

ETC



Luc Béland

L'hypersensible de la rébellion ou l'entretien du chien avec son os

J.-P. Gilbert

Volume 1, Number 4, Summer 1988

L'actualité critique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/954ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gilbert, J.-P. (1988). Luc Béland : L'hypersensible de la rébellion ou l'entretien du chien avec son os. *ETC*, 1(4), 12–15.

VISITES D'ATELIER

Luc Béland *L'hypersensible de la rébellion ou l'entretien du chien avec son os*



Luc Béland, 1988. Photo : J.-P. Gilbert

12

Luc Béland : Au préalable, soit avant de m'inscrire aux beaux-arts en 1970, je m'étais dirigé vers une formation d'enseignant à cette institution qu'on nommait alors l'École Normale (l'école des enseignants quoi!). Aux beaux-arts, j'arrivais tout juste au moment de la transition de l'ancienne école qui venait de s'intégrer au vaste réseau des universités du Québec — bien que l'ensemble des ressources, autant humaines que techniques, demeuraient les mêmes. Dans ce parcours de formation il y a eu des professeurs qui m'ont beaucoup aidés dont Mel Boyenner, Suzanne Pasquin, Pierre Ayot, Louise Gauthier-Mitchell...

Mon esprit d'étudiant était alors imprégné d'un sentiment rebelle face aux dogmes et aux interdits; j'avais envie de bousculer les choses. À ce moment, je croyais fermement à l'estampe, au multiple, à la virtualité de désacralisation de l'œuvre d'art (bien qu'aujourd'hui ma perception se soit désenchanter à ce sujet). J'ai constaté que cette idée était fautive en voyageant, en rencontrant le travail gravé d'artistes comme Jasper Johns, Jim Dine, Rosenquist ou Motherwell; ainsi j'ai pu vérifier qu'avant de se lancer dans l'expérience de l'estampe il fallait d'abord posséder un langage, un langage de peintre. Dans une démarche

méthodique j'ai donc pris la décision de m'intéresser à un discours, à quelque chose qui proviendrait de moi-même, en profondeur. C'est que je ne crois pas qu'à 20 ou 22 ans on puisse prétendre avoir vraiment élaboré un langage. Je crois qu'il faut vivre un peu pour que le développement personnel fournisse à ton œuvre la maturité nécessaire. Ce que mon travail d'alors donnait à voir en terme de contenu gravitait autour d'éléments rebels teintés d'un humour plutôt noir. Ce sera à partir de ces quelques pistes que va s'articuler mon travail.

