

ETC



L'échelle et la loupe

Serge Lemoyne, *Prélude n° 1 Hommage à Matisse*, Han Art Contemporain, Montréal, du 12 avril au 18 mai 1997. Galerie d'Arts Contemporains, Saint-Hilaire, du 6 juillet au 4 août 1997

Jean-Pierre Latour

Number 40, December 1997, January–February 1998

Visions d'ateliers

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/398ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1997). L'échelle et la loupe / Serge Lemoyne, *Prélude n° 1 Hommage à Matisse*, Han Art Contemporain, Montréal, du 12 avril au 18 mai 1997. Galerie d'Arts Contemporains, Saint-Hilaire, du 6 juillet au 4 août 1997. *ETC*, (40), 14–18.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1997

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/>

MONTRÉAL/SAINT-HILAIRE

L'ÉCHELLE ET LA LOUPE

Serge Lemoyne, *Prélude n° 1 Hommage à Matisse*, Han Art Contemporain, Montréal, du 12 avril au 18 mai 1997. Galerie d'Arts Contemporains, Saint-Hilaire, du 6 juillet au 4 août 1997



Photo : Guy L'Heureux

Serge Lemoyne et ses *Ateliers blanc, vert, rose*, 1997. Peinture sur contre-plaqué; panneaux de 30 x 30 cm.

« La loupe, c'est l'œil du coloriste. »

Charles Baudelaire¹

« Quant à la peinture proprement dite, la mémoire de la couleur est, pour ainsi dire, la condition même de son existence. »

Horace Lecoq de Boisbaudran²

Entre minuscule et majuscule

Le tableau moderne est petit. Mais l'habitude de voir trop souvent les œuvres sous forme de reproductions nous fait perdre de vue leur taille réelle. Pourtant, cet aspect de l'œuvre demeure densément chargé de signification. Ainsi, le tableau moderne est petit pour une foule de raisons. D'abord pour se démarquer du grand format académique, tributaire d'une hiérarchie des genres, mais aussi pour s'adapter aux besoins du marché de l'art, de même qu'aux dimensions des demeures bourgeoises. Parfois, il est de modestes dimensions parce qu'il est simplement maquette, expérimentation et résultat provisoire.

La première fois que j'ai vu un papier collé de Braque, la chose qui m'a le plus frappé c'est son format, si petit en regard de la place occupée par ces œuvres dans l'histoire de l'art du présent siècle. De même, le jour où

j'ai vu nombre de tableaux de Malévitch réunis sur un même mur, ce n'est pas tant leur singulière géométrie flottante qui a retenu mon attention que leur petitesse. Car, sans être minuscules, ces tableaux ne sont pas bien grands; ils restent, somme toute, modestes. Entendons même le mot « modeste » au sens moral aussi bien que matériel : serait ainsi déclaré, par le format, le caractère expérimental et incertain de l'œuvre. En pleine floraison suprématiste, les tableaux de Malévitch demeuraient toujours une production socialement isolée se cherchant un destin à travers bien des incertitudes personnelles autant que collectives, dont ses écrits témoignent d'une autre façon que ses tableaux.

Bref, règle générale, à la fin du XIX^e siècle comme au début du XX^e, le tableau moderne est petit, intime et maniable. Rien donc de claironnant. Le petit format serait ainsi celui du doute, celui d'une œuvre encore tout étonnée de sa nouveauté. Et non celui du triomphe.

Par contre, si l'on considère maintenant la peinture moderniste américaine des années cinquante et soixante, un changement drastique d'échelle s'y produit. Le tableau devient énorme. On n'imagine pas une toile de Barnett Newman que l'on tiendrait à bout de bras, comme on pourrait le faire avec un Braque, un Mondrian ou un Malévitch. C'est au contraire le tableau qui, du fait de sa taille, s'empare du spectateur, le saisit et le submerge.

