

ETC



## Plage, tache, motif

Marc Séguin, *Ici-maintenant*, Plein sud, Longueuil. Du 28 mai au 21 juin 1996

Jean Tourangeau et Pascale Beudet

Numéro 36, décembre 1996, janvier–février 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35550ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tourangeau, J. & Beudet, P. (1996). Compte rendu de [Plage, tache, motif / Marc Séguin, *Ici-maintenant*, Plein sud, Longueuil. Du 28 mai au 21 juin 1996]. *ETC*, (36), 52–56.

## LONGUEUIL

### PLAGE, TACHE, MOTIF

Marc Séguin, *Ici-maintenant*, Plein sud, Longueuil. Du 28 mai au 21 juin 1996

Chère Pascale,  
**P**lage. Tache. Motif. Quand je pense à l'exposition de Marc Séguin, de Plein Sud, que nous avons visitée ensemble, ces mots me reviennent constamment en tête tel un leitmotiv. Pourtant, ce n'est pas du tout l'impression première que les œuvres m'ont laissée. La suite de mots bien connue s'est imprimée plus lentement mais obstinément, comme si elle se couchait par-dessus mes premiers mots, qui eux s'effaçaient peu à peu au point de me faire oublier ce que j'avais d'abord ressenti et nommé.

Certes, la toile, parce que l'on y voit se dessiner le tissage et la porosité de la matière, pourrait mimer la référence type à l'art pariétal, la première surface, tout en indiquant son aboutissement, les préceptes de la *post painterly abstraction* y étant soulignés par les bordures du faux cadre qui ne sont pas peintes. De plus, le vide donne à la surface un rôle dont l'espace à peine rempli par des motifs, des signes, des formes et des figures dispersées pourrait être circonscrit par l'expression de plage. Certains coups de pinceaux et certains tracés répétitifs, des empâtements aussi et des formes fermées, acquièrent une valeur que le terme tache contient bien: des gestes où l'on peut lire l'intention du peintre. Séguin ramène justement la grammaire picturale à des normes ou des entendus pour mieux énoncer; c'est-à-dire qu'au lieu de transformer le répertoire connu, il en utilise les leçons afin de marquer tout ce qui sous-tend l'énonciation. En procédant par addition d'indices figuratifs, il limite la pratique picturale à un glossaire de base qui entend instaurer une lisibilité commune à tous. Alors, les figures représentent le signe motivant — ou le nœud — à travers les autres éléments. Les liens — les larges traits noirs — entre les figures plus réalistes — le portrait — appellent ainsi le récit de cette interrelation entre des phénomènes plus ou moins conflictuels ici rassemblés.

Comme si, pour le peintre, la pensée était un phénomène permanent mais disparate, où les liens que l'on fait, parce que la peinture fait lien, justement, suggèrent des lieux d'entendement. Ainsi, dans *Peinture*, la figure tend-elle la main vers le jeune homme ? Ou plutôt, étrangle-t-elle le jeune homme ? C'est là la limite du geste réaliste et des apparences maintenant réalisées. Comme quoi on peut à la fois refléter l'archétype de la mère et de son enfant, pour reprendre la structuration première que j'y ai alors vue, tout en acquiescant d'un commun accord tacite à l'effet du tableau, à sa psyché.

C'est le lien, peint avec réalisme, qui décrit l'affect car derrière ses *personae*, dont je laisse à d'autres le soin

d'analyser la portée, se dévoile l'incarné dans la chair de l'inconscient; il est question ici de la partie révélée par le portrait et son référent. Tu disais dans un texte que j'ai récemment lu de toi, et dont je ne sais pas s'il sera un jour publié, que l'art abstrait *flirtait* avec le paysage (je traduis pour la cause). Est-ce dire que, face au désir de figurer, le retour sur le Même, car *Soleil noir* se veut ici et maintenant analogue à *l'Étoile noire* de Borduas, cache toujours une représentation de la part du sujet ? À savoir, celle d'assurer la persistance des images, afin d'en manifester la mémoire récurrente lorsqu'on regarde le tableau...