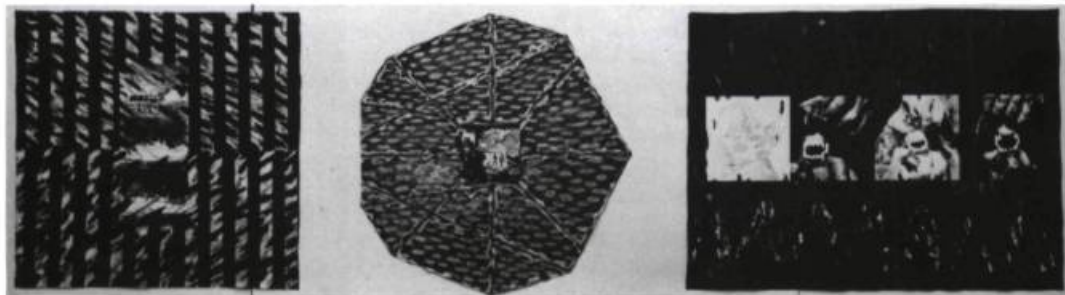
En marge de l'exposition *Québec 75* (ce moment très fort de l'activité artistique de l'époque), je commençais à me manifester publiquement. Ma première véritable intervention sera présentée à la galerie Média Gravures et Multiples en compagnie de Michel Lancelot, un camarade de l'époque. Ce qui émergeait dans mes propositions, c'était l'utilisation de la photographie intégrée à la gravure, une étape qui sera pour moi marquante, bouleversante même puisque j'utilise toujours en 1988 cette insertion photo. Suite à cette prise de position, j'ai eu ce que j'appelle mon «purgatoire formel». Il faut dire dès maintenant que j'ai toujours détesté, comme de nombreux artistes d'ailleurs, le procédé d'étiquetage consistant à accoler un artiste à une école, à un esprit. La réalité et surtout l'intention derrière l'œuvre sont souvent bien plus complexes. En ce qui concerne cette étape, j'avais personnellement à me débarrasser de la notion de continuité, de série dans le travail artistique parce qu'un artiste, quoi qu'il fasse, et quel que soit le médium employé, demeure toujours le même artiste. Alors lorsqu'on affirme que *l'artiste quitte ici la problématique strictement picturale, qu'il se démarque de ses propositions antérieures ou bien qu'il récidive*, pour moi ces critiques ne collent pas aux nécessités artistiques. Il me semble que l'art à faire m'est dicté de l'intérieur et c'est pourquoi je ne vois pas comment il pourrait appartenir à une école, à des dogmes ou à des lois. C'est à force de m'enseigner, en étant mis en présence de tout ce potentiel artistique que j'ai appris à ne pas trop généraliser, mais à interroger la nature à chaque fois complexe et personnelle d'un cheminement. La production des années 70 est à l'image de ces transformations individuelles — au niveau d'une pratique et d'une pensée individuelles. C'est là qu'on constate que le processus de création est toujours quelque chose d'unique et de particulier, d'intense, d'honnête ou d'underground, toujours inscrit dans des paramètres complètement différents de ceux, par exemple, que la tradition artistique universitaire nous a légué. Il s'agit peut-être aussi d'une perception isolée, florissante au milieu des années 70, où un individu comme Donald Judd pouvait cumuler une maîtrise en philosophie, en sociologie, un kit universitaire quoi, où des artistes sortaient de leur formation avec un bagage théorique très conceptualisé et où la pratique devenait parfois une illustration aseptisée. Je

me souviens d'un formalisme de la *mise en forme* qui répondait à un dogme où il fallait à tout prix être spécifique. En retrait, face à cette vision universitaire des choses, ce sont peut-être les Européens qui nous ont réappris à envisager une façon possible de se dégager de ce qu'on nomme le *trademark*. Je nommerais cet horizon une disponibilité que l'on se donne à soi-même — ce qui pourrais même me permettre de retourner aujourd'hui à un formalisme sévère... qui sait ?

En évoquant les associations sauvages, il faut peut-être restituer ici les faits. Dans la décennie 70, il y avait en réalité très peu de peinture qui se produisait. L'estampe était en pleine effervescence, la sculpture se manifestait au travers de tendances minimalistes, puis l'avènement de la vidéo ou d'un art performatif plus «participatif», mais toutefois, en termes de tableau, de *tavola*, il y avait somme toute très peu de travail qui s'articulait. Dans ce décor, il y a eu un petit groupe de gens qui se sont croisés parce qu'il produisaient des tableaux en même temps qu'une réflexion, dont Lucio de Heusch, cet éternel passionné d'art, Christian Kiopini qui est d'une rigueur intellectuelle surprenante, Jocelyn Jean qui est toujours à l'affût, puis moi. Ce qui nous a alors intéressés ce fut de faire participer le tableau à la vague de spécificité, de définition de la matérialité de l'objet (dans ce cas-ci pictural). On s'interrogeait d'une part sur cette notion de matérialité du tableau et d'autre part sur sa dimension d'illusion. Ces quelques questions ont produit des textes, des tableaux, une exposition, mais dans l'ensemble ça s'est limité à cela. En contrepois, il y avait une autre approche plus idéologique, plus marxisante et dans le portrait de l'époque c'est à peu près tout ce qui se manifestait au sein des préoccupations actuelles. Je n'évoque pas ici les pratiques en place parce qu'en réalité, elles n'étaient pas vraiment connectées, pas vraiment participantes à l'évolution du discours. La démarche d'un artiste en est une de filtre où je préfère le voir hurler en peinture plutôt que d'accepter qu'il produise du *crémage* à gâteau de première communion, léché-léché. Peu m'importe le caractère de la forme ou du contenu; ce que je respecte le plus c'est l'intégrité.

