

Harlan Johnson Le règne pictural

François Dion

Volume 39, Number 159, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53448ac>

[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

Dion, F. (1995). Harlan Johnson : le règne pictural. *Vie des arts*, 39(159), 49–51.

HARLAN JOHNSON

LE RÈGNE

PICTURAL

ART QUI SE FAIT
PEINTURE

François Dion



Paw's Print Past, 137 x 218 cm.



Botapographe, 1994,
175 x 244 cm.

RÉPONDRE AUX QUESTIONS QUE L'ŒUVRE POSE

Les deux tableaux sont des diptyques composés d'éléments reconnaissables (traces de pas, feuillage, crapaud, semence...). Les deux favorisent une dépendance abstraite des différents éléments. Ceux-ci sont soumis à une étroite coexistence dans un espace restreint et instable. L'organisation des formes, des couleurs participe à la mise en valeur de l'espace. Plus, ce ne sont jamais seulement que les formes d'une spore, d'un crapaud, d'un champignon qui retiennent l'attention, mais leurs rapports au fond, les contrastes colorés qu'elles créent, leurs interrelations. La répétition d'un motif insiste sur l'ordre auquel doit se soumettre «l'œil qui pense» le tableau. La séparation des deux panneaux d'une œuvre est souvent remise en question par la forme qui la traverse. Toute l'expérience esthétique proposée par l'artiste vient de là; elle tient à notre capacité à répondre aux problèmes que l'œuvre nous pose.

Le titre *Botapographe* donne des repères; il est composé de trois termes, la botanique, le champ pictural conçu comme lieu (topos) et la marque ou traces (graphie). Essentiellement, le tableau c'est ça: des traces laissées dans un champ.

■
**Trois expositions récentes
de l'artiste montréalais Harlan
Johnson reflètent dix ans
de pratique picturale.
Elles montrent surtout que
la peinture de Johnson agit
à la manière d'un espace
parallèle dont la cosmogonie
révèle autant de vérité sur
son organisation que sur
le regard qui l'aborde.**

Les tableaux et les dessins de Harlan Johnson se présentent comme des constructions complexes aux sujets singuliers qui font le pont entre une réflexion sur ce qui fonde le travail du peintre et ce qui maintiendra l'observateur dans un regard obstiné, scrutateur. À première vue, la peinture de Johnson semble assujettie à une conception assez traditionnelle du tableau. Mais, à l'observer de plus près, l'attention particulière qu'il porte à la structure de l'œuvre n'a rien de conventionnel.

Le titre de l'exposition que présentait le Musée de Joliette, en 1994, donne une bonne idée des préoccupations de l'artiste: *Semences et champ chromatique*. Le premier élément du titre (semences) réfère aux sujets représentés dans les tableaux et les dessins exposés. Il pourrait tout aussi bien faire allusion aux multiples ancrages

(dans le sens d'implantations) des figures et formes symboliques du tableau qui viennent à l'esprit de celui ou de celle qui les regarde. Le champ chromatique, quant à lui, est intimement lié aux différents signes qui germent en lui. Il est le lieu où la forme est possible; d'où elle surgit et où elle vit en même temps que le lieu où le regard s'exerce. Johnson conçoit ses tableaux dans une interrelation serrée entre l'ensemble et le détail afin de rendre ce qu'il a nommé une «charge émotive»¹, non pas celle contenue par l'artiste mais celle que le tableau inscrit dans l'esprit de l'observateur. C'est en ayant toujours conscience de ce flux qui passe du tableau à celui qui le regarde que travaille Harlan Johnson. Il s'applique précisément à mettre ce flux en activité.

En février 1995, la Maison de la culture Plateau-Mont-Royal (à Montréal) présentait un éventail de la production des dix dernières années de l'artiste. Simultanément, à Sorel, le Centre d'exposition des Gouverneurs accrochait à ses cimaises une sélection de tableaux récents. L'écart semble grand entre ce qui sépare une bache de 1987 intitulée *Monument Haunt* d'un diptyque de 1995. Cet écart n'est peut-être qu'une illusion.

LA QUESTION DU SUJET

Le travail de Johnson s'est déplacé lentement d'un symbolisme assez personnel, perceptible dans *Monument Haunt*, à un commentaire plus nuancé qui questionne autant la peinture que le sujet ou les sujets qu'elle représente, à moins qu'elle ne questionne celui ou celle qui la regarde. Dans les œuvres de 1987 exposées à la Galerie J. Yahouda Meir, Christine Ross voyait en plus d'une allusion à la guerre, une symbolique du monument et de l'histoire «comme passage d'un état humain inférieur à un état supérieur, quasi divin»². Plus importante est la remarque de Christine Ross estimant que le travail de Johnson repose sur l'assemblage. Dans cette perspective, les sujets perdent une partie de leur caractère symbolique (dans la mesure où toute chose représentée en peinture peut être non symbolique) et deviennent des êtres hybrides, d'origine à la fois naturelle et culturelle, voire manu-

Harlan Johnson vit et travaille à Montréal. En 1985, il obtient un diplôme de maîtrise en arts plastiques de l'Université Concordia à Montréal. Depuis 1993, il a exposé à la galerie Lieu Ouest (Montréal), au Musée de Joliette, à la Maison de la culture Plateau-Mont-Royal (Montréal) et au Centre d'exposition des Gouverneurs (Sorel). Ces œuvres sont exposées à la Salle du Gesù. Il prépare un exposition pour l'automne 1995.

