Document generated on 08/06/2025 6:02 a.m.

ETC

Harlan Johnson
Des histoires naturelles en métaphores

Michèle Thériault

Number 5, Fall 1988

URI: https://id.erudit.org/iderudit/994ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Thériault, M. (1988). Review of [Harlan Johnson : des histoires naturelles en métaphores]. *ETC*, (5), 65–66.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

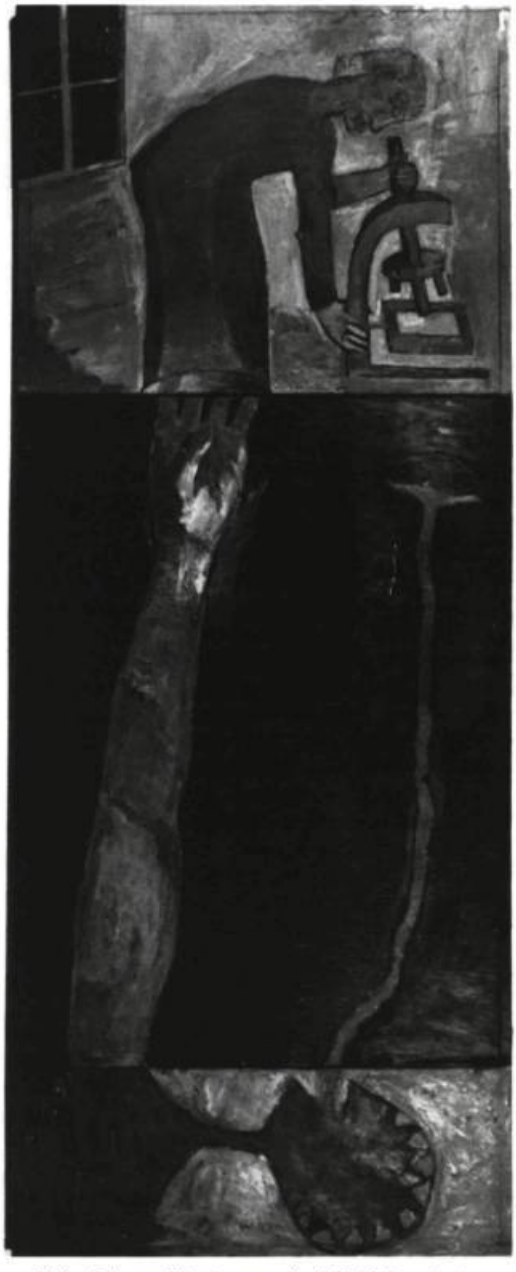
Harlan Johnson
Des histoires naturelles en métaphores

De la construction et déconstruction de l'image Harlan Johnson nous entretient depuis plusieurs années. Dans les tableaux récents exposés à la galerie J. Yahouda Meir[1], l'artiste opte pour un format rectangulaire à modules superposés. Au cours des deux dernières années il a progressivement laissé le support des bâches-tentes où s'élaborait une iconographie à teneur plus allégorique. Les sufaces rugueuses et accidentées des bâches morcelaient ses compositions tout en se liant de complicité avec ses motifs picturaux.

En abandonnant le support de la tente-habitat Johnson abandonne «... toute l'élasticité psychologique d'une image qui nous émeut à des degrés de profondeurs insoupçonnés[2].» Ainsi, l'intimité qui liait le spectateur à ce format donne place à un agencement de panneaux à la fois plus rigoureux et plus impersonnel qui oblige la verticalité dans la lecture de l'œuvre. Du même coup ses propositions se resserrent parce qu'elles sont assujetties à «l'ordre» même. Cet ordre que Foucault qualifie ainsi dans les *Mots et les choses* : «C'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte, les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage... Les codes fondamentaux d'une culture — ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques — fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera[3].»Ce que Johnson vient ici ébranler c'est justement l'identification de ces codes fondamentaux tout en préservant ce réseau de lois intérieurs. Il nous confronte à son propre système d'éléments.

L'exposition s'intitule *Histoires naturelles*. L'histoire naturelle cherche à désigner le monde visible et son travail, au premier coup d'œil, est peuplé d'éléments végétaux et animaux (de véritables champignons sont affixés à sa sculpture *Recherches rustiques*), de microscopes et de télescopes, instruments destinés à classifier tout ce que l'œil nu ne peut saisir. Une identification précise de ce vocabulaire végétal et animal s'accompit avec difficulté. Ces éléments semblent appartenir à de grandes familles organiques mystérieusement interdépendantes. Le terme «histoires», ici employé au pluriel, laisse croire que ce n'est point de la version officielle dont il s'agit mais plutôt d'histoires dont on aurait perdu tout complément écrit. Ainsi l'appartenance dans ce monde organique de signes d'une signification ambivalente tel ce poteau à pales et des équations qu'il établit entre les racines et les jambes, une feuille et une ampoule, un bras et une tige etc.

