

Le réalisme contemporain est-il possible? Le pouvoir du silence

Jean-Claude Leblond

Volume 35, Number 142, March 1991

Art et technologies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53724ac>

[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

Leblond, J.-C. (1991). Le réalisme contemporain est-il possible? Le pouvoir du silence. *Vie des arts*, 35(142), 30–35.

LE RÉALISME CONTEMPORAIN

EST-IL POSSIBLE ?

LE POUVOIR DU SILENCE

Imaginons une galerie d'art remplie de tableaux représentant ce qu'il est convenu d'appeler des *cabanes à sucre*. Dans la coulée de la tradition paysagiste canadienne, ces œuvres montrent un monde qui a cessé d'exister et qui pourtant continue à plaire. Toutefois, à côté de ces images folkloriques, il existe une peinture réaliste qui donne du monde une image témoignant davantage de l'incertitude de notre univers contemporain.

Jean-Claude Leblond

La tradition officialisée par le groupe des Sept condamne-t-elle toute représentation paysagiste au romantisme des grands espaces? Doit-on déduire que toute peinture réaliste s'inscrit, du seul fait de sa représentation figurative, dans le genre désuet? Comme dans le cas du roman narratif à une époque,



beaucoup pensent en effet que dès lors qu'un artiste œuvre à l'intérieur du champ de la représentation, son propos est, par définition, dépassé. Aux yeux de plusieurs observateurs, le réalisme souffre de son passé.

En balayant l'académisme, au siècle dernier, la peinture rejetait un monde hérité de la Renaissance, et du même coup, une manière surannée de mettre celui-ci en scène. Le discours ancien, noyé dans l'allégorisme mythologique antique, allait faire place à la grande déconstruction du XX^e siècle, aux idéologies du progrès, bref, à un monde nouveau qui, croyait-on, serait forcément meilleur. Par la suite, le réalisme sera souvent associé à cette tradition picturale désuète, en dépit de certains courants expressionnistes, notamment en Allemagne. Le Québec étant entré

tardivement dans la révolution picturale, il n'apparaissait que normal que tout ce qui maintenait un lien apparent avec l'ordre ancien, celui d'avant le *Refus global*, souffrit d'un sérieux handicap.

Pourtant, parallèlement aux courants dominants depuis lors, certains artistes ont préféré, malgré tout, poursuivre une certaine exploration de la figure. Malgré d'inévitables phénomènes de mode qui ont contribué à discréditer la peinture dite figurative, le Nouveau Réalisme parisien des années soixante par exemple, l'estampe montréalaise des années soixante-dix ou encore l'Hyperréalisme américain ont joué, sur ce plan, un rôle non négligeable dans la vitalité quand même plutôt émaciée du réalisme.

Parfois dans l'isolement, et souvent avec l'impression d'être victimes d'un ostracisme ambiant, des artistes essaient, encore aujourd'hui, de saisir le sens du réel ou de lui donner un sens, le leur, de sentir le lien qui les rattache à cette chose vaguement fidèle à la représentation tridimensionnelle. Une historienne de l'art comme Claudette Hould par exemple, avec ses travaux sur Yvette Froment ou Christiane Chabot, cherche à établir un lien entre l'artiste et l'œuvre, puis entre le regardeur et l'œuvre parce que, qu'importe la ressemblance ou la fidélité de l'artiste envers son objet, il s'agit de comprendre l'ordre d'un mystère qui réside au sein même de l'image et dont il n'est d'ailleurs pas certain que les mots eux-mêmes parviendraient à ren-

dre compte. Parmi donc des dizaines de créateurs dont peu n'ont pas franchi la trentaine, trois retiennent en ce moment mon attention. Il s'agit de Marc Lincourt, Annie Paquette et André Mongeau, trois artistes qui, par économie de moyens, travaillent uniquement le dessin.

