

## À la limite des discours

*John Heward*, Galerie Roger Bellemare. du 12 avril au 17 mai  
2003

André Lamarre

---

Numéro 193, novembre–décembre 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18675ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Lamarre, A. (2003). À la limite des discours / *John Heward*, Galerie Roger Bellemare. du 12 avril au 17 mai 2003. *Spirale*, (193), 6–7.

# À LA LIMITE DES DISCOURS

JOHN HEWARD

Galerie Roger Bellemare, du 12 avril au 17 mai 2003

*Live on the edge, looking.*

Robert Creeley

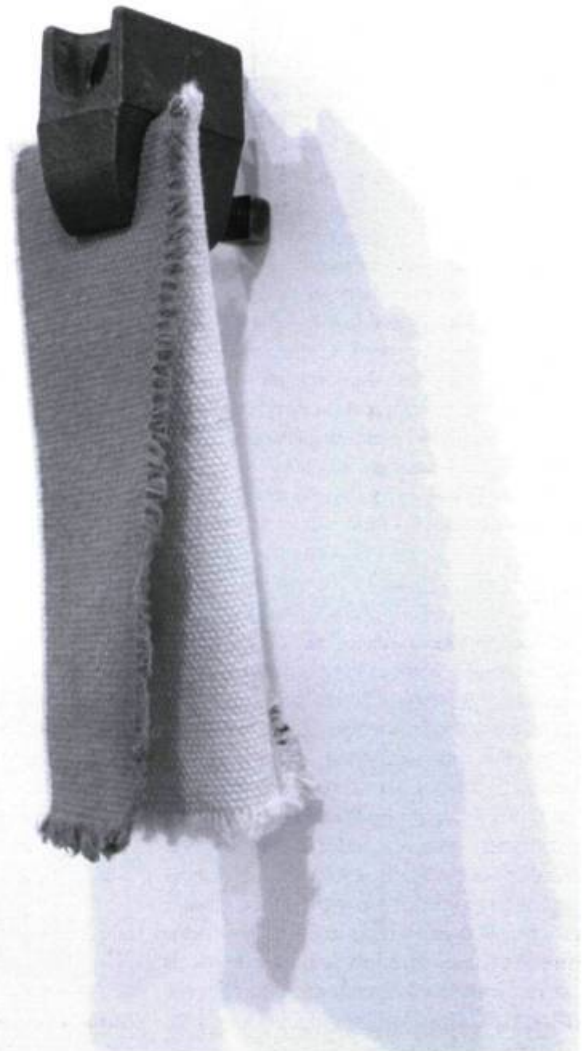
L'EXPLORATION des limites est un travail sans fin. John Heward s'y consacre avec une rigueur exemplaire depuis quarante ans, en peinture, en sculpture, en dessin, en musique. Tous les discours se brisent sur la nudité de ce travail, à la fois en retrait du sens et totalement ouverte au monde. Sa première stratégie est celle de la réduction. Dès l'entrée dans la galerie, force est de constater que le rapport vide/plein s'inverse. Dans l'espace rectangulaire, aux murs presque entièrement nus, l'œuvre paraît absente. Elle s'est retirée dans un coin, trois acryliques sur toile brute sont accrochées vers le fond, une de face, deux sur le mur de droite. Dans chaque cas, sur la toile rugueuse s'inscrit une bande monochrome, à droite une verticale et une horizontale noires, au fond, une verticale orangée qui longe le bord droit de la toile. Chaque bande reprend ainsi une des dimensions de la toile, selon la logique de la récente série « *edges* ». Ce titre pose la problématique des limites matérielles de l'œuvre picturale de même que celles de la trace peinte, et renvoie à la distinction naguère établie entre *hard edge* et *soft edge*. Au-delà des distinctions, Heward s'installe d'emblée au cœur de la question. Il s'attaque au bord, à la limite matérielle du support et à celle de l'inscription, intensifiant la notion même de limite. La bande orangée, couleur proche du rouge feu, marque l'espace de cette puissante affirmation.

L'accrochage constitue d'abord un travail d'intervention sur l'espace architectural. Dans le vide de la galerie ouvert pour accueillir l'œuvre, le triptyque qui occupe son coin déséquilibre le lieu, fait basculer le regard et l'attire inéluctablement dans son pli. Ainsi les travaux de l'artiste interagissent-ils constamment avec l'espace d'exposition ou d'intervention, non pour en dénoncer les structures ni pour s'y confronter, mais pour en énoncer les lignes, les formes et les matières, tout en produisant une connexion inédite. Les limites s'avèrent au premier abord celles qui dessinent, délimitent, structurent et découpent l'espace que le spectateur éprouve. Cette entreprise ne vise ni une interprétation, ni une proposition, mais un soulignement muet. Le titre matérialise cette visée : *untitled* (« *edges* »). À l'instar de tant d'œuvres de Heward, le titre compose lui-même un diptyque : à la fois négatif, marquant l'absence d'assertion (titre sans titre), et affirmatif, indiquant l'inclusion dans

une démarche, un processus, une série. Le travail supporte ainsi une absence de sens, une radicale acceptation du mutisme de l'art, en même temps qu'une direction, une orientation, une appartenance. Cette dichotomie, cette réversibilité, force à revenir à l'œuvre elle-même, dans sa pureté, et à son insertion dans l'espace.

