

## Le Regard ingénu de Leslie Reid Leslie Reid's Ingenious Look

Georges Boudaille

Volume 25, Number 101, Winter 1980–1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54563ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Boudaille, G. (1980). Le Regard ingénu de Leslie Reid. *Vie des Arts*, 25(101), 24–26.

# Le Regard ingénu de Leslie Reid

Georges Boudaille

La récente exposition de Leslie Reid au Centre Culturel Canadien de Paris aurait pu s'intituler: Un regard ingénu sur la nature dans le sud de la France, en prenant l'adjectif ingénu dans le sens de sincère, pur, innocent et non de naïf. Cette exposition aurait pu être l'objet de réflexions approfondies sur l'œuvre elle-même et sur la situation de l'art actuel de la plupart des observateurs, mais on est en droit de se demander si ce fut le cas. Les visiteurs pêchent par précipitation et se trouvent le plus souvent satisfaits si, dans une peinture actuelle, ils ont été capables d'identifier le sujet. Leslie Reid montrait une série de paysages récents exécutés, fin 1979 et début 1980, à partir de documents photographiques enregistrés dans le Var, l'été précédent. Le premier réflexe de l'œil consiste à déchiffrer l'image, à reconnaître le relief du sol, la végétation, le site sur une surface d'une extrême pâleur, et dont la lecture, par voie de conséquence, exige une attention plus grande que la plupart des peintures de paysage.

Le paysage est un genre récent. Trois siècles, c'est peu. La peinture elle-même est récente, mais le paysage! De décor de

scènes mythologiques, il devint le support du sentiment bourgeois de la nature, enfin afficha des prétentions, se voulut tantôt objectif, tantôt subjectif, revendiqua enfin des parentés avec les sciences physiques, optiques, chromatiques et autres, lorsqu'il devint impressionniste. C'est, dans ces conditions, un lieu commun de dire que le paysage a beaucoup évolué depuis Poussin. L'art aussi a changé, en même temps que la société et que notre connaissance du monde.