Jean Tourangeau, Montréal

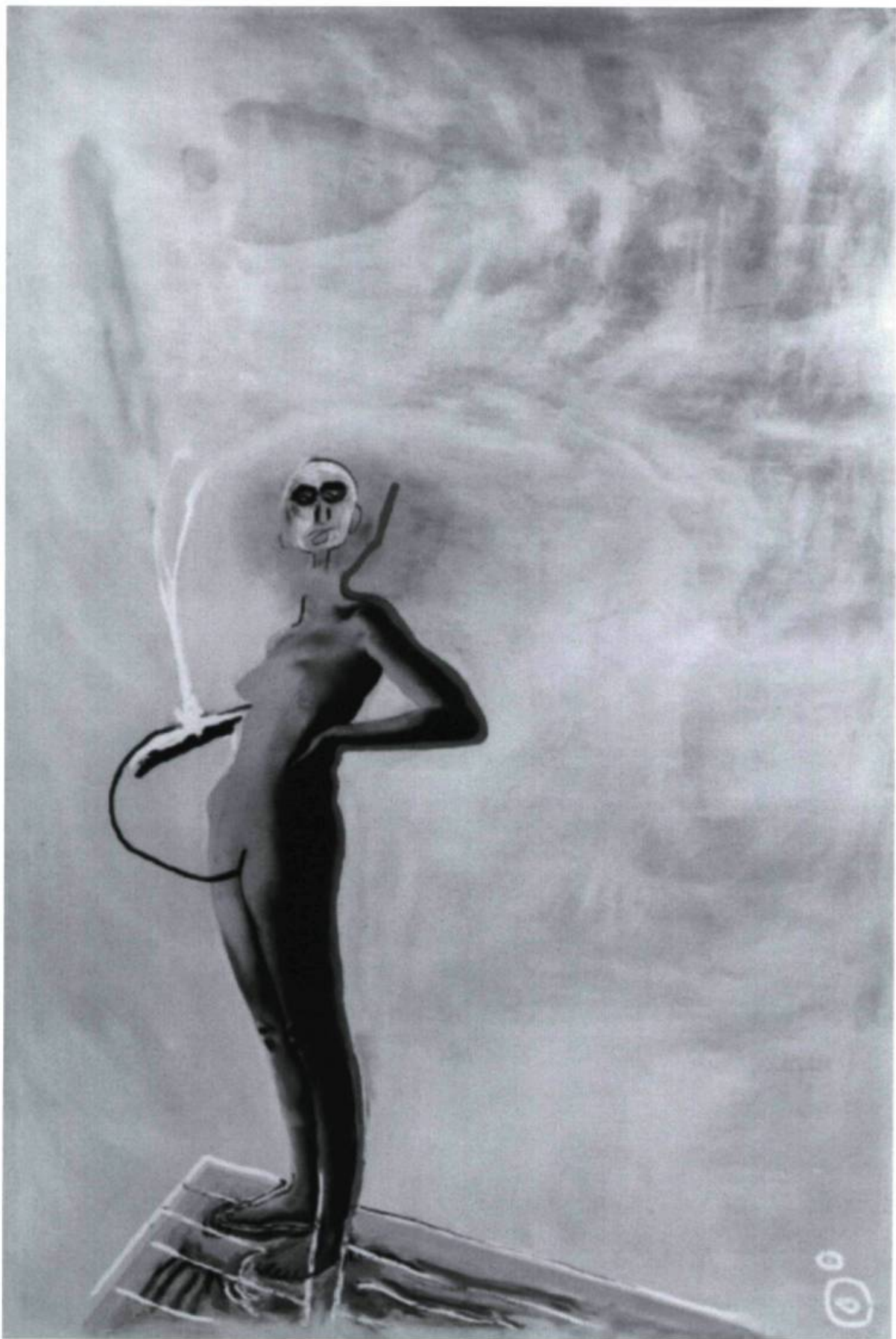
Cher Jean,

Les tableaux de Séguin ne susciteraient pas ces lectures sans le fond très vibrant de chacune de ses toiles. Une tension extrême se joue entre l'amant de la couleur et l'habile dessinateur. Bien sûr, cette lutte n'est pas nouvelle et Wölfflin en a fait une des bases de sa théorie (opposant le linéaire au pictural, notamment). Mais le poids de la tradition picturale impose « ici-maintenant » une tension entre deux éléments antagoniques de la peinture qui ne se résout pas. L'angoisse que provoquent les figures trouve une échappée dans les *plages* que tu nommes si justement, étendues où l'inconscient trouve un repos avant d'affronter les protagonistes de son drame. L'ampleur des tableaux de Séguin sert aussi à cela : laisser respirer le drame. Les formats grandeur nature se collètent au spectateur — prenant la spectatrice à témoin.

Il ne s'agit donc pas seulement, sur la toile, d'une étendue de couleur sans significations : mais d'une peau agitée de soubresauts, d'un organe permettant le passage entre l'intérieur et l'extérieur. En somme, un équivalent plastique de ce point de contact entre le conscient et l'inconscient dont parle Bion.<sup>1</sup> Une interface où l'informulé se transmet au spectateur et à la spectatrice.

Bien que les tableaux de Séguin soient grands, l'espace duquel ils sont issus est restreint en superficie mais profond en drame, puisque c'est celui de l'imaginaire. Ainsi, même si les questions qui s'y agitent sont d'une vastitude infinie, se sent-on parfois gêné aux entourures, parce que les questions soulevées sont d'une pertinence parfois cuisante.

La bien nommée *Peinture* soulève le conflit au coeur de la psyché masculine. Dans l'espace d'indécidabilité que nous laisse le peintre, ce geste peut être interprété comme un étouffement, un étêtement. Le gribouillis qui se trouve au premier plan — mais qu'on ne déchiffre qu'au deuxième



