

## Morelli, Magrini, Ouellet L'art en devenir

Gilles Rioux

Volume 22, numéro 89, hiver 1977–1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54866ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Rioux, G. (1977). Morelli, Magrini, Ouellet : L'art en devenir. *Vie des arts*, 22(89), 49–52.

# Morelli, Magrini, Ouellet,

## L'art en devenir

Gilles Rioux

Le foisonnement des manifestations de l'art d'aujourd'hui et leur trop rapide diaspora permettent-ils encore la formation d'un *style* identifiable et durable, au sens où nous l'entendons toujours pour l'art ancien? Autrement dit, est-ce que les considérations stylistiques conservent toute leur validité lorsqu'il s'agit d'art contemporain?

Avant l'éclatante rupture de l'Impressionnisme, voici à peine un siècle, tout l'art semble avoir évolué à un rythme qui nous paraît relativement lent, si on le compare aux trépidations de celui d'aujourd'hui, parce que les changements intervenus tout au long des siècles ne concernaient que tel ou tel aspect de la manière de peindre et ne remettaient jamais en cause la totalité de la représentation naturaliste, quelles que soient les libertés qu'aient pu prendre un Rembrandt, un Goya ou un Van Gogh. Et ces modifications étant étalées sur de longues périodes, la connaissance qu'une génération pouvait avoir de cette évolution demeurait forcément limitée; aussi l'histoire de l'art a-t-elle pu exister en tant que discipline vouée à la reconstitution de cette longue chaîne stylistique qui s'allonge au delà du champ couvert par la conscience individuelle.

Si paradoxal que le fait puisse paraître, la notion de style, loin d'être tombée en désuétude, est aujourd'hui si prépondérante qu'elle est devenue par voie de conséquence inopérante. En effet, nous assistons sans cesse au regroupement d'œuvres ayant entre elles un certain nombre de caractéristiques formelles suffisantes, c'est-à-dire reconnaissables à un même *air de famille*; quant à savoir si ces caractères vont au delà des apparences et sont plus profondément inscrits dans l'élaboration de l'œuvre, voilà le genre de question à laquelle il faudra inévitablement tenter d'apporter des éléments de réponse, à défaut de quoi l'art de notre temps risque de se voir réduit à une triste litanie d'ismes successifs, de mouvements plus ou moins artificiellement provoqués et entretenus et de tendances parfois vides de substance. Il suffit pour cela de constater qu'aujourd'hui non seulement les styles ont une longévité plutôt courte, environ une décennie, pour ne rien dire des engouements plus passagers, mais qu'ils se poussent, se repoussent et se bousculent à un rythme jusqu'ici inconnu.

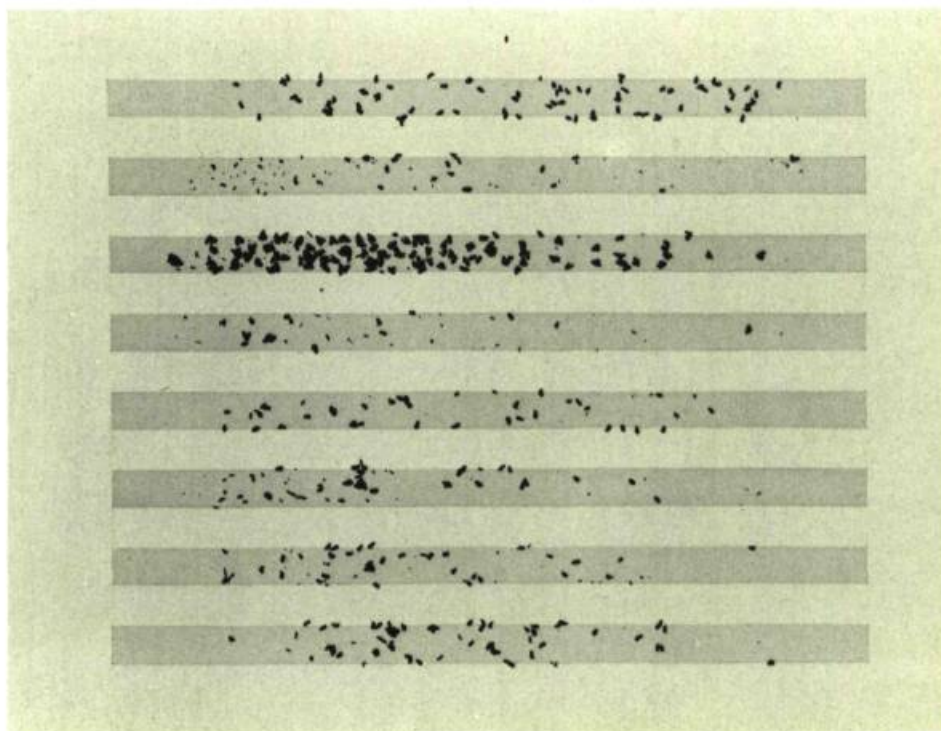
L'artiste des siècles passés prenait place dans un processus artistique à évolution lente dont le contenu était strictement bien délimité. Celui d'aujourd'hui est confronté à l'accélération de la cadence de l'art qui se fait et à l'élargissement aussi rapide que considérable de la notion d'art pour englober les productions des enfants, des malades, des civilisations lointaines ou archaïques. A la perspective historique *longue*, vaste fresque dont l'ampleur fait se chevaucher siècles et nations, tend à se substituer une histoire *courte*, une histoire immédiate, une histoire axée sur la conscience individuelle.