Mon purgatoire formel dont je parlais précédemment est devenu un véritable cul-de-sac où l'utilisation de la notion de grille, par étalement et étagement méditatif, m'a amené au tableau noir, totalement noir. La rébellion a alors commencé en lacérant ces surfaces, en les recousant, puis en rétablissant une écriture à l'intérieur d'un processus quasi monastique. Comme j'aime bien les synthèses, l'insertion de la photographie m'a permis de reformuler un contenu, sans doute par rejet du dogmatisme qui s'était institué dans mon travail. Je sentais maintenant la pertinence d'évacuer le caractère monastique de mon tableau où cette espèce d'articulation de *l'intelligence artistique* n'était plus pour moi nécessaire. C'est cela aussi que j'ai voulu manifester dans un court texte au catalogue d'une exposition présentée à Toronto alors que je posais moi-même les questions en fournissant également les réponses du type, oui, non, sans doute, peut-être... Une fois encore par explosion face à la situation de l'art du moment, l'exposition collective à l'atelier de Kiopini (à laquelle je participais en compagnie de Claude Mongrain, Jean-Serge Champagne, Lucio de Heusch et bien sûr Kiopini) était un mouvement de réflexion et pour moi en particulier une sorte de bilan en ce qui touchait ma décision de réinsérer le document photographique. J'aime bien d'ailleurs la petite boutade que j'ai proposée en 1986 à la galerie Graff où l'on nous invitait à présenter une œuvre marquante, *Rétrovision*, accompagnée d'un court texte. Je proposais une pièce de 1974 où le texte disait à peu près ceci : «En 1974, j'étais loin de me douter de faire ce que je fais maintenant.» Pour moi, il s'agissait là d'une critique face au phénomène de mode, de la nouvelle image, alors que l'œuvre proposée avait une parenté explicite avec mon travail actuel.

De façon intuitive, j'ai délaissé mes propositions formelles afin de réintroduire le référent. Ce retour a été vécu de manière très difficile, très pénible, mais je n'avais pas d'autres choix. J'ai alors utilisé la sérigraphie photomécanique en imprimant directement sur la toile une image photographique sur laquelle je venais peindre en libérant la couleur — cette



Luc Béland, vue de l'exposition à la galerie Média, Montréal, en 1974



Luc Béland, *Bonjour monsieur Paul, est-ce que je vous importune ?*, 1988. Travail en cours. Photo : J.-P. Gilbert

démarche me propulsait vers des tableaux antérieurs dans ma production. Ce travail, somme toute, a été bien reçu et mieux compris encore par ceux qui connaissent ma démarche antérieure. Certains pensent que mon passage à un besoin de structuration formelle et théorique ne me satisfaisait plus et que j'avais alors besoin de m'échapper de cette structure que je m'étais construite. Cette explication ne me semble pas tout à fait exacte. Personnellement je contestais l'analyse parce que pour moi la théorie était présente intrinsèquement partout dans l'atelier, dans les tableaux, les notes, les bouts de papiers que l'on accumule. Le changement profond qui s'est effectué, c'est le constat que cette réflexion n'avait plus forcément à devenir publique — elle ne concernait plus que moi en tant que peintre. Il faut souligner aussi que dans le contexte du moment il fallait fournir en tant qu'artiste, une preuve de son activité intellectuelle sous forme de condition primordiale. Ce n'est que plus tard que je constaterai que la théorie est en soi, non pas explicite mais implicite. Puis, en gardant l'esprit de rébellion, on a le droit de faire ce que l'on veut. Le contrat de liberté que signe l'artiste, il le signe avec lui-même, en toute intégrité.

La théorie se trouve dans la fabrication. Ainsi, lorsque j'étais gamin, je ramassais dans le hangar tous les restes de fond de peinture que j'appliquais sur des mises en situation. C'étais mon monde, la permission que je me donnais..., j'ai d'ailleurs toujours eu un penchant pour l'hétéroclite. La pièce que je travaille actuellement et qui s'appellera *Bonjour monsieur Paul, est-ce que je vous importune ?*, c'est un peu ma vision de ce que serait l'atelier de Cézanne, avec la *Montagne Sainte-Victoire*, les *Baigneurs*, une botte illuminée soutenant une petite table toute croche et pleine d'accessoires : des dentiers, des boîtes de conserve étiquetées Cézanne, un bateau métallique musical, un appareil photo... parce que Cézanne était fasciné par la photographie. Si j'ai décidé de fabriquer de faux Cézanne, c'est parce que je crois davantage à la créativité qu'à la peinture comme une fin en soi. J'adore cette opportunité, cette aventure qui nous est donnée de fabriquer avec le sens. Au niveau des thématiques, des sujets, je travaille à la réinsertion de sujets d'époque comme dans le cas du tableau que je suis à terminer *La décollation de saint Jean-Baptiste*; vous savez notre patron national, celui qui nous sert de symbole et à qui il manque une extrémité importante!