Marc Lincourt

Décide-t-il de s'attaquer à une forêt, Marc Lincourt finit toujours par ne dessiner qu'un arbre unique dont les premiers spécimens m'agaçaient parce que, dans ce que je croyais connotation surréaliste, ils laissaient deviner en leur sein, des formes humaines, des branches qui se terminaient par des mains implorantes; ses chênes s'activaient comme les Ents du *Seigneur des anneaux*. Progressivement, l'arbre a appris à s'incarner, à consolider ses racines, à affirmer inlassablement toujours son existence, mais avec moins d'exubérance, davantage de retenue et, en même temps, plus de liberté. C'est comme si Lincourt, qui vit à la campagne parmi les arbres, s'était créé un mythe, celui d'un arbre unique, n'existant que dans son imagination, un arbre qu'au fil des années, il ne cesse de regarder, aussi profondément que possible, d'explorer dans les replis même de son existence et de sa qualité d'arbre.

Et puis, à partir de 1988, on assiste à une lente métamorphose de l'objet mythique. Le dessin, jusqu'alors en noir et blanc, adopte la couleur, une couleur qui contribuera, à partir surtout de



Marc Lincourt
Pin, 1989.
 Pastel sec sur carton; 46 x 62 cm.
 (Photo Bernard Dubois)

Page 30
 Marc Lincourt,
Vague, 1989.
 Pastel sec sur carton; 46 x 62 cm.
 (Photo Bernard Dubois)

1989, avec une œuvre comme *Pin*, à dramatiser l'arbre, à lui faire dire la douceur de l'ombre qu'il porte ou la douleur des effets de la pollution atmosphérique. Objet initial de contemplation, l'arbre est aussi devenu, chez cet artiste de la Pontiac né à Terrebonne, l'outil d'un art militant de la cause écologique. «Quand on est à la campagne, on vit avec les arbres, dit-il. Et c'est pitié de voir la mort les gruger par la cime.» Et s'il faut réagir, Lincourt se sert de ses pastels.

Toutefois, au-delà de ce militantisme qui pourrait, dans la veine *New Age*,



Annie Paquette
Jettatura, 1990.
Graphite et assemblage sur papier;
86 x 221 cm.
(Photo Pierre Charrier)

s'assigner un rôle politique qui n'intéresse l'art qu'accessoirement, l'artiste reste en osmose avec l'objet de sa quête. Avec *Vague*, de 1989, c'est l'arbre symbolique, l'arbre ultime qui est repris inlassablement sans que l'on parvienne à en percer le mystère. Giacometti déploie cette incapacité à rendre la réalité du corps humain. Aussi, recommandait-il toujours à modeler de nouveaux personnages qui, pour l'œil, se déformaient et s'étiraient dans l'éternel drame de l'artiste qui ne sera jamais qu'un petit dieu, mais qui cherche à donner à l'être une dimension encore inconnue, divine peut-être. Ici, l'art est exploration pour soi-même en tant qu'artiste. Ensuite, il est livré à l'œil extérieur qui à son tour, fait le cheminement, reconstitue s'il y a lieu la trame, avec ce que Graham Cantieni appelle «l'intelligence de l'œil», une capacité pour le regard de s'engager dans la forme, dans la couleur, de percevoir avec les mots et, paradoxalement, sans les mots, une lecture globale de ce qui est montré qui appelle le discours ou, à l'inverse, qui pousse au silence.

Annie Paquette

Chez Annie Paquette, le corps humain apparaît comme la figure emblématique d'un travail dont la relation corps/totem défend un discours qui sert d'alibi à un travail plus sérieux et en même temps plus silencieux et intérieur. Âgée de vingt-six ans, donc en tout début de carrière, cette artiste montréalaise utilise, son corps comme objet:

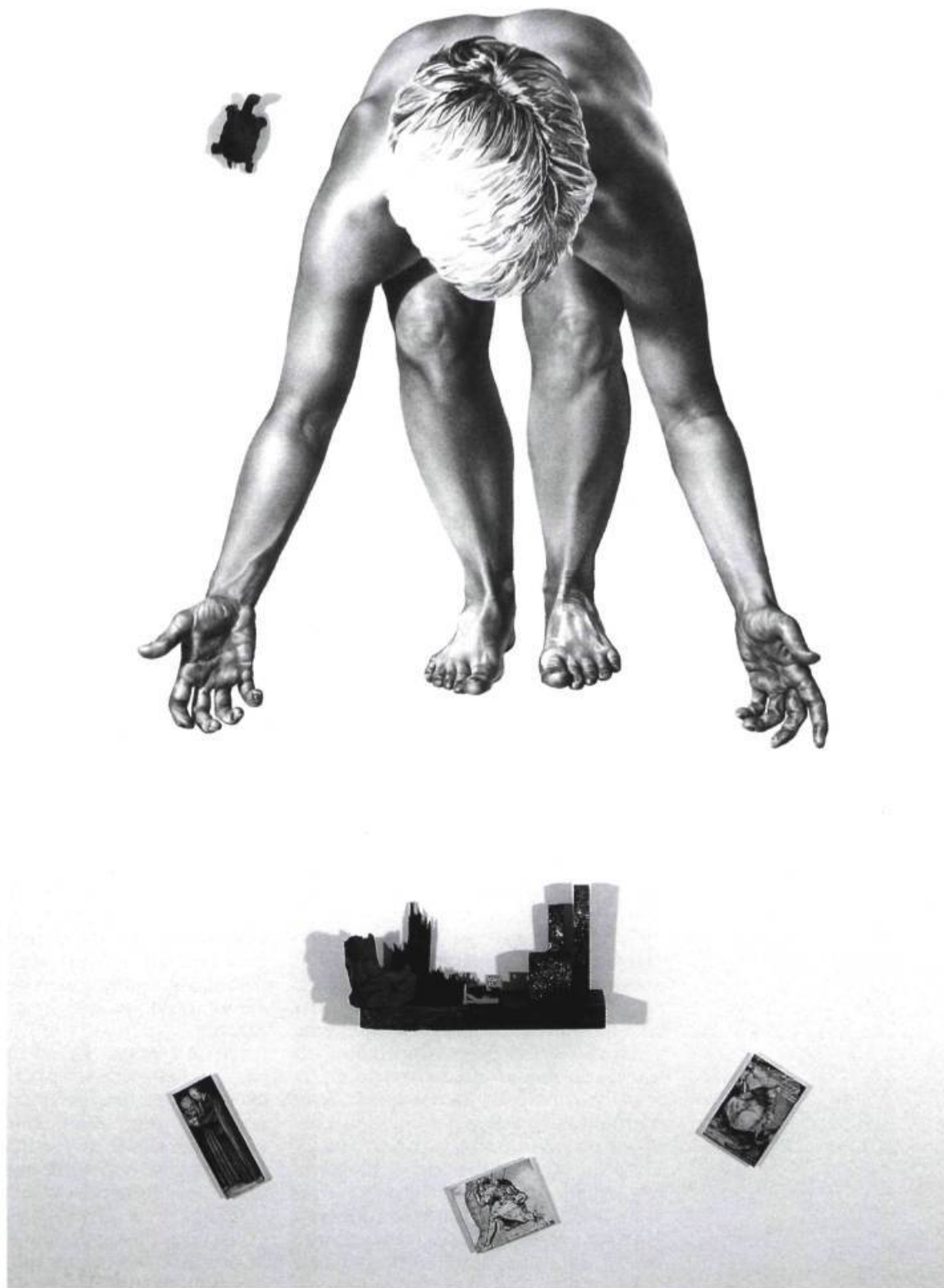
corps nu, corps harmonieux et équilibré, corps de gymnaste et de danseuse, corps d'une jeune femme en pleine possession de sa force séductrice, un corps qu'elle explore, un corps dont, audacieusement, elle assume la connotation érotique inhérente, dans notre culture, à la présentation du corps nu. Ici, le travail sur soi se situe au-delà de la démarche narcissique qui, en même temps, l'engendre. Il prend par ailleurs racine dans une conscience éclatante du corps que peu de raffinés esthètes, peu d'athlètes et de rares danseurs peuvent ressentir.