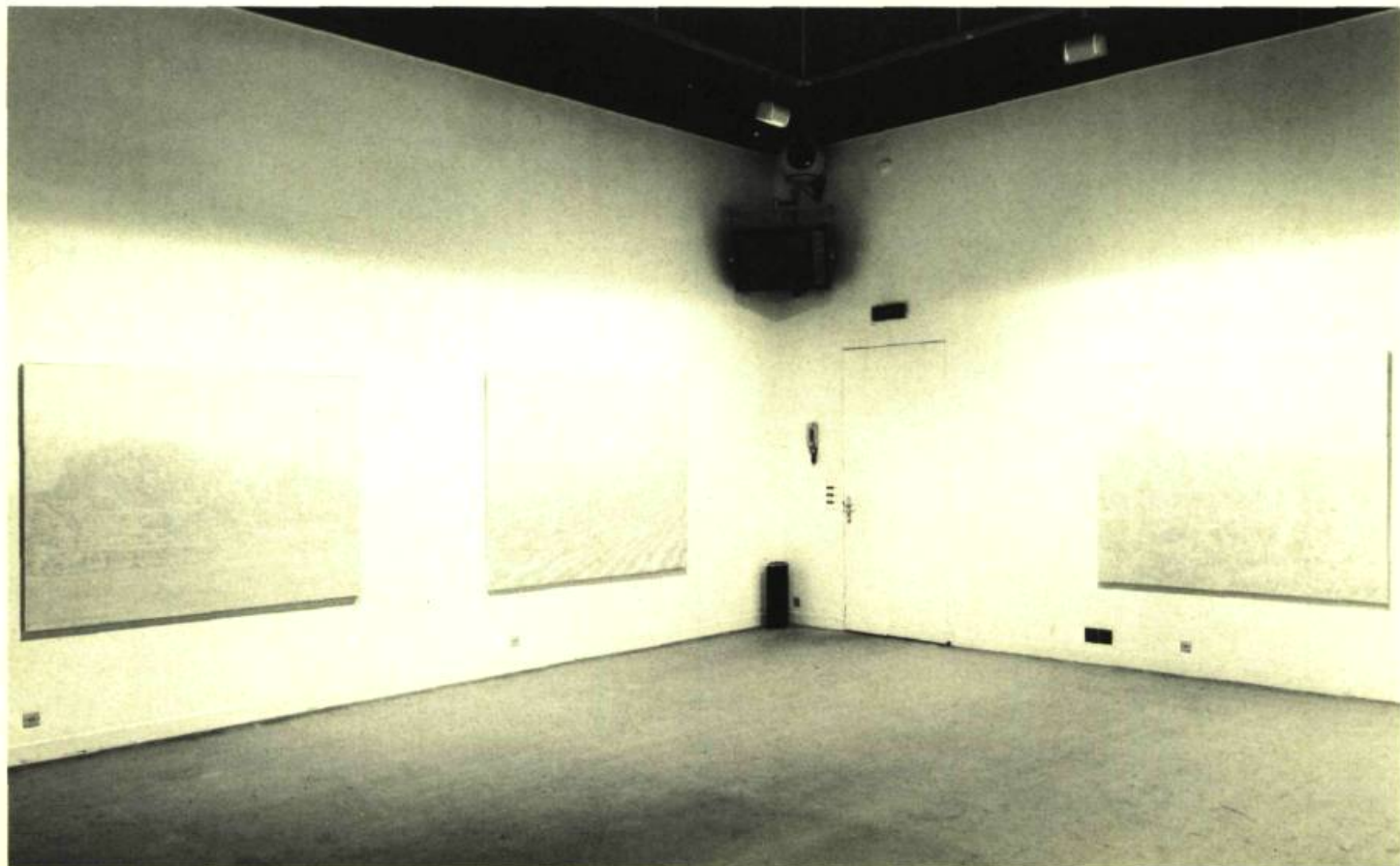
Plus récemment, à des tableaux à vocation décorative, se sont substitués des images qui se veulent expression — et non illustration — d'une pensée. Autant dire que l'image en soi compte souvent très peu et qu'aucune lecture au premier degré ne peut embrasser la richesse d'un travail dont l'artiste ne mesure pas toujours la portée ni les possibilités de développement.

Le travail actuel de Leslie Reid sur certains aspects de la nature varoise — il faudrait dire certains angles de vue même si ceux-ci sont les plus neutres pour ne pas dire les plus insignifiants possible — est au sens strict du terme uniquement mécanique.

L'intérêt majeur de l'œuvre de Leslie Reid — au delà de la séduction immédiate de l'image offerte — réside dans la somme des interrogations qu'elle suscite. Si nous éliminons immédiatement (et nous pouvons le faire sans risque de malentendu), l'ambition de *paysager*, il reste de nombreuses hypothèses à envisager: concept (de paysage) — travail de surface (en anglais, *colour field*) — peinture pure — projection d'une subjectivité attachée à une vision — ou tout autre attitude que nous n'imaginons pas dans l'immédiat et qui serait assurément plus proche de la réalité *reidienne* que tous nos concepts préconçus. Certains commentateurs ne sont-ils pas allés jusqu'à évoquer le nom de Rothko à son propos!

1. Leslie REID  
Accrochage de ses œuvres au Centre  
Culturel Canadien.  
Paris, Mars-Avril 1980.

2. *Var III: les valises*, 1980.  
Acrylique sur toile; 142 cm x 188.



Le point le plus délicat de l'analyse est la tentative de séparer ce qui est vu de ce qui est pensé. En effet, le propre de toute œuvre d'art est de suggérer mille choses autres que ce qu'elle est matériellement.

Matériellement et concrètement, une peinture de Leslie Reid, par exemple *Var II: Sauveclare*, est la reproduction par l'artiste sur une toile de très grand format d'une photo prise par elle-même d'un paysage qui n'est pas spécialement *pittoresque* au sens où on l'entendait généralement au siècle dernier.

La méthode employée a été décrite avec précision par Anne Babinska dans la revue *Artmagazine* de septembre 1979.

