

ETC



Le plaisir de la peinture

Réal Calder, *Cadre du monde*, galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Gatineau. 30 octobre - 14 décembre 2003

Monique Langlois

Number 66, June–July–August 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35138ac>

[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

Langlois, M. (2004). Review of [Le plaisir de la peinture / Réal Calder, *Cadre du monde*, galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Gatineau. 30 octobre - 14 décembre 2003]. *ETC*, (66), 73–75.

Réal Calder, Ciel – l'appel, 2002. Huile et cloche de cuivre sur panneau ; 100 x 115 cm. Photo : Sylvain Marier.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Gatineau

LE PLAISIR DE LA PEINTURE

Réal Calder, *Cadre du monde*, galerie Montcalm, Maison du Citoyen, Gatineau. 30 octobre – 14 décembre 2003

« Mais un pays natal est moins une étendue qu'une matière; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est grâce à lui que nous matérialisons nos rêveries; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. »

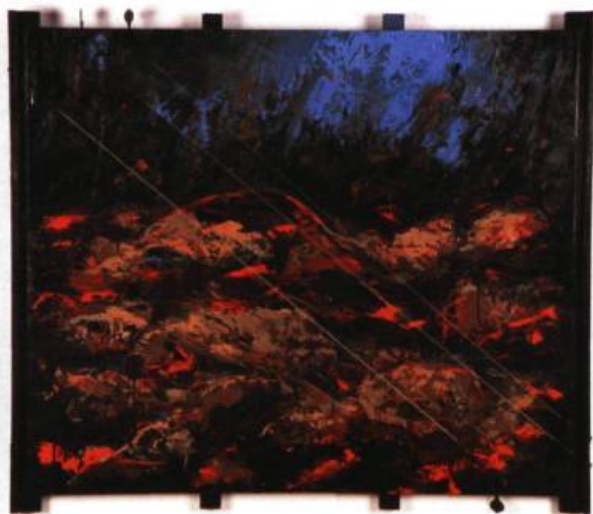
Gaston Bachelard

Le mot qui résume le mieux ma première impression de l'exposition est plaisir. Plaisir de la peinture et de la couleur, mais surtout plaisir de pénétrer dans un univers qui me rejoignait.

Sans doute est-ce parce qu'elle était, selon les propres termes de l'artiste « une invitation à vivre poétiquement notre appartenance au monde »¹. Connaissant la production de Réal Calder depuis quelques années, je me doutais bien qu'une tension serait créée entre la matérialité de la peinture et des objets du

quotidien, placés devant ou fixés sur le support de plusieurs tableaux. Il convient d'ajouter que faire de la peinture en ce temps où la vitesse, les technologies récentes et la prolifération de l'image envahissent le milieu de l'art, faire des paysages en plus, relève du défi. Alors comment expliquer l'intérêt que l'exposition a suscité chez le public ? Probablement, parce qu'au moment de parcourir l'espace de la salle, chaque visiteur se sentait entouré d'un immense paysage. Est-ce dû au dispositif de l'exposition, regroupant des tableaux accrochés au mur, ou déposés au sol dans l'espace de la galerie ? À l'unité du contenu – la nature sauvage – et du coloris qui se dégage de l'ensemble des tableaux ? Cieux sombres ou lumineux, terres exploitées, terres épuisées, prairies, forêts, étangs, où quelques objets peints témoignent d'une présence humaine antérieure, le visiteur a le sentiment, selon les propres mots de l'artiste, « d'être au centre là où on est, dans chaque individu (...) entre ciel et terre ».

Réal Calder, Terre et ciel – labour, 2003 ; 110 x 125 cm.
Photo : Sylvain Marier.



La première partie des titres des séries de tableaux, tel *terre et ciel*, *Vue sur le ciel*, ou *Vue sur la terre* ou *Vue sur la terre* vont en ce sens. *Cadre du monde* : de la matérialité de la peinture au monde de la nature, avec tout ce que cela suppose comme réflexion sur la survie de notre planète, pour arriver au centre en chacun de nous, sous la couverture de la poésie, les pistes de lecture sont nombreuses. Commençons par le concept de « cadre du monde » inspiré de Martin Heidegger.²

Cadre du monde

Ce n'est sûrement pas une coïncidence si l'une des significations de l'italien *quadro* est tableau. Sans compter que le cadre circonscrit l'œuvre picturale et pointe son caractère autonome. Comme le souligne Baudelaire, « il ajoute à la peinture... – je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté – en isolant l'immense nature »³. Or, c'est justement ce que fait R. Calder, délimitant des étendues de pays. Historiquement, un bel exemple d'encadrement est le « miroir de Claude », qui doit son nom au peintre français Claude Lorrain, reconnu pour ses paysages. Ce miroir portatif en tain sombre était recommandé aux artistes, touristes et amateurs de paysages « pittoresques », car il permettait de les circonscrire et de les refléter en simples contrastes de valeurs. Ce qu'il faut retenir est que c'était la peinture qui conditionnait la vision des paysages au XVII^e siècle et non l'inverse. Est-ce encore possible aujourd'hui ?