### François Morelli

François Morelli semble bien répondre à cette tentative de définition du concept d'art. Il appartient à cette lignée de jeunes artistes pour lesquels la fabrication de l'œuvre d'art en tant qu'objet projeté en dehors de soi-même demeure plutôt secondaire. Son approche de l'art est avant tout existentielle. A ce double constat, certains pourraient parler d'artiste conceptuel. Cette étiquette serait tout au mieux une commodité de langage; mais ce serait faire fausse route que de vouloir a priori le ranger dans une catégorie et, dans un deuxième temps, de vérifier depuis l'extérieur vers l'intérieur la validité de cette proposition.

Pour saisir le sens de la démarche de Morelli, rien ne sera plus éloquent que de le suivre à la trace dans l'élaboration d'une œuvre multiforme qui l'a occupé pendant deux années. D'abord, une décision gratuite, teintée d'arbitraire et ne présument absolument rien des développements ultérieurs. Dans un campement d'été, on remplace un papier collant à mouches vieux d'une semaine, couvert d'insectes englués, morts et desséchés. Morelli intervient et le récupère. Jusque là, c'est banal. Semaine après semaine, il ramasse un nouveau collant et, deux mois plus tard, il est en possession de huit de ces collants soigneusement conservés

1. François MORELLI  
Variation N° 1, 1975.  
Canvas brut peint à l'acrylique  
au pistolet et au pinceau;  
91 cm 4 x 121,9.  
(Phot. Gabor Szilasi)



et datés. C'était à l'été de 1974. Pareille documentation, voilà qui est un peu moins banal. Mais quoi en faire? Toujours rien. Quelques mois passent, et, un jour, il regarde ces collants, observe mouches, papillons nocturnes et insectes avec une curiosité attentive qui serait plutôt celle d'un entomologiste. Et alors commence une aventure qui est loin d'être banale.

D'abord, une manipulation qui déclenche toute une série d'analogies fécondes: tenu à l'horizontale et à la hauteur des yeux, le collant se lit à la manière d'un film en chambre noire. D'ailleurs, l'un et l'autre sont à l'origine embobinés; tous deux sont exposés à la lumière et captent des sujets extérieurs; la translucidité du papier imprégné de colle s'apparente à celle de la pellicule. Et, sur cette lancée, il est possible de développer bien d'autres similitudes. Bientôt, François Morelli réalise des dizaines de photographies... sans avoir touché ni caméra ni film. Il a tout juste glissé un collant à mouches dans un agrandisseur! Et alors quelles mouches avons-nous! Morelli scrute tous ses collants pour en extraire des images tour à tour pittoresques ou pathétiques; de petites taches noires qu'elles sont sur le collant, les mouches deviennent des insectes géants aux somptueuses tonalités de gris, figés dans les attitudes innombrables des derniers efforts déployés pour tenter de se déprendre: ici une mouche perd une aile, là une patte, ailleurs seules les deux pattes de derrière sont fatalement demeurées engluées. On croirait survoler un champ de bataille jonché de cadavres. Certaines images imprimées en négatif sont des plus saisissantes: sur un fond de nuit constellée, les mouches deviennent phosphorescentes et fantomatiques; si elles sont indistinctes, elles se métamorphosent en nébuleuse tournoyant dans le vide sidéral. Jamais on aurait cru que de vulgaires collants à mouches aient pu receler une telle dimension épique.

