

Entretien avec Peter Krausz

Paule Lemieux

Paule Lemieux : *Comment le paysage s'est-il introduit dans votre recherche?*

Peter Krausz : *Le petit Robert* définit le paysage comme étant « la partie d'un pays que la nature présente à l'observateur ». Le paysage fait partie de moi depuis mon enfance, que j'ai passée en grande partie dans le village de mes arrière-grands-parents, en Transylvanie. C'est peut-être ce paysage qui me hante et que je recherche depuis. Le paysage était aussi très présent dans mes œuvres des années 1980, mais surtout comme support pour d'autres concepts, comme arrière-plan pour des personnages, des portraits ou des objets. Dès 1985-1986, le paysage occupe une place plus importante puisqu'il dialogue avec les personnages ... *Champs (paysage paisible)*, mais il agit surtout en tant que tombeau (*Katyn* ou *Même ouragan, même vaisseau, même abîme*).

Puis, vers la fin des années 1980, le paysage a pris le devant de la scène tout en restant toujours en relation avec d'autres sujets : le goulag dans *Stations* en 1987, l'Holocauste avec *Night Train* en 1990 ou encore les paysages urbains de la série *Berlin*, en 1988-1989. Avec l'exposition, en 1991, à la galerie du Centre Saidye Bronfman, le paysage devient le centre d'intérêt de mon œuvre et il l'est resté depuis.

P.L. : *Pourquoi les paysages de la région méditerranéenne se sont-ils imposés à vous?*

P.K. : Autour de la Méditerranée, depuis plus de dix mille ans, avec l'apparition de l'agriculture, l'homme a laissé ses traces *sur* et *dans* la terre. Mes paysages sont inspirés de la mémoire de ces traces et expriment mon intérêt pour l'histoire et l'archéologie.

La Méditerranée me ramène aussi aux sources de ma formation dans la mesure où elle me renvoie à l'époque où, étudiant en peinture murale à l'Académie des beaux-arts de Bucarest, j'apprenais la technique de la fresque en copiant Giotto ou Piero Della Francesca sur les murs extérieurs de l'école.

D'autres aspects me lient bien sûr à cette région comme ses couleurs et sa lumière légendaires, les trajectoires supposées des pérégrinations de ma famille, mais aussi le vin, la nourriture, etc.

P.L. : *Peut-on parler de paysages intérieurs dans vos tableaux, même s'ils s'inspirent de paysages réels de la Méditerranée?*

P.K. : Le choix d'un paysage, ce fragment ou cette partie de la nature qui est tout ou unité, et le travail effectué en atelier pour donner à cette partie la valeur d'un tout, dérivent d'un processus très personnel. Pourquoi ce paysage, plutôt qu'un autre, devient-il pour moi la source d'une émotion si intense? C'est inexplicable et c'est peut-être là, justement, que la notion de paysage intérieur (cette empreinte de ce qui m'a modelé à tous points de vue, génétiquement et culturellement) intervient dans ce travail qui consiste à retrouver et à reconstruire l'émotion initiale.

P.L. : *Les nombreuses couches de peinture de vos fresques évoquent-elles les strates de l'histoire?*

P.K. : Je ne pourrais pas faire un lien aussi direct. Il s'agit plutôt d'une exigence technique, puisque la richesse des couleurs se bâtit ici en appliquant des couches successives de peinture jusqu'à la saturation de la surface.

Ce lien peut se faire plus aisément dans des travaux antérieurs où je recouvrais les portraits avec du goudron pour les faire réapparaître ensuite. Les liens avec l'archéologie, les strates de l'histoire et de la Terre étaient alors plus évidents, voire voulus (par exemple : *Fields*, 1986).

P.L. : *Est-ce que la peinture vous permet de fixer un moment poétique du paysage? Si oui, les éléments représentés possèdent-ils des valeurs symboliques?*

P.K. : Le lien entre la poésie et la peinture est à la fois intime et paradoxal. D'abord, « la peinture vient de l'endroit où les mots ne peuvent plus s'exprimer » (Gao Xing Jian). Pour moi, le moment de l'émotion initiale devant un paysage est déjà l'œuvre *in statu nascendi*¹ et il s'agit surtout dès lors, de faire une différence entre le beau et le sublime, entre « ce qui attache les yeux » et « ce qui attache l'âme » (Diderot).

