; Diam.: 30 cm.

séchage, soit lors de la contraction subie à la cuisson, en prévoyant que les deux réseaux de rides se croisent selon un angle approprié, qui assure la solidité de la coupe, tout en évitant l'angle droit de façon à satisfaire l'œil, puisque la translucidité de la porcelaine les fait voir en superposition. Pareille prouesse technique fait la preuve de la virtuosité de cet artiste que les Européens ont su reconnaître, faire travailler, accueillir tant à Sèvres qu'à la prestigieuse Fondation Maeght, tandis qu'ici l'attente dure...

Avec beaucoup d'à-propos, Louis Gosselin rappelle que jusqu'à la Renaissance la pratique de l'art avait partie liée avec le culte; cette cohésion spirituelle subsiste toujours en Orient, dans l'Islam et dans toutes les civilisations dites primitives. C'est donc dire que, dans l'évolution de l'humanité, cette dichotomie est récente et occidentale. Le développement des considérations esthétiques en une discipline autonome s'est fait au détriment d'un continuum spirituel entre l'art et l'univers. Notre expérience esthétique, occidentale et moderne, procède d'une vision extérieure des choses de l'art tandis que l'approche culturelle se fait de l'intérieur. Cette laïcisation de l'art est d'ailleurs contemporaine de l'esprit scientifique dont le moteur est la rationalisation de tous les phénomènes; sur cette lancée, on assiste à l'essor prodigieux de la science et de la technologie et, parallèlement, à une course aux avant-gardes artistiques. Bref, le culturel a supplanté le cultuel.

SASKATOON: FIVE ARTISTS

Continued from page 39

More recently he has gone entirely beyond the dream, and his imagery comes from what he calls "the ongoing process of looking", from seeing ordinary things in a new light: "a confirmation of shapes which seem to impact."

Peterson says he identifies himself with a certain shape that occurs most literally in his drawings but is also the central, isolated motif in some paintings, and there I sometimes find it too redolent of loneliness. Perhaps the reliance on the dream, with all its emotional freight, can lead Peterson to neglect, at his cost, the distinction between the evocative and the aesthetic. Clearly, as much as art must emerge from a life, an artist can be too close to the trials and tribulations of daily existence.

This observation gives rise to a second question: granted that a successful work of art must be deeply felt, how is it felt? Given that our feelings are involved somehow in almost everything we do, is this object of feeling successful art?⁷ Peterson can surely produce very good art, but he could sometimes use rather more aesthetic distance.⁸

DMYTRO STRYJEK (b. 1899 in the Ukraine; moved to Canada, 1923) is a relatively untutored figurative artist whose work is admired by a number of young abstractionists in Saskatoon. One might call him its Douanier Rousseau. I suppose Stryjek is not a folk artist in the technical sense, as he's never been of any particular interest to the Ukrainian community⁹, but much of his subject matter owes to his youth in the old country. His is an entirely authentic and highly personal vision, which can somehow transform even the most banal images taken from television: movie stars, politicians, the queen or pope. Perhaps it's significant that he so often does portraits, for the liberties he takes with his subjects (even the most contemporary of them can look like one of his favourite Ukrainian heroes) suggest that the emotional force of the work is linked to the experiences of his youth, especially during World War One, when he was sketching people's faces for intelligence purposes.

Stryjek began painting regularly in the early 1960s when he was still working for the Canadian National Railroad. His method is highly inventive and spontaneous. After making a preliminary sketch in ballpoint, he lays the paint on with a brush, and then uses pins, the other end of the brush, and even Kleenex to establish the surface patterns and texture; details are piled up with pen or crayon and sometimes even face makeup. Peter Millard observes that he has a compulsion to fill in every part of the picture in a way consonant with Byzantine icons.

While Stryjek's paintings were previously somewhat less frequent, he now works much more quickly and completes at least one painting a day. However, I think it would be to his advantage if he were to linger over them and let each one ripen further.¹⁰

These five artists are, of course, only a sampling, and a number of others might well break through to a higher level. NORM DALLIN (who hangs two very good Stryjeks in his home) is an abstract painter who also rebels against the neglect of content. The shapes he puts in some of his best works almost seem to be persons, with feelings of their own, and this basically unconscious anthropomorphizing of form I take to be potentially fecund.¹¹

