

ETC



Quelques correspondances implicites

Jocelyn Jean, Yves Gaucher, Marcel Saint-Pierre, Paul Lussier,
Catherine Widgery, Claire Beaulieu

Jean-Pierre Gilbert

Number 11, Spring–Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36280ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

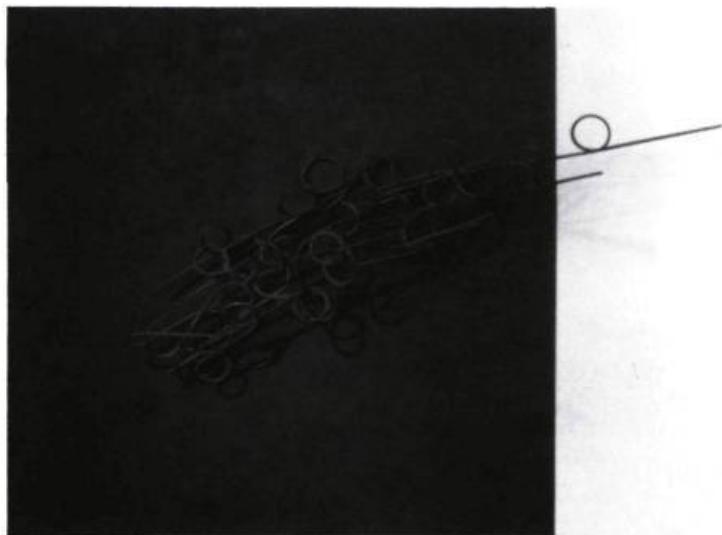
[Explore this journal](#)

Cite this review

Gilbert, J.-P. (1990). Review of [Quelques correspondances implicites : Jocelyn Jean, Yves Gaucher, Marcel Saint-Pierre, Paul Lussier, Catherine Widgery, Claire Beaulieu]. *ETC*, (11), 32–35.

Quelques correspondances implicites

*Jocelyn Jean, Yves Gaucher, Marcel Saint-Pierre, Paul Lussier,
Catherine Widgery, Claire Beaulieu*



Jocelyn Jean, *Indications diverses #15*, 1988. Acrylique sur toile et métal; 200 x 400 cm. Gracieuseté : galerie GRAFF

**Jocelyn Jean, galerie Graff, Montréal,
du 15 février au 15 mars 1990 —**

Notre rapport au tableau est, depuis les démarches formalistes les plus rigoureuses, désormais orienté vers une interrogation de la spécificité de l'espace pictural et de ses moyens de production. Cet ABC de la réalité plastique représente aujourd'hui le domaine de connaissance par lequel nous prenons contact avec le tableau. Le répertoire formel qui nous instruit pourtant de la grammaire du tableau ne nous dit pas ce que dit le tableau — ces indicatifs nous guident au sein de la formation de la représentation, et tentent, pour ainsi dire, de raconter quelque chose d'autre que le simple aspect visible. Ainsi, lorsqu'on a vu la peinture s'interroger sur elle-même, c'est-à-dire sur son dispositif propre à générer ses qualités plastiques intrinsèques, la dimension figurative s'est estompée afin de laisser place à des composantes référentielles telles que la surface, le plan, la planéité, la gestualité, la lumière ou encore la couleur...

Depuis les travaux plus rigoureux des années 70, Jocelyn Jean s'est intéressé à l'apparition de réseaux où la notion de coupe et de découpe étaient au centre d'un re-positionnement de l'espace pictural. Cet espace, meublé par l'atmosphère de la couleur, représentée chez Jocelyn Jean l'élément récurrent d'une recherche de spécificité de la peinture. Son traitement de la peinture a donc, le plus souvent, privilégié cette qualité de matière et de lumière qui, en juxtaposition,

ont engendré des recherches sur l'espace et le lieu même de la peinture.

