Document generated on 08/07/2025 11:46 a.m.

ETC

Marc Garneau ou l'art déjouer avec le feu

Marc Garneau, *Métamotphoses*. Galerie Éric Devlin, Montréal. Du 7 mars au 6 avril

Annie Molin Vasseur

Number 34, June–July–August 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35533ac

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

Molin Vasseur, A. (1996). Review of [Marc Garneau ou l'art déjouer avec le feu / Marc Garneau, *Métamotphoses*. Galerie Éric Devlin, Montréal. Du 7 mars au 6 avril]. *ETC*, (34), 33–36.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1996

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/

MONTRÉAL

MARC GARNEAU OU L'ART DE JOUER AVEC LE FEU

Marc Garneau, *Métamorphoses*. Galerie Éric Devlin, Montréal. Du 7 mars au 6 avril

Pour qui n'a pas vu à Montréal le travail de Marc Garneau depuis quelques années (il a uniquement exposé à l'extérieur depuis trois ans), l'exposition *Métamorphoses* a de quoi surprendre. Il a abandonné toile et peinture pour se consacrer à des œuvres sur bois, semblables à des plaques de xylographie tenant à la fois de la sculpture et de la gravure : sortes de peinture et de dessin transposés en un procédé particulier. En effet si dessin il y a, c'est tracé à la tronçonneuse sur la surface du bois et s'il y a peinture, c'est par brûlage de ces supports, augmentés de collages de cendres et de sciure. L'ensemble, souvent carbonisé, est très noir. Des noirs. Peu avant l'exposition, en regardant ces œuvres en atelier, je n'ai pu m'empêcher de penser à ces mots entendus dans mon adolescence : « peu d'artistes touchent au feu et ce n'est pas impunément ». Que signifie pour un artiste le fait d'exposer ses œuvres à la flamme et de les en retirer peu ou beaucoup attaquées par le feu ? *À priori*, des interprétations à connotations religieuses peuvent être tirées des titres des œuvres : *Cendres*, *Dionysos*, *Pressentiment*, *Immolation*, *In memoriam*, *Trinité*, *Jonction*, *Rituel*, *Apocalypse*... Un titre m'a intriguée lors de cette visite, un petit mot écrit sur une œuvre non terminée : *Transmutation*. Est-ce l'omniprésence du feu ?... ce mot m'a fait glisser vers une lecture alchimique, forcément sommaire, me demandant à quelle métamorphose cette série nous conviait.

Un regard rétrospectif sur l'œuvre de cet artiste donne à penser que le dessin en constitue la genèse. La peinture, même si elle est venue très tôt, m'a toujours semblé être une application, dans un grand format, de la veine intimiste du dessin. J'ai d'ailleurs toujours préféré ses dessins à toutes les autres réalisations de Marc Garneau, et ce sans porter de jugement car certaines des grandes productions sont très convaincantes. Pour moi, sa création est fondamentalement l'expression d'une intériorité, or comment rendre visible aux autres, communiquer l'essence de tout être, quand elle provient en partie, comme pour tout artiste, d'une trace mnémonique, et parfois d'une douloureuse empreinte initiale ? Comment l'artiste s'acquitte-t-il du passage de cette empreinte à l'espace des autres et quelle forme cela prend-il ? Si pour les classiques « forme et fond » ne pouvaient être séparés, notre temps au contraire les a nécessairement dissociés, comme toute époque qui perd ses valeurs; la production d'œuvres majoritairement formelles en témoigne. J'ai souvent insisté sur la différence entre création et technique en art. Mais aujourd'hui comme hier, création dit impératif de sens, souvent inconscient, souvent métaphorique. Circulant dans l'atelier, je me suis souvenue d'un livre (paru en 1962 aux éditions José Corti) *Forme et signification* de Jean Rousset. Ce livre met en parallèle la structure de l'œuvre littéraire et ses significations : « L'œuvre d'art est l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée... en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préludant à une création ... l'art ne recourt au réel que pour l'abolir et lui substituer une nouvelle réalité ». La lecture structuraliste que ce critique propose rejoint sur certains points une approche plus ancienne, alchimique : la recherche d'une unité, la quête de l'essence de l'œuvre à travers une déconstruction et une construction. Pour Rousset (et cela concerne toute œuvre d'art), il y a passage de l'informe à la forme, d'un désordre à un nouvel ordre, comme pour l'alchimiste il y a passage d'un état de la matière à un nouvel état de la matière.

