

Oscar Cahén

Le passé en guise de prologue

Il y a 50 ans, une double tragédie sur les routes nord-américaines détournait abruptement le cours de l'art contemporain, le ralentissant et le modifiant irrémédiablement. Le 11 août 1956, le peintre américain Jackson Pollock, conduisant apparemment en état d'ivresse, quittait la route et se tuait près de son atelier et maison à East Hampton (New York). Trois mois et demi plus tard, le 26 novembre 1956, l'artiste canadien Oscar Cahén, au volant de sa Studebaker Silver Hawk, sa voiture de sport favorite, frappait de plein fouet un camion de gravier et se tuait près de chez lui, à Oakville (Ontario). À l'heure de sa mort, Pollock avait 44 ans et pouvait se targuer d'avoir vécu assez longtemps pour lire cet article de la revue *Life* publié en 1949, intitulé : « Est-il le plus grand peintre vivant des États-Unis ? ». Son art avait fait éclater les conventions artistiques ; lui-même avait éclipsé ses contemporains. À cette date, ses créations étaient reconnues dans le monde entier et sa vision avant-gardiste lui avait assuré une place au panthéon historique de l'art international. Mais ce peintre qui avait réinventé l'art pouvait-il se réinventer lui-même ? Ayant atteint son zénith créateur, une apogée que personne, pas même lui, ne pouvait plus dépasser, Pollock s'était de toute évidence heurté à un mur et avait totalement cessé de peindre en 1956. Cette autodestruction brutale lui aura-t-elle épargné l'infamie de s'efforcer le reste de sa vie de tenter de rejoindre ou de repousser les limites qu'il avait lui-même fixées par son exemple si brillant et si novateur ?

À 40 ans, Oscar Cahén était le plus vif espoir du Canada. Néanmoins, à la différence de son homologue américain, l'avant-gardiste Pollock, la reconnaissance qu'il méritait tout comme les éloges qu'il devait inspirer n'apparurent qu'après sa mort. Depuis sa disparition accidentelle, triste et inopportune, le sens des messages demeure le même : beaucoup déplorent la promesse rompue et pleurent ce qui aurait pu être. Nous devrions nous attacher bien davantage à mettre en lumière et à prôner les qualités de l'art que Cahén nous permet aujourd'hui d'apprécier. Son oraison funèbre, profondément canadienne dans sa retenue, est un sobre hommage assorti d'une condition fondamentale : « S'il avait vécu, Oscar Cahén aurait pu être considéré comme le plus grand de tous les artistes canadiensⁱ ».

Cinquante ans plus tard, quelle évaluation faisons-nous du travail de Cahén ? Si les témoignages flatteurs d'amis artistes abondent, le cercle élargi des passionnés d'art a en quelque sorte perdu ses œuvres de vue. Certes, celles-ci sont reproduites et discutées avec enthousiasme dans les livres d'histoire de l'art canadien, mais rarement le public a-t-il l'occasion de les admirer en personne. Les collections des musées d'art canadiens n'abritent que vingt toiles de cet artiste, dont un grand nombre sont concentrées dans quelques établissements du centre du Canada. Là encore, son travail tout comme celui de tant d'autres artistes des années 1950 n'est pas exposé de façon permanente. Le nombre d'œuvres présentées ou mises en vente dans des galeries commerciales ou aux enchères est encore moins élevéⁱⁱ. Autant dire que le grand public ne

connaît Cahén que par le biais de mauvaises reproductions, voire pas du tout. Nous espérons que cette exposition et la publication qui l'accompagne contribueront à pallier cette lacune.

Les amateurs qui découvrent pour la première fois et isolément des images de Cahén, extraites de leur contexte ou de leur séquence artistique historique, peuvent être excusés d'en conclure hâtivement que son œuvre s'inscrit fermement dans notre compréhension de l'esprit de son époque. Nous pourrions déclarer que sa contribution à l'art consiste à avoir fourni d'admirables exemples en réponse au style des années 50. Récemment, l'un de ses admirateurs a même dit craindre qu'une grande partie de son œuvre ait pu souffrir d'un excès de maniérisme, qu'elle était trop conventionnelle, limitée dans le tempsⁱⁱⁱ.

Aujourd'hui, rétrospectivement, nous pouvons revenir sur cette époque en tenant compte des conséquences de 50 années d'expériences et d'inventions stylistiques, de tâtonnements, de discussions et de débats houleux sur les meilleures perspectives de cet art en devenir. Il nous est presque impossible d'adopter la mentalité de ces pionniers de l'abstraction soucieux de faire évoluer l'art au début des années 1950, à Toronto. Quelle était la norme durant les années précédant la journée du 26 novembre 1956 ? Quelle était la situation ce jour-là ? Qu'aurait l'avenir ? Si nous pouvions arrêter le temps à cet instant précis, où se situerait Cahén par rapport au travail de ses contemporains ?