À bien y regarder, les paysages de *Cadre du monde* sont loin d'être traditionnels, même si certains d'entre eux sont plus figuratifs que d'autres. C'est pourquoi la distinction entre la figure-image et la figure-forme mise de l'avant par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure*⁴ est une piste d'analyse qui retient l'attention. On peut parler de figure-image quand figurer demeure essentiellement faire référence au monde extérieur et témoigne d'une association avec la mimésis. Les tableaux *Vue sur l'étang – l'attente* et *Vue sur l'étang – l'usage*, en sont des exemples. En ce qui concerne la figure-forme, la ligne cerne la figure et indique ses limites. On sait où commence et où finit la forme. Les fondations d'un bâtiment dans *Vue sur la terre – l'enceinte* répondent à cette formulation. Néanmoins, une figure n'exclut pas l'autre dans la composition de plusieurs tableaux, car ils présentent simultanément une certaine ressemblance au monde et traduisent l'atmosphère qui s'en dégage, jouant ainsi sur la défiguration du « modèle » : la nature.

La défiguration de l'image

L'obligation de se tenir à distance afin de mieux voir les tableaux implique un degré d'abstraction manifeste au moment où l'œuvre est vue de près. L'examen de quelques-uns d'entre eux devrait permettre de comprendre comment l'artiste arrive à une défiguration de la réalité qui débouche sur l'invisible, ce qu'il nomme le centre dans chaque individu. Au départ, R. Calder emploie des couleurs vives comme les tons

de bleu, vert, rouge et orange des deux tableaux *Vue sur l'étang* cités précédemment et paradoxalement, les effets obtenus sont des paysages sombres dont l'obscur clarté rappelle la lumière de la fin d'une journée d'automne. Dans plusieurs tableaux, la couleur devient un simple accompagnement du motif au détriment de la ligne. Comme dans *Vue sur la terre – le déracinement*, dans lequel une forme foncée se découpe sur une surface aux tons orange. Résultat : les limites s'estompent. Il en va de même dans *Vue sur le ciel – l'inoxorable*, où un sol sombre s'avance sur une ligne d'horizon qui ouvre sur un ciel aux tons clairs, sur l'infini. C'est un exemple parmi d'autres, si l'on pense à tous les tableaux qui présentent une surface d'eau ou de terre se fondant dans un ciel clair ou d'orage. On est plus près d'une peinture tactile que picturale (fondée sur la perspective). En ce qui a trait à la composition, celle des paysages de *Cadre du monde* est ouverte car devant chaque tableau, le visiteur a le sentiment que la scène se poursuit hors du cadre. C'est probablement l'une des raisons qui fait qu'il se sent justement au centre du (d'un) monde. Il est indéniable que l'accent porté sur la couleur, sur l'obscur clarté, sur la tactilité et sur une composition ouverte fait référence à des critères de reconnaissance du Baroque, un style associé à une période historique où l'éclatement des valeurs sociales, la multiplication des modes de vie et le relativisme des idéologies rejoignent le monde actuel. Paysages plausibles semi-abstraites, à la fois expressionnistes par la forme et surréalistes par l'ajout d'objet rendus d'une façon réaliste ou d'objets véritables, paysages baroques, tous (re)présentent la nature. Or chacun sait qu'historiquement, l'art devait imiter la « belle » nature. Serait-on devant une nature imaginée ou rêvée ?

La nature

Les ciels lumineux ou orangeux qui se détachent à l'horizon d'un champ ou de la mer pourraient se retrouver en de nombreux endroits de notre planète. Les fondations en construction ou en voie de destruction de *Vue sur la terre – l'enceinte* pourraient être situées aux abords de grandes villes. Une chose est certaine, il est difficile de faire abstraction des problèmes écologiques de la terre, comme le soulignent les objets devant ou fixés sur les tableaux, que ce soit la question de l'eau (le robinet), de l'épuisement et du renouvellement des terres (la branche d'arbre), de la violence (le pistolet) ou une sonnerie d'alarme (cloche en cuivre), pour donner un bref aperçu de la situation. De toute manière, le coloris et les tons employés par l'artiste vont dans le sens d'une atmosphère lourde, voire de détresse. On est à l'opposé de l'*Einfühlung* de W. Worringer⁵, qui exprime une façon de communier entre l'être humain et le monde extérieur. On est plutôt du côté d'un état d'âme assujéti à l'angoisse dont de nombreuses civilisations ont donné l'exemple par une tendance à l'abstraction, toujours selon l'auteur. Ainsi, l'artiste, conscient de l'insécurité de sa propre existence, se

