

## Louis Charpentier Moments fragmentés d'une figuration

Normand Biron

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54148ac>

[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

Biron, N. (1985). Louis Charpentier : moments fragmentés d'une figuration. *Vie des arts*, 30(119), 69–70.

pement se dégagent une impression de force et une déclaration du pouvoir créateur de Schoenberg. Au delà de l'âge, de l'émotion et de l'attitude du sujet, les autoportraits traduisent une présence vitale puissante, une pulsion imprécise, peut-être ce que Kandinsky nommait «l'essence».

L'artiste peint aussi une série de tableaux qu'il appelle *Blicke*. Procédant du portrait, ces œuvres mènent Schoenberg à la limite du figuratif. De formats divers (entre 23 cm sur 18 et 31 sur 25) les *Blicke* sont des visages dont seuls les regards, les yeux, émergent des fonds dans lesquels se diluent ou coulent les autres traits des physionomies. Dans un mouvement centrifuge de lignes (*Tränen*) ou dans le simple effacement des contours (*Blicke*, N° 124), Schoenberg place toute la tension des tableaux en deux points de couleurs souvent vives. Cette fusion ne retient des nez et des bouches que de vagues ombres et priverait les têtes de leur caractère humain si ce n'était des regards perçants, ancrés et sièges de l'expression. Dans son brillant essai *Arnold Schoenberg's Vienna*<sup>3</sup>, Jane Kallir fait un rapproche-

ment entre Schoenberg et les peintres du *color field* des années 60-70 dans leur exploitation commune de la surface plane comme telle.

Dans la poursuite du *Gesamtkunstwerk* tel que formulé par Wagner quelques décennies auparavant, les artistes viennois du début du siècle passent d'une discipline à l'autre avec une étonnante facilité. Il n'est donc pas surprenant de voir les croquis de Schoenberg en vue de la production de *Die glückliche Hand*, un drame chanté sur un livret et dans des décors du compositeur lui-même. Ces croquis de petites dimensions (un d'eux ne fait que 10 cm sur 14) et un tableau intitulé *Thinking* sont parmi les premières œuvres abstraites de l'histoire de l'art. A l'instar des *Blicke*, ces projets de décors pour la scène reposent sur une tension concentrée en un point dans un ensemble de plans distincts et unis. Les illustrations pour la deuxième scène de l'opéra apportent une légèreté et une luminosité jusque-là rares chez Schoenberg. Les couleurs pâles et les surfaces délimitées par des droites rappellent la très belle série *Ocean Park* du Californien Richard Diebenkorn.

Schoenberg s'est toujours décrit comme un peintre amateur même si, pendant un temps de sa vie, il a cru que sa peinture deviendrait plus lucrative que sa musique. Encore en juillet 1949, il persistait à dire que, pour lui, peindre revenait au même que composer; les deux activités comblent le besoin de se révéler, d'exprimer ses idées et ses émotions. Dans une lettre de 1911 à Kandinsky, Schoenberg écrit: «L'art tient de l'inconscient. Le créateur doit exprimer non pas ses goûts ou son éducation, son intelligence, son savoir ou son habileté, non pas ces éléments acquis, mais l'inné, l'instinctif.»

Il est temps de découvrir la peinture de Schoenberg, sa naïveté, son audace et sa sincérité. Peut-être servira-t-elle d'introduction à la musique du compositeur encore trop méconnue et mal jugée?

1. Lawrence Schoenberg et Ellen Kranitz, *Catalog of Schoenberg's Painting, Drawings and Sketches*, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 2, N° 3 (Juin 1978).
2. La Galerie Saint-Étienne, de New-York, en a donné l'occasion, du 13 novembre 1984 au 5 janvier 1985, lors d'une exposition situant la peinture de Schoenberg dans l'art viennois de son temps.
3. Jane Kallir, *Arnold Schoenberg's Vienna*, New-York, Galerie Saint-Étienne/Rizzoli International, 1984. 120 pages.