## La pensée du présent

La nudité du bloc architectural reste ainsi présente, intensifiée par les lignes et la matière de l'œuvre. Cette démarche qu'on a qualifiée de minimaliste résiste cependant à l'inclusion dans une typologie. L'art de Heward déborde — ou se situe en deçà — de toute conception



John Heward, *sans titre* (« *Clamps* »), 2000-2002, métal et acrylique sur toile formats divers.

structurale, formaliste, ou froidement intellectuelle. Il s'agit au contraire d'une prise en compte de la matérialité singulière (et non théorique) de l'espace et de l'œuvre, qui produit cette réduction essentielle. On ne peut la traduire par des affirmations de type conceptuel : l'art consiste à colorer des toiles, à accrocher des toiles peintes sur des murs, etc. Les œuvres de Heward ne se traduisent pas. Elles ne parlent pas. Elles signifient ce qu'elles sont, dans leur singularité : cette bande de couleur sur cette toile posée sur ce mur. L'expérience du présent ne peut être aussi vive, aussi pure. Détachée du commentaire, justement. Détachée de la langue, le plus possible.

untitled. Ce mot refuse, réfute, évite l'appel du sens à l'intérieur même de la matière du langage. L'utopie de Heward, c'est l'affirmation nue de la matière. Un art brut sans naïveté. Un art pauvre sans pauvreté. Une expérience sensorielle qui n'a rien d'une mise à distance ou d'un isolement des sensations. Il s'agit plutôt d'un travail global, qui n'oublie aucun pli, aucun bord, aucune limite. Le recours aux formes et aux forces élémentaires assure l'efficacité de cette saisie, le dégagement d'une énergie imprévue. L'abstraction est un principe actif, l'art contemporain l'a démontré, autant que la tradition orientale. Tendre le plein en composant le vide. Effacer les discours pour abstraire la présence, la matière, le trait. Tracer la limite. Rester au bord. Loin d'une certaine vision de l'art. Les pièces de Heward peuvent être isolées ou regroupées (un triptyque ou trois œuvres?), elles peuvent être découpées, déchirées, superposées, accrochées, jetées par terre. On peut s'en approcher. On peut les sentir, on peut les toucher. Pourtant, elles paraissent s'éloigner. Elles s'isolent dans un coin, elles concentrent leur énergie, elles attirent et provoquent la rencontre. Matériaux d'une pensée. Une pensée qui cherche la formule matérielle, une pensée sans pensée. Une pensée improvisée sur les lieux de l'exposition avec les matériaux d'une longue expérience de la matière et de la vision.

### Improviser le fragment

On pourrait penser à un art sans imaginaire, sans affect. Erreur. Dans la seconde salle, un seul mur est occupé, cette fois par la multiplicité. Vingt-quatre objets y sont fixés, variations du même modèle : une mince languette de toile peinte, monochrome, pincée et retenue par une attache de métal clouée au mur. Les couleurs alternent : jaune, orangé, rouge. Les lectures en sont multipliées. Alors que le triptyque précédent agissait comme une machine de réduction des discours et d'annulation des typologies, des interprétations, ici la pluralité ouvre à la fois l'affect et l'imaginaire. La frontalité et le déploiement spatial de ce polyptyque imposent son rythme et son énergie. La recherche de structures équivalentes s'impose : espace calligraphique, notation musicale, envol de signes.

L'effet de discours est inévitable. Pourtant, ici encore, le sens reste retenu.

Une première piste consiste peut-être à en faire une lecture musicale. Si on connaît la pratique de batteur de free jazz de John Heward, il vient facilement à l'esprit l'image d'une portée non tracée sur laquelle se répartissent ces signes, chaque pince de métal accrochant au mur une note colorée d'intensité variable (variations de la longueur des languettes en plus de l'alternance des couleurs). L'artiste a donc improvisé au mur une pièce muette, inaudible, mais on peut suivre le martèlement visuel en se déplaçant le long du mur ou en l'appréhendant dans son ensemble. Un dégagement pur d'énergie, produite par une multiplicité de points de présence dans l'espace, fragment d'une partition infinie. Cette pièce (ici au sens musical) de matériaux pauvres a reçu sa réponse lors du duo donné par John Heward et Steve Lacy à la Sala Rossa (rue Saint-Laurent, à Montréal), le 20 juin 2003, alors qu'en pleine prestation, au lieu de coups de baguettes sur ses instruments de percussion, le batteur a lancé au sol trois de ces objets sculpturaux, un à un, leur donnant enfin un bruit éphémère, dû au choc sur le plancher. Ce concert faisait ainsi écho à l'exposition, marquant le lien qui existe entre les diverses pratiques de Heward.

