

Le lyrisme symboliste de Tom Hopkins

Françoise Lucbert

Volume 41, Number 168, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53267ac>

[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

Lucbert, F. (1997). Le lyrisme symboliste de Tom Hopkins. *Vie des Arts*, 41(168), 51–53.

LE LYRISME SYMBOLISTE

DE TOM HOPKINS

Françoise Luchert

Expulsion, 1996
Huile sur toile de lin
188 X 145 cm



« Mes tableaux sont une réflexion sur l'acte même de peindre », déclare Tom Hopkins à Guido Molinari lors d'une conversation retranscrite dans le catalogue de l'exposition que la galerie de Bellefeuille consacre à l'artiste au cours du mois d'octobre. Un peu plus loin dans le même entretien, Hopkins explique sa fascination pour les contrastes : opposition entre les couleurs chaudes et les couleurs froides, rapport entre l'organique et le mécanique, juxtaposition de la nature et de la civilisation. On ne saurait d'ailleurs souhaiter un meilleur contraste que cette rencontre d'un instant entre l'économie formaliste du maître plasticien et le lyrisme quasi symboliste d'un fervent partisan de la figuration.



Tom Hopkins
Montréal, 1997

Tom Hopkins apparaît comme l'un des représentants de ce que l'on a successivement appelé « nouvelle peinture », « nouvelle figuration », « nouveau romantisme » ou « néo-expressionnisme », afin de désigner un mouvement d'art contemporain qui, de Georg Baselitz à Betty Goodwin, se manifeste à l'échelle internationale depuis le début des années 1980. L'artiste originaire de l'Île du Prince-Édouard, qui vit et travaille désormais à Montréal, a délibérément choisi de se ranger du côté de l'art figuratif et ce, bien avant que celui-ci ne s'impose comme le courant dominant de la peinture actuelle. Peintre prolifique, Hopkins a beaucoup exposé ces dernières années. Il a même eu l'honneur d'une importante rétrospective présentée à Halifax en 1991 par la *Art Gallery of Nova Scotia*. Sa production frappe par sa variété à la fois stylistique et thématique. L'artiste rénove à sa manière les grands genres de la peinture puisqu'il s'exprime autant par le moyen du paysage que par la nature morte, le portrait ou encore des compositions d'envergure à portée philosophique qui rappellent la tradition de la peinture allégorique. La démarche du peintre a en fait beaucoup évolué au cours des dernières années. Si l'on avait à caractériser le sens de cette évolution dans le moins d'espace possible, il serait tentant de dire qu'elle a gagné en sérénité, voire en sensualité.