Jung a particulièrement mis à jour l'alchimie[1]; il en distingue l'aspect matériel (transmutation de la matière) et l'aspect psychologique (transmutation du soi). Pour lui, c'est l'expérience même de l'alchimiste, au cours de son *œuvre* (processus de transformation de la matière), qui lui fait établir des correspondances symboliques avec son inconscient porteur des empreintes archaïques et imagées de l'humanité, que Jung nomme « archétypes ». De façon similaire, c'est par la création que l'artiste trouve ses racines intérieures. Il se produirait dans toute psyché (donc dans celle de l'artiste) un processus de maturation tendant vers un but final : la conscience de soi. Ce terme étant défini comme la totalité psychique potentielle consciente et inconsciente. Une lecture alchimique d'une œuvre permettrait d'établir un parallèle entre sa forme et son contenu, du point de vue de la conscience de l'artiste. Il s'agit de voir, à travers les changements radicaux qu'elle subit, comment elle traverse les thématiques personnelles et universelles de la mythologie et de l'inconscient collectif.

Un archétype repose sur un symbole, image primordiale et variable ayant sa propre autonomie, empreinte typique dans l'âme (inconscient) d'origine archaïque et universelle, souvent divine. Sans doute faut-il ajouter, nourrie par toute représentation métaphysique inhérente à l'intégration de la mémoire génétique, voire d'origine sociale pour les inscriptions psychiques les plus profondes de l'environnement : *les symboles culturels*. Si le but de la conscience est selon Jung de *s'individuer* (*unification du soi* par un travail de connaissance de l'inconscient), phénomène qu'il rapproche de toute croissance naturelle et du processus alchimique, la création artistique en serait un des

effets[2]. En alchimie, quatre phases de maturation, généralement ramenées à trois, dites noire, blanche et rouge, sont nécessaires pour rejoindre *le grand œuvre,* ce que Jung nomme *l'unité du soi* (centrage de la personnalité : réunion des figures paradoxales du soi). Travail créateur en soi, ces mutations correspondent à une longue gestation intérieure, accomplie avec des difficultés énormes. On finit par investir un vide obscur, sorte d'oubli des origines, par un éclairage et une réécriture négative *et* positive de cette unité originelle ou centre à conscientiser.

Lire ainsi une œuvre d'art serait appréhender le travail de création via ses différentes phases de changement. Cela suppose (à l'exemple des dessins des patients de Jung) que le ou les types d'empreintes propres à chaque créateur vont apparaître dans l'œuvre par de successives transformations, tout en restant repérables dans leur essence. Pour Jung le signe peut, plus facilement que le mot, révéler le contenu inconscient profond. L'artiste, créateur, devrait alors se confronter, au fur et à mesure de son avancée, au cheminement souterrain et je dirais tyrannique de son œuvre, comme si le type de marque ou germe enfoui en lui devait se développer selon sa propre nature pour accéder à son propre devenir. Connaître l'origine d'une œuvre serait en connaître *relativement* le futur, car un(e) artiste ne pourrait pas plus échapper au devenir de cette œuvre qu'un romancier ne peut échapper à la volonté de ses personnages. Dans les deux cas, l'œuvre c'est lui, l'œuvre c'est elle. Mais là intervient précisément l'*individuation* qui, par l'ambiguë rencontre du conscient et de l'inconscient, va agir de façon aléatoire dans les phases de transfiguration. La création ne consiste pas pour l'artiste à révéler uniquement son origine et son parcours historique, mais à créer à partir du soi une œuvre indépendante, un devenir de l'être qui, bien que continuellement inscrit dans chaque geste de l'artiste, a son autonomie propre, la réponse en quelque sorte de l'imaginaire à une réalité interne et externe à défaire. À travers ses leitmotive (mises en forme des images), l'artiste puise au départ dans un vocabulaire de signes archaïques inscrits en lui. Il parle par et pour la signification collective, mais dans la transgression individuelle. L'acte créateur sera destructeur et bâtisseur à la fois, transformant sens et forme en une nouvelle production psychique et physique (l'œuvre d'art) et parfois en les dissociant.