Le bricolage citant Cézanne réfléchit davantage qu'il ne s'impose en tant que prouesse technique — simplement parce que je suis plutôt malhabile! Marcel Duchamp ne disait-il pas qu'il faut remettre la peinture au service de l'esprit? Je ne délaisse pas une chose pour une autre, ni la peinture, ni la photo, ni l'estampe. D'ailleurs, je me suis engagé à réaliser une suite d'eaux-fortes d'après les textes du poète espagnol Raphaël Alberti décédé à Rome en exil à l'âge de 47 ans. Les cinq textes titrés *À la peinture* ont déjà inspiré Robert Motherwell; j'ai hâte de voir comment ça va s'exprimer dans le langage de Béland.

Ce que j'aurai à présenter à l'automne prochain à la galerie Graff à Montréal après trois ans de recul, ce sera la somme de ces quelques recherches dont je parle ici de façon éparse parce qu'elles mijotent en même temps. Ce sera surtout le bilan d'une mémoire théorique. Ce qu'on connaît de ma démarche depuis le début des années 80 est identifié à une proposition de crise intérieure, passionnée et exaltée. Cette souffrance incroyable de notre époque il me fallait l'exprimer — comme l'a si bien fait Léo Ferré par ses textes magnifiques. Le résultat de cette première manifestation de «crise» a été présenté à la galerie Graff en février 1983 sous le titre de *Dire*, en plus d'un texte savoureux à l'intérieur du carton d'invitation signé par Johanne Lamoureux. Quand on pense à nos maîtres, à nos témoins historiques, on se rend compte que toute œuvre est codée et que ce n'est surtout pas gratuit. Je m'intéresse à ces codes et je me demande si finalement ce n'est pas cette codification que l'on reconnaît en tant que spectateur plutôt que l'œuvre elle-même. Il ne faut pas seulement regarder mais voir comment on s'inscrit dans ce triangle de la communication; l'artiste, l'œuvre, le percepteur. Avant de percevoir on aperçoit et il faut boucler le trajet du triangle en retraçant ces codes qui doivent appartenir à l'œuvre. Ce n'est pas là un système mais un fonctionnement ou encore, pour citer mon collègue Raymond Lavoie, c'est une méthodologie.

Ce que je cite oscille du traitement au sujet peint et dès que la référence est suffisamment forte, il s'instaure une notion d'analogie. Travailler par mode associatif me permet toute liberté, mais seulement si cela respecte visuellement le médium employé en accord avec le sujet choisi. Quand on parle des possibilités de placer cette couleur. La trame du sujet et du traitement n'est pas pour moi un fait narratif, mais



Luc Béland, *Hypermésie : la différence et l'indifférence*, 1982.
Acrylique et sérigraphie sur toile; 7 x 7 po. Photo : Centre de
documentation Yvan Boulerice

bien un *récitatif*. Tout comme au théâtre ou à l'opéra, il y aurait là quelqu'un qui se présenterait devant vous, sur scène, afin de vous réciter ce qui va bientôt survenir. Je ne connais pas d'œuvres qui ne soient pas théâtrales, du plus minable chromo jusqu'aux propositions les plus conceptuelles. La fiction me fait penser à mon chien Gaillard qui modifie l'environnement de mon atelier en émettant un peu partout des éclisses de bois soutirées aux faux cadres. Il y a certainement un *récitatif* là-dessous.