On peut donner à toute chose de la nature une valeur symbolique. L'arbre solitaire au milieu des champs (image typiquement européenne si on la compare aux immenses étendues plates de l'Ouest américain) peut être perçu comme un *alter ego*, une crucifixion, un lien entre la Terre et le Ciel. Il est aussi le coin d'ombre où le paysan se repose ou encore plus simplement une nécessité visuelle, soit l'introduction d'une verticale dans une composition horizontale. La montagne est bien sûr un élément très chargé symboliquement, on pense tout de suite à la peinture chinoise où la montagne occupe une place essentielle : en chinois, paysage se dit *ShanShui*, « montagne et eau ».

Dans mes tableaux, la montagne, en tant que masse brute, prend de plus en plus d'importance face aux espaces cultivés, s'imposant ainsi dans le dialogue entre nature et culture. Je ne l'utilise pas comme symbole mais plutôt comme un élément constituant du sublime mettant en péril l'idée du Beau par sa verticalité, sa solitude austère, sa fonction déstabilisante.

P.L. : *Pourquoi les paysages des dernières années sont-ils dépourvus de présence humaine?*

P.K. : On peut commencer à parler de paysage seulement à partir du moment où la figure humaine disparaît. J'ai évacué la figure humaine ainsi que tout signe (maisons, voitures, fils électriques, barrières, etc.) qui place le paysage dans un contexte spécifique de temps et de lieu, tout simplement parce que je m'intéresse à un lieu universel, à l'archétype du paysage. Même si l'homme n'apparaît pas littéralement dans mes compositions, ses traces sillonnent et modèlent le paysage. Mes œuvres sont en quelque sorte des paysages vides mais habités...

P.L. : *Vous mentionnez souvent dans les réponses précédentes que l'histoire laisse ses traces dans le paysage. J'aimerais savoir en quoi l'histoire de l'art laisse ses traces dans vos paysages?*

P.K. : Komar et Melamid, artistes conceptuels d'origine russe, disaient que « les gens qui ne connaissent pas l'histoire sont comme des vaches. Un artiste qui ne connaît pas l'histoire peint comme une vache parce que les vaches n'ont pas de mémoire ». Je pense que cela s'applique encore plus à l'histoire de l'art. J'ai eu la chance de baigner dans ce domaine dès mon plus jeune âge, mon père étant peintre et ma mère historienne et critique d'art. Cela a certainement permis d'échafauder des bases solides pour mon travail.

Si on parle du paysage en particulier, je me réfère souvent à des sources, à des artistes qui m'inspirent. J'ai des goûts assez éclectiques, mais je peux citer pêle-mêle les petits maîtres siennois, les *vedute* et les *vistas* que l'on découvre derrière les personnages dans les tableaux de la Renaissance, Mantegna et Van Eyck, Piero Della Francesca, Sassetta, Bruegel, Leonardo, les paysages de Vélasquez, ceux d'El Greco, Rembrandt, Goya, les enluminures et les livres d'heures, les fresques de Cappadoce, de Matera, de Moldavie; mais aussi Corot, Gauguin, Monet, Soutine, Hopper, Balthus, Kiefer, Frank Auerbach, Andy Goldsworthy et j'en passe.

¹ À l'état naissant.

Je ne pense pas que tous ces intérêts et influences laissent des traces visibles dans mon œuvre, en tout cas, plus maintenant. Cependant, l'histoire de l'art me nourrit et les artistes que j'aime sont les partenaires silencieux de mon processus de création.

P.L. : *Selon vous, que représente le paysage pour l'homme et pourquoi le peindre?*

P.K. : Il faut faire ici une distinction entre la notion de nature et celle de paysage. Lors de son apparition en tant que genre, assez tardivement dans l'art occidental, le mot paysage était exclusivement réservé aux peintres. Saisir le paysage suppose donc une certaine culture visuelle. On voit la nature mais on regarde un paysage, on l'extrait du tout, il devient un objet en soi. Le paysan par exemple, ne perçoit pas le mont Sainte-Victoire de la même façon que Cézanne.

Je pense que dans les années 1980, dans des œuvres telles que *Miserere* ou *Night Train*, ce qui m'intéressait, c'était plutôt le concept de la Nature jumelé au monstrueux, à l'inavouable de la nature humaine : l'Holocauste, les goulags, les camps de concentration versus les paysages superbes et bucoliques qui en recouvrent les vestiges. En ce sens, pendant la réalisation de mes œuvres pour *Stations*, je pensais au fait qu'à l'autre bout de la terre, à peu près à la même latitude et dans le même climat nordique, magnifique, des êtres humains (tel que Varlam Chalamov qui a passé vingt-deux ans au goulag, *Récits de Kolyma*) mouraient sur les chemins des mines d'or.

