

Petite revue de philosophie

Propositions critiques de la peinture post-moderne

Marie Carani

Volume 9, numéro 1, automne 1987

Postmodernité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1103499ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1103499ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carani, M. (1987). Propositions critiques de la peinture post-moderne. *Petite revue de philosophie*, 9(1), 135–162. <https://doi.org/10.7202/1103499ar>

Propositions critiques de la peinture post-moderne

Marie Carani

*Professeure en art du XX^e siècle
à l'Université Laval*

(Communication présentée à la Société d'esthétique
du Québec dans le cadre du Congrès de l'ACFAS,
mai 1986.)

D'entrée de jeu la nouvelle peinture des années 80 a été interprétée comme un retour à l'iconisation, comme une reprise de la représentation analogique. L'irruption d'images identifiables dans le texte visuel s'insérerait dans un procès iconographique métaphorique et para-narratif réintroduisant et reposant la question du contenu dans la forme. Le traitement de l'image deviendrait le terrain privilégié du narcissisme, de la subjectivité et de l'intentionnalité créatrice. Ces généralisations descriptives véhiculées par les apologistes de la Nouvelle Figuration nous semblent cependant incapables de prendre en charge le débat soulevé depuis plusieurs années par la critique: la peinture néoexpressionniste représente-t-elle un insidieux retour à l'ordre ou une fuite libertaire dans l'insoumission? Conséquemment l'exploration de la logique, de la rationalité de cette démarche par la raison sémiotique constitue au premier chef le point d'ancrage de cette réflexion sur la portée critique des

pratiques picturales post-modernes. Dans un second temps, la production québécoise actuelle nous sert de lieu d'élaboration et de conceptualisation de prolégomènes à une lecture du/des référents actualisés par la figure.

Plastiquement, la supposée froideur, le «cool» très chargé émotionnellement des formalistes, des artistes Pop et des conceptualistes, fait maintenant place à une expressivité néo-existentielle demandant l'adhésion simultanée du sujet-regardeur au passé et au présent à la fois, détemporalisation d'un type initialement expressionniste et distordu, ou plus récemment d'un type graffiti et accusateur. Même l'exécution gauche et échevelée, souvent inachevée, de l'œuvre défie le traditionnel «bon goût» artistique. L'état d'incertitude s'exprime aujourd'hui en art par le recours à l'ombre ou à la nuance, à l'errance de la ligne autour d'un phantasme imagier. Après une phase éminemment expressionniste, c'est encore le mode de composition surréaliste qui fait surface par des déplacements d'échelle, de perspective, de positionnement des éléments plastiques. La citation textuelle de la nouvelle peinture opère un amalgame de données dérivées des «impuretés» au sens de Guy Scarpetta, par opposition à la «pureté» moderniste.

Pendant les années 70, l'appareil critique et théorique instauré par Clement Greenberg et ses disciples, Michael Fried et Rosalind Krauss, a d'abord été contesté par deux pratiques alternatives: l'installation et la performance, et plus récemment par la peinture-installation vouée à un envahissement pictural de la troisième dimension. L'auto-référentialité formaliste qui répondait au processus greenbergien d'auto-critique intérieure des arts s'est révélée normative et programmatique, sa visée téléologique de l'art a été

relativisée, si ce n'est tout à fait réfutée. L'interdisciplinarité a succédé au concept de «réduction puriste» définissant les limites formelles propres à chacun des media. Sous le post-modernisme, la rhétorique greenbergienne d'une histoire autonome de la peinture fondue dans une rhétorique de facteurs formels évoluant vers une optique pure (pure opticality) n'a plus droit de cité. L'hybridité trans-historique et transculturelle s'impose: le traitement réaliste, la représentation symbolique, ainsi que le mélange des techniques et des procédés stylistiques constituent une œuvre à facture aussi bien para-théâtrale que picturale. Le tableau actuel opère une mise en scène d'acquis picturaux et de données provenant d'autres disciplines: le «danger» de théâtralité pressenti dès 1967 par Michael Fried se réalise enfin en termes de facteur positif reconnu explicitement¹.

La poussée des pratiques picturales néo-expressionnistes supporte la fonction critique. «Impure» et d'une nature très polymorphe, cette peinture occupant massivement le champ de l'art offre une attitude chargée de potentialités expressives. Au Québec, comme ailleurs, une nouvelle génération d'artistes réexamine les relations entre le moi, la représentation et le monde, en tant qu'expressions de la conscience humaine. Les créateurs font la promotion d'une peinture symbolique, abondante en motifs et en styles très souvent prolixes. L'hybridité néo-expressionniste, intégrant en un ensemble fini et cohérent des éléments épars, récupère comme un retour du refoulé moderniste l'immanence du contenu dans la forme, plus justement reformule visuellement la nécessité de la

1. Michael Fried, «Art and Objecthood», in *Art Forum*, 5, 10 juin 1967.

signification. Au Québec, derrière cette reprise de l'expression, se profile encore l'art du Borduas et des Automatistes. Loin d'intimider la nouvelle génération, cette tradition symbolique d'expression de la sensibilité, première symbolisation du sujet-producteur, sert plutôt de référent trans-historique. En évoluant de l'expression à l'expressionnisme, les jeunes artistes ont rapatrié des bribes, des fragments de notre histoire culturelle et artistique.

