

Jean-Paul Lemieux ou l'utilisation originale de l'espace

Anne McDougall

Volume 25, numéro 102, printemps 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54549ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

McDougall, A. (1981). Jean-Paul Lemieux ou l'utilisation originale de l'espace. *Vie des arts*, 25(102), 50–52.

JEAN-PAUL LEMIEUX OU L'UTILISATION ORIGINALE DE L'ESPACE



1. Jean-Paul LEMIEUX
La Visite, 1967.
Huile sur toile; 1 m 70 x 1,06.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

«Avez-vous déjà vu, par un après-midi de janvier, un petit village québécois sur lequel descendent de longues ombres bleues? Ah! la solitude. Oui, je peins la solitude», disait récemment Jean-Paul Lemieux au cours d'une entrevue.

Lemieux, à le rencontrer, ne semble pas être un homme solitaire ou mélancolique. C'est pourtant lui qui traduit l'étrange sentiment de confrontation avec l'espace et le froid que ressentent les Canadiens de toutes les langues. Ses peintures contiennent des lieux accablants, des tempêtes de neige, des trains sifflant dans le lointain, des personnages fantomatiques emmitouffés dans des écharpes et des bonnets. Elles racontent aussi la nostalgie des étés de l'enfance dans les prés fleuris, le réconfort d'une fenêtre éclairée, une table à pique-nique, un banc d'église, une croix d'argent.

*Il crée une tension entre le personnage et le paysage
qui semble parler à la solitude.*

Lemieux peint le Canada à sa façon, qui est unique. Ses œuvres se distinguent à première vue. C'est ainsi qu'une pointe de malice accompagne parfois la note nostalgique. (Si on désirait, pour la résidence du Gouverneur général, un autre genre de représentation de la reine Elizabeth et du prince Philip que celle qu'il a faite, il ne fallait pas s'adresser à Jean-Paul Lemieux.) Pourtant, cette peinture, comme beaucoup d'autres, est un bon exemple de la formule qui caractérise Lemieux. Il a établi entre les personnages et le paysage un équilibre saisissant dans lequel ces deux éléments de la composition se disputent la prépondérance. C'est en effet un équilibre bien précaire que celui qui existe entre les champs accidentés du Canada semés de fleurs bleues de la chicorée sauvage et les personnages royaux à qui, malgré leur monumentalité, ils refusent de céder le pas. Il y a là une question d'espace, et c'est la façon particulière de Lemieux de traiter l'espace qui donne à ses peintures leur pouvoir d'évocation. Il crée entre le personnage et le paysage une tension qui semble s'adresser à la *solitude* qui existe non seulement au Canada mais dans l'humanité entière. Comment s'y prend-il?

Toute étude de l'œuvre de Jean-Paul Lemieux révèle un mélange hétéroclite d'influences, allant du style Art Déco de l'illustrateur américain Maxfield Parrish, en passant par la satire amusante du peintre britannique Stanley Spencer, par la satire mordante de l'Américain Ben Shahn, par la cascade des formes des expressionnistes allemands, par le délicat fauvisme français de Charles Camoin, par le peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, par l'impressionniste français Seurat, par l'école de Sienna, jusqu'au grand peintre norvégien Edvard Munch.

Mais il existe une autre influence, peut-être la plus déterminante et qui remonte à la tendre enfance de Lemieux: son intérêt passionné pour le monde du cinéma et l'effet des images qui se suivent dans une caméra. On a souvent raconté la vie de Lemieux en Californie. Il accompagna sa famille dans l'Ouest lorsque le médecin, dans l'intérêt de la santé de sa sœur, prescrivit un changement de climat. Là, Lemieux, accompagné par son frère, se rendit souvent à Hollywood, et le monde vivant du cinéma produisit chez lui une impression durable que l'on retrouvera plus tard dans ses tableaux.