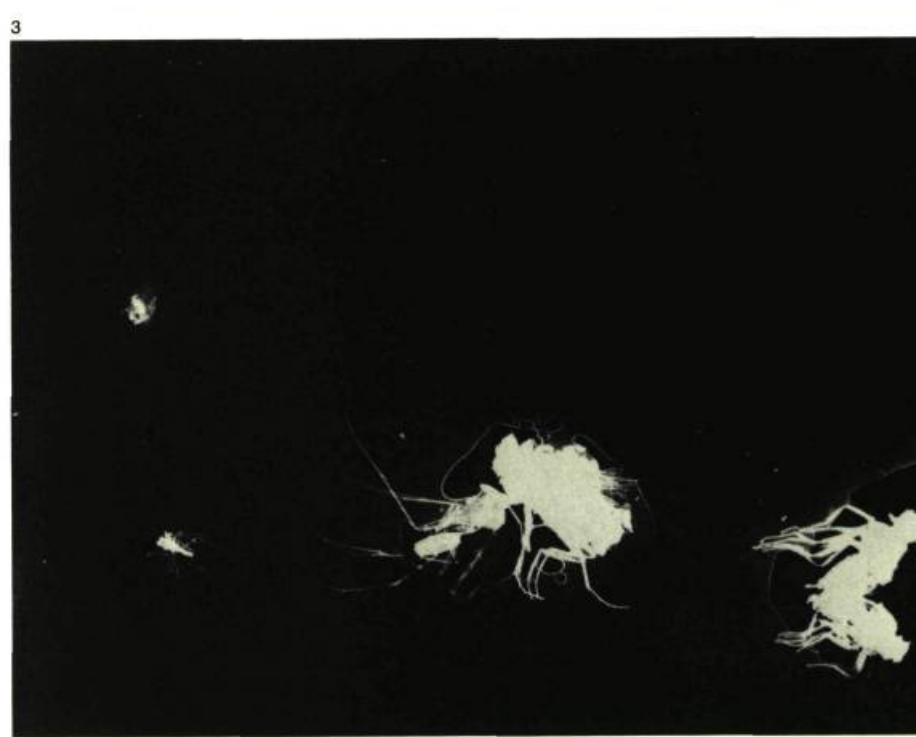
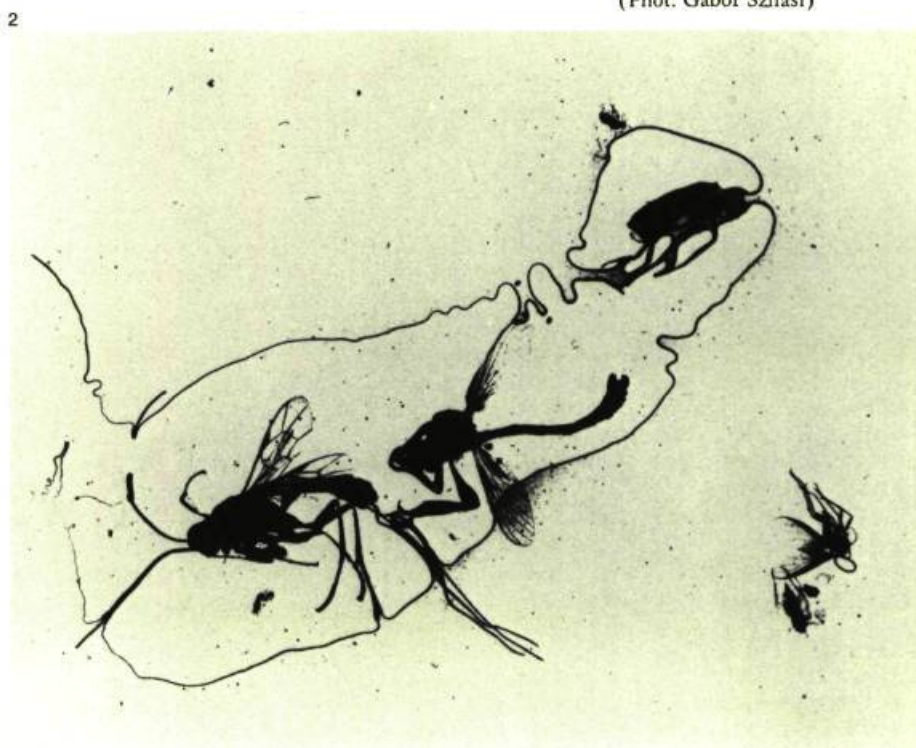
Autre volet du cycle des mouches, les tableaux. D'abord Morelli se contente de *re-présenter* les huit collants: huit bandes horizontales sur un fond neutre; et toutes les mouches sont peintes à leur emplacement exact; le souci purement pictural intervient dans la variation tonale de la bande jaune. Un autre tableau répète trois fois la même organisation en intervertissant l'ordre des bandes. Enfin, des segments mis bout à bout composent une longue frise de quatorze pieds et haute d'un pied. En cours de route, un ami constate une étroite similitude avec des pages de musique; alors Morelli transpose les bandes en portées musicales que son ami interprète... Sur ce point, nous laissons aux personnes compétentes le soin d'apprécier la valeur et l'intérêt d'une musique aléatoire *écrite* par des mouches!

