

Reynald Piché et le travail des choses

Gabriel-Pierre Ouellette

Volume 22, numéro 88, automne 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54885ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellette, G.-P. (1977). Reynald Piché et le travail des choses. *Vie des arts*, 22(88), 40–43.

REYNALD PICHÉ

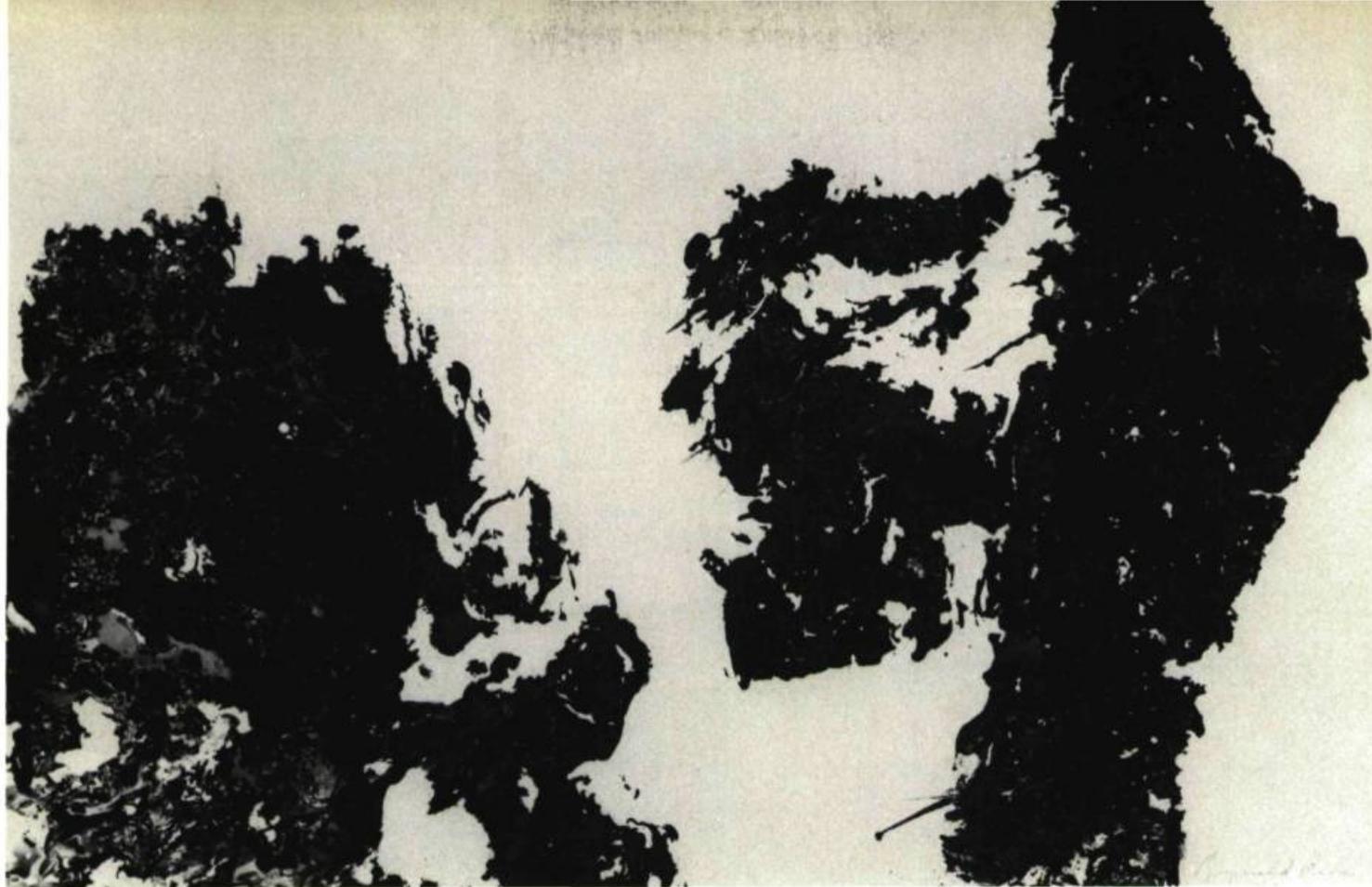
et le travail des choses

Gabriel-Pierre Ouellette

Dans quelques-uns de ses tableaux, Reynald Piché détruit le monde qui l'entoure; dans certains autres, il crée des fissures plus ou moins larges par où surgissent, avec toute la force de l'irrationnel, des mondes inconnus. Quand son œil tue ou brûle ce qu'il voit, il trouve dans le carnage et dans le brasier une pulsion primitive où se fusionnent les innombrables figures et textures de la matière brute, liquide ou solide; cette matière originelle répond, dans l'univers du peintre, à celle de ces mondes entrevus et elle en partage les normes étranges.

L'espace de ces peintures, généralement, ne fait pas appel aux notions de gauche ni de droite, ni à toute autre notion de géométrie plane, bien qu'il renferme des figures géométriques. Cette remarque est surprenante dans notre univers où l'opposition et la location de la gauche et de la droite ne sont pas mises en question. Cependant, dans beaucoup de peintures non figuratives, les masses et les volumes peuvent être assimilés à une sculpture qui tournerait sur sa base. En plus, chez Piché, il y a un éclatement des masses au profit d'un espace dont l'œil peut faire le tour et, surtout, au profit d'un espace à travers lequel l'œil peut circuler. Si des volumes apparaissent, ils perdent leur pesanteur et ils sont répartis dans un volume spatial qui est le sujet même du tableau, et cet espace est un détail d'un autre plus vaste. Celui qui le regarde ne sait pas s'il est à gauche ou à droite, dans