Tronc saccadé, 1990, Huile sur bois et toile, 233 x 106 cm.



posent de plusieurs panneaux, assemblés à la verticale, parfois du plus petit au plus grand, parfois le contraire. Ces nouveaux supports ont pour effet de modifier la figure représentée : le passage de l'un à l'autre la métamorphose. Toutefois, la figure res-

pecte un mouvement ascendant, du sol vers le ciel ou du lourd au léger. *Tronc saccadé* (1990) est un exemple assez typique où les compositions à figure centrale bien assise, se déploient vers le haut jusqu'à la floraison. De la

bottine, la forme s'allonge et se modifie, passe par le tuyau manufacturé et la branche, pour atteindre, dans la partie supérieure, ce qui tient davantage de la fleur ou du bougeon.

L'UNITÉ CONSTRUITE

Curieusement, la nature hybride de ces figures et leurs transformations successives a pour effet de détourner le regard et de souligner encore davantage le caractère construit de l'œuvre et de son sujet. Si chacune des parties qui composent la figure centrale (le sujet) semble appartenir à un règne différent (végétal, minéral, animal...) parfois incompatible, l'unité de l'œuvre ne se dégage qu'à condition d'appréhender l'ensemble en tant que construction. L'amateur qui s'approche du tableau comprend combien il exprime le fruit d'un travail conjugué, subjectif et formel ; un travail fort de ses règles propres. Le peintre fait en sorte que le sujet ne se cache pas sous une apparence trompeuse : si l'on peut reconnaître certains traits habituels à la nature représentée ici, on doit aussi reconnaître son appartenance au *règne pictural*. Tout l'art de Johnson consiste donc à organiser la surface afin de montrer dans toute sa complexité ce qui la constitue : touches, couleurs, textures, formes... de même que les rapports parfois difficiles qu'ils établissent entre eux.

La peinture de Harlan Johnson ne cherche pas à traduire une réalité plastique qui lui soit extérieure. Elle se rendrait dépendante de ce qu'elle représente. Elle cherche plutôt à attirer l'attention sur les aptitudes que garde la peinture à créer, avec une technique maîtrisée et des signes figuratifs, un ordre qui lui soit propre ; bref, à mettre en place des espaces singuliers. L'organisation des tableaux de Johnson pourrait donc être qualifiée de cosmique (du grec *kosmos* : ordre) puisque les éléments qui les composent se déploient dans un espace parallèle au nôtre.

LA PEINTURE COMME ORDRE AUTRE

Le critique américain Dan Cameron écrivait à propos de l'utilisation de signes identifiables dans la peinture d'un artiste chilien que «leur déploiement est devenu une occasion de critique³». Cette remarque pourrait s'étendre au travail de Harlan Johnson. Certes la peinture de Johnson questionne. Cependant, elle appelle une grande circonspection à son égard puisqu'elle s'applique à proposer un espace complexe et problématique. Le regard de l'amateur de peinture est ainsi amené, sans céder au laxisme, à se détourner des évidences, à remettre en question ce qu'il reconnaît, à être réceptif à ce qui se présente à lui, à réévaluer les critères qu'il a déjà jugé utiles mais qui ne le sont peut-être plus. L'œuvre lui transmettra une charge émotive (c'est l'artiste qui disait rechercher cet effet) mais à condition que le regard ne soit pas contraint par ses convictions et par ce qui lui semblait évident. Peut-être finalement que les tableaux de Johnson nous regardent les regarder. Ils attendent les réactions de chacun, recherchent nos jugements, remarquent nos préjugés, nos lacunes et nos contradictions tout comme nous remarquons les leurs. Mais il n'attendent certainement pas de nous une réponse toute faite. □

(1) *Cahier d'histoire de... parti pris*, UQAM, 1994, p.37

(2) *Vanguard*, vol. 16, n.2, avril/mai 1987

(3) «Le cœur du problème», *Arturo Duclos*, Les cahiers des regards, Herblay, 1992 p.3

(4) Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, 1980, p.77

facturée ou industrielle. S'y mêlent roches, racines, membres humains et cheminées ou branches. Les formes ne sont plus habitées d'une mystérieuse nature, elle sont devenues d'étranges phénomènes de croisement. Si elles ont perdu leur fonction symbolique, c'est qu'elles montrent sans scrupule leur impureté. Toutefois, ces formes demeurent soumises à des lois ; celles qui régissent la peinture surtout, mais aussi celles que leur impose le peintre. Reste à l'amateur d'art à reconnaître ces signes disposés dans le champ chromatique et à découvrir ce qui les gouverne.

Johnson n'utilise guère de formats traditionnels. Dès la fin des années quarantevingt, il fabrique des supports qui se com-