L'exposition que présentait récemment Jocelyn Jean à la galerie Graff, reprenait cette notion de référence à l'espace mais cette fois dans un dispositif où la découpe laissait place à l'idée d'imbrication par l'addition de formes tridimensionnelles dans les tableaux mêmes. Ainsi, les cinq grands tableaux qui composaient l'exposition se présentaient en diptyques où un dispositif formel interrogeait les degrés de référentialité à la peinture et à la sculpture. Néanmoins, affirmer une telle évidence sur le travail récent de Jocelyn Jean, c'est certainement fournir un prétexte à la réaffirmation d'un espace autonome, à l'espace pictural. Car si l'exposition consistait, en particulier, à poser en référence à un tableau jaune (toujours le même jaune) un autre tableau de couleur chaque fois différente, la fonction des «envolées», des formes tridimensionnelles qui liaient un espace à un autre, était celle de créer un trait d'union entre l'espace de l'un et celui de l'autre. Ainsi, le métal tordu en spirales posé dans les châssis, le bois peint se fragmentant telle une architecture voulant s'échapper du sommet du tableau, les ombres portées de ces matériaux à la surface peinte formulaient autant d'événements insistant sur l'intention de forger des liaisons entre les deux champs de couleur. Référence bien sûr, mais également insistance sur la notion d'unification des espaces puisque l'espace pictural, revisité, peut se lire autrement qu'en regard des données formalistes. D'ailleurs, la «géographie discrète» que Jocelyn Jean incruste dans l'épaisseur de la peinture (en légers reliefs encollés à la surface des tableaux) n'est-elle pas



Marcel Saint-Pierre, *Next right*, 1990. Pellicule d'acrylique sur toile; 153 x 153 cm

le signe d'un espace que notre regard a le loisir de reconstruire ? Un plaidoyer à l'endroit d'une reformulation de l'événement pictural... Puisqu'elle est implicite, la suite est attendue.

...

**Yves Gaucher, galerie Brenda Wallace, Montréal
du 24 mars au 21 avril 1990 —**

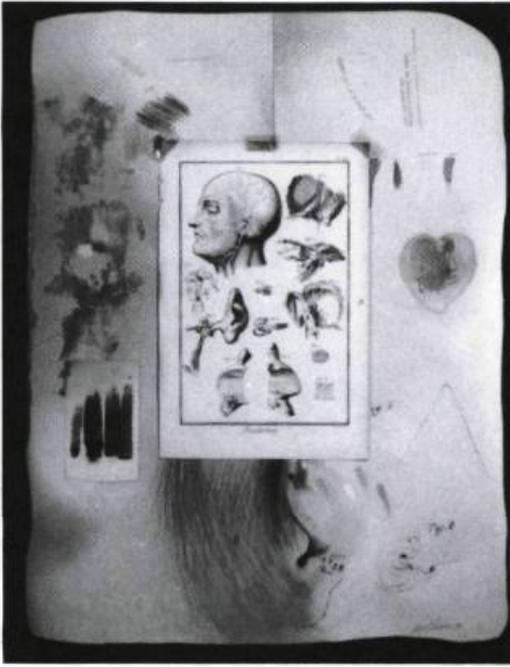
Le formalisme «rigoureux» qui nous servait d'entrée en matière au commentaire précédent devient ici fort embarrassant lorsqu'il s'agit d'instruire la suite de la démarche récente de Yves Gaucher qui a su reconduire, depuis plus de trente ans, ce que la peinture a de richesse à l'égard du phénomène rétinien. L'exposition présentée à la galerie Brenda Wallace est en quelque sorte un hommage à la tradition rétinienne (la bonne tradition, c'est-à-dire l'inverse d'une tendance à la réduction) et plus simplement à la «lumière picturale». L'accrochage des longs tableaux horizontaux qui se déploient dans l'espace comme des plans à la surface du mur, parcourent la galerie en fines variations de tonalités créant ainsi une qualité de lumière tout à fait singulière. C'est précisément cette «impression» qui s'enregistre, cette réflexion de la couleur et des «champs» de couleur que l'on ne pourra désormais jamais reproduire de la même manière — le dispositif d'éclairage est ici des plus étudié. Ainsi, le regard posé au début d'un tableau, latéralement, à quelques dizaines de centimètres de celui-ci, ne parvient pas à saisir pleinement les légères variations d'axes dans la découpe verticale des champs de couleur. Après observation, un angle de 30, 15, 12 ou peut-être de 4 degrés (désolé pour la précision mathématique...) reconstruit notre stupéfaction à reproduire par notre vision et par