Ce vol musical de l'objet sculptural confirme une autre vision de cette installation. Les pinces métalliques retenant chacune une languette de tissu peinte font songer à un envol, à un vol d'oiseaux de métal et de toile fixés sur le mur de la galerie et se projetant sur le spectateur. La multiplicité soutient l'ouverture du discours de l'imaginaire, ainsi qu'une lecture surréaliste. Cette allusion à l'objet surréaliste, au collage, au montage, à la figuration symbolique faite de matériaux pauvres, permet un retour historique plus stimulant. Si nous remontons à Dada, nous lisons cette œuvre comme un geste de dérision, une dénonciation de l'art, de l'art comme marchandise, de l'art comme spectacle, de l'art comme industrie d'une mode. Alors, l'accrochage l'emporte sur la représentation. Les pinces, les colliers, les anneaux de métal imposent davantage leur présence dure et brute que la toile elle-même, réduite au minimum, à la limite extrême de l'inexistence, quelques centimètres carrés. Comme si, parodiant le discours conceptuel, l'œuvre disait : si l'art ne consiste qu'à accrocher des toiles, je ne suis que cela, voici un mur, une série de crochets, des clous, quelques bouts de toile peinte, et voilà l'œuvre. On peut y sentir un rire immense, une amertume, voire de la colère contre tout ce qui s'affiche en tant qu'art.

### Le sujet et le monde

Cette entreprise de déconstruction se signale dans le titre même, encore une fois double : sans titre (« clamps »). La duplicité passe aussi par le bilinguisme. Entreprendre une série sous l'appellation de « clamps » (terme qui désigne

diverses sortes d'attaches, pinces, cols, collets, brides, utilisées en construction, en plomberie, en menuiserie, en électricité...) met l'accent sur la méthode d'accrochage plutôt que sur l'objet accroché. Cette disproportion entre le support et la toile oppose, d'une part, la réduction, l'étroitesse, la légèreté, la fragilité, à la limite de l'inexistence, et, d'autre part, le poids, la massivité, la rugosité et la minéralité des crochets d'origine industrielle. De plus, la puissance du support — ici, il s'agit de forts collets de plomberie utilisés pour créer des coudes — s'avère de beaucoup supérieure à la force nécessaire à la rétention de la toile. Cette analyse ouvre de nouvelles dimensions. On peut imaginer que ces bouches de métal ont déchiqueté une toile unique et qu'elles en rapportent chacune un lambeau. Voilà une étape du processus de fragmentation inhérent au travail de Heward. On peut lui lier les affects issus du sentiment de l'unité perdue, de l'origine impossible, du corps morcelé, de la perte de l'œuvre unique. Ce serait cependant oublier la radicale acceptation de la matière et du monde chez un artiste pour qui la fragmentation est une donnée initiale.

La violence de la pince montre avec quelle force chaque morceau est retenu, comme par les serres d'un oiseau de proie. Le carton d'invitation à l'exposition est un rectangle jaune, comme une pièce extraite d'une des pinces. Si l'on fait dialoguer les deux séries, on peut affirmer que ces pinces exposent chacune une bordure, une ligne qui peut servir de limite. En plus d'un répertoire de couleurs premières souvent utilisées par Heward, et présentées en bandes, il s'agit d'un lexique de formes minimales de l'expression, de signes destinés à marquer les limites. Cet espace calligraphique rappelle ces gravures japonaises où les caractères d'écriture envahissent l'espace de représentation pour y noter un commentaire narratif, technique, philosophique. Ici, ni récit ni commentaire. Après la réduction du triptyque des limites et l'intensité de son ouverture du pli architectural, cette composition aléatoire de signes sculptés offre une multiplication des lignes, un inventaire de nouvelles limites à identifier, à poser, des outils pour dynamiser l'espace, le langage, la pensée.

Dans la préface de son *Tractatus*, Ludwig Wittgenstein écrit : « La limite ne peut, par conséquent, être tracée que dans le langage, et ce qui se trouve de l'autre côté de la limite sera simplement du non-sens. » Tel est le défi posé à l'œuvre de John Heward, à la limite des discours et du non-sens, de la matière et du monde. La position du sujet s'éclaire ainsi. Si l'exposition a pour titre le prénom et le nom de l'artiste, ce n'est pas par feinte simplicité. Wittgenstein écrit : « 5.632 – Le sujet n'appartient pas au monde, mais il constitue une limite du monde. » Voilà qui donne lieu à une tout autre pratique de l'autoportrait et de la signature.

ANDRÉ LAMARRE