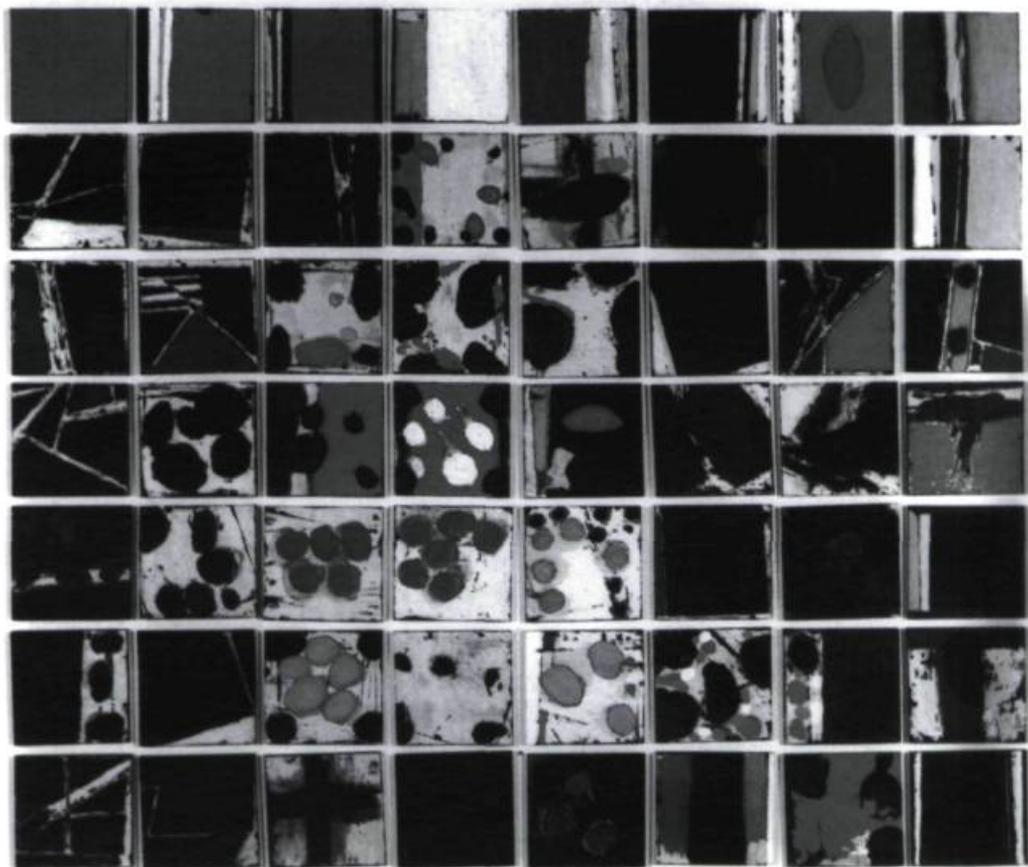


Photo: Guy L'heureux

Serge Lemoyne, *Atelier rouge*, 1997. Peinture sur contre-plaqué; 56 panneaux de 30 x 30 cm.

Newman, qui aimait dans ses textes multiplier les majuscules (et même, dit-on, dans la conversation, levant l'index pour les indiquer), préférait les formats considérables. Le contextuellement minuscule³ tableau moderne ne lui convenait pas. Il y aurait à questionner de plus près le réseau de références que constituent alors ces proportions géantines. Car l'expressionnisme abstrait américain a bénéficié d'un substantiel support économique et social, voire politique. L'explosion des dimensions semble liée à un sentiment de puissance qui aurait alors dilaté le tableau abstrait d'après guerre. Il y aurait là comme le triomphe d'une certaine modernité.

La galerie comme atelier

On me pardonnera ce long préambule, mais dans l'exposition que présentait Serge Lemoyne à la galerie Han, au printemps dernier, se trouve justement à l'œuvre cette question du format. Concrètement, chacun des sept grands tableaux exposés est constitué d'une multitude de tableaux-tins, juxtaposés selon une grille orthogonale. Le petit tableau et le grand tableau, à tour de rôle, exposent ainsi leur propriétés.

Pourtant, le titre de l'exposition, *Hommage à Matisse*, semblait au départ brosser un autre horizon de perception. Car, en principe, qui dit Matisse est censé dire couleur. Oui, bien sûr. Mais Matisse c'est aussi un travail du format, moins commenté certes mais qui s'exprime notamment dans la plus américaine de ses œuvres, cette gigantesque⁴ *Danse*, réalisée en 1931-32 pour le Dr. Barnes, le célèbre collectionneur américain. Cette œuvre colossale, mesurant 3,55 m de haut par 12,80 m de large, par sa

destination et par ses dimensions grandioses, semble préfigurer les œuvres américaines des décennies suivantes⁵. Mais, indépendamment des spéculations sur la position frontière de certaines œuvres de Matisse, entre modernité européenne et modernisme américain, il importe d'avantage de reconnaître ici, dans les tableaux de Lemoyne, le procédé qui permet à Matisse de réaliser de grandes compositions comme *La Perruche et la Sirène*⁶ de 1952, à partir de simples feuilles juxtaposées de papier gouaché. Voilà d'abord ce que Lemoyne emprunte à l'atelier de Matisse. Voilà où et comment commencerait cet hommage.

