



John Heward / Jean-François Lauda

The Silver Cord

Commissaire : Caroline Andrieux

Ce sont les bribes d'une paresse, donc d'une élégance extrême ; comme si, de l'écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse : ce vêtement tombé dans un coin de la feuille.
Roland Barthes¹

« Hold onto the silver cord » conseillait l'artiste Agnes Martin à ses étudiants, leur recommandant d'éviter toute forme de distraction afin de rester concentrés sur leur travail et donner à l'inspiration les meilleures chances de se produire.

Des liens esthétiques se créent d'une génération d'artistes à l'autre, et ce qu'on appelle l'inspiration, lien « divin » entre la pensée et la forme, se bâtit souvent dans le sillage du travail de maîtres à penser. Cette filiation semble bien réelle entre les œuvres de l'artiste établi John Heward et celles de Jean-François Lauda, qui tous deux placent l'improvisation au cœur de leurs recherches esthétiques.

Engagés dans l'abstraction, les deux peintres livrent des compositions expressives dans lesquelles la gestuelle et la géométrie à la fois libèrent et contiennent la surface picturale. S'offrant au regard telle une composition libre et dynamique, les œuvres rassemblent tout autant qu'elles transcendent différents codes esthétiques.

Présentées dans les espaces industriels de la Fonderie Darling, la sculpturalité des toiles de Heward et les jeux d'échelle de celles de Lauda, accentuent leur expressivité et ouvrent un rapport physique aux œuvres. Chez Lauda, un large coup de brosse au scintillement argenté traverse de bas en haut la surface d'une des toiles, alors que d'infimes bâtonnets de couleur

scandent le coin d'une autre. Chez Heward, les lambeaux de canevas suspendus, depuis le plafond jusqu'à toucher le sol, transmettent une forme d'inertie, de paresse, d'une élégance extrême, pour emprunter les mots de Barthes à propos des œuvres de Cy Twombly.

La présente exposition propose d'accentuer la complicité des deux artistes à la géométrie : d'une part les trois pans de toiles de Heward, noués bout à bout, soulignent et traversent verticalement la grande salle; d'autre part, une ligne horizontale se forme par la juxtaposition des tableaux aux mesures identiques de Lauda, placés sur le pourtour de la galerie.

The Silver Cord, ce lien intangible, trouve alors une résonance dans la mise en espace des deux expositions.

Caroline Andrieux

Les œuvres présentées font partie des ensembles suivants :

Grande salle :

John Heward, *Untitled (Abstraction)*, 1990 - 2018.
Acrylique sur toile et sur rayonne, dimensions variables.

Petite galerie :

Jean-François Lauda, *Sans titre*, 2018.
Acrylique et crayon sur toile, 76 x 60 po.

1. Roland Barthes, "Cy Twombly ou 'Non multa sed multum'", *Cy Twombly, catalogue raisonné des œuvres sur papier*, par Yvon Lambert, volume VI (1973-1976), Ed. Multhipla, Milan, 1979.

Images au recto :

John Heward, *Abstraction (détail)*, 1990 - 2017 © Patrick A. Boivin.
Jean-François Lauda, *Sans titre (détail)*, 2018.

John Heward

John Heward. *La peinture talisman.*

Trois *abstractions* ruissellent des hauteurs de la grande salle de la Fonderie Darling, jusqu'à toucher le sol et s'y affaisser mollement. Trois minces filets de toiles de coton et de carrés de rayonne, mis bout à bout par des attaches de poutre en métal, lestés par celles-ci : chacune des pièces de tissu est découpée grossièrement, voire même déchirée, faisant paraître ses franges duveteuses ; les toiles sont couvertes de marques noires pour la plupart ; mais pliées, ondulées, torsadées, elles ne laissent entrevoir que par intermittences ces signes d'on ne sait quel langage. Ces *abstractions* sont l'œuvre de John Heward. L'artiste montréalais développe depuis plus de cinquante ans une pratique singulière en peinture et en sculpture qui chaque fois réinvente sa manière d'habiter les lieux, d'être dans un lieu.

