

Vie des arts

Murs cimaises, murs phantasmes

Serge Jongué

Volume 30, Number 122, March–Spring 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54048ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

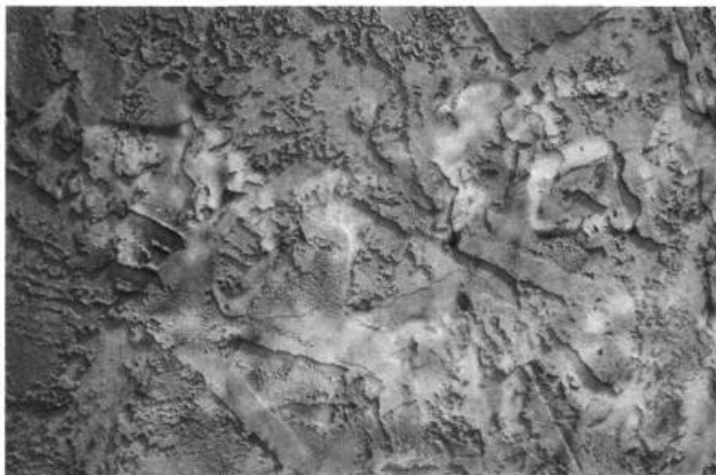
[Explore this journal](#)

Cite this article

Jongué, S. (1986). Murs cimaises, murs phantasmes. *Vie des arts*, 30, (122), 60–61.

MURS CIMAISES, MURS PHANTASMES

Serge JONGUÉ



4. Lamoureux

4. Jacques LAMOUREUX
Photographie d'un mur.

5. Photographie d'un mur.

Entrelacs de tôles rouillées où composition, ombres et bruns se répondent en un cubisme classique; délinéations précises, réseau canevas appliqué d'une cloison dénudée à la Klee; fulguration emportée, prélude au graffiti, se transformant en geste lyrique; épaisseur rageuse du pinceau manière de De Kooning; peinture lambeaux de Clyfford Still, déchirures à la Fontana, monumentalité de la couleur, façon Rothko, et puis, bien sûr, Tâpies, son obsession de la texture, cette passion pour les murs en friche...

Comme un écho multicolore, multiforme et silencieux de l'activité picturale du siècle passant, «les murs indignes» que Jacques Lamoureux photographie régulièrement depuis bientôt une année, nous placent d'entrée de jeu en état de peinture. Ce qui séduit d'emblée dans l'acti-

tivité photographique de l'artiste réside dans la richesse fantasmagique dont ses images font preuve. Cette confrontation entre le mur et l'appareil photo – qui ne va pas sans rappeler dans sa nature même le «geste immédiat» prôné par Pollock – prend après coup des allures incantatoires et nous fait, au gré des images, passer aisément de l'hédonisme d'un Matisse à l'exacerbation d'un Miró. Plus avant qu'un apparent glossaire pictural, il faut voir dans la recherche de Lamoureux un travail bicéphale qui s'inscrit à la fois dans une tradition de l'objet trouvé – ici le potentiel onirique résultant des aléas de la vie urbaine dont le mur constitue à la fois la trace, le sédiment et l'emblème – et au cœur d'une propension à la spiritualité constamment résurgente dans l'histoire de la photographie.

Si la diversité et la richesse visuelle des images de l'artiste montrent, bien qu'il ait échappé au piège du procédé qui, en photographie, guette tout essai de «nature morte», il faut préciser toutefois que la direction empruntée par l'auteur n'est pas nouvelle. Elle ne l'est ni du côté de la peinture où Schwitters énonçait, il y a longtemps déjà, cette vérité que la mémoire d'une culture s'écrit aussi au travers de l'histoire de ses détritiques, de ses restes; ni du côté de la photographie où les Siskind et les Haas, entre autres, ont épisodiquement interrogé ce silence hiératique des murs.

A mi-chemin de la peinture et de la photographie, entre l'enregistrement littéral et la sensibilité abstraite, le travail de Lamoureux s'inscrit, du moins par son esprit, dans la mouvance actuelle des recherches des techniques mixtes.