Ces *histoires* se déroulent devant nous dans des compositions tripartites et quadripartites. L'élément



Harlan Johnson, *Sélection naturelle*, 1988. Huile sur bois; 83 x 32 po.

générateur des *histoires* semble être cette forme primaire, «biomorphologique», que l'on retrouve dans le panneau inférieur de la majorité de ses peintures et dessins. Forme qui tient à la fois de l'embryon et de l'ammonite, elle se métamorphose notamment en une tête à la bouche ouverte et en une espèce de thorax muni d'une importante colonne vertébrale. Formes

porteuses de vie puisque ce sont d'elles que naît l'univers morphologique des panneaux suivants. Formes qui à la fois épient et nourrissent ses microscopes (*Médiatisation dualiste*). A partir de ce signe, une lecture horizontale des panneaux inférieurs (deux comportent des formes-racines rappellant ce tableau présenté au Musée d'art contemporain en 1987) devient une espèce de nomenclature d'une morphologie qui semble nécessaire à l'élaboration du tableau.

Au-delà de son schéma visuel existe la narrativité et la dimension temporelle que sous-entend le terme *histoire*. Tous les tableaux de l'exposition et l'unique sculpture qu'il présente, sont empreints de cette idée de croissance, d'évolution et de transformation. La verticalité du format, les panneaux qui se suivent comme les registres successifs d'enluminures byzantines et la nature de son iconographie dans laquelle un même signe assume de multiples possibilités d'identification viennent étayer cet effet.

Croissance pleine d'ambiguïtés selon sa propre grille de possibilités. Dans le dessin *Montées héroïques*, des racines du panneau inférieur se transforment en un personnage grimpant dont un des bras devient dans le registre supérieur une tige munie à la fois d'une feuille et d'une ampoule. Dans *Sélection naturelle*, la croissance s'effectue dans un mouvement circulaire puisque le personnage qui se penche sur son microscope nous renvoit au panneaux inférieurs tandis que le personnage au télescope dans *Tuteurage* prolonge cette poussée dans un ailleurs bien au-delà des limites du tableau. Œuvres en devenir où les formes en mutations constantes adoptent leur propre échelle.

Les œuvres de Johnson sont construites à partir de matériaux récupérés dont il conserve l'aspect brut. Il prend soin de respecter toutes les subtilités que l'usure du temps leur a infligées. Il applique sa peinture afin de mettre en valeur la structure interne du matériau. Ainsi transparaît le grain du bois qu'il utilise comme support. Le rendu sommaire de ses formes et l'aspect rudimentaire de sa confection soulèvent une notion de temporalité dans sa peinture. En ce sens, le choix de tons chauds oscillant entre le rouge argile, l'orange et le vert-brun, rappellent les peintures romaines antiques et même celles du début de l'ère chrétienne qui depuis se sont profondément altérées. En outre, l'intégration d'expressions inscrites à même son support, notamment «Built by» sur une facette de la sculpture *Recherches rustiques*, suggère que l'artiste est surtout un «*fabricant*», que la «physicalité» de ce que nous avons devant nous est indéniable, qu'il est libre d'imposer l'ordre qui lui sied, et que, plus précisément, son iconographie qui exemplifie un processus de développement est la métaphore d'une œuvre qui se «construit».

Tout un jeu de tensions, exprimées en dualité, réside au sein de ces œuvres. Elles viennent accentuer l'ambivalence de son monde organique. Elles s'exercent dans l'articulation entre chaque panneau qui signifie à la fois cassure et continuité, dans la disposition de panneaux en retrait, dans l'ajout en relief de feuilles de métal et de bois récupérés qui viennent perturber la bidimensionalité de ses surfaces et dans l'alternance du clair-foncé d'un panneau à l'autre.

Recherches rustiques, la seule œuvre tridimensionnelle de l'exposition et la première qu'il présente, relève davantage de l'assemblage que de la sculpture et en ce sens elle assume la cohérence de son travail. Tout son charme consiste en ce bricolage ludique qui nous rappelle ceux de l'enfance (la structure est surmontée d'un microscope grossièrement fabriqué à partir de petits rameaux). Cependant elle ne possède pas l'impact de ses tableaux qui transmettent leur propos moins littéralement.

Deux œuvres sur papier, quelque peu à l'écart de sa production principale, illustrent bien des courants sous-jacents à son travail. *Fuite* fait état d'une préoccupation politique très actuelle, notamment, la possibilité d'une conflagration nucléaire : dans la bande centrale du dessin deux personnages fuient un nuage rouge et menaçant. Le propos de Harlan Johnson est en quelque sorte politique en ce qu'il s'intéresse à la continuité d'un monde en constantes permutations. En outre, il questionne l'univers technologique dans ce désir profond qu'il nous transmet d'une plus grande «organicité» dans la vie de l'homme.

Dans *Decoy*, le propos tout ironique de ce cheval-appât (cheval de Troie ?) qui à toutes les allures d'un jouet plutôt que celles d'un appareil militaire, nous sensibilise à l'humour discret qui vient nous surprendre dans son travail (*Breakdown laurentien* comporte une genèse végétale dont les ramifications se terminent en tuyaux d'échappement !)

Dans cette exposition Harlan Johnson cherche à cerner et à saisir l'univers de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Il se soumet à toutes les hypothèses et crée, en somme, sa propre cosmogonie. Or, ce système de formation du monde n'a rien à voir avec ces «codes fondamentaux» qui régissent notre vie : c'est une genèse des énergies du devenir de la peinture auxquelles nous sommes confrontés.

Michèle Thériault

NOTES

1. *Harlan Johnson, peintures récentes*, à la Galerie J. Yahouda Meir, du 20 avril au 14 mai 1988.
2. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 25.
3. Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, préface p. ii.