Il ne s'agit pas d'exemplifier Borduas et sa volonté de symbolisation rompant les codes figuratifs, mais de retrouver derrière le pictural de la figure un système signifiant fondé comme chez Borduas sur la présence de l'expression. D'ailleurs, depuis ses exils newyorkais et parisien, tant le mouvement plasticien animé par Rodolphe de Repentigny que la génération des Happenings et des Opérations Déclat de Québec Underground ont manifesté le besoin de développer des pratiques amenant un changement de société. Entre 1970-1980, la conception de l'artiste comme intervenant sociétal traverse encore l'art québécois au nom de l'Art dans la rue, de la fonction sociale de l'art envahissant l'environnement socio-contextuel. Dernièrement, en centrant l'attention sur le retour de la figure humaine, la remontée et l'irruption des traces expressives ont polarisé et problématisé cette même argumentation.

Le peinture néo-expressionniste repense le style comme contenu ou le processus comme sujet pictural. La Nouvelle Image redéfinit la relation traditionnelle entre la peinture et son contenu représentationnel en investissant les perceptions du regardeur d'un lien immédiat au contexte universel rejoignant par là la notion du «cosmique» chez Borduas. Orientée vers la représentation, cette imagerie anthropomorphique,

animalière, paysagiste ou massmédiatique est emblématique et symbolique. Selon son premier théoricien, Achille Bonito Oliva, la nouvelle expressivité serait fondée sur un mouvement sans directions préconstituées, sans départs ni arrivées, mais accompagné par le désir de trouver à chaque fois un point d'ancrage provisoire dans le déplacement progressif de la sensibilité au dedans de l'œuvre. Donc travail sur la mémoire trans-culturelle: ces artistes insèrent dans la pulsion individuelle d'une image personnelle des renvois à des cultures éloignées dans le temps ou encore proches du moment actuel. Alors l'image court entre le figuratif et l'abstrait, entre le renvoi à une figuration redondante et le motif abstrait. Pour Oliva, ces démarches seraient les symptômes, dans l'acte de se manifester, d'une insubordination anidéologique foncièrement psychologisante².

À l'encontre des avant-gardes récentes où l'œuvre ouverte, l'inachèvement réclamait l'intervention perfectionnante du spectateur, l'intensité dramatique de la nouvelle expressivité ferait fonction de «dompte regards» au sens lacanien, c'est-à-dire qu'elle manifesterait la capacité de fasciner et de capturer le regard inquiet de ce spectateur. On tendrait ainsi à reporter l'œuvre dans le lieu d'une contemplation assouvissante, où l'éloignement mythique, la distance de la contemplation se chargeraient d'une énergie émanant de l'intensité et de la métaphysique interne (du contenu) du travail pictural. La leçon d'Oliva est la suivante: en vertu de son état contemplatif, la Nouvelle Figuration passe visuellement par la forme dramatique, par le tragique comme forme

2. Achille Bonito Oliva, *La Transavant-garde italienne*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1980.

d'expression du contenu émotif, et de ses motivations internes par l'artiste. À ce tragique s'incorpore le désenchantement, la conscience aiguë d'une telle condition existentielle, ainsi que sa réalisation picturale, la reprise expressionniste. Mais encore ce travail de séduction réinscrit l'ironique et le parodique dans l'expérience métaphysique de l'art. L'artiste assume ces deux masques en s'écartant et se distançant de ses propres drames, en effectuant un écart de côté par rapport à la réalité conventionnelle, pour réaliser une prise en charge distanciée de l'histoire de l'art. En outre, le mythe moderniste de la matériologie de l'art est dénoncé par ces déplacements de sens polysémiques aux confins des conventions et censures socio-culturelles et artistiques.

À cet égard, les peintres imagistes manifestent une affinité certaine avec les propositions plastiques des tendances abstraites, tout en véhiculant des éléments figuratifs motivés et connotés. Ainsi ils ne rejettent pas l'importance accordée par les expressionnistes abstraits au pictural, à la picturalité dans l'optique de son contenu émotionnel, bien qu'ils modifient et altèrent les moyens et les techniques mis en œuvre pour le réaliser. Situation analogue en ce qui concerne la physicalité de la surface et la géométrisation interne hérités du hard-edge: les effets illusionnistes sont limités par la nécessité de positionner l'image sur la surface, et non à l'avant et/ou à l'arrière, d'où l'émergence de la figure sur le fond. Même l'emphase minimaliste sur les phénomènes perceptuels et la participation/le parcours corporel ne sont pas ignorées. On peut aussi y voir l'utilisation dérivée d'une imagerie refusant ou annonçant ses référents et ses associations culturelles dans la foulée de la rationalité Pop. Autrement dit, la peinture actuelle

veut digérer les acquis de l'abstraction contemporaine, tout en s'adjoignant un faire pictural métaphorique ou allusif qui constitue une véritable rupture des codes. Son refus d'obtempérer opère une réversibilité des signes.