Marc Séguin, *Poésie complète*, 1996. Huile sur toile; 293 x 192 cm. Photo : Guy L'Heureux

coup d'oeil — figure torturée, travestit le moi supplicié de l'enfant. Scène violente — on ne badine pas avec l'inconscient — qui traduit le moment où la mère est vécue comme castratrice. Mais n'est-ce pas la scène originariaire d'où est issue la création masculine, l'objet d'art étant un substitut toujours insuffisant produit contre la fureur dévoratrice de la mère ?

*Révolution naïve n° 4* élargit la question par des références au géographique, au biologique... et au père. On est toujours dans le thème de la castration (selon l'équation freudienne décapiter = castrer), puisqu'un couperet tachiste est relié à la tête chauve de Darwin par une barbe surdimensionnée. Il s'agit donc de tuer le père, le maître de la sélection naturelle, de le ramener à un être difforme au corps filiforme mais à la tête monstrueuse, semblable à une cellule prête à se diviser. Cela repose près d'une grande tache ocre, dont la forme de presque île rappelle les voyages au long cours du biologiste; la plage et la tache se rejoignent... métaphoriquement. Le voyage et la mort ne sont-ils pas de proches parents, pour les poètes comme pour les psychanalystes ?

Pascale Beaudet, Montréal

Chère Pascale,

Au mot spectatrice j'ai arrêté ma lecture, puis j'ai repris le cours. Si le tableau, d'aucuns l'ont déjà dit, est un écran, je répondrais que c'est le transfert qui se dessine plutôt, et partant de là se travaille. Une connexion qui situe la coupe entre la modernité et le post-modernisme. Une coupe qui s'est bien sûr consciemment élargie depuis les écrits fondateurs de Freud au point de devenir une brèche. En ce cas, c'est cette fracture et cette fuite qu'il est motivant de décrypter.