détourne du réel que seule la forme abstraite peut transcender. C'est de l'apparaître de la (d'une) nature, non de sa ressemblance, dont il est question dans *Cadre du monde*. Il est surprenant que de tels propos s'appliquent à une peinture fort différente des premières abstractions apparues au début du XX^e siècle avec Kandinsky. Néanmoins, leur point commun est une époque associée dans son ensemble à l'anxiété, soit l'avant-guerre de 1914 pour les débuts de l'abstraction; la guerre et les attentats meurtriers, et plus généralement le « Mal » associés au monde actuel. On comprend mieux pourquoi R. Calder avoue tenter de répondre à la suite de M. Heidegger, s'appropriant lui-même le titre d'un poème de Hölderlin, « Pourquoi des poètes en ces temps de détresse ? »



Réal Calder, *Vue sur la terre - l'enceinte*, 2003 ; 180 x 210 cm.

L'état poétique

Il est tentant de rappeler l'*Ars Poetica* de Horace (361-365) et la poésie qui « est comme la peinture : elle sera celle qui si tu te tiens de près te plaira (prendra) plus, et (une autre) qui te plaira plus si tu te tiens à distance ». Un comportement que les visiteurs de l'exposition adoptaient spontanément. Depuis l'Antiquité, la comparaison a fait son chemin, la peinture devenant, à l'instar de la poésie, *cosa mentale* à la Renaissance. Puis, au XVIII^e siècle, on la qualifie de poésie muette. Aujourd'hui, on parle fréquemment d'une rhétorique de la poésie picturale, les couleurs remplaçant les mots. Néanmoins, c'est l'état poétique qui retient mon attention. Un état qui manifeste « l'attitude esthétique portée à sa plus haute intensité »⁶. L'intention de l'artiste n'a pas la priorité. C'est l'attention du récepteur qui prend la relève pour passer à la fascination, plus exactement au ravissement, pour reprendre un terme de Heidegger. Le ravissement est « le gardien de l'œuvre qui ne monte plus la garde sur l'objet »⁷. C'est ainsi que le récepteur est transporté dans un monde que l'œuvre ouvre au sentir. Elle pénètre en lui. Pour sa part, Paul Valéry pense que l'état poétique n'est pas indispensable au poète. Il soutient que « le poète est d'abord un ouvrier : il y a des vers qu'on trouve; les autres on les fait »⁸. Le poète fait, il imagine et rend visible. Faire est le mot clef de la poésie. Dans *Cadre du monde*, R. Calder est inspiré par l'être poétique de la nature, qui se révèle dans l'apparaître de celle-ci. Il joue avec les couleurs comme le poète le fait avec les mots, mais elles se jouent de lui en ramenant les visiteurs, grâce aux œuvres, « au centre, là où on est dans chaque individu (...) entre ciel et terre ».

Le plaisir de la peinture

Graduellement, on s'est aperçu qu'en dehors des événements extérieurs, R. Calder collectionne des événements dans son monde intérieur. Il recherche des formes artistiques pour exprimer leur interpénétration. Résultat : il influence le retour du récepteur sur lui-même ainsi que sa vision du paysage et surtout, il lui procure un grand plaisir. C'est Roland Barthes qui écrivait que le plaisir est atopique. De *atopos* : « inclassable, d'une originalité sans cesse imprévue ». Disons que c'est ainsi que le parcours de l'exposition *Cadre du monde* m'est apparu. Les plaisirs sont nombreux. Plaisir de la couleur; plaisir de la manière de peindre de l'artiste, qui fait référence à des styles ou mouvements d'époques antérieures pour créer sa propre peinture; plaisir du renouvellement d'un genre pictural et surtout plaisir de la participation du récepteur. Si l'exposition est vue avec tant de satisfaction, c'est sûrement qu'elle a été conçue et produite par l'artiste avec beaucoup de plaisir.

MONIQUE LANGLOIS

NOTES

- ¹ Communiqué de la présentation de l'exposition par Dominique Laurent.
- ² Des écrits de Martin Heidegger influencent la démarche artistique de R. Calder. Notamment : « L'homme habite en poète » dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, Tel, 2002; « l'origine de l'œuvre d'art » et « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, idées, 1980; *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, Tel, 1996.
- ³ Cité par Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 296.
- ⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- ⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978.
- ⁶ Étienne Souriau, *op. cit.* p. 1151.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ *Ibid.*