

De l'expressif à l'expressionnisme

Jean Tourangeau

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54409ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

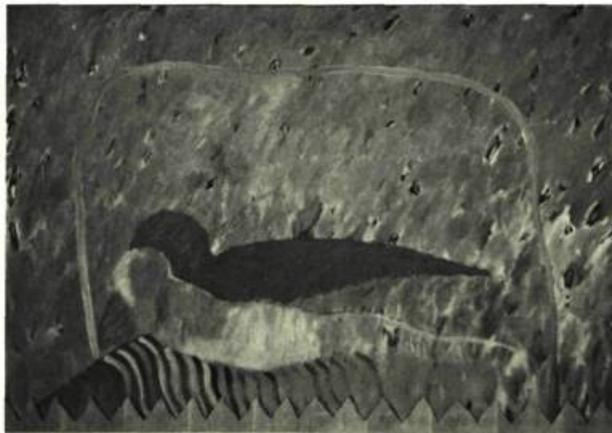
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1982). De l'expressif à l'expressionnisme. *Vie des arts*, 27(108), 32-33.

Quoique la situation dépeinte plus haut soit internationale, le Québec reste d'abord attaché au terme «expressif» et à ses retombées comme si le terme en lui-même était en même temps l'introduction et la conclusion, au moment où l'on décide de définir la pratique artistique en dehors de ses salons restreints. La majorité des artistes et des critiques forment ce *on* parce qu'ils adhèrent au principe que tout art est expressif dans le sens que le geste est l'expression d'une intention plus large ou d'un désir moins en surface. L'objet qui en résulte en exprimerait les ressorts, les nuances, les atmosphères, etc.



S'il n'y a pas d'objet ou s'il est difficile de percevoir et de qualifier le pro-

cessus de fabrication, on glisse dangereusement dans ce que cette mentalité appelle *l'anti-art*. Comment, dans ce cas-ci, apprécier ou goûter une chose matérialisée pour un instant qui serait une expression éphémère et qui manifesterait avant tout la présence d'une conceptualisation poussée à l'extrême? Ceux et celles qui rejettent cette appréhension fugitive préfèrent être émus par leur propre désir de voir dans l'art une structure où il est question de quelqu'un qui s'exprime sur la réalité qui l'entoure sans se distancier de son état de sujet idéalisé.

Cette attitude conventionnelle dénote que le Québec accuse un manque de réflexion à long terme, une incapacité de se regarder hors de ce qui est entendu comme son art à lui, ce qui le nomme. L'art de Borduas et des automatistes se profilent encore sur notre art, intimidant même la génération actuelle. On sacralise Borduas en le définissant comme le seul artiste québécois que le besoin de s'exprimer a poussé à s'exiler et à rompre les codes de la figuration. Or, ses tableaux restent attachés à une lourde tradition symbolique tout autant qu'à une symbolisation du sujet producteur dont l'équivalent se retrouve dans l'abstraction gestuelle new-yorkaise.

De l'expressif à

Rien ne témoigne mieux du manque de précision de la critique (et de la manière dont elle est acceptée), que l'omniprésent préfixe «néo» qui attache sottement une expression artistique à la laisse de l'histoire.

Siegfried GOHR¹

Il est intéressant de noter que l'Opération Déclat, en 1968, «une expression envahissant les rues», ne décollait pas de Mai 68, en France, ou des mouvements étudiants californiens, mais plutôt du vingtième anniversaire du *Refus global*. Le besoin de s'exprimer caractérisait l'artiste qui claironnait que cette expression individuelle pouvait amener une société à changer. Cette façon de réagir produira les happenings et consolidera l'idée socialement admise que l'artiste n'existe qu'en fonction de sa nature de sujet. En un peu plus de dix ans, le Québec vivra l'art dans la rue, la fonction sociale de l'art, le formalisme et, tout dernièrement, la remontée des traces expressives. Solution idéale, n'est-ce pas, pour une société qui cherche à tout prix des héros parce qu'elle est incapable de visualiser son histoire, ce que les héros de l'expression (chantée ou non) lui offrent dans un cadre déjà établi.