Du même coup cette valeur éthico-esthétique de changement nécessite la capture des perceptions du regardeur, et pose directement la question de la prise en charge/de la manipulation des attitudes et des comportements mentaux des spectateurs. Une polémique virulente oppose depuis quelques années les tenants d'une lecture axée sur le retour à l'Ordre et ceux professant une fuite dans le désordre et l'insoumission de la Nouvelle Figuration. C'est dire que la peinture actuelle fonderait soit le monde réactionnaire et concentrationnaire, soit le cosmique universel et libérateur. Plusieurs critiques parlent ouvertement d'une approche fascisante, «crypto-fasciste», manipulatrice. Le préfixe «néo» serait à entendre comme «ce qui revient à nouveau», soit des clichés et des anachronismes idéalistes générant un insidieux retour à l'ordre. Un critique québécois concluait en 1982 qu'avec cette expression de l'imaginaire, «sous les apparences d'une liberté absolue, d'une peinture sans règles autres qu'une subjectivité débridée, c'est une idéologie de conservation qui s'exprime et s'installe, idéaliste, réactionnaire et raffermissant sa puissance dominatrice»³.

Ici le retour à l'ordre passerait par une notion, qui n'est pas fortuite, d'idéologie de conservation renvoyant aux valeurs passéistes de repli sur soi avancées au Québec pendant les années 30 par Lionel Groulx et ses disciples salazaristes d'extrême-

3. René Payant, dans *Spirale*, décembre 1982, p. 10.

droite. Aux États-Unis, certains entrevoient même la reprise d'un génocide trans-culturel. On rapproche le néo-expressionnisme allemand trop envahissant d'un art agressif, jouant subtilement avec la psychologie des spectateurs, mais on oublie peut-être facilement le qualificatif d'art «dégénéré» accolé naguère par le régime hitlérien à plusieurs expressionnistes.

Par contre, l'aventure néo-expressionniste est consacrée par ses défenseurs comme une résurrection du savoir imagier, une dénonciation vigoureuse des bouleversements universels affectant notre contemporanéité. Le cosmique rejoindrait l'individuel, l'extra-pictural la picturalité dans une dialectique visuelle mettant en scène un nouvel espace expressif et l'individu tourmenté aux prises avec tous les totalitarismes. La résolution de ce conflit picturalisé et symbolique demeurant cependant tout à fait imprévisible, c'est cet affrontement même par le biais de ses stratégies (figure humaine distortionnée, paysagisme lyrique et romantique, déplacement et surréalité poétique) qui sous-tend la relecture revendiquée par cette peinture au niveau d'une histoire de la représentation. En ce sens la Nouvelle Figuration est d'emblée la proposition critique par excellence de notre époque, ce qui définit son aspect non répressible et non récupérable. Cependant cette insubordination associée à une lutte contre les pouvoirs dans le creuset des écrits de Michel Foucault n'est pas directement identifiable et repérable en raison de sa démarche métaphorico-allégorique. Sa facture tropique problématise le référent. C'est ainsi d'ailleurs que cette pratique accède à la post-modernité.

Cette dernière position est aussi la nôtre. Nous reconnaissons dans la peinture post-moderne une altérité paradigmatique dans l'acception suivante: le

rejet du Pouvoir s'y exprime visuellement et plastiquement en tant que traces expressives et inscription d'un contenu représentationnel. En s'orientant vers la récupération du déjà-vu, ce super-signe s'offre à la fois comme substance picturale et parcours mental. L'apparition d'images en filigrane dans le texte visuel renvoie non seulement au théâtre de l'imaginaire, mais aussi à leur processus de transformation en signes, donc au sens et à la nature de la représentation. Puisque toute sélection des éléments opérationnels de cette représentation implique un sens différent, une polysémie, suscite une réponse émotionnelle ou laisse planer un doute quant à la signification première de l'œuvre, c'est bien l'allusion au sens métonymique (soit le signe pour la chose signifiée) qui s'impose dans la rhétorique de l'image. Le code visuel de ce nouvel espace figural ne pose pas la nécessité de reprendre l'histoire de la figuration, c'est-à-dire celle de l'image-figure de l'objet naturel comme but ontologique dans la tradition occidentale. La problématique actuelle ne nous semble concerner celle-ci qu'au niveau de sa présence comme composante liée à d'autres éléments visuels, plastiques et stylistiques définissant le code représentationnel de cette nouvelle peinture.

