

## Graham Metson Le retour du désordre

Claire Gravel

---

Volume 34, Number 136, Fall–September 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53813ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gravel, C. (1989). Graham Metson : le retour du désordre. *Vie des arts*, 34(136), 56–59.

# GRAHAM METSON

## LE RETOUR DU DÉSORDRE

*De tous les artistes qui ont vécu les traumatismes de la guerre pendant leur enfance, Graham Metson est parmi ceux dont l'œuvre en porte toujours les séquelles. Elle est emportée, dès le début, dans une fragmentation douloureuse où les jeux se mêlent aux bombardements, où l'autoportrait se décompose jusqu'à perdre son identité.*

Claire Gravel



(Photo Charlotte Rosshandler)

Dès 1956, date de ses premiers collages et de sa rencontre avec le dadaïste Heartfield à Berlin, Metson s'engagera dans divers organismes sociaux ainsi que dans les campagnes pour le désarmement. Il mêle collage et peinture d'une façon expérimentale, à la Rauschenberg, pour traduire une sensation de mouvement violent. Dès le départ, l'œuvre se hisse dans une zone limotrophe entre la figuration et l'abstraction. L'image est malaisée, les personnages fuient dans un espace plein de trous. Confirmé dans sa voie par l'approbation des aînés, Francis Bacon et Henry Moore, il connaît assez tôt le succès. L'œuvre dérive vers les figures d'horreur: au fait des manipulations génétiques, il peint des corps traversés de prothèses mécaniques, expose des poupées couvertes de viande crue dans des installations sonores. Son exposition *Flesh and Art*, en 1967, soulève des protestations en Angleterre et

des commentaires enthousiastes en Amérique. Par la suite, Metson émigrera au Nouveau Monde.

Depuis 1958, parallèlement à son activité de peintre, il produit des actions, du Body Art tel qu'il sera nommé plus tard, œuvres mineures qui construiront un personnage de star, possédant Rolls Royce et manoir du 14<sup>e</sup> siècle, figures de la réussite pour le fils d'un vendeur d'équipements ménagers usagés, petit-fils d'éboueur. Ces performances agiront sur la peinture, la vidant petit à petit de son contenu figuratif. Elle fait dans le *big canvas*, allant jusqu'à seize pieds de long, se

couvre de graffiti (1968-1972), d'écritures fragmentées, s'articule comme une immense bande dessinée chaotique. L'espace s'ouvre; diverses manières de peindre se chevauchent: l'œuvre précède la *Bad Painting* des années 80. Metson développe une gestualité frénétique à travers une abstraction alors, curieusement, qualifiée de «lyrique». Il se fait davantage connaître par une série d'actions rituelles identifiées au Land Art, *Rebirth*, de 1969, ce qui lui vaut d'être placé entre Smithson et Oppenheim dans l'anthologie de Lucy Lippard, *Overlay*.

Après avoir enseigné dans plusieurs universités américaines, il s'établit à Halifax, endroit qu'il trouve «plus sain» pour élever deux fils dont il a l'entière charge. En 1972, l'œuvre atteint à la reconnaissance internationale avec une grande exposition particulière au prestigieux Institute of Contemporary Art,



*Red Tree*, 1989.  
Techniques mixtes; 196 x 71 cm.



*Moon*, 1986-87.  
Huile sur toile; 173 x 147,3 cm.

de Londres. Cependant, les quatre années passées au Nova Scotia College of Art and Design ne sont pas heureuses. En pratiquant à fond la confusion entre les genres, voyant «toutes les tendances de l'art non comme conflictuelles mais plutôt comme les composantes d'un nouvel alphabet», et s'astreignant à la tâche «de faire des peintures en perpétuel changement», Metson ne pouvait que se confronter aux idéaux puristes marxistants de la direction de l'École. Il démissionne pour aller vivre sur une ferme, s'accordant la liberté de peindre à temps complet (1976-1982). Il cultive son potager: «Je pense que les artistes doivent se salir les mains, être du monde comme les autres», affirmera-t-il. En réaction contre l'art minimal et conceptuel, Met-

son pratique alors une peinture léchée, habile aux glacis, encombrée d'animaux fabuleux, de figures mythiques, de symboles. Dans ces univers liquides, inspirés par le retour à la nature, à côté d'une faune magique, reparaissent les personnages. Les couleurs s'adoucissent, se font vaporeuses: on pense à Veronèse, à Tiepolo, à Gustave Moreau. Revendiquant une imagerie symboliste comme révolte contre une modernité sectaire et desséchée, Metson devenait le précurseur de la post-modernité au pays.