Dans cette volonté de rapatrier les morceaux et dans cette incapacité chronique de théoriser sa pratique, d'en échafauder des modèles, l'expressif est passé à l'expression et l'expression à l'expressionnisme. L'argument demeure le même car, évidemment, l'art exprime la présence de l'expression, un système signifiant fondé là-dessus. Il n'est donc pas étonnant de constater que ceux et celles qui s'adonnèrent à ce type d'art ont conservé la figure humaine, qui était elle-même un résidu du portrait. La volonté de symboliser traverse l'histoire sans être capable d'en démythifier les ressorts justement et sans être capable d'en transgresser les codes normatifs, ce qui est un échec lorsqu'on sait que cet art se disait fondé sur ces possibilités.

Quelles sont donc les différences entre les tableaux de Jori Smith (1944), de Gisèle Leclerc (1976) et de Suzelle Levasseur (1982)? La première essaie de traduire la charge émotive du sujet humain, une charge liée au genre qu'est le portrait. La seconde se soucie davantage de la charge émotive mais en tentant en même temps d'investir les moyens plastiques en dehors de normes, comme le genre, quoiqu'elle conserve l'image du sujet humain. La troisième rend autant la force de la charge émotive que la qualité d'une expérience picturale en une sorte de déséquilibre où le sujet humain est inquiété aussi par la charge des moyens plastiques.

1. Michael JOLLIFFE
Lazarus, 1981.
Huile sur toile; 172 cm x 198,1
2. *Red Eve*.
Huile sur toile; 1 m 93 x 1,21.

Quelles sont donc les différences entre Landon Mackenzie, John Marok et Michael Jolliffe (1982)? Tous trois s'adonnent à un genre hybride qui oscille entre le paysage, par l'agencement des plans, et le portrait, par l'attitude statique des personnages ou de l'animal représenté. La première réaffirme les grandes leçons historiques de la Renaissance en les adaptant à une perception spatiale résolument moderne. Le second reprend l'espace infini propre au baroque en y isolant le motif d'une manière tant photographique que picturale. Le troisième représente des situations qui agissent comme des citations extra-picturales au moyen d'un vocabulaire purement illusionniste.

Les artistes de l'Année 82 échafaudent ainsi un système où la fonction de l'objet d'art, son avènement historique et ses procédés deviennent des références tributaires du sens. Cette façon de voir reste cependant attachée à une définition restrictive de l'œuvre d'art où les traces expressives et la conceptualisation manifestent la volonté de symboliser sans laquelle l'œuvre – selon ses protagonistes – ne serait qu'un simple objet décoratif. L'introduction du sujet humain, en concordance ici avec ce que la performance a actualisé, ces dernières années, ou l'idée de prêter des sentiments humains à des scènes champêtres constituent toutefois une stratégie de communication différente. Par contre, le fait d'user de citations bibliques, courant récurrent autant en Amérique qu'en Europe, renforce l'attitude générale

l'expressionnisme

Jean TOURANGEAU

qui tend à réinvestir la symbolique de la société occidentale comme si chaque artiste se donnait la mission d'apporter la *bonne nouvelle*.

D'autres démarches effectuées chez nous auraient pu être décrites. Parce qu'elles s'insèrent dans un besoin de faire image, elles font problème encore davantage. Et le *portrait* torontois ne fait pas exception. Ces objets dits d'art sont ainsi faits qu'ils peuvent plaire autant à une classe savante qui sait qu'on s'adresse à elle parce qu'elle connaît les codes qu'à une nouvelle classe de consommateurs.

Si on ne change pas le processus, c'est du même dont il s'agit. Réintroduire l'histoire de l'art ne suffit pas. Sa citation n'est essentielle qu'en fonction de sa portée critique, c'est-à-dire dans la capacité qu'elle recèlerait d'être critiquée tant de l'intérieur dans son processus qu'en rebâtissant l'histoire. Dans ces jeux de retour, le stade où nous en sommes s'appelle toujours le stade du miroir à l'image des figures qui se déploient dans la peinture ou sur une scène.

«... le sujet de l'art actuel est la méthode de la représentation ayant une analogie profonde avec le monde *réactionnaire*. À travers ses référents, l'image détermine les connotations réelles d'un retour à l'ordre ou d'une fuite dans le désordre»².

1. La peinture en Allemagne – *Les Confusions de la critique*, dans *Art Press*, N° 57 (Mars 1982), p. 15.
2. Germano Celant, *Identité italienne – L'art en Italie depuis 1959*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 21.