le haut ou dans le bas de cet espace; il est à l'intérieur d'une sphère. Cette caractéristique est attribuée par Georges Limbour aux plafonds peints «...n'ayant comme le ciel, ni haut ni bas, ni droite ni gauche...» (*Critique*, Nos 351-352). Retrouver cette propriété dans la peinture de Piché peut tenir au fait qu'il travaille ordinairement autour de ses tableaux posés sur une table ou sur le sol. Il en découle que cet espace est souvent sans horizon (et même sans base): tout y est en suspension.





1. Reynald PICHÉ
Espace habité, 1977
(diptyque).
Aluchromie; 243 cm 8 x 243,8.
Amos, Palais de Justice.

2. *Empreinte*, 1976.
Encre; 60 cm 9 x 101,6.
Coll. Th. Lambert.

J'ai vu, pour la première fois, des toiles de Piché, au printemps de 1964. A cette époque, il peint des raies obliques de lumière dans des pâtes épaisses aux multiples stries de couleur rouge et rosâtre. Ce qu'il donne à voir, ce qu'il voit, se découvre à peine et le mouvement brisé de la lumière y domine.

Dans les toiles qui suivent, d'énormes masses de couleur noire, bleu foncé et verte, retiennent dans leur chute une ou quelques taches diaphanes de lumière; celle-ci est presque disparue.

La peinture de Piché se replie ensuite dans des murs pastel qui ne regardent rien, qui cachent tout, sauf des bouches de lumière. La lumière est alors tout ce qu'on voit d'un monde réduit à la dimension des cercles disséminés sur la toile. La lumière cache.

Pour retenir ce monde qui fuit et le mettre au jour, Piché choisit une autre matière que la toile: l'aluminium. Il le quadrille ou le balaie de rayons de couleur, réguliers ou de forme sinusoïdale, après avoir courbé et recourbé le matériau, dans une tentative de maîtriser l'espace en domestiquant le support même de cet espace: la feuille d'aluminium. Mais la lumière l'emporte encore: grâce au métal, elle a le champ libre.