À ce niveau, le tableau néo-expressionniste ne se donne pas comme mimésis. Quoique toujours représentatif de quelque chose, il demeure dénué d'un sens précis et se prête à des interprétations autres. Bien que représentant des formes familières et reconnaissables, les figures incorporées dans les œuvres sont le plus souvent présentées isolées et dégagées de fonds associatifs ou abstraits. La description de l'image est fortement abrégée ou exagérée, ne conservant que les qualités identificatrices les plus

élémentaires. Les figures sont manipulées par l'entremise de leur échelle en regard de la loi de la gravité, par leur disposition insolite par rapport à la transcription naturaliste habituelle, par un contexte imagier discordant ou inapproprié, ainsi que par leur matière texturée, le positionnement focal ou non, la couleur tonale, etc..., éléments qui les libèrent de ce qu'elles semblent représenter analogiquement. L'importance relative donnée à ces divers éléments dans la mise en scène choisie (ce qui est au premier plan ou dans le fond, ce qui manque) traduit une volonté de subversion critique des moyens de représentation du récit. La peinture imagiste confond le regardeur puisque les attentes et les associations qu'il développe vis-à-vis l'illusion représentationnelle sont mises en cause. L'utilisation intentionnelle de stéréotypes, de citations stylistiques permet d'introduire l'idée de conventionnalité en accusant ses assises interprétatives.

Si l'arrière-plan des œuvres ne peut plus être considéré comme l'indice définitif de la signification, le décodage du contenu, donc le sémantique, ne peut être mené qu'en prenant en charge le pictural de la figure. Formellement, le fond vide, la texture, la distance dans le tableau (le rapport du proxémique et du lointain), etc..., proposent un connoté expressif. À cet égard, les travaux de Suzelle Levasseur, Lynn Hughes, Michael Jolliffe, Landon Mackenzie, Luc Béland et Ilana Isehayek supportent une mise en scène de matrices narratives excitant l'imagination associative. L'effet produit est moins de l'ordre du savoir, c'est-à-dire le tableau comme objet de connaissance, que de l'ordre de la stimulation-séduction. Au besoin de lire et d'interpréter strictement les rapports formels et la matériologie picturale, le nouvel espace figural oppose une lecture minimale de la référence, des

anecdotes plus ou moins indéchiffrables qui amalgament renvois culturels, renvois plastiques et stylistiques, et renvois relatifs à l'esthétique de la réception. C'est un tel effet de référence que nous retrouvons au niveau du motif récurrent pacifiste conçu comme épiphénomène du drame contemporain. Qu'il s'agisse de tableaux-fresques chargés de marques ou d'inscriptions comme dans les œuvres de la préhistoire, de tableaux reprenant les dimensions plus classiques du «chevalet» décontextualisant/recontextualisant leur imagerie, la production québécoise actuelle est généralement caractérisée par une citation stylistique plus ou moins distanciée de l'expressionnisme, par une unité chromatique et par un dessin souvent ironique.

Suzelle Levasseur

Pour transgresser, en les assimilant, les acquis de l'abstraction moderniste — notamment la notion d'émergence de la figure sur le fond —, Suzelle Levasseur problématise la question des rapports entre la figure et le fond par le biais d'un style expressionniste séducteur et par une facture picturale «painterly», non linéaire, dont l'équilibre régulateur est assuré par une rythmique chromatique. En grande coloriste, elle offre des juxtapositions séduisantes de couleurs primaires et composées. Très chargé émotionnellement, un personnage-figure, qu'on peut lire comme une citation autobiographique ou symbolique, entretient avec un fond quasi abstrait des relations assez ambiguës. Déformé, nu, privé de toute assise physique (cheveux, poids...), ce personnage, créature asexuée ou bisexuée, larve ou fœtus gigantesque et désarticulé, semble flotter dangeureusement dans un contexte «cosmique» indéfini.



Suzelle Levasseur, 142, 1985, acrylique sur toile, 140 x 160 cm., collection de l'artiste.

À l'aspect menaçant et équivoque de l'image, à l'impression d'étrangeté et de doute devant ces créations impuissantes, en déséquilibre, souffrantes et prisonnières d'un vortex ou d'un milieu utérin, correspond aussi dialectiquement une unité, une harmonie donnée par la continuité des mouvements de la figure et du fond, par la couleur et par la lumière. Une osmose représentationnelle est suggérée. Ancré sur/dans un paysagisme mi-lyrique et romantique, mi-fantastique et surréel, où le jeu du clair et du sombre produit une atmosphère toujours dramatique, ce petit personnage est lui-même souvent ambivalent, à la fois moqueur et ironique ou inquiétant. Tout en bouleversant le regardeur par la précarité de sa situation, il ironise et se distancie du même coup de cette réalité. L'artiste nous fait alors entrer dans un monde aussi attirant que déroutant, dont le paradoxe est rendu visuellement par un mouvement circulaire et tourbillonnant prenant en charge le destin du personnage, lequel est ici véritablement une image fantasmagorique de l'humain. Puisque dès l'abord l'attention du spectateur se concentre sur cette figure humaine déformée associée au mouvement giratoire du fond, cette démarche consacre l'évocation sensorielle et spatiale d'un réseau de connotations, procédé éminemment existentialiste mis en œuvre pour faire émerger les états d'âme que procure une telle représentation scénographique, et pour fixer l'interprétation du visuel sur des comparaisons suggestives entre les éléments figuratifs et abstraits des tableaux et les états psychologiques qu'ils suscitent ou provoquent.