## NORMAND BIRON

# LOUIS CHARPENTIER: MOMENTS FRAGMENTÉS D'UNE FIGURATION

Nous n'avons de l'univers que des visions  
informes et fragmentées.  
(Proust)

Tu sais que les beaux fragments ne font  
rien; l'unité, l'unité, tout est là.  
(Flaubert)

Comment s'étendre le lendemain sur une  
idée dont on s'était occupé la veille? –  
Après n'importe quelle nuit, on n'est plus  
le même, et c'est tricher que de jouer la  
farce de la continuité. – *Le fragment*, genre  
décevant sans doute, bien que seul hon-  
nête.  
(Cioran, *Écartèlement*)

**V**ouloir (re)trouver un lieu juste de (re)connaissance à travers les incertitudes de fragments demeure peut-être la seule question possible dans l'œuvre de Louis Charpentier. Ces moments, qui se déploient en diptyques et en triptyques à la recherche d'une connaissance plus totale, deviennent non seulement une prouesse technique, mais l'interrogation temporelle du mouvement.

Dans l'archéologie du savoir, l'homme a toujours cherché à partir de morceaux épars, de débris, à retrouver une figure, une image dont les tissus forment



1. Louis CHARPENTIER  
*Quatre heures moins vingt*, 1984.  
137 cm x 61.

les riches passés de l'histoire. Ces souvenirs lointains, imparfaitement retracés et souvent provoqués par des circonstances fortuites, appartiennent davantage dans l'œuvre de Charpentier à la mémoire affective qu'intellectuelle. Ces réminiscences de moments, arrêtés dans la géographie d'une vie, deviennent l'écho de nouvelles naissances. Ces parties d'un tout qui imprègnent l'éphémère d'une éternité fragile, arrivent à être le désir figuré de lumineuses nostalgies.

Déjà lors de l'exposition que lui consacrait le Musée des Beaux-Arts de

Montréal en 1977, Charpentier nous avait habitués à ces morcellements, à ces entassements de fragiles textures, accumulées, chiffonnées, ramassées par l'œil sur le tableau. On songe ici à ce magnifique tableau *En s'éveillant sur le perron*, 1977, qui ressemble à de grandes fenêtres qui éclairent des enfances lointaines. Cet enfant, enfourchant un tabouret, rappelle la sublimé innocence des commencements.



mystères de la désolation. On croirait regarder des répétitions de l'abandon à travers un miroir sans tain qu'auraient maculé les averses du souvenir. L'on songe ici au bouddhisme qui, pour nommer la réalité, dit sunya, c'est-à-dire le vide, comblé de toutes les plénitudes.

Et progressivement, Charpentier s'est éloigné des rives champêtres pour laisser émerger du temps les visages familiers de son quotidien. Dans cet esprit, l'artiste écrivait, il n'y a pas très longtemps: «Dans mes récents dessins, les personnages s'imposent. Ils se détachent du fond, se dédoublent et se multiplient. A chaque répétition, les personnages livrent un instant de leur existence fixé dans le temps. Autant ils côtoient leur propre image dans une certaine complicité, autant le spectateur est appelé à être complice de cette illusion du réel pour que se crée l'intimité. D'ailleurs, ce sont des gens à la fois familiers et singuliers; on ne peut s'en approcher qu'avec une certaine tendresse. Je m'y suis attaché...»

2. *La Dame de Montréal*, 1982.  
89 cm x 59.



Hors de la temporalité immédiate, ce chérubin s'amuse de la lucidité des quotidiens. Dans *La Séquence des fraises sauvages*, 1976, on rencontre à nouveau le visage illuminé d'un marmouset, baigné de la lumière sensible de l'Orient. Ces quatre moments intérieurs d'une discrète figuration sont tirés des champs éternels d'une nature apprivoisée par le doux zéphir des temps immémoriaux. Ce paysage pastoral, semblable à une photo surexposée, se déroule sous nos yeux comme un ancien parchemin sur lequel se serait imprimée la beauté des durées fugitives.