Dans sa façon d'évoquer photographiquement ce qu'il y a de pictural dans le mur, Lamoureux se place dans un espace ambigu, qui, toutes proportions gardées, fait penser à l'activité du photographe de plateau qui «parle de cinéma» tout en continuant à faire de la photographie. Ce qui vaut dans cette tentative réside paradoxalement dans une approche, toute intuitive, des potentialités d'expression que la photographie ménage. Lamoureux semble avoir saisi que le cœur du geste photographique, loin de se résumer en «une série d'opérations manuelles» (Ingres) réside plutôt dans la décision instinctive, instantanée, autonome, qui préside à la prise de vue, au choix, non seulement d'une tranche de réalité, mais également du niveau mental auquel elle est appréhendée.

Il y a chez Lamoureux une conjonction très intéressante entre un tempérament intimiste qui le fait passer très vite du documentaire (le mur-unité) à l'abstraction (le mur-détail bidimensionnel), une propension romantique: «saisir la richesse des murs, cette notion du temps, cette œuvre fugitive qui se modifie et se désagrège constamment sous l'action conjuguée des intempéries, des graffiti, des démolitions; saisir le détail mystérieux de cette surface façonnée par la nature sociale», une curiosité, un éclectisme, bref un humanisme artistique qui a partie liée aussi bien avec la peinture qu'avec la musique (d'où une

prédilection, dans ses photos, pour des pulsations de couleur qui rappellent immanquablement Rothko), et enfin cette adéquation idéale de la photographie, procédé gouverné par l'instant, à son propos: «C'est le matériau, le mur qui donne à mon travail cette jointure non-figurative. Tout se passe très vite, et je reviens rarement sur les mêmes lieux. Je ne pense pas. En un sens, c'est le mur qui commande. La prise de vue se fait instinctivement.»

Au détour des phrases, tout en posant au photographe naïf, Lamoureux, même s'il ne possède pas encore la maîtrise tech-

nique ni les moyens de sa démarche à venir, aborde néanmoins les problèmes de façon étonnamment photographique: penser en terme de négatif entier, isoler le sujet, attendre la lumière propice qui va transfigurer l'objet, éliminer l'anecdote pour parvenir à la qualité plastique.

Pour ces photos, qui sont plus une entreprise de réappropriation de l'expression qu'une explication picturale de textes, point de titres ni d'ailleurs de sens d'accrochage: «On les regarde comme on veut. Il faut laisser les gens rêver.» Lamoureux croit en l'âme des photos, et c'est là l'essentiel.

GREFFES PAYSAGÈRES SYMBOLIQUES

Jean ARROUYE

Reno Salvail vient de passer dix mois en Provence et termine son séjour par deux expositions, à la galerie de l'École des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence et dans un milieu d'artistes à Nice, montrant une installation et six maquettes de monuments symboliques. Toutes ces œuvres portent la marque de son séjour en Provence. Elles sont le résultat d'une greffe symbolique ou, si l'on préfère, d'une stimulation imaginaire entre des expériences visuelles et des événements affectifs vécus par l'artiste au Québec et en Provence. C'est cette genèse, et les fruits de cette greffe, que nous allons examiner sur l'exemple de deux maquettes exposées.

L'un des lieux naturels de Provence les plus susceptibles de toucher un plasticien est constitué par les gorges que le Calavon, une petite rivière des environs d'Apt, a taillées dans des collines d'ocre. Le site, pompeusement surnommé le Colorado provençal, est évidemment incomparable en taille à son homonyme américain, mais surprend toujours le visiteur par la diversité, la somptuosité et la profondeur des couleurs de l'ocre qui constitue ces collines, exploitée par des fournisseurs de tous les fabricants de couleurs du monde: du blanc pur au lie-de-vin le plus sombre, du jaune éclatant au vert mat, de l'ocre brun au rouge écarlate, plus de vingt couleurs s'y rencontrent. Ces ocres, Reno Salvail les a utilisées, non pas seulement pour leur coloris – il n'a recours qu'à un seul par œuvre –, mais aussi pour ce que le matériau implique symboliquement: fruit de l'érosion, il témoigne du passage du temps, de ses effets destructeurs; poussière de ce qui fut mont, il est signe d'oubli, mais, conservant intacte la couleur de son lieu d'origine, il est aussi mémoire.