Ainsi, les formes tracées dont le triangle, le carré, le cercle et les taches largement brossées et remplies — perçues comme un avant-plan — appellent la référence architectonique de Cézanne, puis du cubisme, tout en attirant le second regard de l'interprète, parce qu'elles constituent l'alphabet commun des figures. Du côté du miroir, correspond à ces formes une mémoire iconique que Séguin réactive par le portrait, le rendu réaliste, la ressemblance et la reconnaissance. De l'autre côté, s'exercent les linéaments et les délinéaments dépeints par des trajets linéaires, peu formels. Mais ils sont nombreux et fréquents. Les tracés noirs qui vont d'une figure à l'autre ou de la figure au vide de la surface et les contours des figures qui répètent en noir la silhouette ne déforment pas, au contraire. Ils sont des signaux qui, par identification et projection, délimitent « le transfert du Moi » du peintre. Par là, j'entends la scription de l'auteur dont l'objet est d'instaurer la monstration pour le spectateur qui, lisant le récit, est porté

à traverser le miroir. Ce qu'il ébauche par un bricolage identitaire qui provient certes de l'artiste mais lui appartient aussi, en ce qu'il lui permet d'actualiser la symbolique.

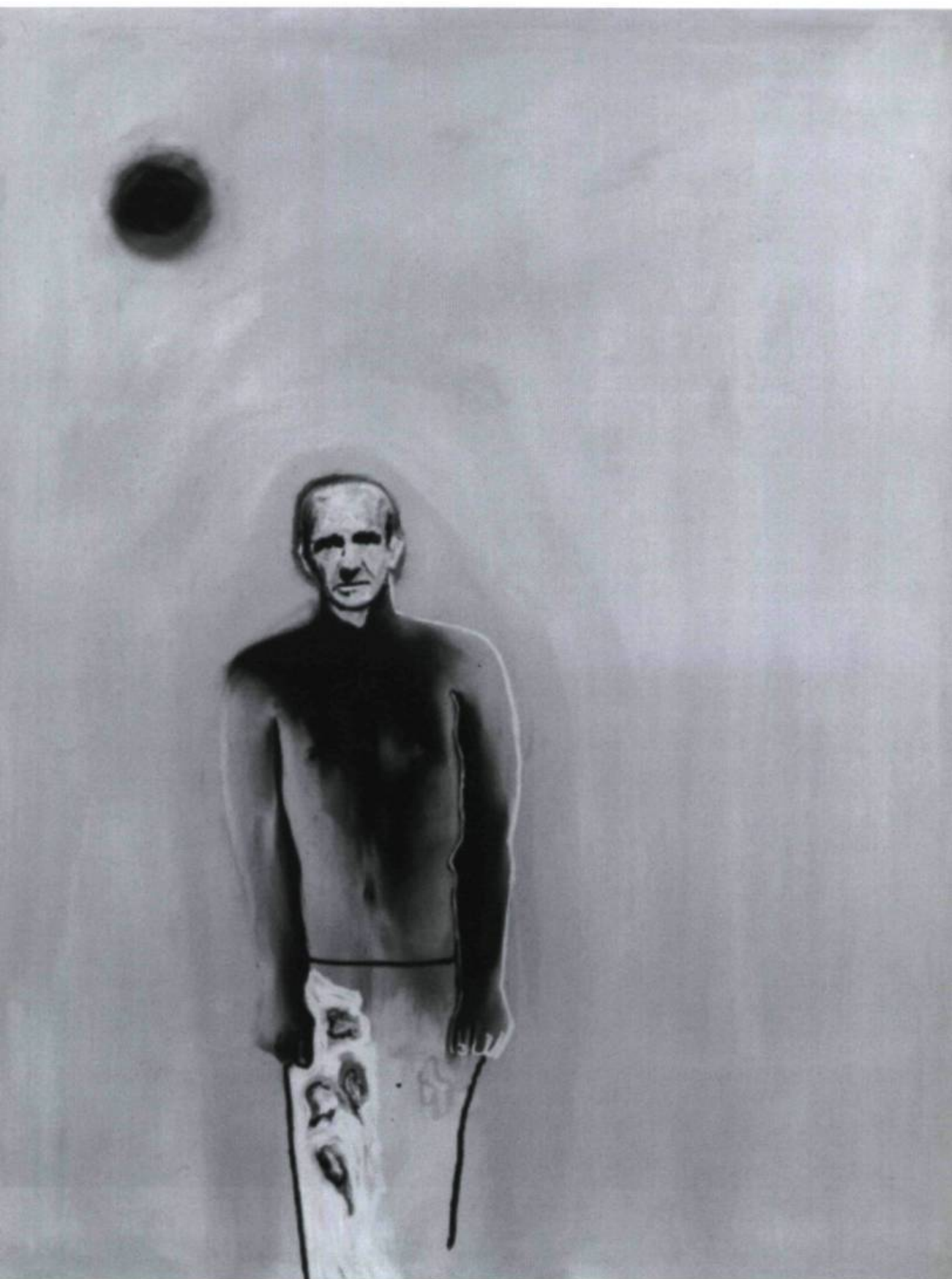
D'où la figure paradoxale de la peinture lorsque le père y joue le rôle d'acteur et de support, c'est-à-dire du code de la représentation figuré par le père de la peinture québécoise, Borduas, visualisé par son double: son visage et le titre de son œuvre, *L'Étoile noire*, rappelé dans le titre de l'œuvre de Séguin, *Soleil noir*; la tache, par sa circularité et son empatement, symbolisant à la fois le soleil et la manière de Borduas. Et Darwin alors, me diras-tu ? Ne pourrait-il pas surdéterminer le père des origines de l'homme ? Et si je poursuivais avec la spectatrice, pourrions-nous imaginer un prochain tableau emblématique avec Lou Salomé ou Camille Claudel...