Consciente de se situer en marge des courants dominants, l'artiste avoue, en entrevue, vouloir renouer avec la tradition picturale classique, avec les critères anciens de la beauté et de l'harmonie, avec l'idée de plaisir inhérent au cadeau qu'elle fait aux autres. D'ailleurs, le besoin de se faire plaisir et le partage de celui-ci avec le regardeur apparaît de façon récurrente dans les témoignages de tous les artistes. Alors que d'autres démarches artistiques cherchent à déranger, à provoquer la réflexion, le réalisme veut, lui, procurer une joie issue de la contemplation. «Si vous avez autant de plaisir à regarder que j'en ai eu à faire cette pièce, alors j'ai atteint mon but», entend-on systématiquement chez eux.

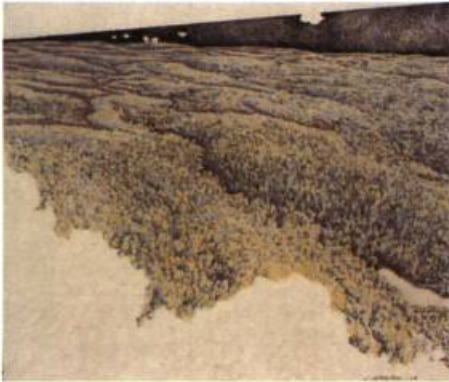
Repliés sur eux-mêmes, ses personnages sont en train d'éclore, de commencer leur long étirement, une sorte de naissance dont l'ouverture des mains annonce la générosité. *Cascade: chute d'O*, de 1990, témoigne bien de cette espèce de gestation. Dans d'autres œuvres comme *Signature* (1990), le visage n'apparaît pas encore totalement, à moitié dissimulé par une ombrelle ou par un avant-bras. Dessinés au crayon noir à partir de projection, les corps (figure) ne s'inscrivent pas sur un fond: l'être semble flotter dans un non-lieu, dans le silence de l'être-là, dans l'ici-maintenant, fœtus en train de naître, apeuré, craintif de la menace représentée par de minuscules objets (les totems) destinés à ancrer un discours d'autant plus superflu que le corps-là incarne tous les possibles, s'incarne comme objet d'exploration, de contemplation, d'une quête dont les objectifs inconnus apparaîtront peut-être un jour s'il y a lieu.

L'habitude de percevoir l'art réaliste comme une production bavarde sur le plan iconique, provoque, dans un paradoxe avec lequel il est très savoureux de vivre, un état de silence intérieur, un désir de demander à la galerie qui vous entoure de taire son bruit, afin que l'œil

Quelques-uns des
travaux de
l'artiste



Annie Paquette
Cascade: chute d'O, 1990.
Graphite et assemblage sur papier; 140 x 90 cm.
(Photo Pierre Charrier)



André Mongeau
Le ciel noir no. 1, 1988.
 Prismacolor; 30 x 34 cm.
 (Photo Centre de documentation
 Yvan Boulerice)

puisse continuer à vivre l'expérience qui est lui donnée. Dans le trajet de son regard, le spectateur investit toujours de lui-même, et l'existence de l'autre ne sert que de prétexte à la recherche de son propre reflet. Tu me renvoies de moi-même l'image que j'attends de toi, donc, non seulement j'existe, mais de plus, tu es mon ami. Toutefois, plus loin dans le parcours du regard, ce n'est plus un rabattement narcissique qui s'opère, mais une identification de soi à l'autre, un basculement de soi dans la réalité de l'œuvre contemplée: la fusion du sujet et de l'objet.

Chez Annie Paquette, les œuvres qui nous sont montrées se dressent comme un jalon de la vie et marquent un moment de la conscience de soi. Il faudra voir, l'avenir le dira, comment évoluera l'exploration dont son propre corps fait aujourd'hui l'objet.