Chez Marc Garneau, si le contenu paraît voilé, la structure de l'œuvre semble particulièrement ordonnée. L'artiste fragmente les images et déjoue sans cesse une possible interprétation du contenu comme une mise à mort d'un ordre, appréhendé consciemment ou non, pour en créer un autre. Souvent, bavardant avec lui, il y a quelques années, je l'ai entendu parler de sa technique, de son rapport aux couleurs et aux formes, mais rarement du contenu. Marc Garneau est quelqu'un de très discret, de mystérieux, et si une réflexion théorique thématique n'est jamais absente de ses propos et même de ses écrits, il y a une limite de sens qu'il nous demande de ne pas franchir. Une intimité réservée et on le comprend, le dévoilement de son intimité est difficile pour tout artiste mais l'œuvre a ses exigences et toute mystérieuse qu'elle soit ou non pour l'artiste, ou pour nous, elle affirme une trajectoire. Forme après forme, l'artiste réécrit, dans la variation du sens, l'écart entre le passé et l'instant de l'œuvre, comme toute personne *s'écrit* dans un vécu créatif. Au même titre, globalement, l'humanité inscrit dans le même temps le maintien et la métamorphose des mythes. Qu'en est-il alors des images récurrentes

chez Marc Garneau et comment se sont-elles articulées formellement ? Si son tracé, comme je le crois, est porteur du sens initial de l'œuvre, il va nécessiter des étapes de transformation et l'adjonction de nombreux médiums pour se dévoiler, se diviser et amalgamer les diktats archaïques et acquis. Des collages vont venir s'ajouter : papier, toile, bois, métal... De la peinture rejoindra le fusain sur le papier. Le dessin se fera peinture. Les motifs seront transposés sur des toiles de plus en plus grandes, puis sur des supports de bois. Les bois originaux (comportant une mythologie familiale) vont se multiplier et devenir des bases de contreplaqué. Puis, ces plaques abandonneront la peinture et le collage qui les ont accompagnées, pour devenir objets mêmes de transformation par le feu et la scie. Toutes ces opérations seraient à rapprocher des étapes matérielles alchimiques dites : séparation des éléments, conjonction, accroissement, etc. Quant aux signes proprement dits, qui