Les trois pièces présentées ici, malgré leur vertigineuse longueur, n'entrent pas en rapport de rivalité avec l'espace monumental de la galerie. Leur agencement à la fois groupé et épars évoque plutôt des cordes de circonstance tendues au visiteur pour apprivoiser le volume de la salle, accompagner l'ascension du regard, amortir sa descente le long des plis et des replis de la toile. Dans un va-et-vient répété sur ces conduites verticales, vos yeux accrochent, tantôt des giclures grisâtres, tantôt un trapèze peint d'un noir charbonneux, ici une tache d'un bleu tendre, ailleurs un entrelacs de traces calligraphiées. Faites quelques pas de côté, et une autre séquence se propose à vous : l'enroulement en spirale d'une toile, une épaisse bande noire peinte tout contre un pli, un morceau de coton laissé vierge, sans marques. La rayonne à la trame moirée lance çà et là des reflets d'argent et scintille comme l'eau d'un ruisseau.

Plusieurs commentateurs ont relevé l'analogie chez John Heward entre le travail pictural et celui du musicien d'improvisation, y soulignant une posture fondamentale d'attention et d'écoute en

vue de construire un dialogue de sons ou de signes visuels.¹ Afin de ne pas réduire l'improvisation à une simple absence de structure, le musicien Eric Lewis propose la définition suivante : « improviser c'est s'inscrire dans une pratique collective, puisqu'on improvise avec les autres et qu'on s'engage à former, peu importent la durée et les conditions, une communauté avec les autres ». ² De fait, les œuvres de Heward n'imposent jamais, ni leur présence ni leur signification : leur disposition est improvisée sur place par l'artiste, afin de les adapter à l'espace, à moins qu'il s'agisse d'une manière, à travers elles, d'adopter le lieu.

En instituant un dialogue ouvert entre l'œuvre, le lieu et le spectateur, Heward nous invite à une expérience sensorielle qui déborde la perception optique. Il invente toute une manière de « former une communauté » dans la grande salle de l'ancienne fonderie, ce lieu non seulement immense par ses dimensions mais profondément marqué par les traces de son passé industriel. Heward possède une connaissance intime de ces espaces et de leur histoire, lui dont l'œuvre s'est développé en grande partie dans une ancienne bâtisse industrielle de la rue Murray, reconvertie en atelier et en lieu de vie, à quelques pas de la Fonderie Darling. Au milieu des années 1980, l'artiste a d'ailleurs créé des sculptures en bronze à partir de vieux moules en bois qu'il avait trouvés à la fonderie, alors encore active. C'est à la même époque qu'il a entamé le corpus des *abstractions*, ces pans de toiles suspendues, agrafées entre elles à l'aide d'attaches de poutre qui semblent elles-mêmes avoir été ramassées dans quelque recoin d'usine.

Outre leur forme volontairement flottante et indéterminée, les *abstractions* de Heward ont ceci de particulier qu'elles cumulent différentes temporalités : chaque œuvre résulte de la mise en relation de toiles issues d'époques différentes, couvrant parfois une ou deux, voire trois décennies. À l'image du

caractère éminemment modulaire des œuvres qui s'ajustent à l'espace où elles prennent place, l'élasticité temporelle de l'œuvre en fait une archive malléable de signes et de marques qui s'agencent et se ré-agencent sans cesse. Les *abstractions* suscitent ainsi une présence fluide de temps multiples, à laquelle la grande salle de la Fonderie Darling semble dès lors offrir un habitat naturel. Tout comme Heward, ces œuvres ont traversé les aléas d'un quartier d'abord ouvrier autour des activités du port avoisinant, un quartier par la suite presque abandonné, en friche pour longtemps, avant de connaître les spectaculaires transformations immobilières dont nous sommes aujourd'hui les témoins.

