Document generated on 08/06/2025 1:18 a.m.

Inter
Art actuel

Artistes Or Pairs. Papa Palmerino et le Grand Antonio

Valérie Rousseau

Number 89, Winter 2005

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45835ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Rousseau, V. (2005). Review of [*Artistes Or Pairs*. Papa Palmerino et le Grand Antonio]. *Inter*, (89), 52–54.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Artistes Or Pairs Papa Palmerino et le Grand Antonio

Valérie ROUSSEAU

C'est à l'artiste indiscipliné Charles LACOMBE (1922), représenté dans *Chassé-croisé*[1] en 2002 et en 2003, que pourrait revenir l'expression qui servait de titre à l'exposition *Hors Pairs/Outside References : Papa Palmerino et le Grand Antonio*, vue à la Fonderie Darling à Montréal l'automne 2003, laquelle réunissait les œuvres de Palmerino SORGENTE et d'Antonio BARICHIEVICH, ce dernier étant mieux connu sous le nom du « Grand Antonio ». Charles LACOMBE signe normalement à l'endos de ses œuvres qu'il est un « Artiste Or Pair ». Ses traits assurés qui envahissent la surface comme une deuxième œuvre montrent combien cette mention lui importe. Même s'il pouvait s'agir d'une erreur orthographique, le parallèle imaginé entre le métal précieux et la considération que les artistes associés à l'art indiscipliné ont de leur contribution en ce monde nous ramène bien au niveau hiérarchique où ils se placent. Comme LACOMBE, Palmerino et le Grand Antonio se sont activés au fil des ans sans entraves ni compromissions à l'élaboration d'un univers parfaitement cohérent dans lequel ils voguent sans ancre et qui les tient à distance de toute logique de courant, de mode ou de tradition artistique.

Considérant la singularité inhérente à toute démarche individuelle, il peut sembler périlleux de faire cohabiter sous une même coupole, le temps d'une exposition, les œuvres de deux figures artistiques aussi retranchées dans leur registre inventé respectif. Le duo artificiellement créé pouvait froisser. Ces acteurs imposants du patrimoine vivant montréalais semblent au premier abord avoir peu en commun, sinon qu'ils partagent tous deux des origines italiennes. Ils contribuent également, par des stratégies distinctes, à la perpétuation de leur propre mythe en apposant avec un maniérisme et une préciosité calculée leur effigie sur des témoins visuels qui se prêtent à la parade, au voyage, au déplacement et à l'itinérance.

SORGENTE, vif et déterminé, de petite taille, ne peut qu'être soulevé par la force herculéenne du Grand Antonio et par son incontestable pouvoir de pétrifier les foules. Ce dernier, habitué aux interactions mouvementées des rues de sa ville, aux voyages, au banc du quartier Rosemont où il prenait l'habitude de s'asseoir avec ses collages et ses cartes postales sous le bras, enclin à rencontrer les célébrités[2] de ce monde, n'aurait pu se contraindre au périmètre restreint dans lequel SORGENTE se met quotidiennement à l'œuvre. L'univers de l'un commence à l'endroit où s'arrête celui de l'autre. Dans un monde idéal, le corps de BARICHIEVICH aurait pu servir de support à l'œuvre de SORGENTE, lequel se cloître dans le territoire restreint dont il a la parfaite gérance, au point de rejeter toute idée de pérégrinations hors de la ville, même pour de courtes distances. Chacun d'eux en est arrivé à une certaine cohérence et à une unicité de l'image qu'il souhaitait projeter. La stature du « grand », de celui qui dépasse les autres, ne pourrait faire ombrage au « tout-puissant » qui, depuis son centre rayonnant, achève l'écriture de sa bible avec l'assurance d'une mission qui le dépasse. La démarche du Grand Antonio se développe à l'horizontal, dans la distance physique des saisons parcourues, alors que celle de Palmerino investit un axe vertical et ascensionnel dans le royaume de ses quatre murs.

Comme le rappelle Michel THÉVOZ, ancien conservateur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, « dans les cultures antérieures à la nôtre, et même encore au Moyen Âge, l'art n'existait pas en tant que fonction spécifique, il était indissociable de la magie, de la mythologie, de la religion, de la thérapie et des activités quotidiennes »[3]. Les œuvres de Palmerino SORGENTE et d'Antonio BARICHIEVICH appellent à ces fonctions, lesquelles rattachent l'objet au parcours symbolique qui l'a vu naître, à l'ensemble des interconnexions qui permettent d'en suivre le cheminement et le sens.