déplacements devant le tableau l'angle qui nous «convient». Les couleurs, impossible à nommer *pâles* pour le moins), sont autant de variations «psychologiques» où l'architecture d'une composition simplifiée fait figure de mémoire du lieu — d'un lieu plus urbain que naturel. Par exemple, souvenir d'un certain violet, vous voyez un violet, un certain violet qui n'existerait pas de la même façon sans l'éclairage ambiant, sans les couleurs voisines, sans les axes qui interrogent ce que notre œil a de raisonnements et de valeurs «incompétentes». La spiritualité de la lumière en ce qu'elle a de fascinations et d'imprévus est au centre de cet accrochage qui nous révèle la détermination nécessaire pour construire la suite d'une série d'œuvres à revisiter. Ce qu'on pourrait nommer un sujet éclairant, dans la mesure où il est réellement question de sujet dans la rigueur de l'abstraction.

...

**Marcel Saint-Pierre, *Manhattan Transfer*,
galerie Trois Points, Montréal,
du 7 au 31 mars 1990 —**

Vous empruntez Manhattan à toute vitesse, de préférence en «jaune taxi», vous observez les couleurs électrisées défilant en faisceaux, en lumières propulsées, puis, vous stoppez tout... et vous faites un tableau. Les épisodes de la peinture forment autant de retournements qu'il y a d'inattendus dans les découvertes qui se révèlent aux peintres actuels. Comme si Marcel Saint-Pierre, depuis le temps où l'empreinte de la peinture était devenue une façon d'arracher et d'imbiber la couleur au support de sa peinture, avait choisi de reprendre le même taxi, jaune N.Y., afin d'étudier les variantes de la perception. De variantes en change-



Paul Lussier, *Palimpseste baroque #5 fig.8 de l'oreille interne de Vincent*, 1990. 80 x 60 cm. Photo : Paul Lussier

34

ments «sociaux», la visée du travail de Saint-Pierre consiste à opérer des rapprochements entre le réel et la fiction qui l'accompagne; et à laisser réfléchir le contenu dans la matière.

Les tableaux réunis à la galerie Trois Points évoquaient avec force d'éclat la dimension électrisante que peut comporter l'effet de la couleur. Des visions fragmentées, morcelées, éclatées où l'addition patiente de couleur sur couleur compose une peau (de pigments acryliques) qui sera par la suite reportée et encollée à la surface d'une toile montée sur châssis. Ce qui est visible est donc le revers du processus qui l'a fabriqué — une peinture stratégique qui, toutefois, ne souffre pas des lourdeurs du stratagème laborieux. Au parcours des incrustations de formes comparables à des reports arrachés à d'autres surfaces, se révèlent des écritures plus ou moins déchiffrables. Parfois des mots surgissent tels : LANE FIRE qui, une fois qu'on les a reconnus, ne s'estomperont jamais plus. Une peinture qui n'a pas fini de faire son bruit.

...

Paul Lussier, galerie Frédéric Palardy, Montréal, du 27 janvier au 17 février 1990 —

Au regard de ceux pour qui le travail de Paul Lussier est familier, il importe de se remémorer le processus visant à réinstruire le dessin, l'estampe et la peinture d'une mémoire couplée au sujet autant qu'au matériau. C'est ce que nous proposait Lussier dans ses études de dessins documentées par des pages extraites de l'édition «originale» de *l'Encyclopédie Diderot*. Ici les thèmes se «lisaient» par allégorie entre les schémas lithographiés tirés de *Diderot* (dont des cœurs... anatomiques ?) jusqu'aux références citationnelles aux «cœurs» de Jim Dine en passant par des sources plus ou moins identifiables pour le spectateur fugitif et surtout, sollicité par tant d'informations. La série de dessins,