Chez Levasseur cependant, le recours associatif à la métaphorisation fonctionne comme un leurre, comme une critique des emportements et épanchements surréalistes. Le sens des œuvres ne se trouve

pas seulement dans la représentation de «monstres» troublant l'intégrité de la figure, ni dans une stylisation simpliste et psychologiste de l'angoisse existentielle, ou dans l'évocation d'un extra-pictural manifestant une pacification possible des contradictions humaines. Plutôt l'artiste se préoccupe au premier chef des problèmes de l'espace pictural: le rapport figure/peinture, l'emplacement du sujet dans l'espace du tableau, ce qu'on peut nommer l'espace figural, constitue son argumentation fondamentale. La contemporanéité, le doute et l'incertitude, en un mot le réel, s'incarnent ici par des moyens picturalisés. Continuant l'histoire de la pratique picturale, l'œuvre de Levasseur se cite ou dédouble une représentation de la réalité: le personnage devient motif et trace. À travers un espace ambiant plutôt indéfini, à la fois proche et lointain, l'image larvaire s'inscrit comme lien entre les composantes plastiques de la toile. La déformation figurale résulte des interactions des formes colorées, donc principalement des exigences chromatiques de la composition. Ces motifs imposent leur texture, leur chromaticité, leur luminosité. Ils ont tendance à adhérer au fond pour asseoir davantage leur nature de «tache»... tant au niveau sémantique que syntaxique. Ces motifs abandonnent les systèmes picturaux de représentation naturaliste — volumétrisation perspectiviste, ton local naturaliste, modelé, texturation référentielle.

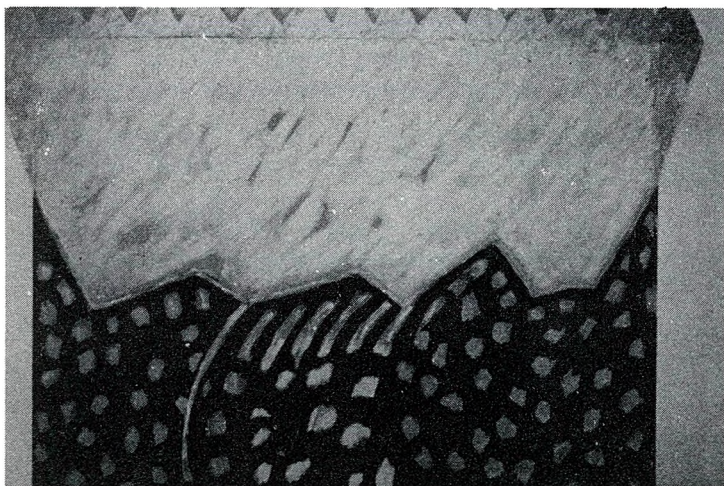
Autrement dit, tout en étant les matrices narratives d'un drame métaphysique, ces tableaux fonctionnent aussi comme espace pictural et manifestent la puissance de ces représentations qui agissent en signes picturalisés expressionnistes commentant la condition humaine. Le «message» des toiles est à lire sous ce double aspect significatif. En débordant du

contenu représentationnel sur l'espace figural lui-même, l'œuvre de l'artiste engendre une sémantisation à deux registres non exclusifs qui accuse directement, après l'avoir digérée, la fonction picturale moderniste.

Michael Jolliffe

Jolliffe s'intéresse à la reprise de l'imagerie symbolique et associative. Il présente des mises en scène agissant comme citation extra-picturale. Ses grands tableaux muralistes mystérieux et séducteurs traduisent une référence biblique, le *Livre de Daniel*, et des thématiques refusant l'Apocalypse et les cataclysmes. Ils fonctionnent comme des paraboles chrétiennes utilisant un vocabulaire illusionniste pour représenter tant la confusion actuelle que l'ancienne sagesse de l'humanité. Chargées intellectuellement et émotivement, ces métaphores narratives louvoient entre l'optimisme, la mélancolie et l'ironie du rêve fantasmatique. Jolliffe emploie la figure isolée sur un fond monochrome abstrait ou un néo-paysagisme mystique plus ou moins magique (l'éclair, les couronnes-montagnes d'or, la terre ténébreuse...), comme signifiant symbolique de la quête absolue de l'humanité pour son Dieu quel qu'il soit. L'anxiété et l'aliénation contemporaines ne seraient résolues que dans cette épiphanie inspirée de l'Ancien testament. L'artiste veut ainsi édifier un ensemble de croyances, un système de connaissances idéologisé comme dans la peinture de la Renaissance avec sa célèbre «fenêtre sur le monde», actualisée ici comme fenêtre sur le divin, sur l'avenir de l'humanité, mais dans le cadre formel d'une picturalité renouvelée.

