

## Lauréat Marois et le paysage romantique

Hedwidge Asselin

Volume 34, Number 136, Fall–September 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53812ac>

[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. (1989). Lauréat Marois et le paysage romantique. *Vie des arts*, 34(136), 52–55.

# LAURÉAT MAROIS ET LE PAYSAGE ROMANTIQUE

Hedwidge Asselin



(Photo Micheline Lévesque)

Dans une entrevue avec Marie Delagrave, publiée dans *Le Soleil*, en mars 1987, Lauréat Marois déclare: «J'ai longtemps refusé d'être associé à l'esprit romantique. Peut-être parce qu'au siècle dernier, après avoir été une forme de libération, le romantisme a trop vite sombré dans la répétition, la sensiblerie, le maniérisme, et qu'aujourd'hui l'opinion demeure encore avec cette fausse impression... Mais maintenant que je sais faire la distinction, je retire une grande satisfaction à être romantique et j'avouerais même que... je suis lyrique en plus!»

D'emblée, nous sommes situés quant à la démarche picturale de Marois. Au cours des dernières années, il a délaissé la sérigraphie pour la peinture mais le paysage en est demeuré le sujet préféré. «La peinture est en fait l'aboutissement, le suivi de la sérigraphie. Mes préoccupations plastiques n'ont pas changé, sauf que je constate que la peinture permet une forme de détachement, de liberté que l'on ne retrouve pas en sérigraphie, qui est un procédé beaucoup plus rationnel, analytique».

Une certaine idée du paysage, toujours en suspens, jamais passible d'une définition totalisante, se pose depuis longtemps comme l'horizon ouvert de toute activité psychique. Elle est surtout issue de la peinture. En dépit des innombrables tempêtes novatrices qui ont envahi tous les arts, jusqu'aux seuils énigmatiques de cet anéantissement qui menace le monde de notre époque, elle n'a complètement perdu ni force ni séduction. Ce cercle de lumières, ombres, vagues figures qui continue à nous tramer dans son tissage, son émaillage, sa recomposition – pour peu que l'on sorte un instant des métropoles –, s'offre toujours comme paysage, jusque dans la perspective aérienne, demeure toujours l'épiphanie la plus appropriée de la nature. Il est vrai que cette nature est de nos jours toujours plus vio-

lée, que la prolifération des villes et la destruction des forêts sont en passe d'engendrer en tous lieux, dans le ciel et sur la terre, des bouleversements catastrophiques. Il est cependant tout aussi vrai qu'aujourd'hui encore toute tentative humaine de saisir, quand ce ne serait que l'espace d'un instant, le rapport avec une vérité potentiellement globale où l'origine de la nature et l'origine du moi se rencontrent, sous-entend néanmoins, une vision-idée qui est le paysage tel qu'il a été, pour l'essentiel, traduit par la peinture.

Cet univers descriptif (et annoté) qu'est le paysage, fait, dans un premier moment, irruption, comme en sourdine ou presque, dans la pratique picturale, dans l'échantillonnage infini de campagnes, de collines, de vallées, d'arbres, de maisonnettes, de ruisseaux, qui occupent indifféremment toute la scène, les premiers plans et les arrière-plans, depuis la réalité jusqu'à l'invention, faisant perdre à la figure humaine cette prédominance, absolue ou peu s'en faut, qui était précédemment la sienne tout au long des siècles pour la faire alterner, ou mieux, la recomposer, comme accident, contingence allant se confondant entre vert et ciel. Tout ceci se produisait en accord avec ce nouveau sens de la réalité qui se révéla, sous des formes diverses mais complémentaires, entre les 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles.

Inclus dans le genre (qui allait de l'idéal, antique, héroïque, à l'idéal pastoral et champêtre), tel qu'il avait été fixé dans les traités du 17<sup>e</sup> siècle et du début du 18<sup>e</sup> siècle, le paysage favorisait le préjugé académique, au point que le paysage est envisagé comme l'une des branches inférieures de la peinture. Cependant, contre cette position de si grande censure ou, à tout le moins, réductrice, une irrémédiable propension pour de nouvelles rencontres et de nouvelles synthèses, pour une refonte radicale, où le rapport homme-nature et nature-nature est courageusement déterminée



dans une optique première imprévisible, se développe toujours davantage chez les artistes.