Antonio, ou le périple des grands titres

Sur le mur intérieur d'une de ses plus récentes « anarchitectures »[4], Richard GREAVES (1952) a épinglé une carte pos-

tale froissée du Grand Antonio qu'il semble avoir grappillée dans les rebuts. Une description imprimée à l'endos présente « l'homme le plus fort au monde, l'homme préhistorique de 510 livres, 225 kilos, [pouvant] tirer quatre autobus », lequel termina le périple de sa vie le 7 septembre 2003. Cette image montre dans le registre supérieur le vainqueur comme à l'accoutumée, bouche et bras ouverts, donnant l'impression qu'il pousse un grand cri, ou qu'il entonne un air d'opéra. Le coût de ces cartes postales, distribuées pour quelques dollars, n'approche en rien celui de ses collages, ses véritables compositions, pour lesquels il exigeait des sommes souvent astronomiques et hors de portée, qu'il s'agisse de tirages ou non. Par une majoration des prix qui réduisait l'accessibilité de ses œuvres, il créait une rareté tout en obligeant ses admirateurs à préciser la force de leur conviction. La valeur de ses images devenait proportionnelle à l'ampleur de notre croyance en l'homme. Un collage contre une tranche de sa vie.

Si, dans ses premiers collages, le portrait d'Antonio se retrouve aux premières loges, central, il se dissipe peu à peu, avec les années, sous une juxtaposition serrée de grands titres bondés de superlatifs et de descriptifs qui l'exaltent : « Grand Antonio International », « Le plus grand », « World Megastar 1 », « Le champion », « Superstar New York America », « Célèbre », « Invincible », « Univers », « Le plus fort », « 1 Palme d'or », « Triomphe ». Comme si, de la force d'Antonio disparaissant avec l'âge, il ne restait plus que le souvenir de l'exploit diffusé à travers les mots, soigneusement sélectionnés dans les journaux et source d'embaumement par excellence. Sa recherche de caractères imprimés était de natures typographique et esthétique. Ces mots logés en banque, qu'il photocopiait à répétition dans différents formats, lui permettaient de recourir en tout temps, et plus aisément, au produit attendu en cours de création d'un collage. Dans ses compositions, essentiellement en noir et blanc, les titres ne se chevauchent pas. La variété dans la dimension des lettres utilisées crée une dynamique optique qui précipite notre œil dans des perspectives diversifiées. Alignées puis superposées, les plages offrent une lecture prioritairement horizontale mais saccadée, sans verbes ni hiérarchie. Avec un crayon noir, on remarque qu'il régénère certaines lettres ayant perdu de leur verve à force de reproductions au cours des différentes générations de collage. En somme, Antonio procède à un découpage des étapes du travail qui répond à un soucis d'efficacité, lui permettant de passer de l'idée à l'objet en empruntant le chemin le plus succinct et le plus incisif, un chemin aussi tranchant que la pointe de l'instrument dont il se sert pour la patiente découpe.

Peut-être que ces mots issus de l'imprimerie, en remplaçant la calligraphie de l'homme aux mains géantes, offraient plus que l'avantage du raccourci. En réduisant la présence de traits personnels, BARICHIEVICH laisse croire qu'il ne fait que prélever ce qu'on aurait dit de lui. De cette manière, les qualificatifs honorifiques lui sont destinés, tous, sans exception. Il ne s'efface alors pas vraiment sous l'avalanche de mots : diaphane, il rapplique plutôt à travers les termes criés à la une du jour dont il ne serait que l'unique et perpétuelle nouvelle. Peut-être s'agit-il de l'élément le plus révélateur qui permet de distinguer les premières œuvres des plus récentes. Le leurre apparaît donc paradoxalement avec le temps, au fur et à mesure que se raffermit la ferveur d'Antonio.

L'étincelante ascension de SORGENTE

Palmerino SORGENTE, originaire d'Ombrie en Italie, débarque à Montréal en 1937 alors qu'il a 19 ans. Il parle peu de son expérience militaire qui le force, quelques années plus tard, à regagner l'Europe pour combattre auprès des siens pendant la Seconde Guerre mondiale. Il est plutôt marqué par l'exploration d'autres géographies et par la confrontation des cultures. De retour à Montréal en 1954, il évite sa communauté culturelle d'origine, pourtant fortement implantée dans la ville, faisant ainsi figure de marginal. Il s'établit plutôt dans la Petite-Bourgogne, un quartier ouvrier situé sur le flan sud-ouest de l'île, dans l'optique d'y fonder sa famille avec son épouse qui le rejoint deux ans plus tard. Habile et dégourdi, SORGENTE déniche divers emplois, concierge, cuisinier puis enfin manœuvre dans une usine où, à la fin des années soixante-dix, il se blesse grièvement. Cette situation le force à une période de convalescence indéterminée qui bouleverse dramatiquement le cours des choses. Diminué physiquement, confiné au périmètre de sa résidence, SORGENTE, porté vers l'action, ouvre chez lui une brocante, rue Notre-Dame. Il se spécialise dans la vente d'objets de piété, chapelets, croix, pendentifs et images saintes, mais surtout il élabore une production artistique complexe et abondante qui se développe pendant plus de 15 ans.

