

ETC



La raison et la passion

Marc Garneau, Galerie Trois Points, Montréal, du 28 novembre
au 22 décembre 1990

Pascale Beaudet

Autour de Michel Goulet
Numéro 14, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36083ac>

[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

Beaudet, P. (1991). Compte rendu de [La raison et la passion / Marc Garneau, Galerie Trois Points, Montréal, du 28 novembre au 22 décembre 1990]. *ETC*, (14), 30-32.

LA RAISON ET LA PASSION

Marc Garneau, Galerie Trois Points, Montréal, du 28 novembre au 22 décembre 1990¹

DEUX TECHNIQUES, TROIS MOMENTS COMPOSENT l'exposition de Marc Garneau. Tout d'abord le dessin, auquel une salle est consacrée, passion fondatrice chez lui, lieu d'expérimentation d'où proviennent les procédés mis en œuvre dans les tableaux. L'artiste y oscille entre deux pôles : un expressionnisme emporté, qui gagnerait à s'assagir, et une gestualité mitigée où s'affirme une réflexion sur la forme collée ou déchirée à même le papier. À titre d'exemple, *16/3/90* me semble être le prototype de l'« emportement » ; une masse centrale peinte dans une même tonalité, faite de rouges et de bruns assourdis, empâte le papier et semble couler sur sa surface. Une adéquation trop parfaite entre le médium et la chose évoquée, ici l'organique, nuit au peintre. Car sa grande habileté à créer une ambiguïté de lecture, ce que James Campbell qualifie de « franges du nommable »², est ici battue en brèche. La forme ressemble trop à sa source, chairs sanglantes, humeurs terreuses – la peinture a dévoré son auteur et celui-ci ne peut que faillir dans son exécution – la distance ne s'est pas créée. Car la relation qui s'établit ici n'est pas de l'ordre de la mimésis mais de l'analogie.

2/9/90, avec sa forme de poire inversée qu'une lanière de toile constitue – on se demande ici si le terme **lambeau** ne serait pas plus approprié, étant donné les rapports de l'œuvre avec l'organique – traite harmonieusement de l'équilibre entre la trace (laissée par les doigts autour de la forme) expressionniste et le motif. La lanière, en soi relevant de la peinture, dessine la forme ; une correspondance se produira dans les tableaux, où la lanière occupera la même fonction.

LA COULEUR

Deuxième procédé, deuxième moment : la peinture, celle de *Nirvana*, *Syndrome II* et *Osmose*. Le regroupement s'opère non selon un type, une manière, mais selon la couleur – soit le vert et le bleu – ce qui sera expliqué plus loin. *Nirvana* se rattache aux séries des années précédentes par son paysagisme abstrait ; une ligne d'horizon et des masses qu'on pourrait rapprocher de motifs géographiques en témoignent. *Osmose* présente

une forme plus énigmatique, qu'on pourrait toutefois identifier à une tête humaine en faisant basculer le tableau sur son côté gauche.

La richesse interprétative de ces formes, l'ambiguïté de lecture mentionnée précédemment, caractéristique prégnante de ces œuvres récentes, permet à Claire Gravel de voir dans *Osmose* « [la] mort portant une faux à deux têtes » et dans *Syndrome II* un « poisson pré-historique(sic) », alors que j'y vois plutôt une monumentale tête de taureau ; du moins, restons-nous dans le règne animal...

Syndrome II opère de façon similaire à *Osmose*, avec une masse centrale imposante, très *painterly* et des lanières de toiles qui parcourent la surface. Garneau intervient par recouvrements successifs et ce qui apparaît noir à nos yeux n'est qu'une accumulation de bleus, de violets, de verts. Par contre, il nous permet de recomposer la genèse du tableau en laissant des témoignages des couleurs originelles. Des transparences d'une grande subtilité démontrent encore, si cela était nécessaire, la virtuosité du peintre. Le catalogue des procédés chez Garneau serait assez long à établir : grattage, superpositions, traces laissées par l'arrachage des lanières, lacérations, brûlures, incisions... Ce qui laisse entrevoir un rapport assez violent au matériau.

LA LANIÈRE

La lanière, par son rapport de synecdoque à la toile, en constitue une partie essentielle. Si, à certains moments, sa forme est autonome, à d'autres, elle n'est qu'une partie du motif et l'incertitude entre la figure et le fond, déjà travaillée par la multiplicité des couches de peinture, crée un chevauchement entre les éléments du tableau, donc une tension créatrice. Chaque pan de couleur se mesure aux lanières autonomes et à leurs équivalents dessinés. La lanière pourrait même être associée au *punctum* de Barthes, revêtir la forme des « points chauds » du tableau, ce qui scande le *studium*, c'est-à-dire l'intérêt général accordé au tableau.