On souhaite toujours quelque chose par l'expression; mon désir serait que les gens soient d'abord touchés par le tableau, avant même de vouloir le comprendre. D'une part quelque chose de percutant et d'autre part une variété d'émotions, de tendresse, de nostalgie, de véhémence, de rébellion, de poésie. Ce qu'il y a à voir dans le tableau est perçu du premier coup d'œil, un peu comme cette tête de chien où des mains d'homme lui ouvrent les mâchoires. L'élément percutant est en soi la première piste, ensuite le spectateur peut aller où il veut dans son propre parcours de lecture. En gardant à l'esprit cet aspect percutant, il arrive qu'on me juge sévèrement lorsque je dis que la peinture de Jackson Pollock ne me touche pas — par contre le travail de Sam Francis m'émeut énormément. Je ne suis pas touché par n'importe quoi, c'est un signe qu'il faut remettre à soi-même ce qu'on attend des autres. L'idée d'originalité, de l'artiste génial, n'existe pas pour moi parce qu'on fait tous du vol qualifié et qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil. Le génie c'est ce truc qui se trouve dans une carafe et qu'on n'a qu'à frotter avec la paume de la main, puis tu as trois vœux. J'observe à l'occasion des trouvailles que je trouve ingénieuses, mais le vocable de génie m'horripile. Mon point de vue, ma philosophie du tableau tourne souvent en dérision certaines situations; il s'agit bien d'humour et d'un humour somme toute assez sombre. Je ne sais plus qui a dit que rire c'était aussi penser...

Il faut être au courant de ce qui se passe autour de nous, de l'histoire présente et passée et surtout, des problématiques qui ont déjà été élaborées. Le *sublime* disait Malevitch, est une notion dont on doit toujours se méfier. L'objet d'art doit être revendicateur afin que son objectif s'inscrive dans le temps dans une démarche soucieuse, je le répète encore, d'intégrité. Mais l'art n'est pas clair en soi, il est ambigu; il n'est ni spécifique ni totalement transparent. C'est pourquoi l'artiste dans son atelier a besoin de cette distanciation

par rapport aux hommes et aux choses tout comme l'a si bien proposé Brecht. Avec cette distance, on peut éviter de tomber dans le *trademark* en évitant que ça «fonctionne» (verbe que je déteste) comme un *char*. Dans la langue anglaise on employait le terme *has been*, dans la langue québécoise on parlerait d'une inscription au *club des varices*, mais dans un cas comme dans l'autre, c'est vous montrer combien je fuis ce qui est prémédité. Encore mon esprit de rébellion, j'imagine ? Je nomme cette conscience du présent éveil, la lucidité de l'éveil. Toutefois, il y a des phénomènes que je m'explique mal. Il est vrai que je n'ai pas encore rejoint toute la planète avec ma production; je ne m'appelle pas Clemente, ni Kounellis ni Schnabel et bien qu'on ait à peu près le même âge, qu'on soit de la même génération, je me demande bien quel type de support ils ont eu ?

En pensant au marché de l'art d'ici je constate qu'il y a une vieille habitude qui s'est implantée chez nous, celle de digérer l'art des autres à grands coups d'éclat et de budgets de musées. On nous dit voilà, c'est ça qui est *hot* comme si depuis toutes ces années on continuait à refaire encore notre petite éducation artistique. Ce qu'on nous démontre par là, dans une large mesure, c'est que nous produisons ici un art de cuisine. On nous invite à applaudir à grands tours de bras ce qui vient tout juste d'être importé; alors qu'on ne fait même pas la tournée des ateliers de chez nous, même lorsqu'il s'agit de dresser un portrait de notre peinture actuelle. Il faut vraiment qu'il y ait une volonté réelle d'exporter ce qui se fait ici en utilisant tous les mécanismes que nous possédons. Endosser, c'est le rôle de toutes personnes qui se targuent d'être des amants avoués de l'art — il s'agit-là pour moi d'une extension de la créativité. Faire tout en son possible, tout comme certains le font avec le poids de la responsabilité, et mettre la réalité en situation. Pour une fois qu'on irait à l'extérieur. Bien entendu, tout ça va prendre du temps parce qu'on ne devient pas copain-copain du jour au lendemain. Il faut apprivoiser et intéresser cet extérieur. Ce qui me rassure très positivement, c'est de constater qu'il y a maintenant des gens qui ont cette passion de l'art, assez forte pour travailler à le défendre et à l'afficher.

Entrevue réalisée en mars 1988
par J.-P. Gilbert