DENNIS EVANS (b. 1946 in Saskatoon) is an abstract painter who seems to be making a tentative quality in his work an asset, and he may also be on the verge of his own breakthrough. Just before the Emma Lake Workshop in 1982 he was doing good painting, but it wasn't really good art. In the terms of Immanuel Kant, it was merely "pleasant". At that Workshop, guest artist Stanley Boxer suggested to a number of participants that they do a painting with a colour approaching black, perhaps starting with a black ground. It would be something they might not have done before and thus a way of escaping any formula. While Evans worked towards black rather than starting with it, Boxer's advice seems to have helped: now his palette is less gratifying in its own right, and as his palette widens the emphasis falls less on the colours as such and more on colour relations. But I

feel his breakthrough would come sooner if he were to realize that attention to the medium alone may not be adequate. "The subjects of the artist" would seem to count no less now than they ever did.¹²

1. All direct quotations owe to a series of conversations in both Saskatoon and Toronto over the period 1981-84.
2. A key figure in this regard is the painter Robert Christie.
3. Here I'm following the thought of the great German critic, Julius Meier-Graefe.
4. Augustus Kenderline should probably be taken as the founding father of this local tradition.
5. That the genuine artist does so is a central tenet of Benedetto Croce in *Aesthetic* (London: Macmillan, 1909).
6. In a subsequent article I will consider an alternative strategy for dealing with this issue as employed by Judy Singer of Toronto.
7. One of the best readings on this issue remains "Analytic of the Beautiful" in Kant's *Critique of Judgment* (1790).
8. The classic exposition of this concept is by Edward Bullough: "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, V:2 (1912); reprinted in W.E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy*, (first edition only) (New York: St. Martin's Press, 1964).
9. To be more precise, the Ukrainian community cannot be said to identify with or through him.
10. For further information on this artist, see Dmytro Stryjek, the catalogue for his exhibition at the Mendel Art Gallery in 1982, with a good text by Lynne S. Bell.
11. See my essay, "Triumph over Adversity" in Karen Wilkin (ed.), *Jack Bush* (Toronto: Merritt Editions, 1984).
12. I've chosen to end on a note reminiscent of the school opened by Baziotes, Motherwell, Newman and Rothko in New York City (1948).

LOUIS GOSSELIN ET L'IMMANENCE DU SACRÉ

suite de la page 49

Loin de jeter un regard nostalgique sur un prétendu âge d'or qu'il tenterait de prolonger ou de restaurer, Louis Gosselin assume en lui-même et dans son œuvre les risques d'une démarche artistique responsable. Tandis que l'homme primitif ne s'interroge pas sur son primitivisme, c'est le propre de l'homme plus évolué de s'interroger sur son degré de civilisation et sur le primitivisme des autres. A l'instar de plusieurs artistes exemplaires du vingtième siècle, Louis Gosselin provoque une matière, la céramique, pour qu'elle réponde et révèle une facette de son identité. Primitif des temps modernes, il ne formule pas des questions mais il avance des propositions plastiques qui nous remémorent avec une troublante pertinence qu'immuablement, au delà des trépidations du moment, esthétiques et autres, le propre de l'art est d'assumer et d'assurer visuellement la relation spirituelle de l'homme à l'univers¹.

1. Voir aussi l'article de Jean-Luc Épivent, dans *Vie des Arts*, XXIX, 117, 67.

AUTRES, AUTREMENT, OU LA SIGNIFIANCE DE FIORE

suite de la page 51

de gauche à droite, on passe de l'indécision de la première figure à cette percée illusionniste du pied de la dernière. Finalement, le plus important et le plus symptomatique du travail de Fiore, est le fait que, dans les deux tableaux, l'effet de profondeur se retourne en effet de relief: le baigneur (la couleur jaune), le pied (la forme en découpe) viennent en avant. Le tableau ne se creuse pas, il se gonfle; la fenêtre albertienne reste fermée; les personnages collés au mur de la peinture n'ont d'autre espace illusionniste à leur disposition que celui du trompe-l'œil, c'est-à-dire l'espace existentiel du spectateur, de ce fait impliqué imaginativement dans le travail pictural. Au leurre spectaculaire de la peinture traditionnelle, Fiore substitue une complicité lucide.

Il faudrait parler de la couleur. De son effet d'ensemble, le virage graduel du bleu-vert au bleu-violet, dans *La Baignade*, son bouillonnement intense, d'un extrême à l'autre de l'échelle des valeurs, dans *Cancellatura*. De ses éclats soudains, ponctuation de vermillon et d'orange qui rendent solitaires les figures de *Cancellatura*, et frottis locaux de ces mêmes couleurs en nuances voisines qui miment et nient la carnation dans *La Baignade*. De ses profondeurs, dessus-dessous des effacements et des glacis dans *Cancellatura*; transparences des peignages et des lissages de *La Baignade*. De ses rapports à l'espace, à la lumière, qui sont tout un, par la spontanéité du geste dans *Cancellatura*, par sa retenue dans *La Baignade*, c'est-à-dire par la facture. Tout se tient quand la peinture tient.

suite à la page 104