Document generated on 10/12/2024 2:37 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Tom Hopkins
Romantique et moderne

Hedwidge Asselin

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53970ac

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

Asselin, H. (1986). Tom Hopkins : romantique et moderne. *Vie des arts*, *31*(124), 40–41.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

QUATRE STYLES, quatre façons différentes de pressentir les choses. Michel Lagacé propose une mythologie d'ordre primitif à partir de personnages fétiches. Louise Robert évoque des fragments d'une réalité intangible à travers le geste de peindre. Tom Hopkins, à la convergence de l'abstraction et du figuratif, projette un climat évocateur. Enfin, David Thauberger plaide en faveur d'un art décontracté, d'une imagerie populaire, s'inspirant entre autres de cartes postales et de calendriers.

TOM HOPKINS
ROMANTIQUE ET MODERNE

Hedwidge ASSELIN

Hedwidge Asselin est critique et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

Dans l'atelier, de grandes toiles de lin, préparées à l'œuf, attendent l'inspiration du peintre. Hopkins peint d'après les règles de l'ancien métier qui recommandent de sustenter la matière peinte au moyen de couches superposées. Par là, il s'astreint à la technique artisanale qui, en peinture, n'est pas autre chose que la syntaxe pour le langage écrit.

La démarche de Tom Hopkins tient à la fois de la peinture cultivée ou référentielle et de la peinture romantique. Romantique, parce qu'elle laisse transparaître une pratique de la vie qui témoigne, comme une blessure toujours ouverte, de l'inguérissable nostalgie d'un pays perdu. Peinture cultivée, parce qu'elle rétablit le métier traditionnel et l'espace de la toile et qu'elle cite constamment le passé sous des allures de modernité.

Mais même lorsqu'il emprunte une palette, celle de Matisse pour les natures mortes de 1983, celle d'Hockney pour ses baigneurs de la même année, ou une organisation du tableau à ses aînés, Matisse en-

1. Tom HOPKINS
Vessel, 1983.

2. *Monument*, 1986.
182,8 cm x 198,1.

3. *Référence N° I*, 1986.
119,3 cm x 109,2.

core, Monet, dont on trouve une résonance dans son *Vessel* ou, plus près de nous, Schmidt-Rotluff, un membre de Die Brücke, ses tableaux gardent le rythme, la respiration, le climat des créations d'Hopkins.

Et plus que dans ses références à l'art du passé, c'est le discours d'Hopkins qui retient l'attention. On ne peut rester indifférent aux thèmes de la peur, de l'amour et de la mort inextricablement liés.

Dans la peinture ancienne, l'image était au service d'un discours, ce qui se traduisait par le fait que toutes les révolutions ou avant-gardes picturales étaient liées à la révolution de ce discours (politique ou religieux) qui les supportait et étaient donc destinées à le servir. Ainsi, par exemple, l'émergence des différents *genres* picturaux s'attache à la révolution religieuse qui divise l'Europe au 16e siècle avec l'apparition de la Réforme et, par le refus de l'iconographie catholique, provoque, dans les pays réformistes, la multiplication de genres dits mineurs, nature morte, paysage pur, etc. L'ouvrage est donc à ce moment la manifestation d'une valeur, qu'elle soit dominante ou minoritaire.

Avec la modernité, à la fin du 19e siècle, deux voies semblent se distinguer; elles continuent à établir une hiérarchie dans le sens que chacune a une valeur pour but. D'une part, le formalisme qui se proposait une valeur analytique et structurale sur le mode de fabrication; d'autre part, la tendance conceptuelle qui, en se donnant pour valeur exclusive le discours, posait génialement sa limite: celle d'un métalangage.

La peinture d'Hopkins se situe entre les deux et reprend le discours intimiste des romantiques. Elle s'exprime en termes simples, peu nombreux, bien définis. Son éloquence et sa richesse tiennent à ce que par eux la pensée s'articule pleinement, se développe en un langage efficace purement plastique et impose l'évidence d'une vision. La couleur est éclatante, homogène et sonore; elle participe à la simplicité des moyens et à leur résolution parfaite. Les tableaux surprennent, arrêtent et fascinent.

Il s'agit de thèmes obsédants: tous ses tableaux forment ensemble une histoire. Ils racontent tous quelque chose d'essentiel, ils découvrent le même drame intime. Nous n'avons pas besoin de nommer ce drame, il suffit d'en reconnaître la présence.

Les figures qu'il met en jeu dans ses tableaux se présentent en buste, de trois quarts, quelquefois en pied, ce qui les projette encore davantage vers celui qui les regarde. Chacune d'elles se présente dans le plein du cadre, parfois en toute frontalité comme dans les *Three Warriors*, triptyque de la Collection Curzi. D'une certaine façon, les figures d'Hopkins semblent avoir été convoquées là, par lui, pour poser devant son objectif; l'attitude intense qu'elles adoptent, le regard *ailleurs* ou qui nous est retiré crée un climat à la fois temporel et intemporel.

Tout ce travail participe au bout du compte à l'élaboration d'un univers mythique où l'histoire personnelle se confond avec une thématique universelle qui ne laisse aucunement le spectateur passif. Au contraire, il se sent profondément concerné par cette subjectivité retrouvée. Il reprend le monde à partir des apparences; il accepte les données des sens, il accepte celles de la raison; il les accepte mais les réforme. Hopkins part du connu; il y a dans sa peinture des éléments et des aspects universellement reconnaissables; mais le reconnaissable, à son tour, a un sens que tout le monde ne peut pas atteindre ni non plus reconnaître.

Un retour à l'atelier oblige à une réévaluation du travail, pour découvrir qu'il peint en réaction contre autre chose: en réaction contre la peinture nord-américaine et plus simplement en réaction contre ce qu'il vient de peindre. De nouveau, des natures mortes, mais la couleur en est évacuée. Les fonds de feu des toiles précédentes disparaissent au profit d'une étude de la lumière en noir et blanc. De la cire, mêlée à l'huile, donne une texture immédiate. Puis, un nouveau thème apparaît, le mouvement que l'on discerne dans une lumière de crépuscule. La peinture d'Hopkins est une peinture vivante qui dit les contradictions du peintre devant sa toile[1].

1. Tom Hopkins est né, en 1944, à l'Île-du-Prince-Édouard. Bachelier en art de l'Université Mount Allison, à Sackville, N.B., en 1970, il poursuit des études en maîtrise à l'Université Concordia, de 1975 à 1977. Depuis, il expose régulièrement à Montréal, Toronto, Ottawa et Québec et sa prochaine exposition, à Montréal, sera présentée chez Michel Tétreault Art Contemporain, du 22 octobre au 23 novembre prochains.