

ETC



Y a-t-il une différence?

Claire Gravel

Numéro 5, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/993ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, C. (1988). Compte rendu de [Y a-t-il une différence?] *ETC*, (5), 63–64.

Y a-t-il une différence ?

C'est vrai : le paysage culturel au pays ressemble peu à celui de nos voisins du sud. Notre culture a trop souvent été brimée; malgré tout, le «petit peuple» dont parlait Borduas dans le *Refus global* a beaucoup changé : aujourd'hui, un conservateur indépendant vivant dans une région éloignée (Alma) a réalisé et orchestré seul une remarquable exposition de 16 artistes — soixante-quatre œuvres — au Centre d'art contemporain d'Osaka sous le titre de *The North American Difference*.

Alayn Ouellet est connu pour sa gestion de la galerie parallèle Langage + et la mise sur pied d'expositions d'envergure comme *Papier matière* en 1983. Je me souviens l'avoir vu remettre le *Certificat de décès de l'art sociologique* à Hervé Fischer, un des plus valeureux moments du Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, en 1980.

L'exposition a quelque chose de grandiose : la moitié des œuvres sont gigantesques, la plupart ont une facture «expressionniste» dont les tonalités assourdies laissent percer quelques coups de klaxon, comme les rose et le jaune pastel de Louise Boisvert, les paysages lumineux de John Mingolla et les bleus intenses de Jean-Pierre Séguin.

Des regroupements s'effectuent, entre ce que je nommerais la «relève» et la «jeune relève», entre les étudiants frais émoulus du baccalauréat en arts plastiques, Elmyra Bouchard, Gérard Ouellet, Raynald Tremblay, Denis Simard, les artistes qui commencent à être connus et ceux qui exposent régulièrement dans les galeries montréalaises.

A côté des œuvres de Marc Garneau jouant sur l'ambiguïté de la forme et une certaine minéralité de la couleur, prennent place celles d'Elmyra Bouchard, qui participent de cette même violence maîtrisée et celles de Denis Simard, qui suspend des masses hybrides dans des cercles de craie. *Sex in Heaven* de Richard Deschênes, avec ses couleurs souterraines, ré-introduit la figure et circonscrit des lieux dont l'incohérence revendique le caractère surrationnel. Aux œuvres sombres et très construites de Garneau et Deschênes, Bouchard et Simard opposent leurs teintes glaciales et leur gestuelle large.

Autre chef de file, Kevin Kelly, avec deux toiles exposées dernièrement chez Tétrault : *Vertigo, the fear of falling* et *Le Voyageur* qui sont présentées sans cercueil ni estrade théâtrale, pour des raisons pratiques. Les deux corps nus qui se caressent dans *Vertigo* nous amènent aux œuvres de Gérard Ouellet, *Thorax* sans tête, *Tête* sans visage. Issue de revues pornographiques, habile aux recouvrements, laissant apparaître, çà et là, des fragments de peintures antérieures, cette œuvre est, comme celle de Kelly, une célébration du narcissisme dont la quête picturale est la métaphore,



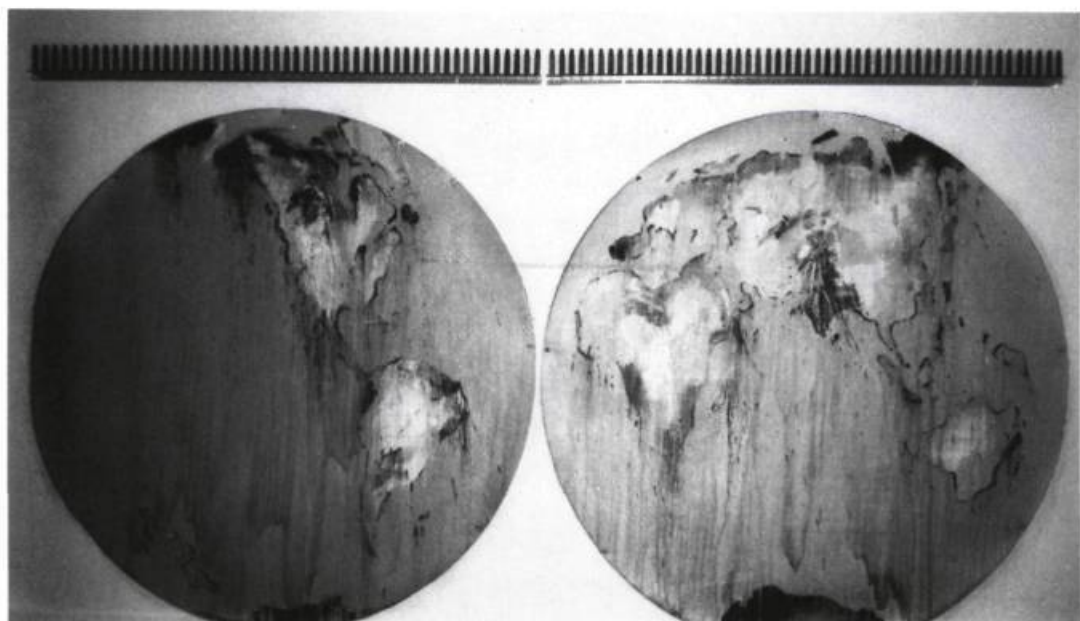
Michelle Héon, *Pariol*, 1987. Papier, encre, charbon de bois. Photo : Pierre Groulx