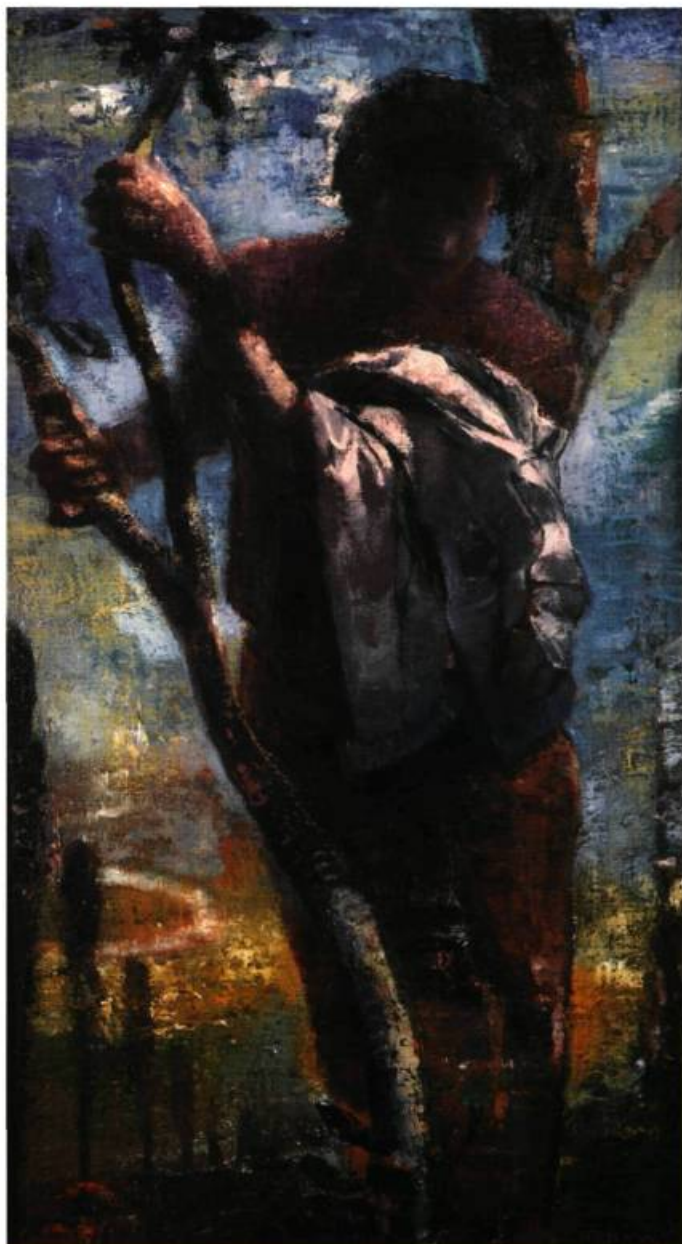
UNE PLUS GRANDE SÉRÉNITÉ

Une telle impression provient principalement de ce que les tableaux récents sont moins sombres que ceux des années passées. Il faut d'abord remarquer combien la palette a pu s'éclaircir et se diversifier au fil des ans. La série des *Sightlines*, beaux paysages aux riches harmonies chromatiques qui allient nature et urbanité, tranche considérablement avec les dominantes foncées privilégiées pendant les années 1980. En second lieu, ce mouvement

vers la clarté semble également avoir déterminé le contenu des œuvres. Si *The Blind Woman* ou *The Pristine Wood*, toutes deux exécutées en 1997, continuent de témoigner des préoccupations existentielles du peintre, elles ne dégagent plus l'atmosphère lourde, sinon étouffante, de certaines toiles plus anciennes. Sans avoir rien perdu de leur profondeur, ces sortes d'allégories à propos de la destinée humaine se sont affranchies de la pesanteur et du pessimisme qui les rattachaient jadis au nouveau-romantisme. Cette forme de quiétude transparait aussi dans le choix des thématiques. Les paysages plutôt angoissants, dont l'esprit était parfois assez proche d'un Edvard Munch, se sont métamorphosés en évocations lumineuses de cités imaginaires. Du côté de la peinture de figures, l'agitation ou le trouble des personnages en proie à leurs propres démons ont définitivement cédé le pas à une sensation de paix intérieure. Et les figures qui luttent avec elles-mêmes ou avec autrui en tentant de terrasser des animaux fabuleux (*Liberty*, 1990) et des personnages de l'autre sexe (la série *Love and Fear*, 1985), délaissent aujourd'hui l'horizon du conflit pour lui préférer celui de la concorde. C'est ainsi que *Past - Present* (1996) et *Present - Past* (1996), tableaux où figurent deux personnages se faisant face, l'un étant en quelque sorte le double ou le reflet de l'autre, thématisent moins la dualité entre les sexes que l'interaction, l'échange, la communicabilité.

DE LA MATIÈRE À PROJECTION

La figure humaine occupe une place de choix dans les œuvres de Hopkins. Selon les propos du peintre, il en va d'une entreprise de projection, d'une manière de transfert magique entre le producteur et la figure peinte. Or cette identification auteur-personnage en appelle une seconde, soit celle pouvant advenir entre le spectateur et ce qu'il contemple. En tant que spectateur, on aurait à s'identifier personnellement avec la figure en établissant une relation intersubjective avec cet Autre qui s'offre à notre regard. L'impression de transfert se voit accentuée lorsque le corps du personnage prolonge celui de l'artiste, mais aussi celui de l'individu qui observe. Ainsi, dans les toiles de grand format *Guardian*, *Past - Present* ou *Present - Past*, les



The Gathering Cloth
Huile sur toile de lin
127 X 69 cm



Sightlines (Forbidden Plant), 1997
Huile sur toile
116 X 111 cm

corps sont à peu près de la même taille que le nôtre. Et la continuité entre picturalité et réalité paraît d'autant plus évidente quand les figures sont représentées de dos, dans une pose analogue à la posture du peintre qui travaille debout devant sa toile posée sur le chevalet ou à l'attitude du spectateur qui regarde les tableaux dans la galerie. Plus encore, Hopkins considère ses toiles comme des « écrans de projection ». Conformément à cette exigence implicite, on ne devrait donc pas hésiter à les interpréter librement en y projetant, de même que le peintre l'a fait avant nous, nos rêves, nos désirs, nos sensations.