Les expériences et la production du 19<sup>e</sup> siècle offrent des caractères ou schémas d'opération très différenciés; et, d'abord, l'abandon de l'effet panoramique, un réel désintérêt pour le lieu qu'il faut prendre comme sujet, le refus de la stylisation, de la verdure composite, idéale; et, petit à petit, les formes disparaissent, se confondent entre la réalité et l'imagination. Le peintre commence par favoriser le plein air – l'attitude faite de distance en face de l'environnement a vécu – et l'amour ou seulement l'intérêt pour tout aspect de la nature se traduit par un concept enveloppant, subjectif, riche de résonances, où la gamme entière du sentiment elle-même s'explore.

Le passage de la figuration extérieure, presque aseptique, épurée de toute instabilité, à l'image qui laisse transparaître un abandon inconscient à la et dans la nature, peut être retrouvée chez Lauréat Marois. Si l'histoire est réalité décantée, réduite à l'essentiel, à la valeur, et, si elle est également imagination, passion, attitude qu'il faut vivre avec un engagement émotif extrême, voici qu'intellect et sentiment s'intègrent, fusionnent. Dans l'ensemble de son œuvre, Marois redéfinit le sentiment de la nature en termes nouveaux, d'autant que cette même nature doit pleinement se donner dans la représentation, avoir un sens, être refaite, manipulée, car c'est seulement de la sorte qu'elle sera possédée à l'origine. En pouvant remonter au noyau des intentions, au delà du résultat pictural lui-même, pour décrire le processus de création, de l'impulsion des formes innombrables, envisagées comme stimulation, sollicitation, évocation visuelle que l'œil saisit, élabore, dissèque, invente et enfin retransmet. Force passionnelle et choc

*Homme traversant un paysage*, 1988.  
Acrylique sur toile; 120 x 178 cm.  
(Photo Yves Martin)

émotif se perdent dans la prévalence d'un flux de désir qui fusionne, dans le même temps, un cercle et une tangente en communiquant la sensation et l'identification avec l'environnement, en accomplissant le cycle tout entier qui va de la réalité intérieure vers la réalité extérieure, et vice-versa. Lorsque l'entente affective est constante et profonde, voici que le monde n'est plus spectacle à admirer mais, surtout, à connaître à travers la peinture, justement.

Observons les tableaux de Marois. Dans les paysages classiques, le premier plan se subordonne – ouvertement ou implicitement – à l'affirmation d'une horizontale qui fait écho à celle de l'horizon proprement dit. La position du spectateur, son assiette, est assurée par cette donnée stable qui renvoie elle-même à la géométrie du cadre, ainsi qu'à la stabilité du sol où il se tient. C'est un parti tout différent – ni plus ni moins arbitraire – qu'adopte Marois dans *Vue de Québec*. L'effet du format panoramique y est accentué par l'incurvation du premier plan: la vue semble se dilater, conduisant le spectateur à une sorte d'amplification respiratoire devant l'espace figuré. L'arrondi des montagnes répond, en miroir, à celui de l'eau; le paysage devient une ellipse allongée, un oculus.