Photo : Pierre Chancier

Marc Garneau, *Nirvana*, 1990. Techniques mixtes ; 150 cm x 260 cm.

L'INCARNAT

La couleur a parfois endossé des parures d'apaisement face à l'implacabilité des lignes ou des lanières, comme dans *In memoriam V*, qui date de 1988, où un rose très subtil venait adoucir l'aspect tragique du motif, une forme allongée évoquant la mort. Mais pour *Énigme*, *Élixir* et *Élixir II*, ce rose a viré à l'incarnat, mais la couleur de la chair s'est insensiblement teintée de rouge plus sombre. Par analogie avec la chair – mais l'équivoque réside déjà dans le terme, puisque les chairs elles-mêmes évoquent l'intérieur du corps alors que la couleur des peintres, historiquement, fait allusion à celle de la peau – les tableaux figurent la peau, cette surface qui n'en n'est pas une, car si elle s'offre comme superficie, elle délimite aussi, elle s'interpose entre le monde et les chairs. Les trois tableaux ne seraient donc pas de pures surfaces, mais une accumulation de fines couches, un « feuilletage », où le sens se logerait par strates, les formes se logeant dans sa profondeur. L'angoisse exsudant de ces tableaux permet le rapprochement avec une mimésis de la plaie, où la chair du tableau se révèle, exposant ses dessous.³

Je me permets ici une allusion littéraire. Dans le *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, le peintre Frenhofer allait devoir affronter le « rien » peint sur sa toile, soit un amas de couleurs informes, et en mourir. Ce vertige provoqué par l'apparent échec d'une vie de travail, on peut l'interpréter autrement aujourd'hui. Il est le résultat d'une destruction consciente et systématique des conventions picturales; en un sens, Frenhofer s'est incarné en de Kooning lorsqu'il peignait ses *Woman*. Au lieu d'un pied, il ne restait qu'un visage grossièrement déformé au sein de ce « chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies ». D'autres, bien sûr, avaient poussé l'abstraction jusqu'au non-figuratif absolu. Le vertige suicidaire de Frenhofer devant l'infigurable se serait transmué en une angoisse dans l'exécution de « transcriptions libres » de l'inconscient.

Le texte du catalogue publié à l'occasion de cette exposition a été rédigé par James Campbell. Celui-ci accorde beaucoup d'attention à la composition des tableaux, ainsi qu'au travail d'élaboration de ce peintre, ce qui fonde toute la valeur du texte. Campbell a reçu une formation de philosophe, son propos est donc

parsemé de quelques allusions métaphysiques qui voient parfois des termes empruntés au vocabulaire scientifique, ce qui est pour le moins étonnant. Certaines redites auraient pu être évitées par une relecture rigoureuse, comme l'insistance sur la métamorphose dans l'œuvre de l'artiste, qui, bien qu'elle soit juste en soi, revient trop souvent. Un mot sur la traduction : correcte grammaticalement, elle obscurcit parfois le sens du texte par un manque de nuances.

Le travail de Marc Garneau reflète, paradoxalement, une rupture qui n'a pas eu lieu. Des professeurs, dont la peinture non-figurative – et géométrique – est célèbre (Gaucher, Molinari), ont su l'orienter dans une

voie qui combine les influences dont ils avaient rejeté certaines. Mentionnons notamment la peinture française des années cinquante, avec entre autres Nicolas de Staël, et l'expressionnisme abstrait d'Arshile Gorky ; même les premiers tableaux *soft edge* de Molinari trouvent une résonance dans des tableaux de Garneau de 1985. Ainsi, ces influences se sont intégrées sans heurt, en tournant le dos à la mode des années quatre-vingt, portée aux empâtements excessifs et à l'ajout d'objets sur la toile, ainsi qu'au retour à la figuration. L'émergence de ce type de peinture serait-elle le signe avant-coureur d'une réapparition de la peinture non-figurative ?

PASCALE BEAUDET

NOTES

1. Marc Garneau exposera au cours de l'année 1991 à la Galerie Duden, en Allemagne, du 24 février au 24 avril, à la Galerie René Shoud d'Amsterdam, au mois de mai, et à la Galerie Drabinsky de Toronto, en novembre. (N.D.L.R.)
2. Dans le catalogue d'exposition
3. Je m'inspire du travail de Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985