

Anne Kahane par-delà la figuration

Serge Fisette

Number 90, Winter 2009–2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63011ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fisette, S. (2009). Review of [Anne Kahane par-delà la figuration]. *Espace Sculpture*, (90), 44–45.

Anne KAHANE par-delà la figuration

Serge FISETTE

*Un bras tendu prend
de la place et devient, par là même,
une sculpture métaphysique¹.*

— Fernando PESSOA

En 1999, Joyce Millar organisait l'exposition rétrospective *Anne Kahane : la dualité* à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Une décennie plus tard, devenue entre-temps directrice de la Galerie d'art Stewart Hall, elle récidivait l'été dernier avec un second solo majeur, intitulé cette fois *Célébration*—le titre voulant souligner le 85^e anniversaire de naissance de l'artiste.

Dans un pays comme le Japon, Anne Kahane porterait certainement le titre de « légende vivante » compte tenu de sa contribution unique au domaine des arts visuels et ce, depuis plus d'un demi-siècle. Les musées nationaux se feraient un point d'honneur de présenter son travail, permettant ainsi de le mieux faire connaître au grand public, notamment auprès de la jeune génération. Il semble que nous ayons ici une mémoire beaucoup plus courte et, par là, un « devoir de mémoire » ni très développé ni très fort. Tout au long de sa carrière, Anne Kahane devra donc se contenter d'une présence *muséale* plutôt discrète, au moyen de manifestations de groupe ou en duos—comme l'exposition *Femmes artistes. La conquête d'un espace, 1900-1965*, élaborée par Esther Trépanier pour marquer son entrée en fonction au Musée national des beaux-arts du Québec, et présentée du 7 mai au 16 août dernier. On y exposait la célèbre *Maquette pour le « Monument au prisonnier politique inconnu »*, primée en 1953 lors de la First International Sculpture Competition, parrainée par l'Institute of Contemporary Arts, à Londres.

En observant rétrospectivement la trajectoire d'Anne Kahane, à maints égards dynamique et prestigieuse, on s'explique mal que son œuvre n'ait pas retenu l'attention de quelque conservateur de musée à travers le pays. Tel que le souligne

Sylvia A. Antoniou dans son mémoire de maîtrise de 1992, « son travail a été populaire auprès des collectionneurs et des institutions publiques et, pendant un certain temps, elle a été considérée comme l'un des sculpteurs du Canada “par excellence” par les critiques d'art et les conservateurs. Mais à partir du milieu des années 1970, la situation a changé...² »

Quels sont donc ces changements survenus ? Le fait que l'artiste soit volontairement restée en marge des courants à la mode en poursuivant son exploration de la figure humaine, alors que l'intérêt des plasticiens s'est tourné vers un art plus conceptuel ou formaliste ? Sans doute est-ce l'une des raisons qui expliquent cet... oubli (est-ce le bon mot ?). Pourtant, sa carrière avait débuté en force puisque, uniquement durant les années cinquante, elle exposa plusieurs fois au Musée des beaux-arts de Montréal ainsi qu'aux importantes galeries Agnès Lefort et Denise Delrue ; recevra (trois fois) le Premier prix de sculpture au Salon de Winnipeg et celui du Concours artistique de la province de Québec ; représentera le Canada à la XXIX^e Biennale de Venise en 1958 ; participera aux très courues expositions extérieures de l'île Sainte-

Hélène ; sera présente à l'Exposition universelle de Bruxelles ; obtiendra le Prix de la sculpture au 76^e Salon du printemps, sans parler de ses expériences en gravure qui l'amèneront à illustrer des livres de poésie, notamment *La Vie reculée, poèmes*, de Claude Haefely (1954), et *Le temps de vivre : poèmes, 1949-1955*, de Réginald Boisvert, en 1955 et 1956.