Un autre aspect qui me fascinait était la facilité et la rapidité avec lesquelles la nature recouvre les vestiges de champs, de villes ou de charniers, en effaçant jusqu'aux traces de leur existence. Dans cette optique, j'ai été très impressionné par les images du film *Shoah* de Claude Lanzmann, où ce dernier revisitait les camps de concentration en Pologne. Ces sites étaient magnifiques. Les forêts de bouleaux avaient fini par recouvrir et oblitérer les fosses communes, la mémoire de la population de l'endroit. Ces réflexions m'ont amené à la réalisation de *Night Train*, en 1990, qui est maintenant au Jewish Museum de New York. Dernièrement, je suis plutôt préoccupé par le paysage en tant que genre, c'est-à-dire *sorti* de la nature et *recadré*.

P.L. : *Vous avez dit précédemment que le paysage « peut recouvrir de sa beauté tout ce qu'on fait, du moins on l'espère ». Dans quelle mesure vos paysages recouvrent-ils le passé du peintre, puisque votre recherche a subi un changement important en cessant de représenter des personnages tourmentés pour dépeindre des paysages luxuriants?*

P.K. : J'espère que cette entrevue saura démontrer que ce changement n'a pas été aussi radical que ça! Le paysage s'est imposé à moi de façon beaucoup plus organique.

Il y a quand même un détail qui doit être mentionné. Dans les années 1980, j'étais préoccupé par l'histoire de l'humanité, par ce que l'homme était capable de faire à l'homme, *homo homini lupus est*², au milieu même de cette nature si belle et si indifférente à ses passions. La chute du mur de Berlin, en 1989, et l'effondrement du système totalitaire en Europe de l'Est, incluant la Roumanie, m'ont beaucoup touché. Ces événements ont clos un chapitre de ma vie. Je dois dire qu'à cette époque, naïvement, j'étais devenu plus optimiste quant à l'avenir de l'humanité pour me rendre compte assez vite ensuite, que c'était pire que jamais.

Au début des années 1990, un autre aspect de mon intérêt pour la nature a pris le devant de la scène peut-être comme fuite ou *escapisme*³, mais en bonne partie en tant que prise de position face à la destruction massive de la nature partout dans le monde. Ma réaction à cette dévastation fut alors de me tourner vers la beauté de la nature, et plus particulièrement celle avec laquelle l'homme est déjà arrivé à vivre en harmonie.

² L'homme est un loup pour l'homme (Plaute – *Asinaria*, II, 4, 88).

³ Jean-François Lyotard, « Scapeland », *Revue des Sciences Humaines* (1988), 209 : 39-48. Selon Lyotard, le dépaysement serait une condition du paysage.

À la même époque, j'arrivais aussi au terme d'une période de dix ans de travail comme conservateur en art contemporain. J'étais très impliqué dans le milieu artistique d'ici et d'ailleurs. Vers la fin de mon mandat, j'étais devenu assez cynique et déçu par ce qui se passait dans ce milieu. Moi, autrefois si assoiffé de modernisme, je ne pouvais plus m'empêcher de faire un lien entre modernisme et communisme : l'idéologie devenue foi. Commencer à travailler exclusivement le genre du paysage fut alors pour moi une façon de défier les lois de l'acceptable érigées par le milieu de l'art contemporain. Bien sûr je me suis laissé prendre au jeu et pour le moment, le paysage et la poursuite de son idéal m'accaparent et me lancent sans cesse de nouveaux défis.

P.L. : Croyez-vous que le fait d'être d'origine roumaine et de vivre au Québec depuis 1970 a des conséquences sur votre recherche artistique, et en quoi?

P.K. : Je suis d'origine juive, né en Transylvanie, région de la Roumanie. Ma langue maternelle est le hongrois et j'ai étudié à Bucarest en roumain. Je suis arrivé à Montréal en 1970 après avoir passé une année à Rome. Au début, j'ai enseigné et travaillé en anglais et depuis 1990 je travaille surtout en français. Le paysage, la culture roumaine, ma formation aux beaux-arts, les fresques de Moldavie et le territoire européen en général imprègnent ma mémoire et ont contribué de façon plus que subliminale à ma recherche. Arriver en Amérique du Nord, vivre à Montréal et être reçu si ouvertement m'a permis de m'ouvrir à d'autres formes d'art contemporain, à un autre milieu culturel dans lequel je me suis impliqué à fond.