Beaucoup oublieront que l'Amérique aussi attendait la renaissance d'un art dominant. Les limites de *l'art sans limites (all-over)*, premier style pictural de l'Expressionnisme abstrait, étaient atteintes en 1950. L'art devait évoluer. Pollock le savait, tout le monde le savait. Quelle direction allait-il emprunter ? Les jeunes artistes peaufinaient et sondaient toutes les possibilités apparentes des nuances de l'Expressionnisme abstrait, faisant reflourir ce style à même le terreau de la création originale. Cahén s'est joint à cette quête – dans un premier temps comme concurrent égal, puis rapidement comme l'un des chefs de file. Une grande partie de ce que nous considérons aujourd'hui typique du style des années 1950 sont des idées que nous avons découvertes grâce aux qualités de l'art de Cahén. En 1956, à 40 ans, celui-ci venait de trouver son rythme, neuf ans après avoir débuté sa carrière de peintre. En 1952, il avait déjà assimilé la plupart des aspects de l'art abstrait avant-gardiste, y ajoutant sa touche personnelle. En 1953, il a développé une approche unique et remarquablement novatrice, créant au cours des trois dernières années de sa vie des œuvres stupéfiantes qui se démarquent par un dynamisme exubérant, vibrante alternative au style qui règne alors en maître. Élève et novice amateur, Cahén a rapidement prit ses distances avec ses contemporains, donnant toutes les raisons de croire qu'il allait libérer l'Expressionnisme abstrait du borbier de la répétition et de l'impasse dans laquelle celui-ci s'était engagé. La fraîcheur de sa vision artistique vibrante et résolument originale l'avait distingué du reste du peloton. Allait-il continuer à innover ? Nous ne le saurons jamais.

Au moment de sa mort, un grand nombre de ses œuvres ne portaient ni titre, ni date, ni signature. Il nous est donc impossible de suivre le parcours artistique de Cahén d'après une stricte chronologie et par conséquent difficile de dire, au risque de se tromper, s'il progressait en ligne droite ou s'il serpentait et revenait en arrière pour mieux explorer d'anciens thèmes et des approches déjà définies. Cahén avait-il atteint le sommet de son art, déclinait-il, ou bien continuait-il à évoluer et à progresser ? En outre, l'absence de texte ou de marques significatives

sur certaines de ses œuvres ne permet pas d'être absolument certain de leur sens d'accrochage : comment orienter la toile ? Il faudra poursuivre les recherches^{iv}.

Toutefois, nous ne devons pas oublier que le style qu'il a développé dans les œuvres des années 1953-1956 est sans équivalent non seulement au Canada, mais peut-être même au monde. Après sa mort, en 1956, une pléthore d'artistes ont eu tout le loisir de graviter dans son orbite, d'exploiter les particularités du style introduit au début des années 1950 par Cahén, style qu'ils ont adopté et appris à nuancer et amplifier. Bien des qualités attribuables à la peinture de Cahén en 1953-1956 ont déterminées les grandes approches qui définissent couramment l'art du Groupe des Onze, du groupe de St. Ives et du mouvement CoBrA jusqu'au milieu des années 1960. Cahén a joué les premières mesures ; d'autres s'empareront de la mélodie et composeront le refrain. Aurait-il conservé sa position dominante s'il avait vécu ? Sous son impulsion, l'art aurait-il franchi une nouvelle étape ? Cahén a peut-être été en avance sur son temps, mais son temps s'achève en 1956. Nous devons suivre le fil de cette évolution rapide qui a permis les créations brillantes des dernières années.

Cahén a fait de profonds changements et de grandes conquêtes au cours de sa trop brève carrière de peintre. Les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous ont été réalisées entre 1947 et 1956. Pour les nouveaux initiés au plaisir du travail de cet artiste, une courte biographie s'impose. Né le 8 février 1916 à Copenhague, au Danemark, de parents allemands, Cahén a étudié l'art à Paris, Stockholm et Prague, et a obtenu une maîtrise d'art à la Kunstakademie de Dresde. En 1938, il a enseigné le dessin, l'illustration et la peinture à l'école d'art Rotter de Prague. Son père, Fritz M. Cahen^v, a écrit *Men Against Hitler*, publié en 1939, dont la jaquette précise que l'auteur « organise, à titre de chef des forces anti-hitlériennes depuis 1932, un mouvement invitant la population d'Allemagne et d'autres pays à renverser le régime nazi ». Toutefois, ce fut la famille Cahén qui dut fuir : Fritz, le premier, pour l'Amérique, puis Oscar et sa mère pour l'Angleterre où celui-ci fut emprisonné comme ennemi étranger, envoyé au Canada et interné dans un camp à Sherbrooke, au Québec. Ses talents de dessinateur lui ont cependant permis d'être libéré en 1943 grâce à la protection d'un parrain. À Montréal, il a connu un succès fracassant et fulgurant comme illustrateur, travaillant tout d'abord à son compte pour le *Montreal Standard* et l'Office national du film, puis acceptant le poste de directeur artistique de la revue *Magazine Digest*. Il est possible qu'il ait alors découvert le travail d'Alfred Pellan et d'autres artistes s'intéressant aux tout début de l'abstraction, comme Fritz Brandtner et Henry Eveleigh. Il a déménagé en 1940 à Toronto et a obtenu la citoyenneté canadienne en 1946. Cahén a prêté son graphisme fougueux et spirituel à de nombreuses revues, dont *Macleans*. Ses illustrations lui ont valu plusieurs prix, de nombreuses louanges et suffisamment d'argent pour lui permettre de s'adonner à sa passion pour la peinture. La toile la plus ancienne que nous connaissons est datée de 1947, année où l'exposition annuelle du printemps de l'Ontario Society of Artists présente une de ses œuvres. Il a ensuite participé régulièrement à cet événement et a également rejoint la Canadian Society of Graphic Artists et la Canadian Society of Painters in Watercolour.