Pour faire surgir, comme malgré elle, cette matière inconnue, disparue complètement derrière la lumière ou pulvérisée par elle, Piché fait appel à différentes techniques. Par la sérigraphie, la photographie ou l'emploi de résilles et au moyen de graphismes et de formes abstraites aux contours précis, il cherche à composer avec la lumière de l'aluminium, de la façon la plus sobre et la plus retenue possible, comme pour exercer son œil, ainsi que celui du spectateur, à l'autre matière cachée et à la matière originelle. On assiste alors, avec la prédominance du bleu et du rouge, à la radiographie d'embranchements asymétriques, au dédoublement (qui sature la vision) de tracés complexes et réguliers comme ceux du squelette humain

ou animal ou ceux d'un fossile. Dans l'épaisseur du tracé de ces formes, réapparaît la matière des premières toiles qui, cette fois, se fraie un chemin dans la lumière au lieu de lui résister. Cette matière s'écoule librement, à l'intérieur de formes nées du hasard, comme sur la paroi de cavernes lentement mises au jour par radioscopie. Un chemin est tracé, mais il risque (surtout quand les formes se dédoublent) de devenir impraticable, et ces nouvelles techniques limitent le champ de vision, tout en le dévoilant, comme si une main ou des branches d'arbre se plaçaient devant l'objectif.

Par une autre technique, l'œil va s'assimiler la nouvelle matière. Jusqu'à présent, l'aluminium, quand il était recouvert du pigment de la couleur, tamisait la lumière au point qu'il fallait souvent changer l'angle de vision pour que surgisse son reflet. Par le procédé de l'aluchromie, le pigment est incorporé à la matière même du métal, et la lumière y retrouve la relative liberté que lui laisse la feuille d'aluminium vierge. Il n'y a plus de lutte entre la lumière et les couleurs, entre la lumière et les formes. Il y a maintenant fusion de la lumière et de la couleur. La couleur, incorporée à la surface d'aluminium qui la transforme en son propre reflet, devient, dans les moindres détails du tableau, une partie intégrante, un constituant de l'action de la lumière. Cette alliance, cet alliage, permet au peintre de faire corps (faire geste) avec la lumière; au début, il devait la créer pour faire voir, maintenant, elle apparaît à mesure qu'il fait voir; son geste impose la lumière et la vision, il les crée. Il suffit d'un trait sur la feuille de métal pour qu'apparaissent une forme et la lumière qui l'éclaire: l'impulsion fait voir, l'impulsion est lumière. Le peintre, dans chacun de ses mouvements, fait voir sans ombre et il devra, comme conséquence, se résigner à ce que les choses n'aient plus d'envers, n'aient plus d'ombre: il n'y a plus d'épaisseur des

objets, il n'y a plus de source lumineuse unique, plus de zone d'ombre. Tout est à découvert, transparent, chauffé à blanc.

Les couleurs sombres, tout comme le noir, peuvent être employées, mais elles sont intimement liées à la lumière: chacune a une source lumineuse qui la sous-tend. Elles ont ainsi une vie interne qui les rend indépendantes de ce qui les entoure. Si cette lumière leur impose un dénominateur commun, elles le possèdent toutes en son entier et semblent s'ignorer dans leur autosuffisance. Tout est sur le même plan lumineux, donc sur le même plan visuel; il n'y a plus de hiérarchie visuelle. Le spectateur doit faire un choix et il est invité à oublier les couleurs, les formes, pour imaginer ce qu'elles cachent ou ce qu'elles entourent dans toute leur lumière.

On pourrait dire qu'il s'agit du travail de la lumière qui se cache et se manifeste. Il peut aussi s'agir d'un écran, comme dans les peintures des années 1963 et 1964, mais d'un écran sous tension qui risque de céder et ne doit pas céder: cet écran, devenu très sensible, beaucoup plus raffiné qu'il y a treize ans, recouvre les choses, connues ou méconnues, du réseau des forces vives qui les habitent ou les détruisent. On y voit le travail des choses, comme, chez Rimbaud, «le travail fleuri de la campagne».

La présence d'une force à travers et sous un tel réseau se voit dans certaines aluchromies (comme sur les portes d'ascenseur dans le lobby de l'Hôtel Méridien, à Montréal) où des rideaux et des volumes de lumière sombre, de lumière noire, se déchirent ou, plutôt, tendent à se déchirer pour laisser entrevoir des lointains encore plus lumineux, les sorties d'un gouffre. Et ce n'est pas le réel connu ou même inconnu qui se trouve derrière ou dans ces échappées, c'est la somme (ou l'essence?) de toutes ces forces vitales que le peintre voit, par son imagination, à travers les choses et qu'il peut seulement faire entrevoir sur la feuille de métal, de façon plus ou moins intense, plus ou moins lumineuse.