Inspiré des fresques byzantines et de la peinture d'icône, l'art de Jolliffe s'élabore dans un espace

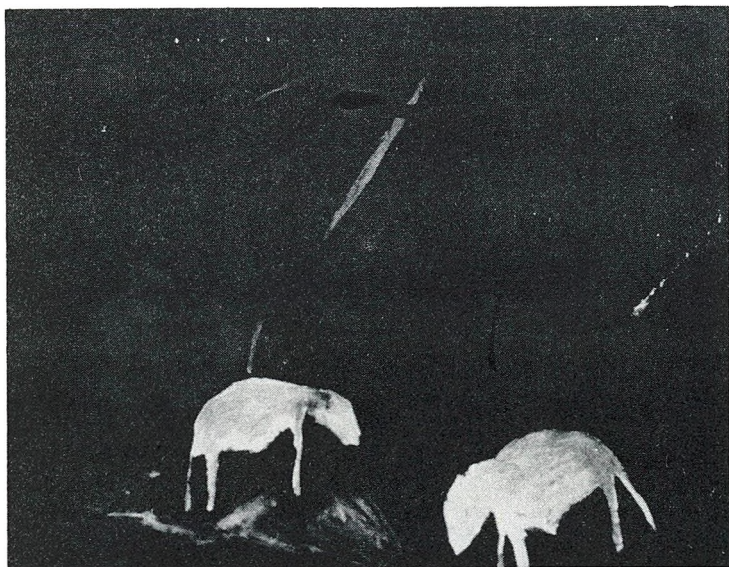


Michael Jolliffe, *Crowned*, 1981, huile sur matériaux divers, 153 x 206 cm., collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

muraliste très compartimenté, aux formes centralisées, dont la logique didactique surdéterminante renforce la lisibilité du récit par le biais d'une iconographie déchiffrable. Le recours à une huile épaisse et réfléchissante, au vernis manifeste, accentue l'aspect visionnaire de l'ensemble. Concurremment cependant, la découpe crue des formes, le positionnement avant-plan/arrière-plan problématisant l'émergence de la figure sur le fond, suggèrent un acquis plutôt critique de l'abstraction, en ce que cette pratique englobe une démarche nettement ironique. Comme cette couronne-montagne ou rempart d'or déposée divinement sur les vicissitudes humaines en témoignage d'une épiphanie prophétique. Chez Jolliffe, il nous apparaît que l'euphorie paradisiaque rejoint l'altérité pacifiste, symbolisée et identifiée religieusement comme le devenir de l'être.

Landon Mackenzie

Mackenzie visualise elle aussi des thèmes métaphoriques idéalistes quasi religieux, où domine un effet paysagiste. La construction de la scène englobe un paysage assombri et des animaux représentés dans une attitude statique, par le biais d'une stricte ordonnance des plans. L'aspect lyrique et romantique de la représentation naturaliste, sa récupération d'un clair-obscur sans rapport à l'objet naturel, les écarts d'échelle, la distortion perspectiviste, etc... se joignent à un dessin enfantin, naïf, quasi primitif, pour citer le tableau-fresque de type préhistorique. Comme l'homme paléolithique dans sa caverne, l'artiste veut recréer l'acte primitif de laisser une trace, une marque investie de signification: elle peint un résidu de son passage. C'est comme si, face à une menace de destruction nucléaire, l'imagination artistique proposait



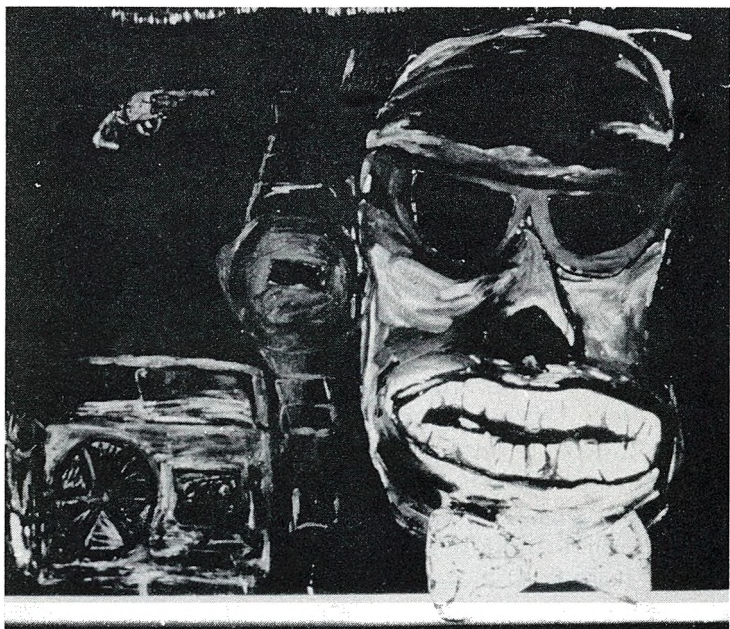
Landon Mackenzie, *Lost River Series 4*, 1981, acrylique sur toile, 193 x 224 cm., collection de Sheila Mackenzie.

de revenir à l'individualisme initial, à l'isolement primal du créateur ainsi qu'à l'expressivité du rêve et de l'enfance. À cette fin, la facture de l'œuvre rend hommage à la palette et à l'atmosphère automatistes, ainsi qu'au mode para-surréaliste de composition.