Dans la nuit du 21 décembre 2000, l'immeuble qui abrite les biens et les œuvres de l'artiste est entièrement rasé par les flammes. Avec pour seul souvenir tangible le chapelet décoré d'un imposant crucifix doré qu'il porte toujours à son cou, il met la main sur un nouveau logement. Naturellement, le travail reprend son cours et l'endroit qui tient lieu d'atelier et d'espace de vente d'articles religieux[5] se charge progressivement d'œuvres tout aussi significatives. Dans cet espace exigu où Palmerino vit, mange et dort, rien n'est laissé au hasard. Au contraire, tout semble parfaitement imbriqué et orchestré. Dans cette enceinte, les instruments de l'« artiste total »[6], outils, crayons feutre, colle jaune de menuisier, loupe de bijoutier et ruban adhésif, demeurent à portée de main et bien en vue. Cette niche archi-bondée et encombrée respire l'organisation, avec sa logique de répartition, ses produits bruts et ses produits finis.

Par différents moyens, SORGENTE interpelle les passants sur la rue – il dispose sur le trottoir, près de la porte d'entrée de l'appartement qui abrite son refuge, de grands panneaux blancs qu'il modifie régulièrement et sur lesquels on peut lire des mentions telles que « Vente de garage » tracées avec une calligraphie qui lui est propre. Il adjoint efficacement à ses annonces articles découpés, photographies et grands titres de journaux qui le mettent en valeur. À l'intérieur de l'appartement, l'artiste occupe la première pièce. Des panneaux de bois, peints en blanc, font office de porte d'entrée. Une lourde serrure empêche de pénétrer dans l'atelier sans autorisation. Pour ajouter à ces mesures de protection, SORGENTE porte sur lui en permanence un trousseau de clés liées à différents coffres, coffres-forts, tiroirs-caisses, coffres aux trésors et vitrines où sont remisés des objets destinés à la vente ou à l'exposition. En révélant au compte-goutte le contenu de ce qu'il cache, Palmerino opère une forme d'initiation au cours de laquelle se superposent des actions qui appuient mais contrastent aussi parfois avec la piété dont sont empreints ses discours moralisateurs sur la paix, l'amour, la foi et le respect. Dans ses cachettes, il s'empresse de montrer, avec un égal éclat dans le regard, un nombre étonnant de billets de loterie gagnants et sa bague en or ornée d'une médaille du frère André[7]. En barrant ainsi des accès, volonté appuyée visuellement par des pancartes artisanales où figurent des mentions telles que « Privé. Défense d'entrer sans permission », SORGENTE demeure à la fois maître des issues et des démonstrations. Cet îlot intime dans lequel il se mure quotidiennement et se coupe du reste du monde est partout défendu, même si, à ses heures, il aime les interactions, les visites de clients, d'admirateurs et d'amateurs d'art.

Par souci de réduire les ambiguïtés et de clarifier les rapports, SORGENTE s'affiche de plus belle : sur le côté gauche de son chandail, il agrafe une cocarde qu'il change régulièrement et sur laquelle apparaît normalement le titre « Papa Palmerino. Serviteur de Jésus et de Marie »[8]. On y retrouve son numéro de téléphone, parfois une médaille de bravoure, dont il fait la collection, ainsi qu'un montage plastifié de photos où on le voit entre les figures de la Vierge et du Christ. Pour expliquer la proximité de ces personnages divins, et comme s'il se déchargeait de la responsabilité de ce qu'il créait, on le prend souvent à répéter, rempli d'assurance, avec des gestes convaincus : « C'est pas moi qui est le *boss*. C'est lui, le Christ [en pointant un doigt vers le ciel], de toi, de tout. » À ce titre précisément, les auteurs d'art indiscipliné jouent normalement de distanciation, allant même jusqu'à se décharger de toute responsabilité quant à la réalisation de leurs œuvres. Certains créateurs d'art brut, « parmi les plus importants, ont été adeptes du spiritisme. Augustin LESAGE, Joseph CRÉPIN, Jeanne TRIPIER, Jeanne RUFFIÉ, Joseph MOINDRE, Laure, Madge GILL, Raphaël

LONNÉ ont affirmé qu'ils n'étaient pas les auteurs de leurs travaux mais qu'ils les avaient exécutés en état de médiumnité sous la dictée des esprits »[9].