Ces deux valeurs antagonistes sont simultanément convoquées dans le premier monument (ce sont des maquettes au

vingtième ou au cinquantième, mais nous allons en parler avec les dimensions qu'aurait l'œuvre réalisée dans les proportions voulues par leur auteur). Il se dresse sur une aire circulaire de cinq à six mètres de diamètre, couverte de sable rouge vif – rouge vin, rouge sombre – rouge sang, couleur du deuil dans les civilisations antiques. Sept piquets de bois gris de deux mètres cinquante de haut circonscrivent cet espace au centre duquel un tripode de bois noir, fourche triple d'arbre conservée dans sa forme fruste et irrégulière, suggère la charpente de quelque tente ou abri inachevé. Dessous, entre deux grands vases de terre, aux bords significativement usés et ébréchés, contenant des ossements, la carcasse d'un caribou, moulée en bronze, grandeur nature, est couchée. C'est là un mémorial aux dix mille caribous qui se sont noyés au Québec, à vouloir obstinément franchir les eaux là où l'instinct atavique les conduisait, alors que l'industrie des hommes avait modifié le régime des crues printanières. Mais le monument n'est pas seulement le rappel d'une catastrophe passée; il est aussi appel à la conscience des hommes du présent, mise en demeure de leur responsabilité dans l'avenir. Par son aspect, par les matériaux utilisés, par l'usage de vases funéraires, il évoque la culture indienne, à la survie de laquelle sont indispensables les caribous, et par là souligne l'inévitable solidarité écologique des sites et de leurs habitants, animaux et hommes, amérindiens et néo-américains.

Moins engagées sémantiquement et plus ambitieuses plastiquement, mais toujours liées à la méditation sur la mort qui est au cœur du travail de Reno Salvail, sont *Les Mées*, œuvre nommée d'après un lieu-dit de la vallée de la Durance, entre Manosque et Sisteron. Là, un plateau se

termine en falaise de cinquante mètres d'abrupt au bord de la rivière. L'érosion pluviale et éolienne a sculpté le conglomérat de pierre et d'argile d'un beau brun de bure du rebord du plateau en immenses silhouettes verticales de moines en capuchon pointu que tout le monde appelle *Les Pénitents*, car la légende veut que ce soient les membres d'un monastère pétrifiés pour s'être abandonnés à un désir illicite. On n'est donc pas si loin du thème de la condamnation des excès contre la nature qui sous-tend le monument-symbole (ou symptôme) précédent. Ce sont la forme et la matière, la monumentalité et la rythmique, la couleur et la vie, dans la lumière de ces statues-colonnes naturelles qui ont stimulé la création du sculpteur. Reno Salvail a érigé une forêt de colonnes brunes, modelées irrégulièrement, de deux mètres cinquante de haut sur environ cinquante centimètres de large. Elles sont disposées géométriquement mais selon une cadence et un alignement subtils qui mettent en jeu, dans les deux sens, les chiffres trois et sept, de connotation sacrée. Un axe de symétrie conduit d'une colonne solitaire, à une extrémité, à une fosse ossuaire, à l'autre bout, emplies d'ossements d'animaux moulés en bronze. Une des colonnes est renversée, inscrivant la mort au sein même de la structure monumentale, empêchant que l'ordre et la régularité de ce champ et de cette forêt commémoratifs ne fassent prédominer le plaisir visuel des scansionnements eurhythmiques sur la saisie intellectuelle des significations symboliques. L'espace entre les colonnes est assez large pour qu'on puisse passer entre elles, mais suffisamment étroit pour que jamais on ne puisse éviter l'ombre des fûts inscrivant leur tracé funèbre sur la page d'ocre brune du sol, de même tonalité sombre que les colonnes. Du seuil de deuil à la fosse d'os, un parcours méditatif s'organise ainsi, sur ce mandala d'un monde où la nature est sous menace de mort.

Cette œuvre, de toutes celles créées par Reno Salvail, la plus directement inspirée d'un paysage provençal particulier, pour-