Il se penche sur ce qu'il nomme «la réalité des Maritimes», mais c'est au fond sa propre enfance du temps de guerre qu'il essaie d'appivoiser. En collaboration avec sa troisième femme, Cheryl Lean, il écrit deux livres: l'un présente Colville comme artiste de guerre, l'autre porte sur la tragique explosion de la ville d'Halifax, en 1917. Metson retrouvera son vieux procédé de peinture et collages et produira, d'après ses fils, les portraits les plus éloquentes de toute son œuvre, *Two Heads: One Screams*, de 1978. La couleur et la touche reprennent leur intensité énergétique. La misère matérielle succède à l'euphorie, et il doit quitter la vallée d'Annapolis. «J'avais tout laissé tomber pour peindre à l'écart des courants et du marché de l'art». De retour à Halifax, le néo-expressionnisme lui saute aux yeux. N'était-ce pas ce qu'il avait toujours fait?

A partir de 1982, l'œuvre connaîtra un second souffle. Mettant un terme à son isolement, à son «cocooning», Metson nouera des liens, suscitera les associations dont les livres sont issus, ira jusqu'à agir en tant que commissaire d'expositions qui réunit art contemporain et artisanat (*Quilts*, en 1981), avec un non-conformisme devenu proverbial. Au Centre d'art de Banff, à l'été 1986, il tiendra une série de rencontres décisives qui le conduiront à s'établir définitivement à Montréal dès l'automne de la même année. Les tableaux reprennent l'abstraction vigoureuse des années américaines, avec leurs hachures, leurs taches, leurs graffiti; les personnages se désintègrent dans ce lieu d'expérimentation: «J'ai toujours voulu que l'espace soit aussi fragmenté que notre expérience peut l'être», dit-il. Une énergie picturale exacerbée envahit la surface, déchiquetant la représentation dans des explosions souffrées où les personnages apparaissent en filigrane, têtes pensives, musiciens, danseurs, amants enlacés, qui constitueront l'essentiel de sa production des trois dernières années.

Dans ce chaos étincelant, des structures latentes essaieront tour à tour d'ordonner le champ pictural. Après avoir abondamment joué de l'ambiguïté de l'espace en y campant des indices figuratifs, Metson tentera d'organiser le tableau en strates qui demeurent perméables les unes aux autres. Les meilleures œuvres de 1987-1988 sont sans doute celles où le fond traverse les personnages formés de hachures et qui se retrouvent issus à même cet espace conjectural, en symbiose avec un univers multiforme et contradictoire, façonnés dans une couleur pure directement pressée du tube, une couleur concrète dans son éblouissante matérialité.

Cette peinture «agressive», dont Metson affirme qu'elle constitue sa réponse «aux menaces de la guerre, à la pression écologique et au stress urbain», a été saluée comme la production d'un «erratic genius» par la critique Susan Gibson.

L'œuvre de Metson est toute dans son exécution. Les éléments préexistants, au contraire du travail citateur, sont phagocytés par une picturalité dévorante. Au commencement, les images laissées par la guerre, les maisons qui s'effondrent dans Londres bombardé, les chevaux éventrés, les raids d'avions portaient en eux-mêmes leur contenu critique: l'œuvre qui dénonçait les manipulations génétiques également. Le collage prenait alors le pas sur la peinture. Aujourd'hui, on lui reproche l'absence de contenu critique dans ses incessantes expérimentations picturales. Et pourtant, l'esprit critique est toujours présent dans ces collages qui n'ont pas fini de se battre avec la peinture dans leurs cataclysmes colorés: ils parlent toujours de l'angoisse de l'homme dans un monde miné. A travers cet électisme de surface, il faut reconnaître que la fragmentation sauvage constitue un parti-pris esthétique vécu de façon particulièrement douloureuse dans les portraits, où Metson défie Francis Bacon sur son propre terrain.

Le drame de Metson, c'est d'avoir vécu les avant-gardes dix ans avant leur autorisation officielle par le milieu de l'art. Esprit libre, il ne cherche pas à s'accorder avec lui et réfute toute histoire de l'art qui serait linéaire. Il n'aime son œuvre que lorsqu'elle affiche les contradictions les plus hétérogènes. Sans avoir lu Freud, Lacan ou Barthes, il proclame que le sens surgit du non-sens. Artiste de la mouvance, sa peinture proclame le retour au désordre, se nourrit des mass-media, des religions orientales et occultes, des rituels pri-



*Dance*, 1984.  
Huile sur toile; 152,4 x 183 cm.  
Coll. privée

mitifs et de l'abstraction moderniste. Il révère Beckett et croit à la transcendance de la couleur. Un de ses souvenirs d'enfance le plus précis se rapporte à un trottoir couvert de sang ranci au soleil couchant. L'odeur nauséabonde et la radiance pourpre ont attisé cette diérèse d'une représentation à jamais désaccordée.

La fascination qu'exerce l'œuvre en raison de sa couleur excessive porte de façon diffuse le mysticisme qui hantait les toiles d'Odilon Redon. Récemment, une forme s'est levée dans une mer de sang. Est-ce l'arbre de vie, celui par lequel s'accomplit la hiérophanie? Non. C'est celui de la connaissance, que la faim de pouvoir de l'homme a rongé jusqu'au tronc. Même le mysticisme de Metson est critique. ■