André Mongeau

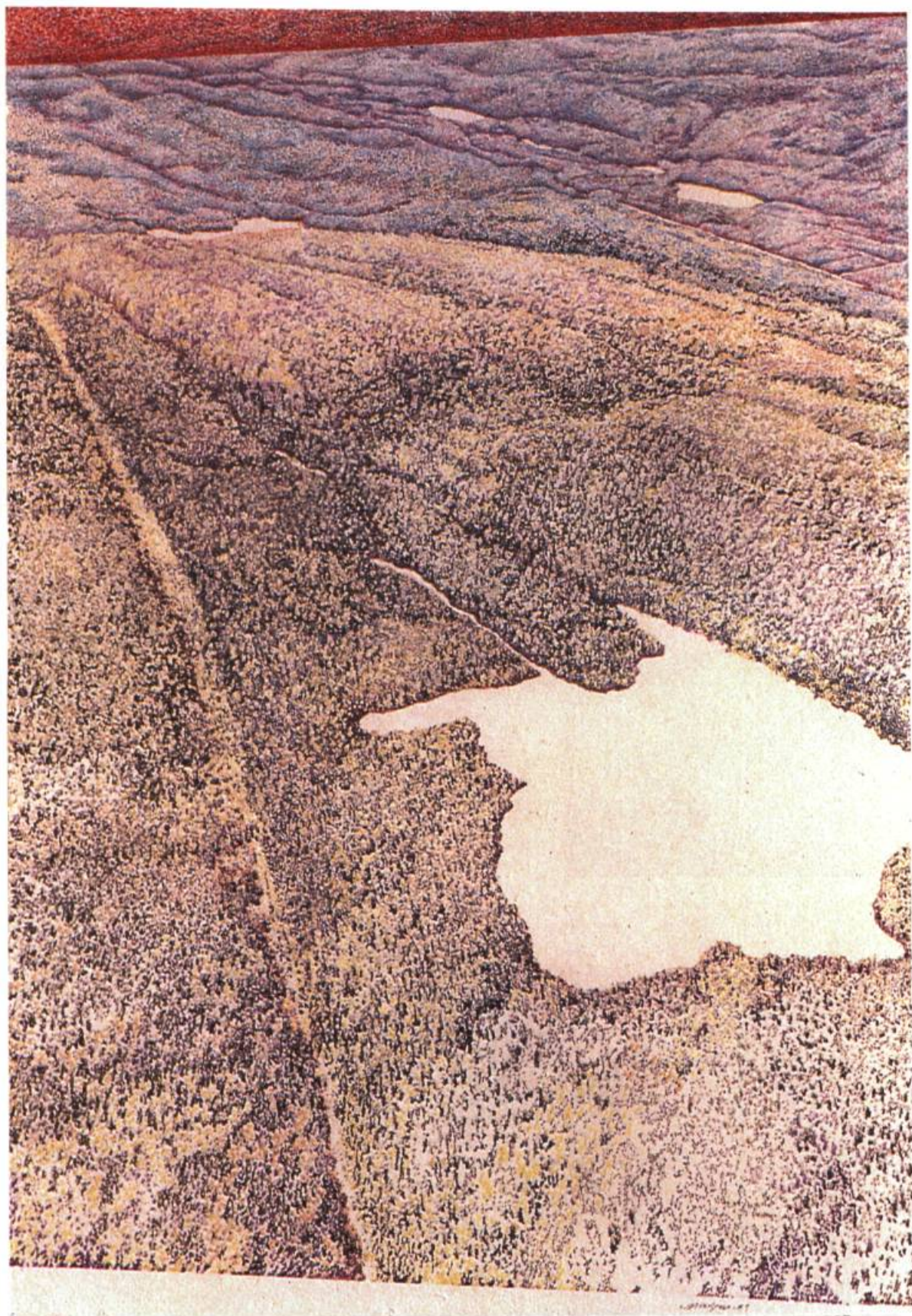
Peut-on, aujourd'hui, revoir la question et présenter la réalité spatiale avec les yeux de maintenant? C'est le défi que s'est assigné André Mongeau qui, allergique à la peinture, travaille le dessin, généralement de grand format, avec des crayons Prismacolor. Montréalais d'origine, Mongeau vit au sommet d'une montagne dans les Basses Laurentides. Autour de son atelier, s'étend à perte de vue, non plus un paysage en tant que motif à croquer, mais le pays lui-même, c'est-à-dire, «l'infinitude» du territoire québécois auquel l'artiste s'identifie dans un dramatique sentiment d'appartenance. Il est l'amérindien affirmant ne pas posséder la terre, mais être possédé par elle. Ce type de conscience de l'espace, du temps et du passage des saisons ne fait plus partie depuis longtemps du schéma des cultures urbaines.