P.L. : Quelles sont les particularités de la technique a secco et pourquoi utiliser une technique aussi ancienne pour la création d'œuvres contemporaines?

P.K. : J'ai commencé à utiliser cette technique après quelques voyages en Italie et une reconsidération des techniques que j'avais apprises aux Beaux-Arts, en Roumanie. C'est une méthode qui utilise des pigments et de l'émulsion à l'œuf comme liant. J'applique librement le mélange sur des surfaces ressemblant à des fragments de mur. L'effet final est celui du *secco* ou peinture murale sur une surface sèche. Le *fresco* est une méthode semblable, mais sur une surface humide. Utiliser et faire revivre une technique ancienne fait aussi partie du défi que je me suis donné, je le mentionnais tout à l'heure, mais avec le temps, j'en découvre tous les avantages et les inconvénients. C'est un travail de patience, fragile à chaque étape. La surface se bâtit par des couches successives de pigments, tout en transparence. Il faut prévoir le résultat final... Mais le *secco* me permet de me positionner dans le temps, de sentir son passage. De plus, cette technique a l'avantage de donner des couleurs saturées qui sont et restent très riches, pures.

P.L. : Vous aviez acquis avec le temps une habileté certaine pour travailler la peinture à l'huile. La méthode a secco que vous employez maintenant est plus complexe. Est-ce important pour vous de relever des défis d'ordre technique?

P.K. : Par curiosité et par formation, j'ai toujours été très éclectique dans les moyens que j'utilise pour créer des œuvres : dessin, gravure, photographie, peinture à l'huile, à l'acrylique, installation, sculpture, etc. (D'ailleurs, je donne à l'Université de Montréal un cours intitulé « Techniques et procédés picturaux » aux étudiants d'histoire de l'art.) Ce ne sont finalement que des outils pour faciliter la création mais, avec le temps, je me lasse des résultats trop facilement obtenus. J'ai toujours besoin de défis, mais cela se situe plutôt au niveau de l'utilisation de l'énergie, si vous voulez. Je cours maintenant le marathon plutôt que le 100 mètres...

P.L. : *La couleur est sans conteste un élément incontournable de votre recherche des dernières années. Pouvez-vous nous parler de son apparition, puisque sa présence est plus forte depuis le début des années 1990?*

P.K. : La couleur n'est pas un plus grand défi que le monochrome, comme le noir que j'utilisais dans les années 1980. Bien sûr, les sujets qui m'intéressaient alors se prêtaient moins à la couleur mais, encore aujourd'hui, je n'utilise qu'une gamme assez restreinte de couleurs : bleus, violets, jaunes, ocres, bruns, verts, orangés. Cependant, grâce à la superposition qu'exige le *secco*, en se saturant elles deviennent si pures que la lumière semble émaner de l'intérieur même de la surface. La couleur me passionne en tant qu'objet et j'ai encore beaucoup à découvrir dans ce domaine; je n'utilise que 12 à 20 couleurs parmi la centaine de pigments que je collectionne.

P.L. : *Vous voyez-vous d'abord comme peintre?*

P.K. : Je suis un artiste qui utilise, pour le moment, la peinture comme moyen d'expression, le dessin et la photographie comme outils de recherche.

P.L. : *En quoi le travail sériel est-il porteur de sens dans votre recherche?*

P.K. : Plusieurs de mes expositions solos incluent l'idée de série dans leur titre : série *Canti*, série *Berlin*, *Entre chien et loup*... Les séries thématiques me permettent d'explorer plusieurs facettes d'un même sujet jusqu'à son épuisement ou jusqu'au vernissage de l'exposition! Aussi, dans des conditions idéales, les œuvres d'une même série devraient être accrochées de façon à constituer une installation amenant le spectateur à reconstruire ce sujet à partir de différents fragments. Je pense à des séries d'œuvres abstraites qui dialoguent et se complètent, comme la chapelle de Rothko à Houston, ou à l'accrochage de la série de tableaux gris d'Yves Gaucher au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1979. On peut aussi évoquer les fresques de Giotto à la chapelle Scrovegni à Padoue, ou encore Benozzo Gozzoli et Masaccio à Florence.