La matière même des tableaux de Piché est un monde qui participe de celui qu'on voit et de celui qu'il cache, comme l'écriture participe de la langue, de la pensée et de la réalité, sans être ni l'une, ni les deux autres.

Elle est aussi un autre monde qui naît souvent de la destruction de celui qu'on voit et en retient les dernières manifestations, les manifestations extrêmes. La peinture de Piché: des hiéroglyphes occidentaux, un palimpseste.

Des aquariums glacés, sans poisson, sans végétation, sinon de longs cactus d'émail ou de calcaire, irisés de pierres précieuses, qui regardent de l'autre côté de leur dôme de verre et de lumière; ils n'ont pas d'yeux, mais ils voient une autre vie que le peintre voit en la peignant; ensuite, ce monde de pureté, au sens où l'entendait Rimbaud, se ferme; quelquefois, en regardant l'œuvre terminée, on peut se retrouver à l'intérieur de ce monde.

Plus simplement: la matière de ces tableaux est ce qu'on voit, lorsqu'on ferme à demi les yeux devant un arbre de Noël décoré d'ampoules multicolores; ce qu'on voit, par un froid sec, dans un paysage couvert de neige, si on vient de regarder le soleil; ce qu'on voit dans les souvenirs du premier incendie de son enfance; quelquefois, ce sont des cavernes, des orifices, des monuments, des forêts et des villes en flammes, suspendus dans l'espace et, aussi, dans le temps,

parce qu'ils viennent de très loin, du fond de la mémoire.

Récemment, Reynald Piché transposait l'univers de ses aluchromies sur le papier de gravures, de gouaches et d'aquarelles. On y perçoit davantage la texture et la force de cette matière qui apparaît dans et par la destruction du monde dit réel; on y voit même la lumière liquide de la pierre et la lumière poreuse de l'eau. Les prochaines œuvres donneront-elles à voir une fusion de ce qui est caché et de ce qui ne l'est pas, du créé et du donné, comme lorsque des visages de femmes sont apparus au centre des aluchromies? Une telle fusion, à mon avis, serait au détriment de ce dévoilement de forces vitales qui exige plus de celui qui le regarde, mais l'invite à de perpétuelles découvertes.



Gabriel-Pierre Ouellette est né à Mont-Laurier, en 1940. D'abord, professeur de grec ancien au Collège de Valleyfield et à l'Université de Montréal, il enseigne, depuis 1962, la littérature française et la littérature québécoise au Collège de Valleyfield. Il a obtenu un doctorat en histoire de la littérature grecque (Sorbonne, 1968) avec une thèse sur le thème du meurtre dans *Orestie* d'Eschyle. Il a publié plusieurs poèmes dans différents numéros de la revue *Liberté*, un poème et des nouvelles radiodiffusés à l'émission *L'Atelier des Inédits* de Radio-Canada, ainsi que des articles dans la *Revue des Études Grecques* (Paris) et dans *Voix et Images* (Université du Québec à Montréal).

Reynald Piché est né au Québec, en 1929. Il a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Membre de la Société des Artistes Professionnels du Québec, il en fut président en 1973.

Reynald Piché a exposé, depuis 1966, dans diverses galeries à Montréal et à travers la province, de même qu'à Toronto, Chicago, Paris, Milan et Londres. Il représenta le Canada au Festival International de Peinture de Cagnes-sur-Mer, en 1976. Cette même année, il a en outre réalisé huit portes d'ascenseur en aluchromie pour l'Hôtel Méridien du Complexe Desjardins à Montréal et, en 1977, une suite de quatre murales en aluchromie pour le palais de Justice d'Amos. L'aluchromie, comme on le sait, est l'art de peindre sur l'aluminium. Grâce au traitement par anodisation, les couleurs sont intégrées au métal lui-même, ce qui leur donne un fini satiné et lumineux. Reynald Piché est actuellement professeur d'arts plastiques au Cegep de Valleyfield.

3. *L'Arbre de vie*, 1977.
Aluchromie; 119 cm 3 x 119,3.
Coll. de l'artiste.
(Toutes les photos sont
d'Yvan Boulerice)