Ceci dit, la perception aiguë d'une réalité rend quasi inévitable l'infidélité à ses grandes lignes. Aussi, s'agit-il chez André Mongeau de pousser jusqu'à bout de souffle, jusqu'à bout d'œil, une production pointilliste à outrance, un travail de moine qui se soucie de la ressemblance pour autant que celle-ci transmet le caractère d'infinité solitude, de silence absolu, de grandeur démesurée du pays québécois. «Je ne peux pas retenir, m'écrit-il, l'émotion qui m'envahit lorsque je vois un *beau* paysage. Je dois, après cette vision, laisser une trace, faire sortir par une transcription, cette chose qui m'habite.» Un dessin comme *Le ciel noir I*, de 1988, montre, à vol d'oiseau, un segment de l'étendue que deux bandes triangulaires, noire et blanche, délimitent.

Cette chose qui habite l'artiste n'exige de lui, ni fidélité, ni ressemblance. Aussi, celui-ci abandonne-t-il le bas de sa composition à la vacuité, au mystère du *non finito*. Échappe-t-on au discours sur l'état des lieux? Il me semble que la tentation de transcrire en parole l'ambiguïté de la perception à son égard, cède le pas au silence et appelle au constat de l'essoufflement du regard à envisager l'immensité. Dans *Le lac*, de 1989, une bande oblique rouge vient délimiter le ciel, alors qu'une même bande, blanche cette fois, fixe la limite terrestre. Tout le reste, dans une économie chromatique de moyens, provoque, parce qu'il le raconte, l'incontournable silence hivernal. En fait, et cela est d'avantage considération personnelle, l'art, qu'il soit ou non réaliste, suscite un état de fusion du sujet et de l'objet, une osmose, un principe de vases communicants, dans lequel les deux protagonistes se nourrissent l'un l'autre, dans l'abîme d'une contemplation dont, ne soyons pas dupes, le sujet fait les frais.

Malgré quelques libertés, en partant de l'hypothèse que la réalité est plus multiple, plus diverse que ce qu'en peuvent percevoir nos sens, la production plastique de Mongeau ne cherche pas, comme chez ses aînés, à créer à tout prix une atmosphère, un spectacle, mais utilise précisément le paysage comme point de départ d'un travail sur la perception. En même temps, parler d'un sixième sens apparaîtrait d'autant plus inexact que tout artiste s'en prétend investi. Au fond, on pourrait comparer le travail de Mongeau à une mathématique, une construction dont on aurait préalablement sommairement précisé les règles du jeu: le paradigme réaliste. L'artiste réclame moins le droit à une liberté à l'égard de l'objet de sa perception que celui de poursuivre cette dernière dans ce qu'il croit être ses derniers retranchements, inépuisable quête qui est le drame de sa vie et qu'il soumet ensuite à notre regard.

Quant à nous, regardeurs, nous aurions tort de considérer la ressemblance avec le connu (le qu'est-ce que ça représente?) comme étant plus valable ou plus intéressante que ce qui ne s'y rapporte pas. Malgré notre propension naturelle à contrôler ce que nous appelons la réalité, nous n'en disposerons jamais et elle nous échappera toujours. En cela, la peinture réaliste ne diffère pas des abstractions diverses, ne comporte pas davantage de message iconique, ni plus, ni moins de discours. Son but ultime reste, comme dans toute forme d'art, d'être, le plus possible, de l'Art. ■



André Mongeau
Le lac, 1989.
Prismacolor; 74 x 52 cm.
(Photo Centre de documentation Yvan Boulerice)