Cependant le fleuve continue de couler, à quelques rues d'ici. L'œuvre de Heward à bien des égards s'apparente à un cours d'eau qui regarde le monde tourner autour de lui. Il enregistre les traces du temps tout en apposant un baume de canevas et de signes quasi-magiques sur les cicatrices de l'histoire. En déployant avec élégance son art gestuel, l'artiste convie le spectateur à une expérience d'absorption méditative, à l'accueil des possibilités signifiantes comme autant d'exercices de captation d'énergie. N'est-ce pas ainsi que se « forme une communauté » — autour de ces talismans lucidement improvisés pour notre temps ?

Ji-Yoon Han

1. Parallèlement aux arts visuels, John Heward a mené une carrière tout aussi remarquable en tant que batteur. Il est aujourd'hui reconnu comme l'un des plus illustres percussionnistes de jazz et de musique actuelle au Canada.

2. Eric Lewis, « Improvisation et éthique de la suggestion. La musique et les œuvres visuelles de John Heward », *John Heward. Un parcours/Une collection*, Québec : Musée National des Beaux-Arts de Québec, 2008, 59-60 (traduit de l'anglais par Colette Tougas).

Jean-François Lauda

Éloge de l'indéterminé. Sur la peinture de Jean-François Lauda.

À l'heure des expérimentations numériques tous azimuts, des installations immersives produites à coups de réalité augmentée et de réalité virtuelle, à l'heure des animations les plus complexes générées par ordinateur et des images développées à un niveau de détail et de définition sans précédent, que peut bien signifier dans le domaine des arts visuels le choix de la peinture abstraite ?

La critique des dernières années a bien tenté de nommer, avec plus ou moins de bonheur, et souvent pas mal de dérision, une « peinture provisoire », une peinture « décontractiste » ou encore un « formalisme zombie »¹ — s'accordant en tout cas sur la difficulté de situer la peinture abstraite aujourd'hui, alors qu'elle a cessé d'incarner le fer de lance d'une révolution plastique et esthétique qui s'est déployée du début du 20^e siècle jusque dans les années glorieuses du modernisme new-yorkais des années 1950 et 1960. Dépouillée de son mandat historique et critique, la peinture abstraite serait-elle alors condamnée à n'être plus qu'un genre mineur, voire même décadent, bon seulement à décorer les villas des nantis ou à alimenter les spéculations du marché de l'art ?

Le travail que Jean-François Lauda poursuit depuis le début des années 2000 invite à une approche plus nuancée de la question. En réunissant dix tableaux de grand format issus de la production la plus récente de l'artiste montréalais, la présente exposition fournit l'occasion d'analyser une recherche remarquablement constante de ce que j'appellerais l'*indéterminé*. Voilà un terme à son tour bien imprécis, qui ne paraît guère préférable au « provisoire » ou au « décontracté ». Or tandis que ces qualificatifs ne font qu'inscrire la peinture abstraite dans des attitudes propres à l'air du temps, l'*indéterminé* serait, en première approximation, précisément ce que notre monde saturé de déterminations, de règlements et de prescriptions, cherche à abolir – le lieu *vague*, certes, anachronique même, de l'improvisation et de l'intuition.

Mais d'abord, qu'y a-t-il à voir dans les tableaux de Lauda ? La réponse est nécessairement subjective, en l'absence volontaire chez l'artiste de tout indice ou explication. Pour ma part, j'y vois un ensemble de gestes sans direction univoque, qui vont du raclage au tamponnement de la peinture sur la toile, de l'aspersion au frottage et à l'effleurement. Ces gestes sont tantôt nébuleux, tantôt précis, ici amples et ciblés ailleurs, parfois tremblés sur un canevas à taille humaine. Ils construisent par strates successives un corps de peinture tour à tour caressé, griffé, taché, et qui laisse transparaître, *voile sur voile*, ses textures et ses humeurs : ses zones d'humidité et de sécheresse, d'effets poudrés et d'afflux liquides, l'épuisement de la matière brossée sur la toile brute et la crue de matière qui bave et déteint comme par un heureux accident.