Comme pour ses écussons, Palmerino utilise son portrait dans quantité de ses œuvres et placarde sur les murs de son atelier des articles de journaux dont il est l'objet principal, articles qu'il photocopie abondamment et distribue. Lui qui n'a pas de caméra se prête volontiers aux séances de photographie, à condition qu'il puisse en récupérer les clichés, qu'il intégrera ensuite dans quantité de ses créations. Usant d'un contrôle empreint de maniérisme et d'un désir d'unicité, il se préoccupe de la mise en scène, soigne son image, suggère les postures, essentiellement frontales.

Le choix des couleurs dans l'œuvre de Palmerino nous renvoie à des principes empruntés à l'iconographie religieuse. Tout d'abord, l'emploi d'un rouge ardent traverse de façon irradiante l'environnement artistique de l'artiste, se répercutant également dans sa tenue vestimentaire. « Le Christ a porté le rouge à Jérusalem quand il a été condamné à mort. Avec le manteau rouge », précise-t-il. En effet, été comme hiver, SORGENTE revêt le débardeur rouge. Un large ruban adhésif rouge lustré, qui jalonnait autrefois les arêtes des larges vitrines d'exposition de la rue Notre-Dame, sert désormais de bordures aux pages de ses livres et de ses albums, ainsi que de revers à ses chapeaux, lorsqu'il n'utilise pas le tissu.

On peut supposer que SORGENTE souhaite faciliter l'accès au divin et inciter à la dévotion en parant ses œuvres d'objets lumineux tels que paillettes, perles aux couleurs vives, pierres éclatantes, rubans veloutés et dentelles. De simples fanfreluches qu'il déniche dans les magasins à rabais, juxtaposées à des croix argentées et à des bijoux scintillants, sont transmuées par leur qualité de brillance et leur agencement efficace en œuvres fastueuses.

L'extraordinaire pouvoir lumineux en jeu dans les œuvres de Palmerino se trouve en parfait accord avec le médium qui l'héberge et le soutient, étayant en quelque sorte le voyage des photons. Bien avant le contenu thématique de ses pièces, le support qu'il choisit pour mettre en place son message exprime une propension pour les supports itinérants, aisés à déplacer, destinés à être portés ou à transporter sur soi tels des objets fétiches, porte-bonheur et autres objets de protection. Dans la perspective consciente d'un prolongement de soi et d'un lien d'appartenance, l'artiste propage ses intentions par le biais d'œuvres nomades, tels ces porte-clefs qu'il offre en cadeau aux visiteurs, où on le voit photographié en tenue de cérémonie. « Ça va donner la santé », déclare-t-il. D'autres accessoires qu'il tend généreusement possèdent les mêmes vertus – bagues, portefeuilles dorés garnis de cartons-prières, de chapelets et d'articles découpés, timbres trafiqués au centre desquels est plaqué son portrait en costume d'apparat. Il en va de même pour ses petits autels amorcés à l'automne 2002 représentant les différentes stations du Christ et appelant au recueillement, pour ses albums portatifs où l'on découvre des banques d'images et pour ses livres saints intitulés *La Nuvelle Sante Blibele*, *La Nuova Santa Bibela Papa* et *La Nuo Sante Bibile*, regroupant photos, pensées personnelles et images.