La contribution de Cahén à l'histoire de l'art canadien est liée à celle d'autres artistes également soucieux de vaincre le conservatisme de Toronto ainsi qu'un art canadien dominé par les traditions paysagères du Groupe des peintres canadiens. Ainsi, en octobre 1953, une exposition organisée par William Ronald, *Abstracts at Home*, a réunit des œuvres d'Oscar Cahén, Ray Mead, Kazuo Nakamura, Alexandra Luke, Tom Hodgson, Jack Bush et Ronald qui venait

compléter des décors d'ameublements intérieurs présentés au grand magasin Robert Simpson de Toronto. Quatre autres artistes, Jock MacDonald, Hortense Gordon, Walter Yarwood et Harold Town, les ont ensuite rejoint, formant un autre groupe qui sera baptisé le Groupe des Onze, exposant sous ce nom dès février 1954 à la Roberts Gallery de Toronto. Du vivant de Cahén le Groupe de Onze a été invité, en 1956, à participer à une prestigieuse exposition avec le groupe des American Abstract Artists au Riverside Museum, à New York.

Rester vigilant

À l'époque où Cahén abandonne petit à petit l'illustration pour ses premières expériences picturales, le monde de l'art est profondément troublé : austère, déprimé, maussade, tantôt plaintif, tantôt poussé à bout par l'urgence et la profusion d'émotions, l'art de l'après-guerre se fait écho de l'immense injustice et de l'inhumanité de cette période. Les peintres mettent l'image au service de leur impérieux besoin de fustiger l'asservissement de l'individu et de combattre l'oppression. Après la guerre, l'art réaliste social de la dépression se transforme en art de la conscience sociale. À cet égard, l'exemple de Kathe Kollwitz, de même que celui de Marc Chagall, de Georges Rouault et d'une génération d'artistes contemporains, dont Ben Shahn ou Alberto Giacometti, ou encore des néo-romantiques anglais Graham Sutherland, John Piper, Paul Nash, Elizabeth Frink et Henry Moore, est tout à fait révélateur. Plus particulièrement, il est impossible de ne pas penser aux sculptures de ces surveillants de la défense passive réalisées par Reginald Butler qui scrutent intensément le ciel jusqu'aux confins de l'horizon, constamment sur leurs gardes devant la menace constante et imminente d'un bombardement^{vi}. Impossible d'écarter le risque qu'un combattant invisible ne fasse à tout moment pleuvoir le mal et la parodie sur une nation ou un individu naïf, inattentif. Il faut toujours rester à l'affût. Cette humanité sévère, hurlante, suscite un écho particulier chez les muralistes mexicains et les artistes latins tels que Rico Lebrun, Ruffino Tamayo et Antoni Tapies. Le *Guernica* de Picasso peut être vu comme la pierre angulaire de cette époque, son cri de ralliement et sa pièce de résistance. L'art figuratif distend le corps, le disloque et l'étire jusqu'au point de rupture. Il *maltraite* le corps humain, le taille en pièces tranchantes et anguleuses, le tord au-delà de toutes formes et proportions. Au Canada, Frederick Hagan, Roloff Beny et d'autres produisent leurs propres images du chemin de la Croix, et le pessimisme ambiant était le réalisme introspectif maussade qui marque le travail d'Alex Colville après la guerre.

Parmi les tableaux plus anciens de Cahén qui sont parvenus jusqu'à nous, *Praying Man* 1947 et *Praying Family* 1948 sont d'expressives représentations stylisées qui préparent la voie à l'étude de son évolution vers l'abstraction. La situation critique de Cahén, forcé de fuir le régime nazi pour finalement être interné dans un camp allié, lui offre suffisamment de raisons personnelles de désespérer du genre humain et de craindre la vulnérabilité et la fragilité des personnes ballottées par de puissantes forces extérieures. Sa réponse picturale s'exprime entre autres dans *Grief* et *Untitled (Clown and Monk series)*, deux œuvres qui dénoncent l'aliénation et l'anéantissement de l'esprit face au barbarisme clinique de la guerre. Vu comme un pion sans défense, vague acteur de la scène mondiale, l'individu, poussé par le désespoir, pourrait vouloir chercher refuge dans la religion, l'existentialisme ou la dérision dadaïste. Les œuvres de Cahén

se fondent sur la représentation – éventuel reliquat du remarquable flair graphique acquis par la pratique de son « travail quotidien ». Dans *Praying Family*, l'illustration peut aujourd'hui sembler trop évidente, exagérée, mais l'idée de mener une campagne propre pour restaurer un espoir fragile a pu s'imposer à cette époque. En revanche, l'artiste a peut-être forcé le trait au point de le tordre en un excès rhétorique. Les époques désespérées appellent un art désespéré. Dans *Grief*, le ton volontairement émotif s'exprime par des tonalités sombres et neutres et par des lignes foncées, brisées et disloquées qui « pleurent » littéralement sur la toile. Cahén allait heureusement transcender ce choix esthétique et sublimer les détails dans des compositions plus abstraites.