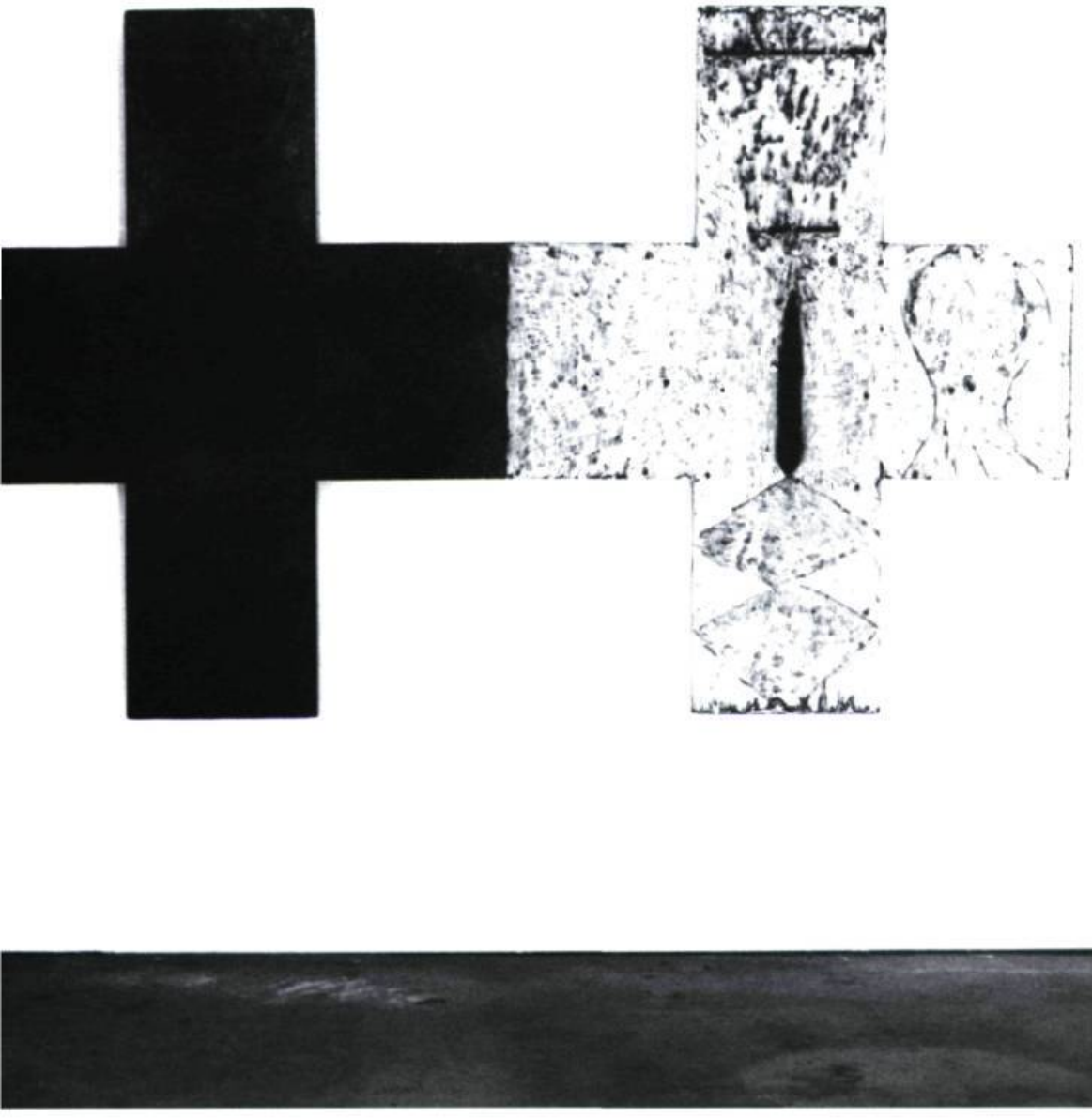

PHOTO : PIERRE CHARBIER

Marc Garneau, *Trinité*, 1996. Pigments, cire, gomme, laque sur contre-plaqué.

parcoureront ces supports, ils se métamorphoseront, mais on reconnaîtra tout au long du parcours des formes mi-figuratives mi-abstraites, facilement rapprochables d'un cœur, d'une maison, d'une silhouette... Le plus souvent, une intervention plastique détournera l'émergence figurative au profit de la tache ou d'un collage abstrait. Toutes ces opérations établissent un autre vocabulaire de formes, nouveau, propre à l'artiste, qui ne peut être lu que par rapport à sa propre distribution et répétition dans l'espace, révélant l'intention originelle ou la masquant. On trouve avec insistance, chez Marc Garneau, une forme matrice, sorte de tourbillon, de double huit qui va s'ouvrir à de multiples métamorphoses (de la forme chaotique la plus organique au double carré, cercles ou losanges, jusqu'au contour d'un buste humain).