A partir d'une matière intrinsèquement étrangère au monde et aux objets d'art — les collants à mouches —, François Morelli élabore un système complexe de références renvoyant sans cesse à elles-mêmes. C'est précisément l'envergure de ce développement qui détermine son importance. Auparavant, Morelli avait à son compte des interventions (ex.: série de frottages d'écorces d'arbre) qui, pour curieuses qu'elles soient, n'ont pas (encore) eu l'occasion de connaître un achèvement de l'ampleur de celui du cycle des mouches. Au départ il n'y a pas de matériau privilégié et son traitement ultérieur demeure toujours hautement imprévisible; aussi est-il permis de penser que des matériaux inexploités soient un jour activés à la faveur d'un hasard heureux qui leur donnera leur vrai départ. Dans cette dimension existentielle toute considération

de style devient nulle et non avenue parce que l'œuvre fait intimement partie de la vie de son auteur et que les objets qui en procèdent doivent plutôt être tenus pour des témoignages de nature accidentelle (au sens philosophique du terme) que pour des objets cherchant à prendre place dans une lignée esthétique. Pareille condition n'exclut pas qu'ils puissent être dotés d'une valeur esthétique, mais elle ne constitue pas une finalité de l'œuvre.

Indubitablement la conscience lumineuse qu'a Morelli de ce risque calculé demeure son plus bel atout.

2 et 3. Sans titre, 1975.  
(tirées d'une série de  
75 photos).  
Photographies; 25 cm 4 x 33.  
(Phot. Gabor Szilasi)