Fixer les limites

Pollock laissait ses couleurs éclabousser et couler sur la toile, et Mark Tobey se lançait dans l'écriture confuse qui allait faire sa réputation. Les chefs de file de ce nouveau mouvement de l'École de New York ont péremptoirement démontré que l'adresse, la facilité ou l'art consommé du dessinateur étaient des qualités parfaitement inutiles, voire des handicaps à une époque qui méprise la tradition du talent artistique. Que pouvait faire Cahén, cet habile dessinateur commercial dont chacun sait qu'il a déjà brillé au firmament de son art ? La vivacité de son trait l'a rendu célèbre, mis à l'abri du besoin et offert la liberté de s'adonner à la peinture. Pouvait-il se permettre d'abandonner l'un de ses principaux points forts, son talent inné pour le dessin, pour faire progresser sa peinture ?

Au Canada, beaucoup s'intéressaient alors à Picasso. La série du Minotaure a inspiré l'apparition de nombreux êtres, figures et autres créatures à corne^{vii}. S'inscrivant dans cette tendance, Cahén a proposé dans *Untitled (animal series)* (GFA 234) une forme abstraite évoquant un oiseau ou un coq, une créature à bec agressive et menaçante, aux serres acérées. Partout dans le monde, de nombreux artistes influents ont produit des œuvres qui attestent de leur foi. Leur art exprime leur déférence. L'atmosphère lugubre de l'art de la fin des années 40, les ténèbres et la noirceur de l'âme ont imposé un impératif moral silencieux qui exige de parer l'art des insignes du désespoir et inaugure une décennie d'uniformisation, introduisant un modèle de vertu soutenu par les béquilles de la lamentation et du gémissement perpétuel. Le complexe du Sauveur justifie l'exaltation du Martyre, héroïque et infiniment patient, qui affronte soit le supplice physique de la crucifixion rituelle, les coups de fronde et les flèches, soit le supplice moral de l'humiliation et de la violence verbale qui châtie l'homme ordinaire, à la fois clown et bouffon. L'art dépeint la condition humaine en péril, le sourire est une vaine comédie. L'artiste investit le rôle du troubadour : « Tu ne t'es jamais retournée pour voir les regards furieux des jongleurs et des clowns quand ils venaient tous jouer leurs tours pour toi^{viii} ». ».

La résurrection et le mythe de la végétation

Les titres des œuvres de Cahén (*Grief*, *Herod* 1950, *Masque* 1950, *Requiem* 1953) s'accordent avec l'atmosphère de l'époque et avec des thèmes manifestement religieux. Des artistes aussi différents que Frederick Varley ou Abraham Rattner ont dépeint la crucifixion, l'ascension et la quête du spirituel. Bien que parfois sublimés, les thèmes judéo-chrétiens ont imprégné l'art de cette époque. La référence est sans nul doute Graham Sutherland : ses images de crucifixion,

Thorn Tree et autres œuvres austères en noir et blanc ont obligé les artistes à réagir à la puissance de leurs émotions ; ses formes renvoyant aussi bien directement que symboliquement à la couronne d'épines du Christ, à sa passion et à sa résurrection^{ix}. L'arbre de la crucifixion saigne du sang du Christ, les oiseaux de proie et autres créatures menaçantes terrestres - aussi chaleureuses et encourageantes que des porcs-épics - représentent une menace physique et peuvent transpercer l'âme et le corps. Quant aux lignes aussi opaques, sévères et tordues que pointues, dangereuses et vicieuses, elles explosent vers l'extérieur et provoquent la *kristallnacht* de la forme. Tel des tessons de verre, des formes saillantes et acérées débordent dangereusement en périphérie de la toile. Le trait ne délimite et n'encercle plus, les formes se fracassent. Bon nombre de toiles de Cahén du début des années 1950 projettent des griffes, des pointes acérées, cornues et déchiquetées^x. Peintes avec fougue, d'un noir téméraire, elles menacent de mordre : elles vous arracheront les yeux si vous n'y prenez pas garde.

Malgré leur abstraction, de nombreuses images de Cahén renferment des allusions à l'histoire naturelle : anémones de mer, amibes et autres formes vivantes. Bien qu'impossible à définir avec précision, la vigueur chromatique présente des affinités avec la vision du cycle de vie de Max Ernst. Plutôt que d'être objectivement fascinés par le mystère de la procréation et la force de vie, Ernst et Cahén semblent obsédés par le drame et les heurts violents. La crucifixion préfigure la résurrection de la même façon que l'automne et l'hiver annoncent le printemps. Le sacrifice et la mort alimentent un nouveau cycle de croissance. *Vegetation*, 1951, fonctionne comme une « prière » abstraite : les formes épineuses qui croissent semblent générer des membres anthropomorphes, des bras et des têtes qui gesticulent et s'efforcent d'atteindre un orbe céleste d'un rouge flamboyant – à la croisée de l'automatisme de Miró et du surréalisme de Gorky. Plusieurs peintures et dessins exposés ici présentent de semblables éléments : en dépit de son titre, *Candy Tree* ne semble pas totalement bénin, et la couleur inquiétante de *Subjective Image* focalise notre attention par ses couleurs troublantes.

En réalité, Cahén avait assimilé tous les procédés de l'abstraction après avoir décodé la grille cubiste, une réalité abstraite réduite à l'état des vestiges qui sous-tendent l'image. Le style fracturé et les formes décomposées par facettes que nous associons à Pellan semblent inspirer certaines de ses œuvres, dont *Candy Tree*, *Growing Amethyst* et *Masque*. Les tableaux de Pellan et d'autres artistes canadiens de cette époque paraissent détailler à l'excès les choix de l'abstraction. Ces toiles de Cahén expriment dans les derniers soubresauts du Cubisme tardif une approche qui aurait plu au groupe des American Abstract Artists qui avait invité les membres du Groupe des Onze à exposer avec lui en 1956.