La question de savoir ce qui fait trace dans la peinture m'apparaît être le nœud (pour y revenir). Pourquoi le flou est-il si présent ? À moins que ton idée d'interface reflète davantage le réseau des interrelations figurées dans le *Ici - Maintenant*, titre général de l'exposition donné par l'artiste, c'est-à-dire la coupe et le segment choisi par l'artiste ? Alors le témoin pressenti, l'interprétant et le système discursif d'où sont tirés les archétypes, véhiculeraient le spéculaire. Un lieu rêvé figuré par un flou qui tue la profondeur de champ où s'articule le sujet afin que l'objet n'ait pas de terme propre, sinon d'être remplacé par la segmentation du corps humain — la tête notamment — une image évoquant la castration dans un imaginaire dérivé de la psychanalyse. Je dis bien dérivé de la psychanalyse car ce qui est contenu dans la peinture, les visages en particulier, incarne des stigmates de la culture occidentale, ceux et celles qui en représentent certains aboutissants, captés dans ce qu'ils ont de discontinu et d'irrésolu; ce qui est un autre visage de la psychanalyse vécue par le sujet locuteur qu'est Séguin s'adressant à la peinture. L'écriture de Séguin s'auto-représenterait alors par la ligne, les tracés et par la touche, le pictural, composés par une surprésence des indices rassemblés par un traitement en parallèle de divers parcours référentiels. Quant aux sujets, ils mimeraient alors l'objet dont il est question et devant l'échelle duquel, en grandeur nature, le regardeur — investi en sujet symbolisé — se reconnaîtrait...

Jean T., Grondines

Cher Jean,

Le tableau représentant Camille Claudel me semble manquer, justement, de la dimension emblématique qui en ferait une œuvre aussi significative que les trois dont nous avons déjà parlé. D'un rose plus soutenu — ce qui l'entraîne trop près des clichés sur la féminité — le tableau construit la figure en dame de cœur des jeux de cartes, les



Marc Séguin, *Soleil noir*, 1996. Huile sur toile; 220 x 173cm. Collection Robert Lebeau, Greenfield Park.