## Alex Magrini

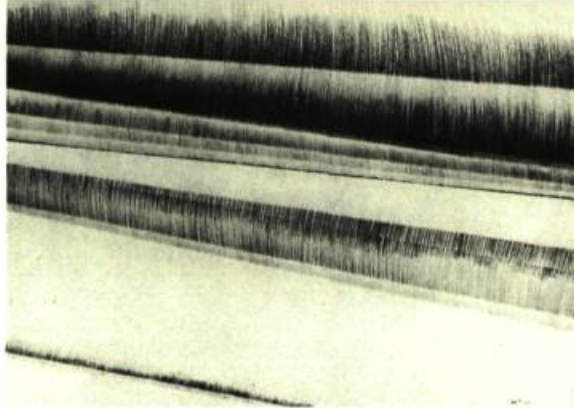
En tant que moyen d'expression picturale à part entière, le dessin a été sinon méprisé du moins ignoré de la quasi totalité des artistes contemporains au profit du tableau. Le culte du tableau est tel que la surenchère effrénée des prix a eu pour effet de le rendre inaccessible à une vaste partie de la clientèle et c'est pour atteindre cette couche de consommateurs qu'on multiplie lithographies et sérigraphies — il faut voir les tirages! — et que le commerce de l'art continue de prospérer. Paradoxalement ou non, c'est néanmoins dans ce contexte inflationniste qu'on a vu se manifester au cours des dernières années — la vague hyperréaliste mise à part — un regain de faveur pour le dessin en tant qu'œuvre autonome et achevée. Mieux encore, certains artistes ont redécouvert le vaste éventail de possibilités que recèle la technique du dessin.

Pour Alex Magrini, le dessin semble un moyen d'expression tout ensemble naturel et privilégié tant il le conduit avec justesse à un haut degré de force expressive et de raffinement. Complet en lui-même, son dessin n'appelle pas la transposition en tableau puisque la nature même de ses recherches commande plus la précision linéaire du crayon que la fluidité du pinceau. De plus, la notion de série n'est pas étrangère à ces recherches dont la spécificité est telle que l'artiste se doit de multiplier les variantes et les essais successifs afin de pouvoir aboutir à des solutions plastiques capables de renouveler sa problématique.

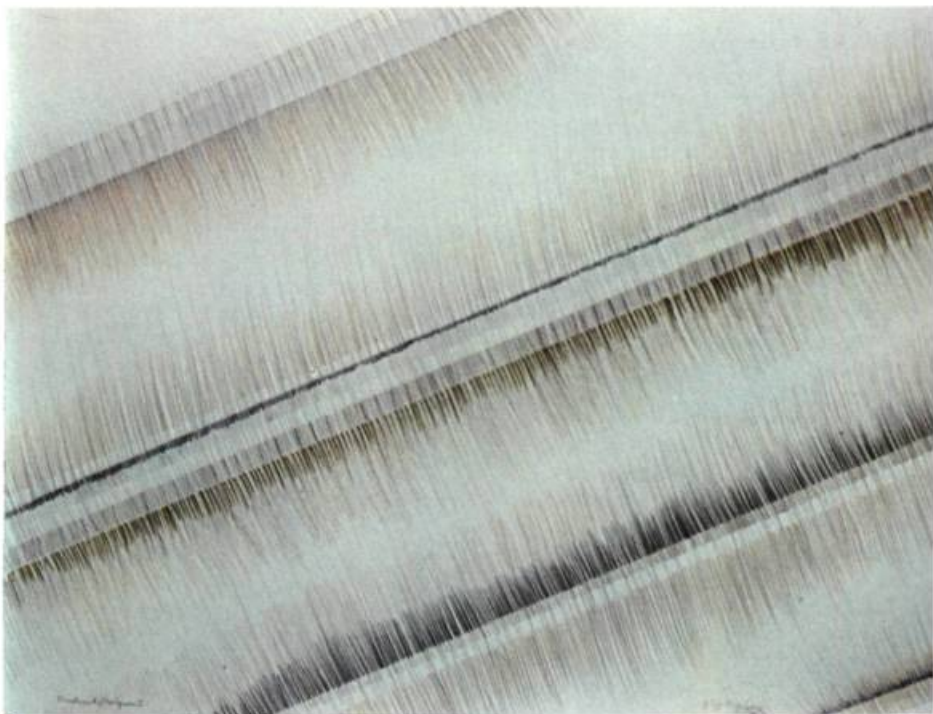
Le matériau choisi demeure presque toujours le même: une feuille de 20 pouces sur 26, placée à l'horizontale et d'une couleur aussi neutre et peu voyante que possible. Une telle restriction est voulue afin d'assurer à l'œuvre une cohésion plus grande en ne déplaçant pas l'attention vers un élément vibrant et puissant comme la couleur. Sur cette surface, apparaissent quelques grandes diagonales, environ cinq ou six, qui traversent toute la page et *montent* le plus souvent en direction de la droite. Détail particulièrement important, ces diagonales ne rayonnent pas d'un seul point qui serait situé en dehors de la feuille, en bas à gauche, mais leur inclinaison et leur écartement sont très variables; il en résulte des tensions qui s'exercent à la verticale et constituent le *sujet* véritable du dessin, à savoir le champ énergétique déployé entre deux diagonales successives et la juxtaposition de ces champs énergétiques couche sur couche.