Malgré le caractère sombre et pour le moins mystérieux, mythique de l'image, son côté à première vue incertain, il existe nonobstant une unité manifeste entre les animaux et leur environnement, une relation fondamentale d'acceptation et de sécurité, d'osmose. Cette situation traduit un optimisme naïf, idyllique, une donnée pacifiste intemporelle et immémoriale. La menace contemporaine dans sa traduction plastique: les ténèbres, semblerait appeler irrésistiblement la quiétude et le repos. La présence du motif de l'eau, d'un effet de vagues ou de reflets, représenté circulairement à partir de la gueule d'un animal, rendrait compte allégoriquement des possibilités futures de la «bête» humaine, malgré ses limites et ses penchants naturels.

Lynn Hughes

Pour rompre avec les assomptions morales et intellectuelles définissant le monde, Hughes fait cohabiter à la surface de l'œuvre un collage de réalités qui s'opposent psychologiquement, culturellement, chronologiquement, et qui rendent compte du chaos actuel de la pensée et de l'imaginaire. L'artiste utilise une imagerie empruntée à l'histoire, aux mondes culturel et intellectuel, aux mass-media, aux bandes dessinées et aux graffiti populaires urbains. Elle amalgame ces effets de référence en fonction de son autobiographie, de sa mémoire, de sa spiritualité, pour explorer la crise sociale et collective. Le regardeur



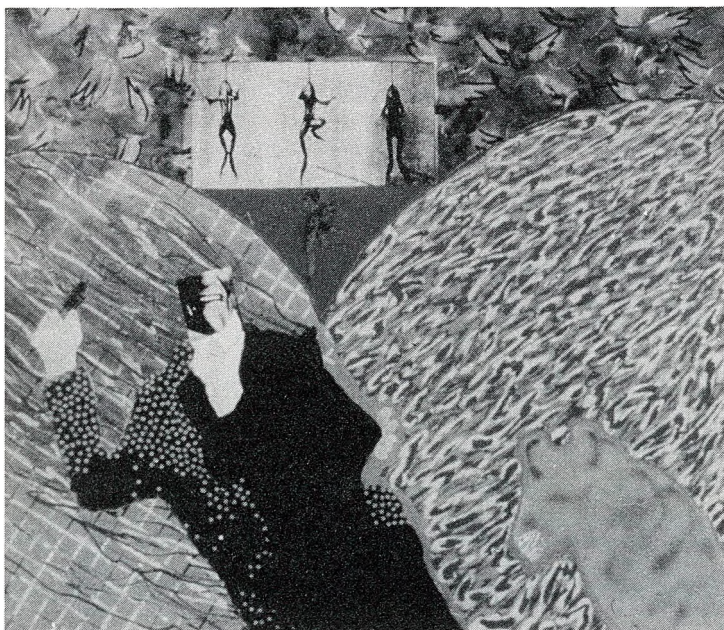
Lynn Hughes, *Tourist*, 1981, huile sur toile, 137 x 152 cm., collection de l'artiste.

ne peut décoder ces contenus symboliques omniprésents par leur dimensionnalité imposante, accusateurs, cherchant à redéfinir l'univers de l'image, qu'en regard des répertoires de signes universels et archétypaux. La surabondance iconographique, décontextualisée, présentée frontalement, sans hiérarchie sur la surface du tableau empêche pourtant tout focus singulier, et semble retracer l'absorption culturelle en mosaïque du Global Village de McLuhan. Cette prise en charge du spectateur n'est pas seulement intellectuelle, elle est aussi émotionnelle. L'effet recherché par le contenu dénonciateur dans la tradition du «scream art», l'est au premier chef par la facture de type graffiti.

Une ambiance pour le moins irrévérencieuse, urgente, si ce n'est brutalement didactique et affirmative est créée par la maladresse picturale, le dessin cru et sans raffinement, des couleurs stridentes, sans harmonies, dans le style des «bad paintings» newyorkaises. Des ruptures d'échelle et de perspectives complètent cette pratique en réaction contre toute forme de prescriptions esthétiques. Le style brutal, souvent morbide de ce cri primal définit une visée de la peinture tout à fait éthique et revendicatrice.

Luc Béland

La mythologie personnelle de Béland concerne l'anxiété existentielle envahissant l'univers contemporain. Ses tableaux-collages multi-media (peinture, gravure, xérogaphie, découpures de journaux ou de revues) offrent la trame narrative et les indices d'un scénario de fin du monde. Traduisant cette tension inévitable qui serait la nôtre au bord du désastre, ils exposent les frustrations et les souffrances humaines.