À cette époque, l'art abstrait compatit avec une population mondiale de victimes et se montre solidaire du cortège de maux, de dépossessions, de calamités et de massacres qui l'accable. La nature humaine laisse à désirer. L'art de la guerre froide met en scène des créatures imparfaites, blessées et terriblement dangereuses, toujours prêtes à attaquer. La laideur, de même que le scepticisme, la mesquinerie, l'intransigeance et la pourriture, devient une vertu. La peinture explore l'anxiété, l'angoisse, la douleur, l'incertitude et la vulnérabilité de l'homme aux prises avec des forces sombres et maléfiques qui le dépassent. L'art qui fleurit à même l'héritage de l'Automatisme, notamment celui d'Ernst et de Riopelle, trouve son origine dans des formes organiques qui suggèrent les rites de la fertilité, la croissance vigoureuse et triomphante et l'afflux des sucs vitaux, confirmant les étapes du cycle naturel : naissance, maturité, déclin, mort,

décomposition et renaissance. Comme l'illustre le titre de l'œuvre de Grace Hartigan, *Black Widow* 1951 (collection du musée d'art de l'Université de Lethbridge), le simple fait de survivre dans cette jungle naturelle n'est pas une mince affaire. Les paysages abstraits de Gershon Iskowitz de cette époque offrent une vision de la nature emprunte de prudence et de suspicion ; ses images taciturnes évoquent de sombres ruminations. La même atmosphère imprègne les paysages abstraits des années 1950 réalisés par des artistes de l'Ouest canadien tels que Jack Shadboldt, Takao Tanabe, Don Jarvis, Tony Onley ou Otto Rogers. S'il est vrai que les éléments et le climat canadiens sont parfois décourageants, voire exténuants, le paysage est représenté dans les années 1950 comme un territoire primitif – la survie de l'espèce au bord du précipice spirituel.

Ainsi que l'atteste le travail de Braque, de Derain, de Léger, de Miró ou, à cet égard, de Mondrian, l'image est alors fixée par d'épais traits noirs. Le noir comprime et délimite les éléments de la toile, impose un ordre mental restrictif qui s'oppose au plaisir. Le champ de la peinture devient, au propre comme au figuré, un champ de bataille. L'artiste déchaîné doit absolument brutaliser la peinture par de violentes manipulations, lui infliger d'innombrables sévices, la plaquer et la projeter avec force sur le champ de la toile – des procédés qui font écho aux souffrances physiques du créateur pendant la guerre : la couleur est salie, incrustée, grattée, raclée, traînée, éraflée, frottée, secouée et battue : *il fallait être dur, il fallait être fort*^{xi}. Curieusement, cette obligation de supplice croît proportionnellement avec le degré d'abstraction. Plus le sujet visible fuit vers l'abstraction, plus l'art affirme le sérieux de son dessein en révélant les cicatrices de son combat. La décoration devient frivole, indigne de la noble finalité de l'art. Considérablement travaillée, attaquée de toutes parts, la surface de *Painting with Red Square* semble avoir survécu à la rage furieuse d'un *action painter*. Elle exhibe les stigmates des étapes de sa construction, témoigne d'une bataille en règle entre d'inébranlables et solides masses noires dominantes et des champs d'énergie tourbillonnante, peints de couleurs riches, intenses et stridentes, comprimés et contraints dans des formes tapies juste sous la surface^{xii}. *Painting with Red Square* suinte l'angoisse et l'ambivalence de son époque, mais son langage gestuel est plus assuré et affirmatif, voire impudent.

Bien qu'abstraites, ces œuvres de Cahén, à l'instar de celles d'autres artistes tels que Gottlieb, Baziotes, Tobey et Gorky, semblent toutes repousser légèrement le sens hors de notre portée. Elles nous invitent à démêler l'écheveau du mystère et à décoder les messages implicites des gestes picturaux. Bon nombre d'entre elles, avec leurs boîtes empilées de formes iconiques évoquant des symboles, langues perdues de civilisations perdues, font croire à une écriture hiéroglyphique.

Le nouveau noir est rouge

En 1953, l'art est encore essentiellement sinistre, sombre et enraciné dans le désespoir. La démarche de Cahén augmente le volume chromatique. *Growing Form, Composition, Subjective Image, Still Life* (FAO-203) et *Untitled* (GFA-239) explosent de couleurs incendiaires. Le rouge domine une surface déjà réchauffée par la proximité des teintes orange, roses et magenta. Tout aussi virulents, bien qu'atténués, des éclats de bleu, de vert et de turquoise créent des effets éblouissants. Toutefois, Cahén ne s'inspire pas du Fauvisme de l'*Atelier rouge* de Matisse. Au

contraire, son imagerie latente jongle avec un mystérieux monde extraterrestre, avec des globes de feu célestes, des soleils, des lunes, des planètes lointaines et d'autres formes indescriptibles. Ses peintures forcent notre regard, exigent notre attention. Les combinaisons de couleurs choquantes et discordantes se fondent dans une lumière troublante et fantastique, un monde à l'opposé de la réalité du quotidien. Rose Chaud pour Guerre Froide ; à bien des égards cet ensemble élémentaire de combinaisons définit le style Cahén. Personne n'a jamais atteint un tel degré d'audace que dans ces œuvres ensorcelantes : la *pietà*, pas la pitié.