Il est fascinant, pourtant, de constater combien on s'est efforcé, dans les ouvrages sur Matisse, d'effacer des reproductions de ces grandes gouaches les traces de cette façon de faire. Comme si quelque chose de honteux résidait dans ce procédé où se mêle le grand et le petit, comme si la petitesse de la feuille offensait la grandeur de l'œuvre⁷. Les tableaux de Serge Lemoyne, bien au contraire, soulignent allègrement le collage par la marge régulière qui sépare les unités. Il n'y a pas d'ambiguïté possible concernant le mode de construction : le grand tableau naît de l'addition des petits; il résulte simplement du regroupement d'un grand nombre de petites unités de 30 x 30 cm, toujours clairement séparées. Rien ne cherche à l'effacer. Bien au contraire.

Ainsi construits, sept tableaux se succèdent donc sur les murs de la galerie, ayant pour titres : *Atelier bleu*, *Atelier jaune*, *Atelier noir*, *Atelier rouge*, *Atelier blanc*, *Atelier vert* et *Atelier rose chair*⁸. Chacun de ces ateliers-tableaux rassemble de 28 à 84 tableaux-tins. Il est certain que le titre des pièces nous dicte une attitude perceptuelle.

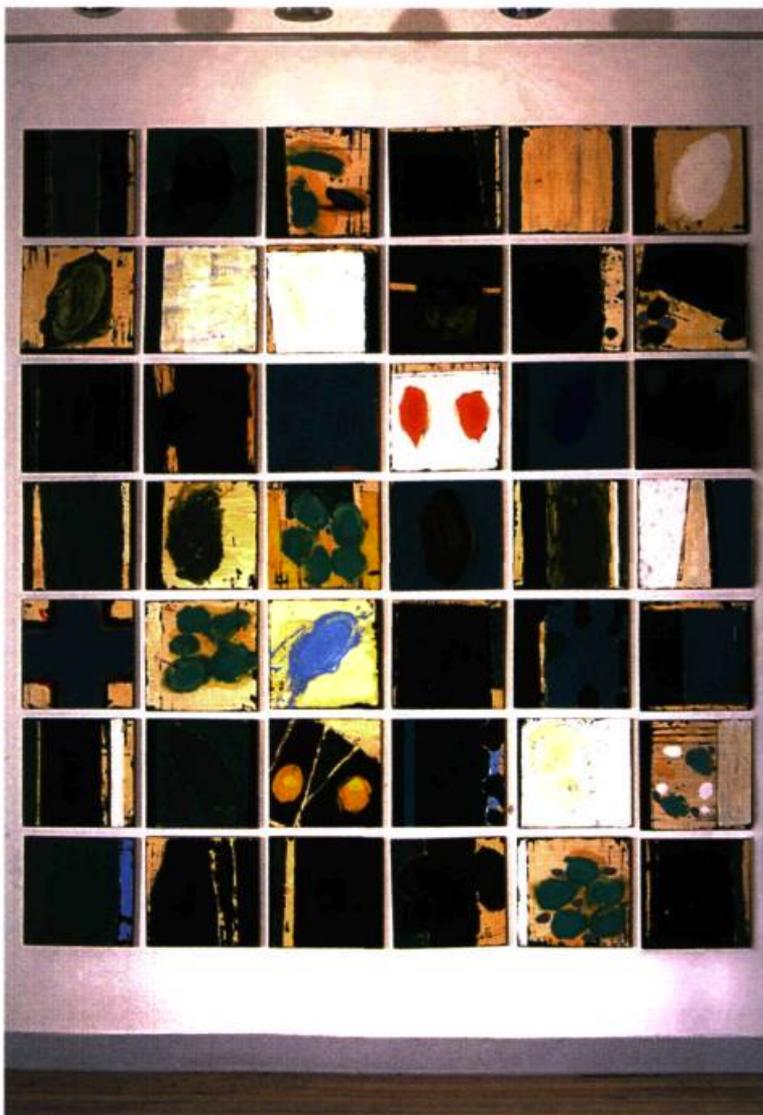


PHOTO: GUY L'HEUREUX

Serge Lemoyne, *Atelier vert*, 1997. Peinture sur contre-plaqué; 42 panneaux de 30 x 30 cm, 210 x 180 cm.