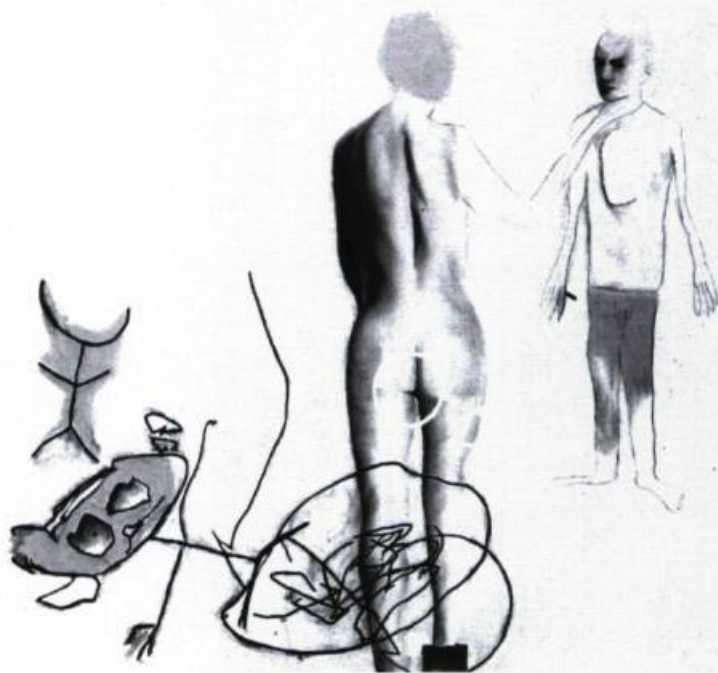


PHOTO : GUY L'HEUREUX

Marc Séguin, *Peinture*, 1996. Huile sur toile; 218 x 278 cm.

attributs des autres couleurs se joignant au cœur. Le peintre cherchait sans doute un apaisement à travailler une figure autre que celle de la mère, mais un paradoxe émerge de ce tableau: entre la vie tumultueuse de cette artiste, morte dans un asile, et ce portrait presque trop doux, un abîme se creuse. D'autant que nulle résonance au-delà de l'individuel ne se produit. C'est sans doute que la constitution de figures féminines puissantes dans l'imaginaire collectif (en art ou ailleurs) doit précéder leur représentation. Or elles sont occultées par le patriarcat, qui ne laisse filtrer que l'émergence de traits généraux, liés au biologique. Dans *Poésie complète*, où un trait noir hasardeux dessine un ventre de femme enceinte, peu importe qui est la femme; son visage griffonné, presque cadavérique, nous en interdit la reconnaissance. De même, le visage de la mère dans *Peinture* n'est pas visible non plus, puisqu'elle nous tourne le dos. Et pourtant, dans *Poésie complète*, le peintre cherche à peindre l'héroïne de *Kamouraska*. La figure maternelle semble donc être liée au brouillage, à l'anonymat généralisant. Avec le maître, l'enfance, la vie qui rejoint la mort, le peintre aborde de front les grands thèmes de la peinture, position qu'occupent aussi la plupart de ses personnages.

Je précise la définition de l'interface : je l'entendais comme creusant la surface de chaque tableau. Mais en

déplaçant son sens, elle pourrait se manifester dans la ligne qui court d'œuvre en œuvre et dont je proposerais une autre lecture. Ligne contour qui se détache de la figure et, ne faisant plus corps avec elle, la dépersonnalise; elle est aussi ce qui fait trace, avec le flou, comme tu le soulignes. Ligne baladeuse, elle dément la précision du portrait tout en pointant un au-dehors du peintre, une caractéristique de la peinture. La trace subjective du peintre — la touche, le geste vénéré par les expressionnistes abstraits — devient trace impersonnelle, ligne repérable chez nombre d'autres peintres. Ce retrait narcissique équilibre l'investissement dans le dessin des visages et l'empâtement de quelques formes picturales simples. Le flou ne procéderait pas d'un même mouvement psychologique, il s'insérerait plutôt dans quelque chose de l'ordre du refoulé. Cette ligne et ce flou, plus neutres, renforcent la puissance des taches et des motifs dans l'œuvre de Marc Séguin.

Pascale, Montréal

#### NOTE

<sup>1</sup> Bion, cité dans *Le corps de l'œuvre*, de Didier Anzieu, Gallimard, 1981; et dans : Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Collection Connaissances de l'inconscient, 1974, p. 269.