sur un modèle récitatif, esquissait ce que la mémoire de l'artiste enregistre de références et de citations au parcours de l'Histoire. Histoire de l'art, bien entendu, et Histoire tout court puisque se mesurait par l'amalgame ce que la «technique» a donné à la science et à l'art. Ce qui, visuellement, nous rappelait les «planches» sur lesquelles s'étudient la forme et la formation du récit qui accompagne chaque élément de l'anatomie du monde. Une cosmogonie de la mémoire au quotidien de la fabrication qui poursuivait donc cette entreprise des plus laborieuses, et parfois convaincantes, de l'esprit de documentaliste propre à Lussier. Des palimpsestes où l'on ne sait plus où la mémoire saura s'arrêter; question de se souvenir... ou d'en oublier un peu.

...

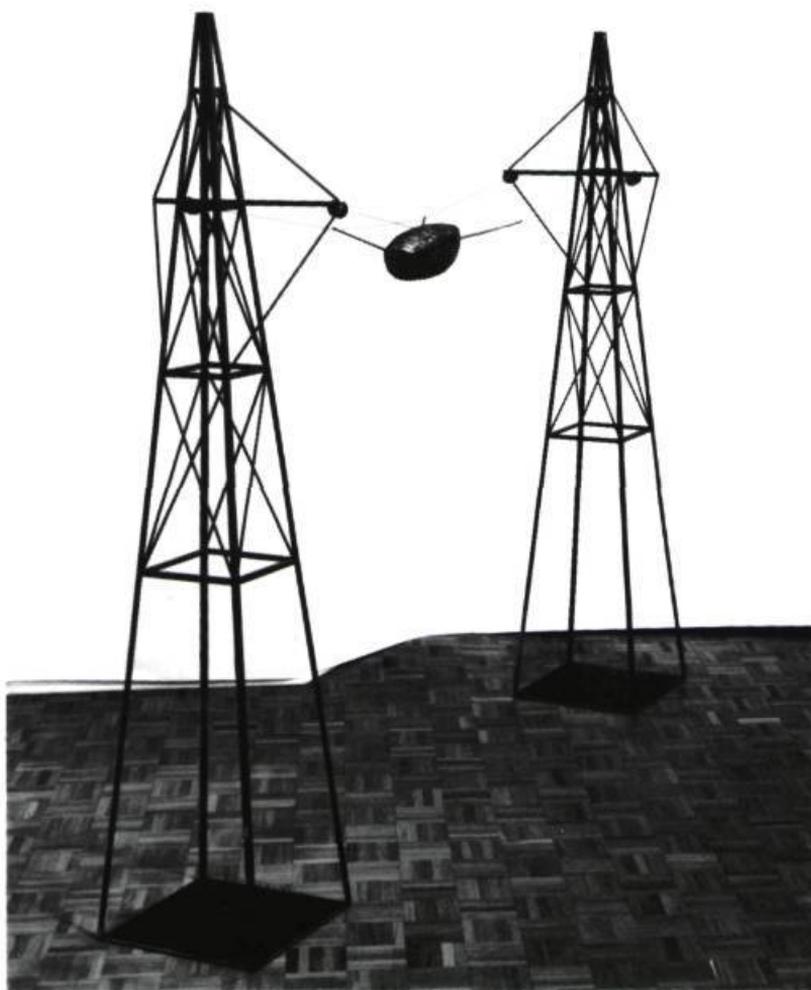
Catherine Widgery, galerie Daniel, Montréal, du 9 au 26 novembre 1989 —