Des ténèbres vers la lumière

Comment expliquer ce total et triomphant renversement de style ? De toute évidence, rien de tel n'avait jamais été produit au Canada. Nous pourrions tenter un parallèle avec certaines œuvres d'Abraham Rattner, bien que son travail, dans les années 1950, reste attaché au figuratif et à une trame narrative précise^{xiii}. À elle seule, la puissance des grands champs de teintes saturées, de haute intensité essentiellement non modulées, représente un progrès personnel décisif. Il faudra attendre le début des années 1960 pour que John Meredith et Gershon Iskowitz relèvent ce défi et réalisent ce pari audacieux.

Quel a été le déclic ? Il convient ici d'étoffer un peu la biographie de Cahén. Au début des années 1950, celui-ci a passé avec sa famille plusieurs mois d'hiver près de Nokomis, en Floride. Ces voyages ont-ils contribué à son évolution artistique ? Les riches couleurs de la végétation de la Floride, les couchers de soleil sur le golfe du Mexique, le regard mélancoliquement tourné vers le légendaire Mexique, ont-ils joué un rôle ? Nokomis accueillait depuis longtemps une colonie d'artistes. Cahén a-t-il échangé des idées avec eux et par là trouvé une nouvelle source d'inspiration^{xiv} ?

Nous savons seulement que le virage de Cahén s'est amorcé vers 1953. Au début, la chape des ténèbres recule au profit de l'apparition d'une nouvelle gamme chromatique, puis l'artiste prend ses distances d'avec la « folie gestuelle », inspirée par l'angoisse, qui prolonge l'Expressionnisme abstrait. Les compositions se simplifient, les éléments et les marques diminuent, les œuvres révèlent une attitude et un toucher plus légers. Délicatesse, douceur, gentillesse, sensualité : des qualités qui ne faisaient jusque là pas partie de son vocabulaire. Lors d'une récente conversation, Tony Urquhart se demandait si la nouvelle de la mort d'Henri Matisse survenue le 3 novembre 1954 ne pouvait pas expliquer en partie cette nouvelle attitude. L'exemple du maître français aurait pu lui rappeler qu'il existait une dignité à créer des œuvres qui exaltent la joie à l'état pur, le mettant en demeure de libérer son art de la déprime.

Des toiles telles que *Trophy* et *Untitled* (FAMM -027) accompagnent heureusement les œuvres de

William Scott et Victor Pasmore. Beaucoup évoquent l'art des mers du Sud : animées de couleurs exotiques, elles révèlent le travail créateur qui inspire la fabrication des marques qui ornent les masques et boucliers tribaux et sont antérieures à des traitements semblables d'Alan Davie et de Ray Mead^{xv}.

La toile d'araignée

« *De nouveaux besoins appellent de nouvelles techniques. Et les artistes modernes ont trouvé de nouvelles façons et manières de s'exprimer... le peintre moderne ne peut pas représenter notre époque, l'avion, la bombe atomique, la radio en utilisant les formes anciennes de la Renaissance ou de toute autre culture^{xvi}. »*

Dans le sillage du projet Manhattan, beaucoup s'interrogent sur l'univers à peine esquissé de la molécule et du microscope tandis que d'autres s'exercent à comprendre le ciel et les étoiles à l'aide d'un télescope. Les nouvelles connaissances offrent des réponses à d'innombrables énigmes séculaires, mais risquent aussi de déclencher un abominable cataclysme. Le monde des apparences, traditionnellement du ressort de l'art figuratif, participe brusquement à la fois de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. Même si les mondes microscopique et macroscopique sont invisibles à l'œil nu, leurs effets se font indéniablement ressentir. La peinture s'efforce de représenter les forces invisibles qui mènent le monde moderne.

Le design s'enrichit alors d'un nouveau motif qu'il intègre aux tissus, au mobilier, aux rideaux, aux céramiques et mêmes aux peintures : des séries confuses de dessins au trait continu qui s'enroulent en boucle, grimpent en volute et se figent dans des poches concentrées d'activité, possibles réminiscences des *drippings* de Pollock. En outre, ce motif crée une forme tangible visible qui imite les forces de l'ère nucléaire : la ligne frénétique et les gribouillis évoquent aussi bien des radios X et des ondes radioélectriques que l'énergie électrique ou atomique.

L'art « semi-abstrait » présente des précédents formels avec le travail de Lionel Feininger, Vierra Da Silva et Alberto Giacometti dont la sombre technique repose sur une combinaison d'éléments linéaires délicats en filigrane, de vrilles utilisées comme des toiles d'araignée qui recouvrent de structures tissées des fonds de couleurs délavées – un procédé prisé de certains artistes canadiens dont York Wilson, Gordon MacNamara et Gordon Smith. Cahén s'est inspiré de cette méthode pour progresser, et ses abstractions ont gagné en clarté et en simplicité.