S'agit-il d'un *mandala* ? Ce que Jung considère comme un symbole d'unité du soi, sorte de figure récurrente instinctive comme celle que l'on griffonne de façon obsessive lorsque l'attention se distancie, en écoutant une conversation téléphonique, par exemple. « Figure sphérique dont le centre irradie vers l'extérieur », que Jung rattache aux symboles archaïques universels. Peut-on l'identifier dans une œuvre, comme révélation de formes mnémoniques ancestrales refoulées, articulation d'images naturelles, intégrées, d'un processus de croissance périphérique vitale ou comme dévoilement du centre psychique de la personnalité, tel que le définit Jung ? L'apparition et les modulations d'une telle forme éclairent une œuvre par les correspondances avec les autres formes plus ou moins dérivées ou étrangères. Par sa forme cyclique ou carrée, le mandala est une figure quaternaire se référant à l'unité mentionnée. Si on suppose que chaque forme inscrite dans la psyché humaine a des correspondances symboliques avec l'évolution des nombres, dans l'articulation de la conscience

évolutive de l'humanité, il est intéressant d'en lire par analogies les traces dans l'œuvre en relation avec le processus historique et culturel de l'esprit humain, voir ce que l'œuvre exhume et modifie. Resterait à lire, chez Marc Garneau, le passage au double quatre, ce huit récurrent en continuelle mutation. Je ne ferai ici aucune lecture particulière de sens, me contentant de signaler certaines figures marquantes. Je renvoie aux titres des œuvres, donnés comme exemples, bien que les typologies ne soient jamais pures : la confrontation dualiste de certaines formes et couleurs (*Apocalypse III*, *Apocalypse IV* et *Amok*), l'assemblage synthétique trinaire des panneaux (surtout la série des *Jonction*), ou quaternaire (*Croix I* et *Croix II*). La complexification (assemblage trinaire de formes quaternaires de *Trinité*).

Cette exposition dévoile un conflit (l'opposition de certaines données contraires), mais la *métamorphose* rejoint aussi plusieurs niveaux d'interaction, dont le plus visible est la transposition des images religieuses. On remarque surtout dans cette organisation la recherche d'une saisie d'un état de conscience actuel ramassant le parcours artistique. *Trinité* illustre particulièrement cette démarche. De gauche à droite, chaque croix reprend dans cette œuvre les signes transformés de la précédente; la troisième et dernière est très peu brûlée, excepté en son centre (!). Chacune signale donc une étape de la métamorphose des images initiales, passant grosso modo d'un ensemble organique et chaotique (origine indifférenciée) au géométrique et au figuratif et, comme le dit l'artiste, « à la lumière du blanc ». Sans doute devrais-je parler du nouveau tracé de Marc Garneau. Entres autres, sur des feuilles de papier marouflé sur bois sont inscrits des signes et ces signes ne sont rien de moins que marqués au fer rouge. Le papier brûlé jusqu'au bois inscrit une forme épurée (série *Fer et feu*). Si l'œuvre montre clairement le passage au noir (morcellement, déstructuration, calcination) ces dernières œuvres sur papier et *Trinité* semblent indiquer le passage au blanc à l'intérieur de cette phase (recherche de simplification, d'unification et de conscientisation). Pour revenir à l'aphorisme que je mentionnais au début, s'il y a danger pour un artiste de toucher au feu, le danger est différent suivant chaque étape traversée. En gros, le feu peut être assimilé symboliquement à une destruction, à une purification ou à une mutation. Si l'acte créateur est réellement un acte *d'individuation*, et je le crois, chaque avancée exige parallèlement une conscientisation d'un degré différent (idée et pensée ne sont pas du même ordre). Arrive un moment où l'artiste doit négocier avec *l'ombre* (autre concept junguien : partie obscure de la personnalité reliée aux puissances archétypales) et lire consciemment le sens de ses images et l'identité des oppositions psychiques qui le déchirent mais qui *fondent* sa création. Je pense particulièrement à l'œuvre intitulée *Amok* qui, à elle seule, pose une question à l'artiste. Ainsi se justifierait cet adage, non seulement par quelque obscur présage lié au feu, mais dans l'exigence, à certains moments de la création, d'une grande vigilance du sens, pour que les images archétypales émergeant dans l'œuvre n'envahissent pas l'inconscient de manière dangereuse pour l'équilibre psychique de l'artiste. Cette phase, par son aspect destructeur, est toujours une avancée spectaculaire dans la recherche d'un artiste, d'une incontestable authenticité, bousculant toute attente esthétique et porteuse d'une exigence de liberté souvent terrifiante.