Au cours des décennies suivantes, elle sera invitée à de nombreux événements et expositions d'envergure, dont *Contemporary Canadian Painters & Sculptors* (1963) ; *A trio of Canadian Sculptors* au Musée des beaux-arts du Canada (1965) ; *New Directions in Canadian Sculpture* (1965) ; *Artistes de Montréal* (1965) et *Panorama de la sculpture au Québec* (1970) au Musée d'art contemporain de Montréal ; l'Exposition universelle de Montréal et l'événement *Sculpture 67* à Toronto ; *L'Art québécois de l'estampe* au Musée du Québec (1996) ; de même que *La sculpture au Québec 1946-1961 : naissance et persistance* (1992) au Musée national des beaux-arts du Québec dont la couverture du catalogue—magnifique reconnaissance !—reproduit l'une de ses œuvres. À cela s'ajoutent des sculptures publiques pour l'Ambassade du Canada au Pakistan,

l'Hôpital Général et l'Aéroport international de Winnipeg, et la Place des Arts de Montréal—rappelons, à cet égard, que Gunda Lambton a publié un livre en 1994, *Stealing the Show. Seven Women Artists in Canadian Public Art* afin de révéler la place importante et trop souvent méconnue des femmes dans le secteur de l'art public. Anne Kahane faisait partie de ce que l'auteure nomme un nouveau « groupe des sept », aux côtés de Marcelle Ferron, Rita Letendre, Gathie Falk, Joyce Wieland, Jerry Grey et Colette Whiten.

Ce sont quelques-uns des jalons de cette fructueuse démarche qui étaient répartis sous les combles de la Galerie d'art Stewart Hall. Des sculptures mais également des dessins, des eaux-fortes et des bois gravés qui, par leur nombre imposant—plus d'une soixantaine de pièces—et leur placement judicieux dans l'espace et sur les cimaises, offraient un « panorama » convaincant des recherches menées par l'artiste à différentes étapes de son cheminement. Dès l'entrée, ce qui frappe, c'est la foisonnante galerie de personnages se déployant devant nous, tel un vibrant « hommage » rendu à la figure humaine saisie dans

Anne KAHANE,
Célébration, 2009.
Vue générale de
l'exposition. Photo :
avec l'aimable autori-
sation de l'artiste et de
la Galerie d'art Stewart
Hall.





Anne KAHANE,
Célébration, 2009. Vue
générale de l'exposition.
Photo : avec l'aimable
autorisation de l'artiste
et de la Galerie d'art
Stewart Hall.

divers états et situations, tantôt seule, tantôt en couple ou en groupe. La stylisation du rendu et l'économie de détails anatomiques transforment chacune d'elles en une sorte d'être humain « générique » dont l'artiste aurait voulu capter l'essentiel d'une pose, un instant fugace d'intimité ou de conversation, un mouvement de danse ou d'activité sportive : ici, un acrobate plié en deux, un joueur de violoncelle ; là, un homme assis, un nageur bras écartés en train de flotter ; plus loin, des gens discutant lors d'un vernissage...

Parmi ces personnages, ceux en aluminium ou en laiton sont réduits à leur plus simple expression : des profils découpés, des silhouettes anonymes, les unes immobiles—dans la tradition des *seated* et *reclined figures*—, les autres captées au moment de poser un geste ou dans le feu de l'action—s'agenouiller, se prendre la tête, avoir l'air songeur du *Penseur* de Rodin, etc. Élaborées à partir de la fin des années soixante-dix, ces sculptures renouent avec les premières œuvres en métal comme *Cellist* (c.1951) ou *Metal Figure* (c.1952-1953), mais grandement épurées et libérées de leurs

influences cubistes ou constructivistes d'alors. De fait, elles ont délaissé les masses et les volumes d'autrefois, la profondeur des creux et des pleins ainsi que la juxtaposition et l'accumulation des plans pour se déployer dorénavant en surfaces bidimensionnelles auxquelles le pliage de l'un ou de plusieurs éléments redonne une tridimensionnalité, cette création d'angles plus ou moins prononcés « re-transformant » les plaques métalliques en sculptures. À cette ambiguïté des reliefs s'ajoute un jeu de découpes et de perforations qui, d'une certaine manière, renforce le caractère figuratif de la pièce à la fois qu'il lui insufflé une dimension abstraite—*métaphysique*, pour reprendre le mot de Pessoa. À la minceur des feuilles d'aluminium correspond donc une même « minceur » sur le plan de la représentation, comme si l'artiste avait cherché à se rendre à l'extrême possible du caché et du dévoilé, de l'apparition/disparition. Certes, on « reconnaît » d'emblée qu'il s'agit d'une personne, mais celle-ci n'est esquissée qu'à grands traits et son identité physique se perd à maints endroits ; certes, les contours « indi-

quent » qu'on est en présence du corps d'un individu, mais un corps privé de certains de ses attributs habituels et « normaux », lesquels ont été remplacés par une composante strictement formelle qui n'a plus rien à voir avec l'anatomie. L'œuvre s'approche de la figuration pour aussitôt s'en éloigner, prendre une distance et, ce faisant, affirmer son pur statut de... sculpture déployée dans l'espace.