Leslie Reid confirme l'authenticité du procédé: la *postérisation* en demi-ton et le transfert sur la toile par une suite de stencils en polythène ou en gomme à réserve. Cinq couleurs seulement — tons serait plus exact — un bleu gris, un jaune, un rosé, un bleu vert, un ocre, caractérisés par leur pâleur lumineuse. L'exactitude de l'image — sa similitude avec le document photographique est surprenante, quasi totale. Elle est le résultat d'un long et patient travail de report, de découpage à la lame ou au solvant qui permet de produire une sorte de pochoir, donc une parfaite régularité de ton, un pochoir qui ne sert pas à multiplier comme c'est généralement le cas mais qui ne sert qu'une fois avant d'être détruit, épluché patiemment à la main. Ce travail dure des semaines pour une seule image, et la durée entre la nature et la peinture s'accroît. Mais la fascination de l'image ne tient-elle pas, en partie du moins, au temps que sa concrétisation a exigé?

Leslie Reid aboutit au terme de ce long labeur à une image totalement plane, impersonnelle, ne présentant aucune trace de pinceau (elle n'en utilise que pour les pochoirs après le pistolet ou l'aérographe). L'image photographique acquiert une dimension

autre. Elle ne se situe pas sur le plan de la toile qui la porte, ce qui est pour le moins curieux, mais à une certaine distance qui semble croître à mesure qu'on s'en approche. Ainsi l'utilisation de procédés techniques sophistiqués a pour résultat de créer une illusion de distance, d'éloignement. Le paysage devient un mirage fugitif, il fuit devant nous, nous ne pouvons y pénétrer, il sera toujours loin, en fonction de phénomènes optiques propres au talent de Leslie Reid.

Venons-en au sujet. Ces photos amplifiées à travers les mécanismes que nous connaissons ont été prises, pendant l'été 1979, à Flayosc, près de Draguignan, dans le Var, lors d'un séjour de Leslie Reid chez un artiste français, Robert Filliou. Elles représentent fidèlement des vues typiques de cette région, agréables mais souvent austère, avec ses villages fortifiés, non les plus touristiques mais les plus sauvages, la nature à l'état pur, la végétation, la forêt surtout, là où le feu l'a épargnée, car les incendies sont fréquents et nombreux en cette zone pendant la saison touristique. Personnellement, je trouve ces sites agréables pour y passer quelques heures ou quelques jours, mais sans attraits particuliers. Pourquoi Leslie Reid leur a-t-elle consacré tant de son temps et de son énergie? Nous ne pouvons concevoir que ce soit seulement le fait du hasard, l'hospitalité d'un confrère possédant une demeure en ces lieux.

Il apparaît que Leslie Reid a voulu nous donner la clé en introduisant dans cette série une seule et unique toile d'une autre suite intitulée *Durham I*, des diagonales, en fait des sillons partiellement comblés de neige, une image neutre s'il en fut, froide, inhospitalière, banale même, car existant saisonnièrement dans la majorité des zones géographiques dites tempérées. Si l'on remonte plus loin encore dans le temps, on constate que Leslie Reid



a toujours choisi pour sujet les motifs les plus dénués de tout pittoresque, par exemple la série des quatre vues des *Iles Calumet* enregistrées à quatre heures d'intervalle, la série des *Gull Lake* ou *The Great Shining Water*. Dans le catalogue de l'exposition intitulée *Quelques artistes canadiennes*<sup>1</sup>, on peut examiner les photographies utilisées comme références pour les peintures de l'époque. Leslie Reid y fait preuve, qu'elle me pardonne l'expression, d'un grand masochisme visuel. Rien ou presque rien. Que reste-t-il? La ligne d'horizon? La couleur? Leslie Reid y est experte, mais il apparaît que ce n'est pas son objectif majeur. Alors, rien? Le vide? Non, l'espace, la lumière, deux réalités reconnues mais impalpables jusqu'à en devenir conceptuelles, toujours caressées, jamais saisies.