Il est clairement dit que ces tableaux sont comme des ateliers. Ces tableaux sont des ateliers.

D'ailleurs, au passage dans l'énumération des pièces, s'est glissé plus haut le titre d'un très célèbre tableau de Matisse — *L'Atelier rouge*. C'est là un autre point de contact important entre les tableaux exposés et l'œuvre de Matisse. Toutefois, à l'encontre de celui de Matisse, nulle représentation du lieu physique n'est en cause dans *L'Atelier rouge* de Lemoyne. *C'est le travail du peintre qui y est en représentation*, de plusieurs manières même, mais pas le lieu même de ce travail.

Car il faut préciser que c'est la galerie qui, ultimement, a fait office d'atelier. L'atelier a surgi dans la galerie parce que l'artiste l'a temporairement considérée comme un lieu de travail. Bref, Lemoyne y a peint chacun des sept ateliers-tableaux à l'aide de la matière première constituée par les unités pré-peintes qu'il a assemblées *in situ*. Ainsi, un travail de mise en scène de la peinture résiderait d'abord dans cette transformation de la galerie en un lieu où la peinture n'est pas seulement montrée mais où, d'abord, elle doit être achevée. L'artiste n'y fait pas qu'accrocher, il y peint par le truchement d'un accrochage.

Quelques mots s'imposent ici quant à la façon de faire. Chacun des tableaux a été fixé au mur à l'aide de velcro et peut toujours, en principe, être retiré et déplacé.

L'artiste a d'abord construit puis mis la dernière main à ses tableaux en jouant de ces possibles déplacements. Les premiers jours de l'exposition, il continuait encore à modifier (à retoucher) les ateliers tableaux. Il se demandait alors s'il n'allait pas, tout au long de la période d'exposition, transformer sans cesse la composition des tableaux. Mais, finalement, il lui a semblé vain de prolonger le jeu. Et certes, installation faite et éprouvée des sept ateliers et des 448 unités qui les composent, la transposition de l'atelier dans les murs de la galerie était déjà réalisée en suffisance. La galerie pouvait alors reprendre ses droits. L'atelier se retire mais l'exposé du travail reste.

Réduire et magnifier

À cette première mise en scène du travail du peintre, s'en ajoute une seconde, constituée d'une myriade de menus effets de la peinture moderne qu'énumèrent 448 tableaux-tins. Le caractère analytique de l'énumération est évident. Et il s'exprime sur deux plans qui sont celui de la constitution matérielle des tableaux et celui de l'invention des motifs qu'ils portent. Au plan matériel, *les tableaux donnent clairement à voir les matériaux dont ils sont faits* : le support de contreplaqué reste visible; la peinture prolifère selon divers modes d'application où les recouvrements