Le travail sculptural que présentait Catherine Widgery l'automne dernier à la galerie Daniel, s'inscrivait dans le prolongement d'une synthèse attendue en ce qui a trait en particulier à la dimension symbolique de sa production. Des formes à la fois référentielles et ambiguës se déployaient dans l'espace du mur et du sol comme des excroissances de formes qui n'étaient pas sans nous rappeler le monde des insectes. À l'entrée, par exemple, une forme de masque presque ovoïde habitait l'espace comme une matière ambivalente (cuir, cuivre...). Ici l'idée de l'hybride, d'une tête à demi-insecte et à demi-mécanique, resserrait les liens entre la part de symbolisme et la part de réalité narrative de l'objet. Les tours montées qui suspendaient par des câbles des formes dans l'espace, opéraient autant en contenus qu'en contenant; ce qui renforçaient la notion de présence (dés)humanisée, du choc entre l'architectonique et le fœtus transmué. Le cocon, en autant qu'il parvienne à susciter notre imagination, est l'expression même de l'attente, de l'énigme et d'une curiosité patiente qui sans cesse demeure en haleine. Voilà comment la dimension symbolique se trouve incrustée dans le travail de Widgery qui, méthodiquement, recouvre ses formes de centaines de clous comme pour habiller un contenu qui ne cessera pas de nous interroger. Une exposition importante pour l'artiste qui ne manquera pas d'interroger la synthèse qui, ici, lui fournit les pistes de sa production à venir.

...

Claire Beaulieu, galerie Powerhouse, Montréal, du 24 février au 18 mars 1990 —

L'exposition de Claire Beaulieu, présentée à la galerie Powerhouse, exigeait de la part du spectateur un exer-



Catherine Widgery, *Two Towers*, 1989. Acier, cuivre; 191 x 229 x 38 cm Photo : Daniel Roussel

cice d'analyse qui visait à l'introduire au contexte génératif qu'impliquait cette genèse entre l'eau, la terre, l'air et le feu. Trois événements complémentaires formaient l'accrochage. D'abord un dispositif qui suspendait dans l'espace un éventail de récits («livres-puits») et qui reconduisait photographiquement l'itinéraire thématique (tout près au mur, des peintures sur papier développaient l'idée des événements en «documentant», davantage encore, le contexte rhétorique du sujet abordé). Puis, en retrait dans la galerie, une présentation vidéo scénarisait cette fois ce qui fut l'occasion d'une performance-installation tout en reprenant les thèmes centraux de l'exposition. Ces deux premiers dispositifs présentaient des cadres de reformulation (du livre-objet, de la vidéo) qui avaient pour fonction immédiate de fournir un éclairage touchant le processus de création; autrement dit la façon dont les œuvres se sont construites et, parfois même, détruites. Cet itinéraire, résolument didactique, recherchait la compétence des médiums employés et greffait au discours une certaine lourdeur de l'exposé. Ainsi, l'insistance formée par un tel éclairage, ne semblait pas essentiel au spectateur qui aurait opté pour le «plaisir» de reconstruire, s'il le désire, le processus de la fabrication (*Process*).

Là où l'exposition se réalisait pleinement, c'était dans l'envergure et la synthèse donnée par la troisième section de l'exposition formée de quatre grandes mu-

rales. L'énergie qui se trouvait inscrite dans les traitements de ces murales thématiques (terre, eau, air, feu) accompagnées de leurs objets au mur et au sol, déterminait un parcours de lecture où symbolisme et allégorie se trouvaient réunis. En soi, il s'agissait du même processus de reconstruction formulé par les autres sections de l'exposition, mais là, c'était formellement que le discours se concrétisait. L'approche didactique s'estompait ici dans les murales afin de donner place à un esprit de grande unité.

Voilà ce qui me semble extrêmement difficile et délicat à exprimer ici, c'est-à-dire les enjeux du processus de création. Il y aurait des informations nécessaires et secondaires à l'œuvre — et même des informations nuisibles dans la mesure où la réalisation formelle fournit déjà au spectateur ce qu'est le «corps» de l'œuvre. En résumé, ce serait dire : «d'où je viens n'a pas vraiment d'importance (à moins d'y tenir à tout prix), ce qui aurait de l'intérêt, c'est ce que je suis, sous vos yeux».

Si le processus de fabrication a parfois une importance capitale en ce qui va déterminer le résultat, c'est encore le résultat visé qu'il faut poursuivre, sans se laisser distraire ou emporter par les genèses récurrentes; puis l'œuvre vit sa vie.

Jean-Pierre Gilbert