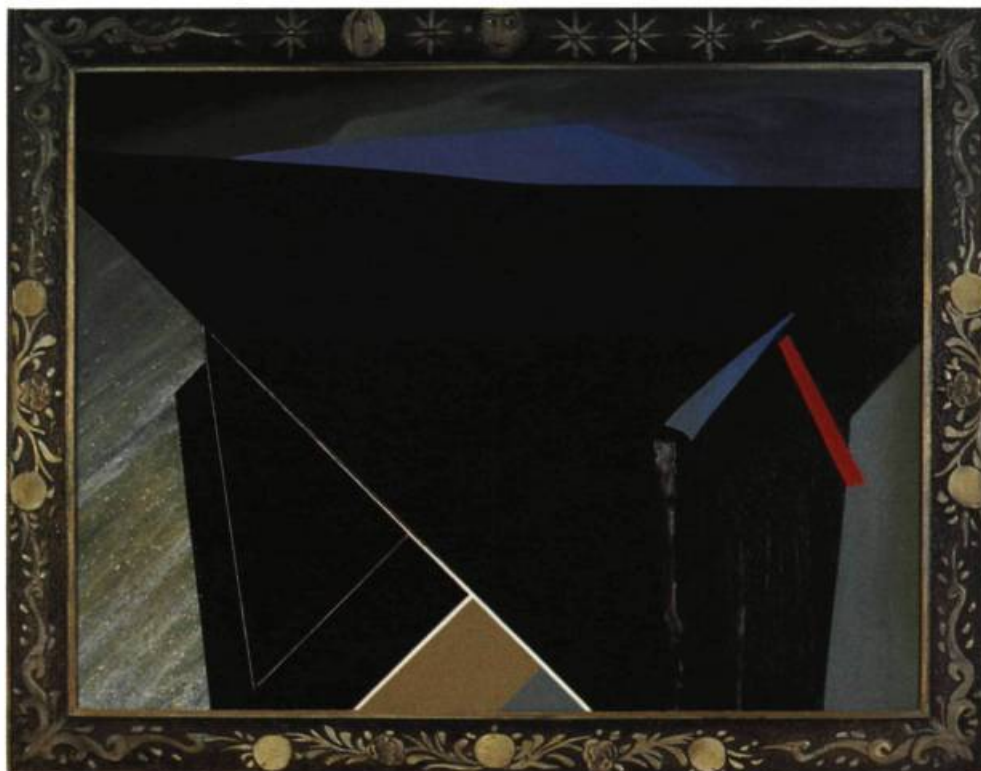
Pour Marois, le choix des couleurs n'est nullement la conséquence d'un parti esthétique, ni même d'une intention de mimétisme et de figuration. Au contraire, la couleur est un code: elle est emblématique et symbolique. Elle renvoie à tout autre chose qu'à elle-même: les rapports du bleu et du rouge sont une sorte de procédé magique grâce au-



*Paysage marin*, 1987.  
Acrylique sur toile; 147 x 178 cm.  
(Photo Micheline Lévesque)

quel s'ouvre pour l'homme l'accès à l'univers spirituel. Quant à la matière colorée, malgré la riche substance de l'huile, il réussit à garder une certaine translucidité appropriée aux élans mystiques.

Le mysticisme du tableau est renforcé par des essais d'éclairage à double foyer qui donne des effets saisissants. Le double éclairage permet d'ouvrir dans la composition, d'encaster, dans le dispositif unitaire de l'œuvre, un micro-espace qui constitue à lui seul un tableau en modèle réduit, avec son climat spécifique. Ces lumières antagoniques ne sont pas progressivement fondues, mais adroitement séparées par un cadrage géométrique. Cette esthétique des foyers multiples, ou chaque *topo* est un point d'appui pour la rêverie, peut réveiller une infinité d'idées qui paraissent endormies dans l'imagination. Un courant associationniste s'inaugure qui considère le perçu comme porteur de chaînes mnémotechniques. Un simple détail peut tirer avec



*La Maison de l'ange*, 1986.  
Acrylique sur toile; 120 x 153 cm.  
(Photo Yves Martin)

lui toute une suite de sensations anciennes. L'important est moins le vu que le jeu d'associations qu'il déclenche. Le paysage devient un piège affectif, un dispositif émotionnel. Il implique une répartition tactique d'objets sensibles, de noyaux irradiants. Leur mise en place dépend moins de données plastiques que de considérations psychologiques. L'empathie est convoquée avant l'esprit de composition. La peinture y gagne une *profondeur* qui n'est plus celle de l'illusion perspective. L'artiste s'autorise à ne livrer que des allusions, des litotes, des fragments de son expérience. Corollairement, le spectateur est convié à tirer profit du moindre indice pour autant qu'il trouve un écho dans sa propre mémoire. Le tableau devient un condensé, un trésor de sensations dont chacune est le départ de toute une chaîne signifiante. Ce que l'œuvre perd en netteté, elle le gagne en complexité. Elle n'est plus dépositaire d'un sens mais porteuse d'un réseau d'émotions diffuses. ■