« Tout est illusion ». C'est par cette formule, en partie empruntée à la philosophie de Platon et à la pensée orientale qui le nourrit depuis les années 1970, que Tom Hopkins parle de ses récents paysages regroupés sous le titre de *Sightlines*. Ce sont des tentatives de rendre la cité idéale, un peu comme celle décrite par Platon dans *La République*; parfaite, inaccessible, sise au-delà du réel dans le ciel des Idées, il s'agit davantage d'une construction de l'esprit que d'un vrai site urbain. Plusieurs de ces villes imaginaires sont élaborées d'après des souvenirs de voyage, notamment ceux des images furtivement perçues lors d'un séjour de l'artiste à Tolède. Leurs contours indistincts émergent à l'arrière-plan, noyés qu'ils sont entre ciel et terre dans des lointains un peu flous. Ces vagues silhouettes

de forteresses évoquent des cités d'un âge révolu qui auraient été englouties sous les mers et qu'un plongeur solitaire découvrirait avec enchantement après plusieurs siècles. Au premier plan, des arbres, des ponts, des cours d'eau, font apparaître une réalité moins évanescence quoique passablement irréaliste. Les deux tableaux du *Water Cycle*, d'inspiration assez semblable et peints dans des tons similaires, associent paysage et nature morte: une belle tranche de pastèque dans le goût des natures mortes espagnoles du *siglo de oro* se détache sur un fond de paysage urbain. Le tout est brossé plutôt vigoureusement avec une matière très présente.

UNE PEINTURE ÉMINEMMENT SUGGESTIVE

Ces compositions nous semblent à la fois neuves et familières parce que, à l'instar de la majeure partie des travaux de Hopkins, elles intègrent une recherche plastique originale au sein de l'histoire de l'art occidental. Nombreuses sont, en effet, les allusions aux grands maîtres du passé. Par exemple, la thématique des *Sightlines* rappelle tantôt le paysage classique à la Lorrain ou à la Poussin, tantôt l'iconographie du *capriccio* qui mêlait savamment nature sauvage et ruines antiques. Des œuvres à figures comme *Guardian* ou *Expulsion* s'inscrivent pour leur part dans la prestigieuse tradition de

la peinture d'histoire religieuse – ici, un sujet semble tiré de *La Genèse*, là, une musculature fait penser à Michel-Ange, plus loin, un clair-obscur éveille en nous la mémoire de Vélasquez. Sur le plan technique, Hopkins accorde une attention particulière à la réalisation matérielle de ses œuvres. Conjuguant son admirable connaissance du métier de peintre à son expérience de professeur (il enseigna à l'Université Concordia de 1983 à 1997), il choisit des matériaux de première qualité et les applique sur la toile ou sur le papier selon des méthodes léguées par les anciens. Considérant l'aspect formel, on pense alors tour à tour aux brumes turneresques, à la perspective cézanienne, aux coloris de Redon.

Mais l'intérêt des tableaux réside en outre dans le fait que l'on ne peut les réduire à ces références. La peinture de Hopkins reste allusive dans le sens où elle ne cite jamais textuellement ses multiples sources d'inspiration. Celles-ci se fondent à l'intérieur d'une démarche personnelle combinant classicisme et modernisme, faire académique et innovations formelles. On notera enfin combien cet art est suggestif. S'il contient incontestablement une dimension narrative, il ne s'attache ni à *décrire* des actions spécifiques ni même à *raconter* des histoires. Le peintre est tout à fait conscient d'avoir toujours dû résister à la tentation de se servir de la peinture figurative comme un mode d'expression littéraire. Ces œuvres ne *parlent* pas, elles *évoquent*, elles *sugèrent*. Elles demeurent en cela aussi silencieuses que les personnages muets et immobiles que l'on voit figés dans l'intemporalité plastique des tableaux. Ces figures ne disent rien, ne s'adonnent à aucune activité. Les yeux clos ou le regard absent, on les dirait abîmées en elles-mêmes. La bouche entr'ouverte, elles respirent lentement, pensent et rêvent, tout comme cette peinture sensuelle et pénétrante qui nous enveloppe de sa séduisante prégnance. □

¹ Pour avoir une idée de la production de l'artiste jusqu'au milieu des années 1980, voir Hedwige Asselin, « Tom Hopkins romantique et moderne », *Vie des Arts*, n° 124, septembre 1986, pp. 40-41.

EXPOSITION
Galerie de Bellefeuille
1367, av. Greene
Westmount