Cahén supprime désormais les multiples remaniements et incrustations de surface, préférant jumeler les éléments qui s'équilibrent : les sections de teintes délavées subtiles, mais plus vastes, font contrepoint à un alerte griffonnage linéaire noir en superposition. Ou encore, il crée des coulées linéaires blanches en appliquant de la cire ou de la colle caoutchouc pour limiter la dispersion liquide des couleurs. *Untitled* (FAMM-037) est un parfait exemple de ce procédé. Les lignes blanches crépitent, étincellent et redoublent de vigueur. La cire ou la colle permettent de tracer les lignes à vive allure, en fins traits continus coupés au rasoir. La délicatesse et la légèreté du dessin de l'élément linéaire se heurtent violemment aux larges bandes régulières de couleurs pleines, faisant ressortir les différences formelles. Les sections colorées servent de fond – zone de repos qui se démarque des lignes du dessin figuratif qui dansent et tourbillonnent dans l'atmosphère de la toile. Cette opposition souligne l'intense animation de l'élément dessiné, la rapidité de l'exécution évoquant la vitesse, la liberté, l'aisance et la confiance en soi. Les précisions brillent par leur absence. Faut-il voir des allusions à une forme végétale, à des tours électriques, à une figure humaine ? Qui sait ? Cette technique devient la méthode de prédilection de Cahén. Les oppositions donnent le ton aux œuvres, notamment à un grand nombre

d'aquarelles : *Untitled* (FAMM –038), que souligne un bel accent magenta unique, le pastel *Untitled* (GFA –068) ou encore la toile aux techniques mixtes *Untitled* (FAMM –058).

À la différence de *Painting with Red Square*, une œuvre construite à partir de multiples couches denses – fruit d'un long travail de re-surfage de chaque centimètre carré de la toile –, Cahén s'efforce d'attirer notre attention par de légères inflexions sur la surface, par des couleurs chuchotées et quelques accents linéaires dessinés, laissant de vastes sections intactes. Il semble prendre plaisir à constater le peu qu'il a à faire pour maintenir l'intérêt et la tension (*Untitled* [AMM –020]). Dans *Objective Painting*, les principaux adversaires picturaux sont engendrés par le jumelage entre des sections dynamiques, animées de fortes teintes complémentaires, et des motifs accessoires superposés et légèrement linéaires. L'artiste remanie constamment la formule en atténuant les couleurs pour obtenir des teintes et des tons (*Untitled* [FAMM –027]), réduisant les contrastes. Il diminue également la quantité des éléments (*Untitled* [FAMM –056] et *Untitled* [FAMM –236]). Il peut aussi supprimer totalement le noir d'un jumelage et réduire encore davantage les contrastes en limitant sa palette à des tonalités délicatement assourdis (*Untitled* [FAO–315], *Untitled* [GFA–332] et *Untitled* [GFA–336]).

Ces œuvres, construites à partir de vastes sections de taches de couleur auxquelles se superposent de légers motifs linéaires, laissent poindre une nouvelle sensibilité et préfigurent une orientation qui, des années plus tard, allait aboutir à la peinture des champs de couleur des années 60. Les œuvres antérieures témoignent d'un repositionnement de tous les éléments en interaction avec la construction – les objets abstraits ou les personnages entretenant un dialogue surréaliste sur le fond peint. Néanmoins, ces abstractions sont finalement des narrations même si l'interprétation du message latent implicite exige force contorsions et réflexion. Les dernières compositions de Cahén reposent presque uniquement sur la beauté et la dynamique de la juxtaposition des couleurs. Cette approche plus moderne signale un changement de voie générationnel. L'obsession de la panique et de l'angoisse de la guerre moderne s'efface graduellement ; Cahén s'apprête à plonger dans le bain tumultueux du modernisme. Avant cela, il fallait pourtant renouveler la technique de la peinture^{xvii}. Il n'était facile de se procurer de la peinture acrylique à l'eau qu'après la mort de Cahén.

Quel itinéraire aurait suivi Oscar Cahén ? Son cheminement semble manifestement tendre vers une recherche constante de combinaisons de couleurs indescriptibles, vers un raffinement et une simplification des formes et de la composition. Son travail prépare la voie à l'évolution que nous associons à l'art de Jack Bush en 1960-1964. Est-ce la direction que Bush envisageait pour Cahén ?

La toile d'Helen Frankenthaler, *Montagnes et mer* (1952) passe pour avoir révolutionné la peinture et donné naissance aux champs de couleurs, à une abstraction post-picturale. Dans cette œuvre inspirée d'un voyage au Cap-Breton, en Nouvelle-Écosse, Frankenthaler a réussi à utiliser des grandes zones de taches de couleur fluides et transparentes qui sont absorbées par la toile, minimisant le recours au trait linéaire pour unifier la composition. Rappelons cependant que, si cette peinture unique est le résultat d'une percée initiale de 1952, l'artiste n'a pas immédiatement saisi les possibilités de sa propre invention stylistique, mais plutôt conservé sa technique antérieure de 1952 à 1956 et continué à produire des peintures teintées d'un Expressionnisme abstrait, caractérisées par son habituelle calligraphie noire. Ce n'est qu'en 1956

qu'elle a choisi d'appliquer les possibilités de cette découverte créatrice qui devait marquer sa carrière. Vers la fin des années 1950 et le début des années 1960, elle s'est consacrée à l'étude de compositions construites selon la nouvelle manière des champs de couleur. Le progrès stylistique ne suit pas toujours un fil chronologique continu.