P.L. : *Comment préparez-vous les croquis de pastel à l'huile et les montages photographiques qui servent en quelque sorte d'esquisses préparatoires à vos œuvres (sélection, composition...)?*

P.K. : J'emporte dans mes voyages de recherche des cahiers d'esquisses et je prends beaucoup de diapos. J'essaie de capter le plus possible l'émotion que je ressens devant un paysage qui me touche. Je travaille généralement très tôt le matin ou tard l'après-midi, lorsque les ombres s'allongent et que les couleurs se densifient. J'utilise ensuite ce matériel de recherche en atelier pour créer des séries d'œuvres. J'enlève, je rajoute ou je combine des éléments. Une fois le choix fait, je travaille d'abord les œuvres sur papier puis, enfin, sur des tableaux où j'essaie de retrouver la mémoire du paysage. Deux années peuvent passer entre la première esquisse et l'exposition.

P.L. : *Depuis quelques années, vous avez délaissé l'installation, pourquoi?*

P.K. : J'aimais beaucoup les œuvres et les installations des artistes de l'Arte povera mais plus je voyageais, plus je voyais l'installation partout, pas seulement dans des galeries et des musées, mais dans des scènes du quotidien : dans les vitrines, les carcasses de viande au Meat Market à New York, les ballots de papier compressé des usines de recyclage de la rue Notre-Dame, les chantiers navals au Danemark, les manufactures et lofts encore à l'abandon près du canal Lachine, etc.

L'installation en tant que forme d'art m'est apparue à la fois trop facile et éphémère, mais aussi complexe, dans la mesure où je ne voyais plus ce que je pouvais apporter de nouveau. Je ressentais aussi un besoin de pérennité. J'avais envie de travailler sur des choses qui pourraient rester en interaction avec le regardeur sur un plus long laps de temps. C'est ainsi que la peinture est devenue pour moi un plus grand défi.

Je ne renie pas pour autant les objets et les installations. Je crois que j'ai réalisé des œuvres avec des objets trouvés ou fabriqués qui tiennent encore très bien la route aujourd'hui. Je pense seulement avoir éliminé, dans mon processus, tout ce qui était superflu en peinture et transposé l'idée d'installation dans la mise en espace de mes expositions. Cependant rien ne m'empêche de retourner à l'installation ou même à l'intervention directe dans la nature si le besoin se fait sentir.

P.L. : Selon vos expériences comme conservateur d'art contemporain, professeur d'art à l'Université de Montréal et artiste, que pensez-vous de la place qu'occupe la peinture dans le milieu de l'art actuel?

P.K. : Pour moi la peinture permet de réaliser des œuvres d'arts visuels au même titre que la vidéo, la photographie ou la lithographie. Comme pour tous les autres procédés, il y a une bonne et une mauvaise peinture. Cela étant dit, il me semble que la peinture et le dessin ont plus de place et sont plus facilement acceptés par les institutions à l'extérieur du Québec. J'ai été frappé par un article du peintre Avigdor Arikha paru dans la revue *Connaissance des Arts*, au début des années 1990 je crois, qui rejoint et illustre assez bien mon opinion et mes préoccupations. Il écrivait que l'avant-garde procède par exclusion et interdit, et que ceux et celles qui excellent dans leur genre et tentent de continuer la tradition picturale à travers leur époque sont condamnés, comme survivants du passé ou ratés de la modernité. Il citait comme exemple le cas de Edward Hopper, dédaigné aux beaux jours de l'expressionnisme abstrait américain.

P.L. : Dans quelle mesure est-il important pour vous que le public apprécie votre travail, et est-ce que la création artistique est un moyen de communication avec le spectateur?

P.K. : La lutte, parfois l'incertitude, l'angoisse même et beaucoup plus rarement la jouissance devant une œuvre se manifestent dans l'atelier. Le fait que le public apprécie mon travail est une récompense mais aussi un défi, une exigence qui me pousse à travailler plus, à vouloir faire toujours mieux.

Je crois que la création artistique est une occupation solitaire qui permet surtout de communiquer avec soi-même, de se découvrir, de regarder le monde à travers soi pour tenter de le comprendre. Quelquefois, on réussit à toucher la sensibilité du spectateur, à le faire vibrer avec les mêmes émotions que les nôtres, à lui faire voir différemment ce qui l'entoure ou bien, tout simplement, à lui procurer un plaisir esthétique.

P.L. : Comment voyez-vous la suite de votre recherche et quels sont les prochains défis que vous aimeriez relever dans votre travail?

P.K. : J'ai encore beaucoup de choses à découvrir dans le traitement du paysage et dans l'utilisation des pigments. Les expositions solos à venir vont me donner tout le loisir d'expérimenter un peu plus...

Je pense aussi recommencer à travailler l'installation, mais à plus grande échelle, cette fois. Et pourquoi pas à l'extérieur, dans les paysages mêmes qui m'ont inspiré ces dernières années...?