Bien qu'elles dominent la composition, les diagonales ne sont pas indiquées par un trait incisif lancé en travers de la page; au contraire, cette ligne n'est pas sans rappeler Seurat qui, par une succession de points répétés à intervalles réguliers et de couleur contrastée, arrive à doter ses formes d'un contour net et précis. Chez Magrini, cette ligne en diagonale surgit de la multiplication de traits parallèles dont la densité est suffisante pour créer un effet linéaire. Bref, la diagonale n'existe pas comme trait mais comme ligne de force ou structure de l'œuvre.

La grande poussée latérale des diagonales se trouve contrôlée et freinée par la multitude de petits traits qui y prennent perpendiculairement leur point de départ. En même temps qu'ils *tracent* la diagonale, leur fonction est de définir et de ponctuer la surface délimitée par deux diagonales, surface formant une longue bande s'élargissant vers la droite. La longueur du trait de crayon, son épaisseur, la courbure qui lui est parfois donnée, sa couleur sobre ainsi que la superposition occasionnelle de deux réseaux de traits, voilà



4



5

les éléments constitutifs de la dynamique de ses zones intermédiaires que l'artiste dénomme *champs énergétiques*. Les modulations introduites dans l'application du trait de crayon déterminent des effets spaciaux de deux sortes: premièrement, la surface du champ énergétique se gonfle ou s'incurve tandis qu'en d'autres endroits les effets de transparence, nés de la rencontre de deux grilles de traits, suggèrent des plans situés dans un espace à trois dimensions; deuxièmement, cet espace tend à s'animer de mouvements verticaux dont la direction est opposée à celle de l'exécution des traits. Le caractère itératif de ces traits parallèles et égaux évoque la représentation du mouvement chez Balla et quelques futuristes. L'ensemble de la composition s'apparente — Magrini le dit lui-même — à l'œuvre de Louis Jaque, à la différence toutefois que Jaque amène le spectateur à l'intérieur d'un espace courbe à l'effet gigantesque parce que dépourvu d'une structure linéaire capable de constituer une échelle de grandeur. Enfin, on songe aux textures, elles aussi très linéaires et rythmiques, mais beaucoup plus denses, de Luc Béland.

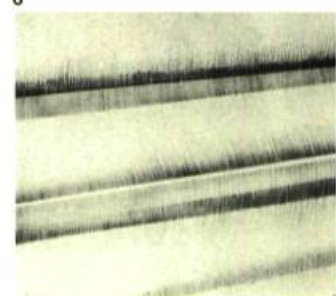
Magrini introduit la couleur très parcimonieusement et la tient toujours à l'intérieur d'une gamme réduite de tons fauves et feutrés. Maintenant que la structure de la série des champs énergétiques est bien arrêtée, on peut se demander si l'usage de couleurs plus fortes ou plus contrastées ne viendrait pas souligner et relancer la dynamique interne de ces œuvres. La couleur est un défi, et les artistes doivent sans cesse se battre avec elle. Les meilleurs y gagnent.

4. Alex MAGRINI  
*Champs énergétiques A-14*,  
1976.  
Crayon de couleur et encre;  
50 cm 8 x 66.

5. *Structures rythmiques II*,  
1976.  
Crayon sur papier.  
(Phot. Gabor Szilasi)

6. *Champs énergétiques A-9*,  
1976.  
Crayon de couleur et encre;  
50 cm 8 x 66.