l'échant d'un puissant coup de pinceau la surface des corps.

Dans ses grands tableaux bleus, Séguin dédouble le même visage en accentuant différemment les traits : la figure sert de fond où viennent se déposer des objets et des formants plastiques purs. Le bleu n'agit pas en tant que voile comme c'est le cas chez Raymond Lavoie : au contraire, son intensité rend tous les éléments lisibles et l'on a l'impression de plonger dans ce bleu comme dans l'histoire, allant de la mimesis à la color-field-painting et à ses broutements périphériques.

Les éléments figuratifs sont réduits à de minces silhouettes dans une couleur explosive chez Louise Boisvert, à des surimpressions diffuses dans des découpages photographiés chez Christine Lacroix, ils sont traversés par une couleur qui les camoufle chez Raynald Tremblay, signifiants flottant dans des œuvres qui s'attardent davantage à la picturalité même qu'au récit.

Deux temps d'arrêt dans ces œuvres sur toiles et sur papier : les *Pariols* de Michelle Héon, fragments d'habitats ravagés par les siècles, surfaces rongées,



Jean-Pierre Gilbert, *Théorie des ensembles*, 1988. Acrylique et glacis à l'huile sur toile, métal, 55 x 100 po

suspendues telles des objets de culte, où le papier, patiné d'encre diverses, scintille de mille petites éclisses de charbon de bois, et les *Techno-tours* de Gilles Morissette, où le référent architectural — les pylônes hydro-électriques — déchirent l'espace de ses fourches calcinées.

Cette atmosphère de fin du monde se retrouve de façon explicite dans les trois œuvres de Jean-Pierre Gilbert, où le globe terrestre et les continents coulent avec l'eau d'un bain noirâtre. Une frise de 104 douilles vides chapeautent les deux hémisphères oriental et occidental, le mince espace d'une cartouche les sépare, et l'on ne voit plus que cette case vide, cette ogive absente qui réunirait les deux parties pourrissantes

dans une liquéfaction totale. *La théorie des ensembles*, c'est aussi la guerre froide, la course aux armements et l'écologie minée; c'est surtout le monde de l'enfance qui parle de la guerre avec insouciance, avec son bleu layette, les tracés maladroits des continents et des mises au carreau inutiles.

Les Japonaises qui se dandinaient au vernissage, à l'étroit dans les jupes créées par Jacques Marchand, savaient-elles qu'elles portaient leur sexe en bandoulière ? Comme dans la *Jambe noire* et la *Jambe à la culotte blanche* qui élancent sur quatre mètres une formidable juxtaposition de transferts d'images publicitaires recouvertes de sexes masculins tracés au paint-stick rouge; les jupes, elles, portent une énorme vulve noire comme un sigle. L'ironie très «pop» se double d'un commentaire assez cru sur l'assujettissement de la «masse» à la sexualité.

Les œuvres de Claude Simard, Betsy Ross devant son drapeau, *Tears and Laughters*, sont aussi sarcastiques vis-à-vis les valeurs du colonialisme et de l'ambivalence humaine, et cela se traduit autant dans le choix des sujets que dans la «naïveté» des poses jointes à la lumière vert bleuté à la Gréco. John Mingolla rend un hommage à l'homme qui défie la pesanteur : le *Kiteman* s'envole avec son cerf-volant dans un paysage renversé dans la pleine mesure du ciel.

Mingolla démontre à son tour que de l'expressionnisme sauvage, nos jeunes peintres n'ont retenu que la sûreté, car le mûrissement de la couleur, couleur, la construction parfois douloureuse des formes dans l'espace, l'utilisation de la figuration à d'autres fins, semblent indiquer la voie d'une nouvelle intransigeance. Mais outre cette cérébralité picturale dont la relève reprend le flambeau aux anciens, l'exposition montre des voies traversières riches de questionnements sur la destinée humaine.



Jacques Marchand, *Jambe à la culotte blanche*, 1988