Vers quel cap Cahén faisait-il voile le 26 novembre 1956 ? Nous l'ignorons. En revanche, les domaines qu'il avait déjà explorés suffirent amplement à souligner son flair et sa remarquable perspicacité.

Jeffrey Spalding, RCA
Directeur et conservateur principal
Art Gallery of Nova Scotia

ⁱ Graham Broad, [The Beaver Vol](#) 84:1, p. 21 fév./mars 2004. Nombreux sont ceux qui ont exprimé des sentiments semblables, notamment Paul Duval et le conservateur Karl Nickel dans le catalogue de l'exposition *Oscar Cahén: First American Retrospective Exhibition*, The [Ringling Museum of Art](#), Sarasota, Floride 1968 : « Ces hommes qui incarnent parfaitement leur époque vivent à la course et se hâtent de produire de remarquables réalisations jusqu'à une mort violente et prématurée. N'importe quelle exposition de Cahén ou de [David] Smith transmet le sentiment d'un accomplissement immense et éternel, mais aussi d'une promesse tragiquement rompue » [trad.].

ⁱⁱ Les Archives Cahén notent que la veuve de l'artiste avait sombré dans la dépression à la suite de la mort violente de son mari, se raccrochant à tout ce qui lui rappelait sa mémoire, la maintenant en réalité artificiellement « hors de la vue ». Si cette réaction a pu jouer un rôle, il convient cependant de se rappeler que plusieurs expositions ont néanmoins été organisées à partir de 1957 dans divers musées et galeries commerciales – et couronnées par la rétrospective du Ringling Museum of Art en 1968. Le désintérêt pour Cahén et pour les activités d'exposition semble apparaître dans les années 1970.

ⁱⁱⁱ Gary Michael Dault, « Oscar Cahén: In Search of Lost Fame » [Border Crossings](#), p. 63 vol 23, no 3, août 2004.

^{iv} Les Archives Cahén ont procédé à une analyse de style en comparant les œuvres dont la date de réalisation et le sens de l'accrochage sont connus.

^v L'ouvrage orthographe « Cahén » sans accent.

^{vi} La collection de l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo en possède un exemple remarquable.

^{vii} Harold Town exprime dans ses dessins son admiration pour ce thème précis et lui rend hommage. Beaucoup de peintres du Groupe des Onze ont repris ce motif. À l'échelle internationale, Julio Gonzales et Graham Sutherland auraient gagné à adapter cette leçon.

^{viii} Bob Dyan, « Like a Rolling Stone », 1965.

^{ix} Entre autres, *Untitled (GFA -068)* soutient directement la comparaison avec les êtres surréalistes et les plantes hybrides et métamorphose de Sutherland. Les effets de ce thème n'ont pas été complètement examinés. L'œuvre, qui n'est pas sans rapport avec l'évolution artistique de Julio Gonzales et d'autres sculpteurs de cette époque, a sans nul doute inspiré d'innombrables œuvres d'artistes canadiens un peu partout au Canada – Gordon Smith, Shadboldt, Tanabe, Otto Rogers et les peintres du Groupe des Onze, notamment Town et Yarwood.

^x Voir aussi les formes de Julio Gonzales et d'Ibram Lassaw.

^{xi} J'ai déjà suggéré ailleurs qu'une approche amusante de l'art canadien pourrait être de suivre l'évolution des préférences thématiques allant de prêtres torturés à des pins torturés et à une peinture torturée.

^{xii} Nous avons pu voir les percées les plus récentes de l'art abstrait « juste en face » de Toronto, plus précisément à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo. Cahén et ses contemporains pouvaient avoir accès à *Gothique News* de Kooning, à la série *Elegy to the Spanish Republic* de Motherwell et à l'incroyable collection des remarquables œuvres sombres de Clyfford Still.

^{xiii} Le Women's Committee of the Art Gallery of Toronto ayant acquis de nombreuses peintures d'art britannique au début des années 1950, il est possible que Cahén ait vu des œuvres de premier plan de Sutherland, Peter Lanyon, Ben Nicholson et Ceri Richards. Bien que le travail de ces artistes puisse expliquer certains éléments de son style des années 1951-1952, son virage des années 1953-1956 ne semble pas être lié à l'art britannique.

^{xiv} Il semble que la Floride a accueilli plusieurs expressionnistes abstraits nés en Allemagne. L'un d'eux, Karl Zerbe, a dirigé la faculté d'art de la Florida State University. Après la mort de Cahén, un autre, Jimmy Ernst (fils de Jimmy et lui-même membre éminent du groupe original des expressionnistes abstraits [« Ab-Ex »]), s'est aussi installé à Nokomis, une région qui allait attirer plusieurs artistes progressistes abstraits. À cette époque toutefois, il n'existe aucun lien connu entre Cahén et d'autres artistes ayant vécu en Floride.

^{xv} D'intéressants parallèles peuvent être tirés avec le travail de Roger Hilton, John Hoyland, Brian Wynter, des artistes associés à l'école de St. Ives, mais surtout avec leurs œuvres réalisées après 1962 environ.

Alan Davie, Ivon Hitchens, Patrick Heron.

^{xvi} Jackson Pollock [trad.].

^{xvii} La peinture sur acrylique pouvait être versée directement sur une toile non apprêtée sans abîmer celle-ci ou endommager ses fibres. L'huile absorbée par la toile entraîne sa détérioration.