Depuis 1987, SORGENTE confectionne différents chapeaux somptueux. Un soin méticuleux est apporté à la composition, à la broderie, à l'harmonie des tons et des étoffes ainsi qu'à la disposition symétrique des bibelots. Chaque pièce, dont la circonférence correspond normalement à son tour de tête, est unique. Hors de question pour lui d'envisager la duplication, comme le faisait avec stratégie Antonio BARICHIEVICH. Ses sculptures luxuriantes peuvent faire penser aux chapeaux des artistes POLADIAN et PODESTÀ[10], dont les œuvres denses et éloquentes sont exposées à la Collection de l'Art Brut. Nostalgique, POLADIAN s'inspirait, comme SORGENTE, des parures de personnages illustres afin de s'inscrire dans leur lignage : « Tous les rois venir là-bas [en Arménie]. Moi regarder tous les présidents, tous les modèles de chapeaux. Après bolcheviks... Foutu ! tous les pays partager ça. Aucun pays y en a comme les rois d'Arménie[11]. » Comme en font foi les images découpées qui parsèment ses albums, SORGENTE se réfère aux couvre-chefs qui coiffent les représentants de l'Église comme à ceux de la royauté, offrant un éventail qui s'étend du chapeau de cardinal à la tiare du pape, en passant par la couronne et le diadème. Parmi ceux-ci, certains, démesurément longs de plus d'un mètre et se terminant en pointe comme des cônes, sont déposés sur les tablettes. Les plus courts, pour des raisons de contraintes spatiales, sont suspendus au plafond au moyen de cintres déformés. À de très rares occasions, il les placera sur sa tête, le temps d'une photo. Sur Notre-Dame, il se coiffait quotidiennement d'une sorte de camauro en cuir brun sobrement ornementé, que l'incendie n'a pas épargné – contrairement à la lourde croix qu'il porte en permanence autour du cou – et qu'il n'a jamais remplacé.

1 L'exposition *Chassé-croisé. Art populaire et art indiscipliné*, sous le commissariat de Valérie ROUSSEAU, Sarah LOMBARDI et Jean SIMARD, associés à la Société des arts indisciplinés (SAI), fut notamment présentée au Musée du Château Dufresne (Montréal) du 19 juin au 17 octobre 2002.

2 Sur d'autres supports que ceux utilisés pour ses collages, on le retrouve photographié auprès de personnalités connues, comme Michael JACKSON, Clint EASTWOOD, Maurice RICHARD, Mohamed ALI, Johnny CARSON, Jean-Paul BELMONDO, Alain DELON, Liza MINELLI, Sophia LOREN, Julio IGLESIAS, Luciano PAVAROTTI ou Nadia COMANECI.

3 Michel THÉVOZ, « L'archaïsme contestataire », dans Lucienne PEIRY et *al.*, *Podestà*, Lausanne et Fribourg, Collection de l'Art Brut et Espace Jean TINGUELY – Niki de SAINT PHALLE, 2003, p. 30.

4 Ce terme est utilisé par Michel RAGON dans *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996.

5 Sur Notre-Dame, l'idée de commerce ou de boutique était manifeste. L'espace, plus vaste, permettait à l'artiste de s'étendre et de varier les mises en place : les bagues disposées dans des présentoirs appropriés sous les vitrines, les bouteilles d'eau bénite à l'effigie du frère André rangées sur la commode, les colliers de perles et les chaînettes dorées groupés et suspendus derrière le comptoir, les statuettes de plâtre polychrome alignées sur les tablettes, parfois encore revêtues de leur emballage original.

6 Dans le concept d'« artiste total » défini par Palmerino SORGENTE prédomine l'idée de l'être d'exception polyvalent, autorisé à « tout » faire. Libre et indépendant, il peut à la fois rafistoler des objets trouvés et leur donner une deuxième vie, vendre des marchandises et répondre à des demandes précises. Omnicient, il dira : « L'artiste sait tout, voit tout. Si une affaire marche pas, l'artiste va arranger. »

7 Célèbre guérisseur décédé en 1937 (l'année de l'arrivée de SORGENTE au Québec), le frère André est intimement lié à l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal où on lui voue encore aujourd'hui un culte important. Il devint un véritable inspirateur pour SORGENTE à la suite de son accident de travail.

8 Cet imprimé apparaît aussi sur une quantité d'œuvres et de documents.

9 Michel THÉVOZ, *Collection de l'Art Brut*, Lausanne, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2001, p. 11.

10 Giovanni BATTISTA PODESTÀ (1895 – 1976), auteur d'art brut italien, défilait dans les rues de Laveno avec des manteaux, ombrelles de cérémonie et chapeaux de sa confection. Cette œuvre, dont le corps est le support, trouve également des résurgences chez celle de Vahan POLADIAN (1902 ou 1905 – 1982), d'origine arménienne, dont le parcours chaotique, les échecs personnels et l'errance incessante le portent à se consacrer à la réalisation de costumes et de chapeaux parés de pacotilles (boules de Noël, balles de ping-pong, etc.) avec lesquels il aimait parader dans les rues. Voir Lucienne PEIRY, « Vahan POLADIAN ou l'Arménie retrouvée », *L'Art Brut*, fascicule 17, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1992, p. 48-58.

11 Joseph PODDA, « Monsieur Poladian à Saint-Raphaël », *L'Art Brut*, fascicule 17, *op. cit.*, p. 59.