L'approche se veut résolument expérimentale. Nul principe organisateur ne semble gouverner les interventions du peintre, sinon peut-être cette ligne verticale qui structure et scinde la plupart des œuvres de l'exposition. La ligne sert souvent et depuis longtemps, dans le travail de Lauda, à souligner la limite du tableau, son bord ou son angle. Ici, elle tend à déplacer le cadre vers l'intérieur de l'image. Mieux : elle traîne dans son sillage un mouvement horizontal, telle la hampe d'un drapeau qui claque au vent, et dynamise toute la surface de la toile tout en incitant le regard à se mouvoir, de façon latérale, d'un tableau à l'autre. En résultat, paradoxalement, quelque chose d'à la fois atmosphérique et sédimentaire : un certain équilibre de tension entre transparence et opacité, entre improvisation et accumulation, entre plan et mouvement, saisi à travers cette verticale mobile et quelques points d'ancrage épars (ces petits pois de couleur, parfois alignés, qui habitent les marges des tableaux).

À l'oscillation des gestes qui tracent les contours d'un possible champ d'indétermination, correspond la curiosité de l'artiste pour ce qui se trouve sous la surface du visible, pour l'*en-dessous*. Cet *en-dessous* s'entend de plusieurs façons : il s'agit, bien sûr, des couches de peinture qui précèdent celle encore à venir, avec lesquelles l'artiste doit composer, que celui-ci doit oser transformer et auxquelles il doit savoir également renoncer pour pouvoir continuer le tableau. Mais l'*en-dessous* pourrait tout aussi bien désigner chaque nouvelle couche qui apparaît sur le tableau, *par-dessus* les autres mais plus profonde, comme le résultat de l'exploration picturale. Dans un sens comme dans l'autre, ce que les tableaux de Lauda nous donnent à voir sont, réunies sur une même surface, des strates de temps divers à l'image d'un palimpseste.

À la différence de l'abstraction picturale moderniste en quête d'invention et de renouveau esthétique, la peinture de Lauda ne prétend pas rompre avec le passé. Elle cherche plutôt de manière intuitive à mettre en relation des temps composites, à faire co-exister ceux-ci en une seule image en intégrant les traces des gestes antérieurs – ceux posés sur la toile tout autant que ceux posés par ses prédécesseurs. Cependant, ces tableaux ne laissent pas de souvenir exact dans ma mémoire. Ils échappent à l'emprise de mon regard, ils résistent à mes tentatives de capture par les mots, comme si tout en eux conspirait à m'empêcher de les identifier clairement ou de les individuer. Pour ne rien arranger, l'artiste intitule indistinctement ses tableaux *Sans titre*, les inscrivant dans une collection indéfinie d'images sans hiérarchie. Voilà sans doute cette liberté du tableau chère à l'artiste, ce champ qui demeure ouvert à tous les possibles, *indéterminé*.

Alors, pourquoi faire de la peinture abstraite aujourd'hui ? Dans un monde où il devient de plus en plus ardu de s'échapper de soi, de ses identités et de son contexte socio-politique, Lauda nous invite dans ce lieu de l'indéterminé, *malgré tout* : non pas sur le mode conquérant du modernisme ni sur un mode mélancolique passéiste, mais – avec une extraordinaire douceur – dans un rapport d'expérimentation intime avec les temps, les gestes, les corps. En évitant soigneusement de ne rien *saisir*, en assurant toujours un certain *flottement*. Une telle attitude pourra passer pour une fuite face aux injonctions de l'actualité, mais ne serait-ce pas justement un tel pas de côté, une telle respiration anachronique, qui préserveraient pour nous la possibilité d'être, réellement, les contemporains de notre temps ?

Ji-Yoon Han

1. Sharon Butler, «Abstract Painting: The New Casualists», *The Brooklyn Rail*, 2011 (en ligne).
Raphael Rubinstein, «Provisional Painting», en deux parties, *Art in America*, 2009/2012 (en ligne).
Walter Robinson, «Flipping and the Rise of Zombie Formalism», *Artspace*, 2014 (en ligne).