

DAVID CRAVEN

OEUVRES RÉCENTES



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

DAVID CRAVEN: OEUVRES RÉCENTES

Une exposition organisée par la Vancouver Art Gallery, en collaboration avec la galerie Sable-Castelli Ltée de Toronto, et subventionnée par le Conseil des Arts du Canada.

Vancouver Art Gallery, Vancouver: 11 novembre - 4 décembre 1977

Mendel Art Gallery, Saskatoon: 21 décembre 1977 - 12 février 1978

Edmonton Art Gallery, Edmonton: 3 mars - 27 mars 1978

Musée d'art contemporain, Montréal: 18 mai - 18 juin 1978

Les tableaux récents de Craven sont ce qui se fait au Canada de plus retourné sur soi, ou disons, pour éviter une connotation psychologique désagréable, de plus "autoconscient". (L'oeuvre de Ron Martin est, elle aussi, autoconsciente, mais pour la comparer de façon pertinente avec celle de Craven il faudrait d'abord prouver que Martin est véritablement un peintre et non pas quelqu'un "qui fait de la peinture". Ceci dit sans vouloir diminuer Martin, car, pour pasticher Matisse, "stratégique. . . ce n'est pas péjoratif" - pas ici en tout cas.)

C'est l'activité artistique de Craven qui est "autoconsciente", en ce sens que sa préoccupation fondamentale est de savoir quoi faire avec la peinture. La méthode de "fabrication" choisie présage et détermine en fait l'imagerie finale, de sorte que contenu et construction ne font plus qu'un. Chaque peinture est un exercice mnémorique qui reconstitue l'histoire des gestes accomplis pour aboutir à l'image telle qu'elle est présentée au spectateur. De même, chaque oeuvre révèle les caractéristiques de la peinture qu'a utilisée l'artiste: quantité, consistance, manière de couler ou de se coaguler. "L'essence de l'art de peindre, c'est ce que l'on fait avec la peinture", a dit Robert Ryman, et c'est en ce sens que l'art de Craven est autoconscient. L'action de peindre a été précédée d'un travail mental qui en a fait un rituel, répété toile après toile. Aucune coupure ne sépare le moyen de la fin, le cheminement de l'imagerie, le rituel du résultat. Le groupement des tableaux en diptyques ou en triptyques souligne l'importance de la répétition sans qu'il y ait de relation manifeste ou voulue entre les deux ou trois formes centrales que les tableaux renferment. Les grands polygones qui relient ces formes l'une à l'autre sont des accessoires à fonction esthétique, voire cosmétique. Ce sont des caractéristiques secondaires, nettement exclues de l'opération fondamentale.

Tout le reste est le résultat organique d'un plan, encore que le lieu choisi pour tel ou tel geste relève de l'intuition. Ces larges balayages n'ont rien du mouvement automatiste des Surréalistes, ils n'émanent pas d'une tension psychique. Craven est ce que Lucy Lip-pard a appelé un peintre "silencieux": ses gestes ne se réfèrent qu'à eux-mêmes, ils n'"expriment" ni n'exorcisent rien.

Dans ses œuvres antérieures (antérieures à celles-ci et que l'exposition **Canadian Canvas** a permis à la plupart d'entre nous de voir en quelques points du pays en 1975) Craven recourait à d'amples gestes courbes qui traversaient le tableau pour parfois en prendre d'assaut la limite extrême, parfois s'y arrêter et rebrousser chemin. Quelque élément de composition qu'il y eût dans le tableau, il dépendait entièrement de la décision prise par le peintre tantôt de se soumettre, tantôt de résister au périmètre. L'artiste ne tentait pas de construire un espace pictural illusionniste: la toile plane faisait fonction de page, et la peinture était en fait un dessin où l'on emmenait la couleur "faire un tour". Plusieurs critiques ont vu une ressemblance entre ces boucles gestuelles et les arabesques de Matisse. Ces dernières, toutefois, sont descriptives, même "figuratives". Les lignes de Craven, elles, ne sont pas inflexionnelles, elles se règlent sur les extrémités du support, non pas sur quelque image extérieure. Jamais descriptives, leur intérêt essentiel tient - encore une fois - à leur caractère autoconscient. Nous avons vu l'artiste s'observer lui-même, souvent, lorsqu'il était en train de décider s'il tiendrait compte du périmètre ou s'il le défierait.

Dans les tableaux récents, le périmètre a manifestement triomphé; il engendre un "cadre" qui à son tour délimite et définit l'image finale. Ces peintures ont été exécutées au moyen d'un grattoir pourvu d'une dent en saillie à chaque extrémité de sa lame. En poussant la peinture acrylique (mélangée de tempera métallisée) sur la surface, les dents du grattoir mordent la toile (revêtue d'un apprêt transparent qui facilite le mouvement) et laisse des traits qui répercutent ou, comme a dit Craven, "suivent à la piste" le mouvement. L'on retrouve de nouveau la simultanéité du dessin et de la peinture, renforcée encore par les subtils monochromes de ce que l'artiste appelle des "couleurs étouffées".

Craven utilise un colorant qui confère une forte matérialité à la peinture chargée de raconter le déroulement du travail. La quantité de peinture qui couvre une surface donnée permet de juger du degré de pression imprimé au grattoir. Le support apparaît là où la pression a été forte et soutenue, et les lignes brisées résultent de gestes successifs au même endroit.

Épaisseur de la peinture, traces de "pistage", variantes de texture, tout cela relate l'histoire des gestes qui ont mené à l'oeuvre définitive. Jamais rien ne se perd, la peinture délogée par le grattoir se retrouve ailleurs, accumulée, en relief. Il y a des coulées et des crevasses, et la texture, de lisse et fluide, se fait bosselée. Chaque accident de la surface renseigne immédiatement sur la méthode de "fabrication", le tableau devenant ainsi un palimpseste où les premiers gestes, balayés par d'autres, n'en demeurent pas moins palpables. Aucun geste n'a jamais plus d'importance qu'un autre, et ce manque de hiérarchie - cette absence de gestes majeurs et mineurs - rend toute fiction impossible. Craven ne raconte pas une anecdote, il peint l'histoire, le relevé tabulaire d'une série d'actions qui se sont succédées dans le temps.

"Dessin de formes dans un espace restreint", c'est ainsi que Craven décrit son activité picturale actuelle. Mais si en évidence et frappantes que soient ses formes, on aurait tort de leur accorder l'importance principale. Bien que leur lieu et leur configuration soient prévus dans les esquisses préliminaires, les formes ne sont pas le fruit d'une composition délibérée. Les esquisses les prédisent, tout au plus. Le mot à retenir serait plutôt que les formes sont "restreintes" dans une acception positive de ce mot, c'est-à-dire qu'elles sont délimitées et spécifiées à l'avance.

C'est la méthode de travail qui est prédéterminée, et comme elle exige la linéarité, elle ne peut conduire qu'à une forme, à une configuration des vecteurs d'énergie manifestés par le geste. Les formes sont en fonction de la méthode de travail, ce sont des conclusions tirées par les "cadres" et qui dépendent à la fois des dimensions de la toile et de la largeur du grattoir. L'image renvoie directement à la méthode et aux outils de travail. La forme est tributaire de la ligne, qui l'est du geste, et le geste lui-même est tributaire (par le "cadre"), de l'outil et de l'objet-support. Craven n'a pas inventé l'Art systématique, mais il a inventé un système particulier, entièrement rationnel et d'un fort impact visuel - un paradigme qui se reflète dans les saisissantes séries de formes que l'on voit ici.

Georges Bogardi