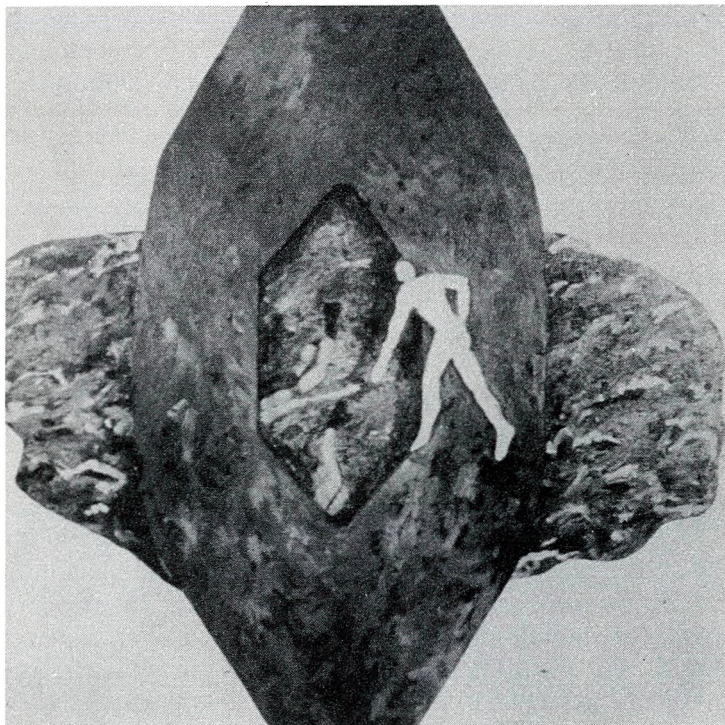
Luc Béland, *Hypermésie: Le paradoxe de Darwin (contemporain)*, 1982, sérigraphie et media mixtes sur toile, 183 x 213 cm., collection de l'artiste.

À cet égard, l'artiste se présente comme un démiurge conceptualisant et actant un théâtre de l'imaginaire, ou jouant et manipulant le spectateur au moyen de traces et de pistes à déchiffrer. Véritable poétique para-surréaliste dialectisant la lutte pour la survie, l'imagerie de Béland est pourtant paradoxale, car elle raconte sur une veine ironique les limites de la condition d'être. Des personnages (comme le père surréaliste Antonin Artaud), des animaux, des enfants (ces laissés pour compte de la société) sont mutilés, amputés, rendus infirmes, sinon encagés par/dans des grilles analogiquement à l'espèce humaine. En citant l'épitomé moderniste, la grille (the Grid), théorisée par Rosalind Krauss, pour marquer et représenter le Grand enfermement dévoilé par la post-modernité depuis Foucault, l'artiste procède par retournement de sens pour signifier l'histoire récente de la peinture, si ce n'est sa propre aventure ou mésaventure plasticienne.

Dans ces compositions s'opposent figures et surfaces au moyen de plusieurs ambiguïtés spatiales. Les tableaux sont des bricolages de données contradictoires. Souvent c'est l'emploi de la grille qui délimite l'espace de ces plans. Les textures contrastées, les couleurs intenses et séductrices — le rouge, le noir — accentuent cette métaphorisation du réel pour contrôler le référent.

Ilana Isehayek

Isehayek représente des personnages exhibant des difficultés de communication. Ses mises en scène sont préoccupées par l'impression de trivialité qui nous entoure, malgré l'imminence de la tragédie qui nous guette. Des transferts de situation remplis de



Ilana Isehayek, *The Glass Bottom Boat*, 1984, acrylique sur bois, 122 x 138 x 10 cm., collection de l'artiste.

mystère et d'ambiguïté, parfois magiques, parfois maléfi-ques et incontournables, polarisent une démarche tant théâtrale que picturale. Comme des bas-reliefs, ses peintures sur pièces de bois découpées, peintes à l'acrylique, où se greffent parfois des éléments tridimensionnels, racontent des fables inspirées du Moyen Âge ou des historiettes de fées immémoriales. Quelques symboles ou motifs viennent proposer une lecture et permettre une insertion psychologique du regardeur. Le motif de l'eau impose constamment ses propriétés spécifiques et changeantes: reflet, opacité, transparence. Des personnages mi-homme, mi-poisson, qui se surveillent ou se menacent, soulignent des différences ou des difficultés reliées aux rôles sexuels et sociaux, à leur remise en question. Ainsi on note le passage physique du personnage-voyeur au regardeur-spectateur dans une œuvre récente en fonction du pouvoir réel de manipulation.

Pour Isehayek, ce commentaire ironique sur les rapports entre les êtres passe par une utilisation de couleurs vibrantes, souvent transposées crûment sur la surface comme dans la «bad painting», une perspective et un positionnement volontairement distor-tionnés. En reformulant le travail du support par l'affir-mation de la 3^e dimension, en évoluant de plus en plus vers le tableau-objet s'incorporant l'extra-pictural, l'artiste définit le contenu comme donnée essentielle faisant partie de l'œuvre post-moderne.

C'est, semble-t-il, le sens et la portée actuelle de cette Nouvelle Figuration québécoise, comme celle de ce texte qui voulait esquisser sémiologiquement des prolégomènes sur l'œuvre picturale qui se fait. Pour éviter que cette peinture ne demeure qu'une historisation plus ou moins naïve de l'iconisation, des thématiques et des styles picturaux, ou qu'elle ne

semble constituer qu'une reprise figurative posée comme visée et finalité ontologique, il nous fallait interroger la question de la représentation en termes de méta-code, de méta-langage narratif. Car c'est bien en problématisant le référent que le tableau affirme et définit sa portée critique dans la perspective de l'histoire de la peinture.

(Nous devons la reproduction des œuvres d'artistes étudiés dans le présent article au Centre de documentation Yvan Boulerice qui a gracieusement mis à notre service ses matériaux photographiques.)