Une œuvre montre les différents niveaux d'intégration d'une personnalité (les zones conscientes et inconscientes), et ce n'est qu'avec une fréquentation assidue d'une telle œuvre et une connaissance des symboles qu'une lecture alchimique pourrait avoir quelque pertinence. Cette lecture a tout son intérêt si elle est généralisée auprès de plusieurs artistes afin de dévoiler les dessous d'un courant, d'une époque, la nôtre par exemple. Une telle lecture peut parfois apparaître spontanément chez un spectateur, grâce à son intuition et à son imagination créative, activant à l'intérieur du soi les mêmes archétypes que ceux de l'œuvre. J'aimerais ajouter que si l'exposition *Métamorphoses* repose principalement sur trois couleurs, le noir, le blanc et le rouge, celles-ci ne renvoient pas automatiquement aux phases alchimiques de mêmes couleurs mais aux principes de base inclus en chacune. Il y a lieu de distinguer les différents degrés de circulation de ces symboles généraux dans la conscience individuelle de chaque artiste.

Les productions de l'inconscient seraient le devenir naturel d'un centre, qui s'articule en expansion par rapport à lui-même et dont le dévoilement au conscient, avec son caractère impressionnant, peut s'appeler inspiration ou illumination. La lutte pour l'unification de la personnalité et de l'œuvre peut être vue comme une lutte ontologique des contraires, ou comme un combat entre des forces intérieures et extérieures et/ou supérieures. Jung, en choisissant l'individuation, donc la prérogative humaine comme interprétation de cette unification, n'a pas pour autant écarté la présence du divin, et l'on sait qu'aujourd'hui des recherches concernant certaines disciplines scientifiques se rapprochent de cette position (surtout en physique et en biologie). Cela ressort-il du conditionnement de l'esprit humain (nécessité d'un sens enraciné) ou n'est-ce qu'une de ces innombrables avancées psychiques que poursuit ce devenir de la maturité humaine ? « Toute vérité humaine n'est qu'une avant-dernière vérité » dit encore Jung, et l'œuvre d'art n'a pas fini d'en être l'interprète. Si une lecture sémiologique d'une œuvre est supposée en révéler la logique du sens (une analyse du contenu), une lecture alchimique, elle, en constituerait un déchiffrage profond et complexe dans un premier temps, non sans rapport avec une lecture psychanalytique; mais l'origine obscure et déstabilisante de l'œuvre d'art, au lieu d'être considérée comme pathologique, serait vue comme une composante paradoxale, nécessaire et féconde du geste créateur, à condition toutefois de ne pas laisser couver le feu mais de lui permettre d'en éclairer les terribles aspects.

ANNIE MOLIN VASSEUR

NOTES

1. E. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970.
2. « Ni le sens ni l'intentionnalité ne sont des prérogatives de l'esprit. On les trouve à l'œuvre dans toute la nature vivante... Comme une plante produit des fleurs, la psyché crée ses symboles » E. Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.