6



Gaétan Ouellet

Les recherches de Gaétan Ouellet déroutent. Trois groupes d'œuvres nettement différenciées, ou bien se font concurrence, ou bien se complètent réciproquement, ou bien s'ignorent l'un l'autre.

Un premier lot de cartons de grand format reçoit des collages très particuliers: des feuilles de dessins exécutés antérieurement, des projets de tableaux, des esquisses diverses, parfois coupées en deux ou trois morceaux, abdiquent leur identité pour devenir, une fois distribués sur la surface blanche, les rares éléments d'un arrangement souvent symétrique auquel viennent s'ajouter des formes géométriques taillées dans du papier de couleur, ou une mosaïque de petits carrés de carton blanc — prélude aux grands collages monochromes. Comme leur auteur tient à le préciser, ces feuilles sont exécutées très rapidement à partir des matériaux disponibles. Le contenu humoristique de certains dessins confère une note ludique à quelques collages. Le caractère insolite de cet étalement d'éléments peu nombreux sur une vaste page et l'absence d'œuvres similaires auxquelles pouvoir les rapprocher nous laisse pantois; mais si, un jour, cette manière composite et désinvolte devait s'imposer en tant que moyen d'expression, nul doute qu'il faudra se souvenir des premiers essais de Gaétan Ouellet.

Second volet, les monochromes. Des cartons de couleur au fini lustré sont l'unique matériau. D'un coup de lame rapide, un carton est dépecé en deux ou trois pièces qui seront posées à plat sur un autre carton de même couleur, mais entier, celui-là. Donc, une grande surface lustrée traversée de quelques balafres détectables au mince liséré blanc de l'épaisseur du papier. Parfois, un léger décalage entre les parties rapprochées souligne la violence de ces lacérations. Deux moitiés d'une feuille, leur rapproche-

ment ou leur écartement, et le contour brisé qu'elles produisent avec la feuille où elles viennent se poser, voilà un cas limite où un maximum d'effet est obtenu avec un minimum de moyens. En restant au niveau des apparences, certains pourront n'y voir que des variations formelles exécutées dans un matériau pauvre. Il y a beaucoup plus. Car, l'effet produit reste saisissant tant il est glacial et métallique dans sa matière, cruel et tragique à force de concision et de brutalité.

Dernier lot d'œuvres, les dessins au crayon de couleur. Toujours le même dépouillement: la nudité froide d'une grande feuille blanche ou bien l'opacité d'une feuille noire. Dans ce vide, la main s'anime d'une trépidation nerveuse qui tient de la transe médiumnique et de l'automatisme gestuel; les traits brefs et répétés s'agglomèrent dans une forme hérissée, changent de couleur et se transportent ailleurs sur la surface, sautent là, reviennent à un même point avant de s'élancer autre part. Le résultat est une structure ténue et colorée distribuée sur le plan et s'organisant autour d'une ou deux lignes de force; parfois, un accent vertical au centre de l'œuvre, un peu à la manière de David Bolduc ou de Fontana. Faisant contrepoids à ce lyrisme exacerbé, une patience minutieuse s'applique à cerner chaque forme, chaque trait de crayon de couleur, d'un contour sombre si la feuille est blanche, blanc si elle est noire. La solidité et la vitalité de l'œuvre s'en trouvent considérablement accrues.

La véhémence qui passe dans les œuvres de Gaétan Ouellet rend-t-elle possible, ou même souhaitable, la recherche d'un point d'équilibre entre des tendances divergentes? Quelle qu'elle soit, la réponse devra être contenue dans les œuvres des années qui viennent.



7. Gaétan OUELLET  
*Jardin d'avant la mort*, 1977.  
Dessin au crayon sur papier noir; 88 cm 9 x 58,4.  
(Phot. Gabor Szilasi)

8. *Jardin d'avant que d'être mort*; 1977.  
Dessin au crayon sur papier noir; 88 cm 9 x 58,4.  
(Phot. Gabor Szilasi)

9. *Vivant sur terre*, 1977.  
Dessin au crayon sur papier noir; 88 cm 9 x 58,4.  
(Phot. Gabor Szilasi)