La même stratégie est utilisée dans les pièces en bois où le réalisme des personnages est souvent dissous dans la masse sculptée—voire contre-carré par elle. Dans *Park Bench* (1957), par exemple, les gens se confondent avec le banc sur lequel ils sont assis, comme s'ils tentaient d'émerger du magma où ils sont emprisonnés, condamnés à ne se donner à voir qu'en *hauts-reliefs* au sein même de l'œuvre qui, elle, se présente en ronde-bosse dont on peut faire le tour. Ainsi offerts à la vue, il leur manque une dimension, dira-t-on, une véritable « troisième » dimension. Comme si la figuration, omniprésente dans les œuvres et agissant tel un commun dénominateur entre elles, restait constamment en arrière-plan—même si c'est toujours cet aspect que l'on perçoit à première vue—, ne servait que de prétexte ou de point de départ pour l'artiste, l'amenant à enclencher le geste de la sculpture, cette dernière imposant bientôt ses propres règles et procédures qui vont bien au-delà du thème représenté.

Bon nombre de sculptures en bois, dressées à la verticale, renvoient à l'hiératisme des totems amérindiens et à celui des statues médiévales, alors que d'autres font penser à des mannequins à la de Chirico. Bien que denses et massives, elles n'en demeurent pas moins aériennes et longiformes, laissant voir un important travail sur le matériau : laminage, collage, assemblage, texture des surfaces, application de vernis ou de peinture... Encore là, même si le titre des œuvres insiste fréquemment sur leur dimension iconique ou narrative—*Runners*, *Figure in Armchair*, *Landscape and Figures*, *Broken Man III*, *Portrait of Unknown*—, le traitement « exacerbé »

sur la matière—chêne, pin, séquoia, acajou, cèdre—en vient bientôt à s'imposer au regard, non seulement comme un « moyen » utilisé par l'artiste, mais comme une fin en soi. Le médium « devient » le message !

Une pièce dans l'exposition diffère totalement des autres jusqu'à paraître quelque peu incongrue : une fenêtre en pin posée sur socle dont les carreaux, tant au recto qu'au verso, sont partiellement recouverts de plaques métalliques vaguement rectangulaires. À y regarder de plus près, cependant, on constate que ces appliques en étain ne sont pas sans rappeler quelques-uns des motifs colorés que l'on retrouve juxtaposés ou emboîtés dans les bois gravés polychromes fixés aux murs. Est-ce là simple coïncidence ? Ou faut-il y dénoter, au contraire, à quel point le corpus d'œuvres d'Anne Kahane s'inscrit dans une fidélité et une rigueur qui transcendent les époques et leurs inévitables soubresauts, comme en témoignent également les dessins à l'encre où la sobriété des uns et le foisonnement des autres font sans cesse écho à la pureté et/ou à la vivacité des formes sculpturales.

C'est cette continuité du parcours que nous faisait découvrir l'exposition de Pointe-Claire. Et sans doute convient-il de saluer l'initiative de Joyce Millar—et son indéfectible passion pour la sculpture !—d'avoir ramené à l'avant-scène une artiste trop peu connue. Qui plus est, l'une de ces « femmes sculpteuses » dont on sait qu'elles n'ont pas toujours eu la part belle dans l'histoire de la sculpture d'ici. ←

Anne Kahane, *Célébration*
Centre culturel de Pointe-Claire,
Stewart Hall
5 juillet – 30 août 2009

NOTES

1. Fernando Pessoa, *Un singulier regard*, Paris, © Christian Bourgeois éditeur, 2005, p. 89.
2. Sylvia A. Antoniou, *The Sculpture of Anne Kahane*, 1992, M.A. These, Concordia University (notre traduction).