Et que dire de *La Chaise musicale*, 1976, si ce n'est qu'elle rappelle l'absence ou mieux une présence à venir. Les images répétées que viennent recouvrir des stries verticales paraissent avoir été empruntées à la douce sauvagerie des bords de mer. Les sables désolés que font frémir quelques herbes folles accueillent tous les

En 1981 déjà, l'artiste nous avait habitués à ces dédoublements. On pense ici à la luminosité d'un dessin tel *Vers un destin insolite sur les eaux du chenail* où le visage d'un jeune rameur s'illumine jusqu'à l'ivresse. Qu'il soit de profil ou que ses yeux vous parcourent, ses mains fortes qui soulèvent à l'aviron les bleus de l'onde, accueillent toutes les allégresses. Cette légèreté rend aérien l'avant de cette embarcation qui se détache et forme comme un écran découpé. On croirait voir jaillir de cette arcature à claire-voie les bonheurs de l'intemporalité.

*Quatre heures moins vingt*, 1984,<sup>1</sup> une des œuvres les plus récentes du peintre frémit de l'exubérante complicité de l'artiste et de son modèle. Cette jeune femme au chapeau andalou s'offre à toutes les félicités de l'abandon. Son manteau noué en torsades est admirablement dessiné dans des blancheurs en camaïeu, tandis que sa

jupe devient une sorte de rivière de traits qui recouvre les enchantements du modèle à écarter les jambes. Dans ces trois séquences, jamais les yeux de la jeune femme nous quittent; rieuses, ces deux perles noires finissent par s'intérioriser au point de laisser pressentir quelques ombres au delà de cette hilarité. «Cet enjouement qui répand un coloris d'aménité sur les vertus»,<sup>2</sup> se retrouve dans les gris rosés, marbrés d'orange, qui forment le mur/écran de cette délectable assurance. Le fauteuil dans lequel s'est laissé choir notre sylphide de fin d'après-midi sourit des fleurs qui l'habillent.

Une autre dimension extrêmement importante dans l'œuvre de Charpentier, c'est l'humour incisif de celui qui manie le crayon de couleur avec les raffinements parfois excessifs des caricaturistes. Sa *Dame de New York*, 1981, dont on assiste à l'arrêt cinétique en trois temps d'un même visage, a vraiment le rire éclatant que l'on prêtait volontiers aux Américaines internationalisées des années 50. A une lèvre caricaturalement mince, répond une dentition théâtralement chevaline que montraient de façon convaincante les réclames de pâte dentifrice sur le petit écran, à cette époque.

*Sa Dame de Montréal*, 1982, a quelque chose du titi parisien et du tutti quanti westmountais. Le béret noir qui semble cacher une chevelure parsemée, coiffe de manière bienveillante un sourire amène, sans parler de ses deux longues boucles d'oreilles que prolonge l'éternel collier de perles du conservatisme. Ses grandes lunettes, posées sur un nez busqué, nous attirent vers le museau dégarni de son chien qu'elle porte en bandoulière dans une gibecière de toile rose, semblable au teint attendri de ses joues. Son regard embrasé illumine le crépuscule de ses solitudes.

Très différent est le tableau *Tombouctou*, 1984, qui ne semble avoir aucun trait commun avec la ville du Mali, fondée vers le 11<sup>e</sup> siècle par les Touaregs, si ce n'est le fond des sièges tigrés qui se transforment en haut de la composition en fleurs de l'Orient qu'enserrent deux marges blanches, rappelant les kakémonos japonais. Ces trois instants d'un même personnage qui s'éloigne pensivement à la verticale ont permis ici une écriture plus nerveuse et plus intérieure.

Qu'il nous suffise, voulant dire encore quelques mots sur cette œuvre, qu'elle interroge les postures de l'intériorité, en décomposant en séquences quelques instants d'un destin. Comme le soulignait Marc Le Bot dans *L'Oeil du peintre*: «L'éclatement a laissé paraître que les images du corps sont une multitude et ces images multiples, à chaque apparition, ont disloqué l'espace qu'elles venaient habiter. Elles ont multiplié ou brisé les miroirs.»

1. Une œuvre qui figurait dans une exposition tenue à La Galerie du 22 Mars, du 12 novembre au 2 décembre 1984.  
2. Diderot.