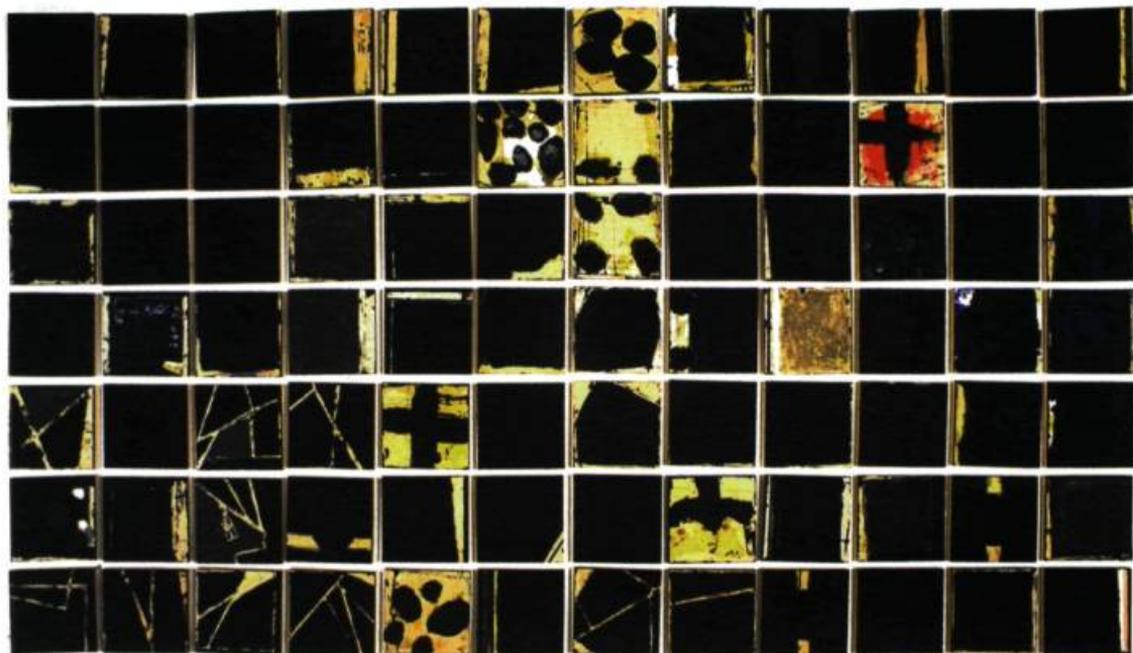


Photo: Guy L'Heureux

Serge Lemoine, *Atelier noir*, 1997. Peinture sur contre-plaqué; 84 panneaux de 30 x 30 cm, 210 x 360 cm.

croisent les éclaboussures et les empâtements... Le vernis, par exemple, est mis en évidence en ne vernissant rien; pour mieux se montrer, il est posé sur la surface, en croûtes grasses et isolées... Est ainsi produite une vision de près, une vision de détail où l'on retrouve sous une obser-

qui rappellent différentes propositions picturales modernes. Des noms précis pourraient même, en certain cas, être donnés. Par exemple Malévitch, visible dans l'*Atelier noir* où le motif suprématiste de la croix est trois fois repris; Robert Ryman en plusieurs lieux de l'atelier blanc; ailleurs, c'est Motherwell ou Borduas... Et, bien sûr, Matisse, puisque le titre nous y invite... Matisse dans ce qu'il a fait de plus abstrait. Mais qu'importe au fond la précision des noms. Ce qui importe, c'est cette manière de reconstitution du procès historique de production des formes picturales modernes, exposé en menus séquences qui défilent en accéléré.

Il y a dans cet exposé quelque chose de touffu et d'abondant, de débordant, qui réjouit comme le ferait une floraison dionysiaque. Cette prolifération de motifs et d'effets dérouté les visions épurées de l'histoire de la peinture abstraite et moderne, métissant sans merci les idiomes. Tout cela est montré comme un miroitement, un foisonnement de détails. En fait, cela se montre comme si c'était sous la loupe, de près et magnifié. On comprend fort bien alors qu'à ce niveau le tableau soit petit. Qu'il soit modeste.

Parce qu'il est analytique. Tout simplement. Parce qu'il est expérimental. Évidemment.

Finalement, ce serait donc ainsi que la galerie a d'abord été transformée en atelier et que cet atelier persiste sous la forme de sept grands tableaux où est mis en représentation le travail de la peinture, à travers 448 ta-



Photo: Guy L'Heureux

Serge Lemoine, *Atelier jaune*, 1997. Peinture sur contre-plaqué; 84 panneaux de 30 x 30 cm, 210 x 360 cm.

vation rapprochée nombre des effets caractéristiques de la peinture de Lemoine, bien sûr mais renvoyant aussi d'une façon plus générale aux expressions matérielles de la peinture moderne.

Au plan des motifs, une autre perspective se dresse. On voit apparaître une multitude de fragments de tableaux

bleautins. Mais qu'en est-il au juste de la couleur ? Qu'en est-il de cette partie de l'œuvre qui esquive avec tant d'adresse les assauts du discours ? C'est ici qu'il faut changer d'échelle.

L'échelle de la couleur

Sur chacun des tableaux, dans chacun des ateliers, nulle part la couleur n'est rabattue, dégradée, transformée. Elle reste inchangée partout où elle passe. Toujours le même rouge, le même jaune, le même bleu, le même vert... Dans chaque atelier tableau, à travers la foule des tableautins, la même trace colorée se répète, créant ainsi une cohésion soutenue à l'échelle de l'ensemble.

Au fond, la chose s'entend fort bien, puisque la couleur induit un effet de groupement extrêmement puissant⁹. Le phénomène est bien connu et diversement théorisé. Si on veut en faire un résumé aussi court que grossier, on peut énoncer la chose comme suit : variolez une forme de couleurs diverses et la voilà qui s'émiette; par contre, couvrez diverses formes d'une seule et même couleur, il en résultera une unité surprenante comme si un seul corps venait d'être formé.