Le rapprochement entre les œuvres de la période canadienne et celles de la période varoise me semble instructif. Dans un premier temps, nous nous trouvons en présence de l'image de grands espaces déserts où rien de visible ne se passe et où se déploient, sous la forme de bandes de couleur à peine discernables, le froid, la lumière, l'air, la brume, l'atmosphère, quelque chose d'impalpable et, pourtant, de sensible, comme un rêve trop tôt interrompu.

Aux rigueurs du Grand Nord, devrait s'opposer la tiède prolifération touffue de la végétation méditerranéenne. Au contraire, nous constatons que Leslie Reid ramène les images à un niveau constant, comme si son action consistait à les réduire en les agrandissant sans considération pour le paysage qui lui servit de base. En schématisant, on pourrait dire qu'elle réduit les grands espaces ouverts de son pays natal à une surface et que la végétation touffue du Var se réduit, elle aussi, à une surface. Le morcellement des formes, la vibration, née du découpage en taches infimes et multiples, ne change rien. Ces cathédrales de verdure, créées par les arbres s'inclinant en voûte, ne sont qu'espace indéfini, matière à peinture, pris au piège de la technique implacable de Leslie Reid, ici où chacun était en droit d'attendre l'opposition entre un espace linéaire et un espace baroque. Toute autre considération sur la nature non euclidienne de l'espace décrit, l'intervention d'une brume atmosphérique ou toute tentative de justification de même nature seraient pure littérature.

Comme il est, en partant d'un autre point de vue, impossible de considérer Leslie Reid comme un artiste conceptuel, force nous

est de poser la question de l'existence d'un art représentatif. Récemment, et à propos d'un art totalement différent, Bernard Noel remarquait entre parenthèses simples et doubles: «(Ici, comme pour souligner la banalité de ce dernier point, il m'importe de dire que la figurative toujours provoque un glissement entre figure et peinture, de telle sorte que l'une est l'alibi de l'autre tant que le regard ne va pas de la reconnaissance à la ressemblance. ((Ce que l'on reconnaît est une image reproduisant quelque chose ou quelqu'un et tirant de ce fait une espèce de garantie de réalité; par contre, dans la ressemblance, tremble le passage du réel au mental et du vu au créé.)) Le sujet de la peinture risque à chaque fois d'être la fin de la peinture; figurer consiste à courir ce risque.))»<sup>2</sup>

Ce risque, Leslie Reid le court, et, comme l'artiste qui inspire ces réflexions à Bernard Noel, elle opère une réduction sur les données du réel «jusqu'à ce qu'il ne demeure plus que le caractère véritablement essentiel de la référence, sous la forme des éléments formels du tableau»<sup>3</sup>.

Par ailleurs, je lisais récemment que «pour qu'une nouvelle culture puisse naître, elle doit justement déconnecter des espaces pour les connecter autrement, et l'espace s'appréhende dans l'expérience du lieu et celle de la nature. Or, depuis le romantisme, notre rapport à l'environnement naturel s'est traduit par l'absence, une évolution vouée à la technologie ayant arraché l'homme à la nature et son regard sur le paysage ayant traduit ce manque par la nostalgie; ses yeux étaient embués par la distance de la mémoire et du rêve»<sup>4</sup>.

Ce texte, qui tend à situer un problème actuel, semble décrire les peintures de Leslie Reid lorsqu'il imagine «des yeux embués par la distance et la mémoire du rêve». Demeure la dialectique impliquée par la confrontation entre l'image peinte et l'image vue, et si l'image peinte est l'image photographique, en quoi diffère-t-elle de l'image vue? Il faut revoir à deux fois et plus les tableaux de Leslie Reid et perdre tout espoir d'éclaircir l'ambiguïté majeure de cette transposition du réel en deux dimensions.

1. Tenue à Ottawa, en 1975.

2. Bernard Noel, *Klaphek* — *Derrière le miroir*, 1980.

3. Leslie Reid, Catalogue de la Biennale de Paris, 1977.

4. Jean-Luc Daval. *Skira Annual*, 1979.



3. *Var II: Saure-Clare*, 1979.  
Acrylique sur toile; 152 cm 5 x 181.  
(Photos Centre Culturel Canadien, Paris)