De parcelle en parcelle, donc, par-dessus abcisses et ordonnées, dans chacun des grands tableaux, une couleur unique installe son empire et devient le ciment des collections de tableautins. Autrement dit, là où la forme s'arrête et se brise, c'est-à-dire sur la marge, la couleur, elle, glisse ou saute d'un carré à l'autre comme sur un taquin aux règles nouvelles. D'ailleurs, tous les petits tableaux ne sont pas porteurs de couleur (au sens de bleu jaune rouge...), certains sont restés noirs. Mais la couleur les enjambe. Allègrement. Certains panneaux ont visiblement été importés d'un atelier à l'autre. Et c'est ainsi qu'une touche de jaune luit au cœur du vert et qu'une touche de rouge ensanglante la quiétude veloutée du noir.

Ainsi, à l'encontre du travail sur les matériaux et sur les motifs, le travail de la couleur n'est pas ici analytique. La couleur ne sépare rien; au contraire, elle fusionne dans un tout les menus morceaux de base, elle soude la mosaïque des détails. Elle n'est donc pas analytique et de plus, son effet déborde le champ du détail et du tableautin et s'exerce à l'échelle du grand tableau. C'est là que la couleur a son lieu, oblitérant temporairement le dessein des abcisses et des ordonnées.

Ces deux façons séparées et appuyées de faire jouer le répertoire de la peinture moderne procuraient un fin plaisir, car nos facultés sont ainsi sollicitées selon un généreux registre, dépassant largement le territoire de ce

texte¹⁰. Mais la première chose à faire devant un hommage à Matisse, c'est de déjouer la couleur. Car l'éclat de la couleur efface tout. Il faut saisir le dessein avant qu'elle ne l'emporte.

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

- ¹ Salon de 1846.
- ² *L'éducation de la mémoire pittoresque*. Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1997) est davantage connu des historiens de l'éducation artistique. Sa méthode, comme on le devine, était fondée sur le développement et l'usage de la mémoire visuelle. Vers 1848 est publiée une première brochure où il explique cette méthode. Rodin et Fantin-Latour sont au nombre de ceux qui conservèrent un souvenir heureux de son enseignement.
- ³ Au début du XIX^e, apparaissent des caricatures qui montrent le tableau romantique comme étant minuscule et entouré d'un cadre imposant, tandis que l'œuvre néo-classique est de grandes dimensions et sobrement bordée.
- ⁴ La *Danse* que Matisse avait peinte en 1910 n'était pas non plus de modestes dimensions : mesurant 260 x 291 cm, elle était destinée à la princière demeure du russe Serge Tchoukine, riche importateur de textiles et collectionneur d'art moderne. Qu'une seconde danse, encore plus géante que la première, se retrouve vingt ans plus tard aux États-Unis ne manque pas d'amuser. Une surenchère s'esquisse. Déjà !
- ⁵ Une nuance s'impose ici, car il ne faut pas négliger tout le mouvement muraliste qui se développe aux États-Unis avec le programme gouvernemental destiné à fournir du travail aux artistes après la crise économique de 1929. C'était là aussi sans doute l'occasion d'acquiescer un goût pour les surfaces imposantes...
- ⁶ *La Perruche et la Sirène*, 1952, 337 x 773 cm, gouache sur papier découpé et collé.
- ⁷ On peut faire un rapprochement entre ce jeu de signes et les usages de l'Académie où il était convenu que les dimensions physiques d'une œuvre peinte devaient être dictées par les dimensions morales du sujet qu'elle porte. Aux petits sujets, les petits formats; aux grands, les surfaces imposantes. Voir à ce sujet notamment l'étude de T. J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Art Éditions, Paris, 1991, *Courbet à Dijon et à Paris*, p. 189-242
- ⁸ Curieux et amusant ce besoin de préciser que ce rose est celui de la choir et pas un autre. Quel autre rose se trouve ainsi chassé qui aurait pu prendre sa place ?
- ⁹ C'est pourquoi, notamment, nous reconnaissons encore et toujours un ciel vu à travers les entrelacs compliqués d'un sous-bois. L'unité du plan est assurée par la continuité de la couleur tandis que les formes, elles, ont des contours infiniment variés qui autrement les rendraient étrangères l'une à l'autre... Cet effet est bien connu et il est important dans la compréhension de la perception de la couleur.
- ¹⁰ Ainsi, faute de place, la question du temps n'a pu être abordée. Or les petits tableaux portent au verso les dates des diverses interventions du peintre. Comme les pages d'un éphéméride, ils notent l'occupation des jours. Le temps de fabrication comme le temps historique semblent additionner leur action...