*L'œil saute vers l'horizon lointain et le néant...
Chez Lemieux, l'espace est vide mais aucunement
monotone.*

Son souci de l'utilisation de l'espace se révéla lorsqu'il rentra au Québec, en 1955, après un séjour à l'étranger. Jusqu'alors, il s'était adonné à l'illustration, à l'anecdote, comme dans *Lazare*, *Notre-Dame protégeant Québec* et la *Fête-Dieu à Québec*, et à la



2. *La Ville lointaine*, 1956.
Huile sur toile; 48 cm 9 x 109,8.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

satire, comme dans *En famille* et *The Birds I Have Known*. En 1955-1956, trois peintures célèbres marquèrent un tournant: *Le Visiteur du soir*, *Le Train de midi* et *Le Chemin qui mène nulle part*.

Dans *Le Chemin qui mène nulle part*, Lemieux effectue, à peu près au centre de sa composition, une distorsion dramatique de la perspective. L'œil saute vers l'horizon lointain et le néant. L'horizon se situe environ aux deux tiers de la hauteur de la toile, ce qui crée une sorte de rythme musical situé à mi-chemin du rétrécissement de la route. La ligne verticale, à peine indiquée, descend vers le centre de la route et traverse le plan horizontal au milieu de la partie gauche de la peinture. Cet arrangement géométrique précis semble fortuit et quelque peu désinvolte mais c'est probablement ce qui, subtilement, assure l'équilibre. L'espace, chez Lemieux, est vide mais pas le moins du monde monotone.

Dans *La Ville lointaine*, Lemieux incline légèrement l'horizon «pour créer du mouvement», dit-il. C'est à peine si l'impression de glissement est contrebalancée par les bâtiments vaguement indiqués qui occupent le côté gauche de la peinture. L'intérêt est soutenu par d'imprécises diagonales qui pointent vers un clocher lointain. Des champs accidentés rencontrent un ciel gris opaque. L'espace devient l'essentiel de la peinture.

Dans son enthousiasme à faire le vide sur la scène qu'il représente, Lemieux ressemble à Caspar David Friedrich, un peintre du début du romantisme allemand, dans sa peinture intitulée *Abend*, ou au symboliste suisse Ferdinand Hodler, dans *By Moonlight*. Même lorsqu'il introduit des personnages dans ses œuvres, Lemieux s'en tient à la même solitude. Cependant, il ne les utilise pas de la même façon que les Européens. Ainsi, dans *La Prairie* et *Paysage*, les personnages font partie de l'ensemble de la composition et ne sont pas isolés du reste. Dans *Solitude de l'homme*, le minuscule personnage de Lemieux est loin d'avoir autant d'importance que le moine solitaire de Friedrich dans *Der Monch am Meer*, quoique ces deux œuvres fassent souvent l'objet de comparaisons à cause du peu de hauteur de la ligne d'horizon et de la lenteur du passage des nuages. Alors que Friedrich concentre toute l'attention sur le moine, Lemieux, pour sa part, jette son homme, mince comme un parchemin et raide comme un bâton, dans un tiers droit négligeable de sa

peinture et ne lui accorde pas plus d'importance qu'à un coin du ciel. Les éléments naturels et l'humanité se partagent l'espace de manière égale, comme cela est peut-être obligé au Canada.

L'expression philosophique que donne Lemieux à la solitude diffère également de celle de ses prédécesseurs européens, beaucoup plus sombres. Ainsi, Hodler, dans *Augustine Dupin on her Deathbed*, 1909, utilisa de fortes lignes horizontales et un personnage dans l'espace qui annoncent Lemieux. Cependant, l'effet est beaucoup plus lugubre. *Marie-Gemma*, de Lemieux, montre la gaieté d'une Québécoise emmitouflée contre le froid, mais qui se sourit à elle-même. De même, chez Lemieux, les enfants, dans des peintures comme *Terminus* et *Orion*, forment un contraste aussi piquant que charmant avec les terrifiants champs de neige de l'arrière-plan et figurent, semble-t-il, l'innocence et la confiance triomphant des tristesses de la vie.

L'artiste tente-t-il simplement de montrer la difficulté qu'ont les êtres humains à communiquer entre eux?

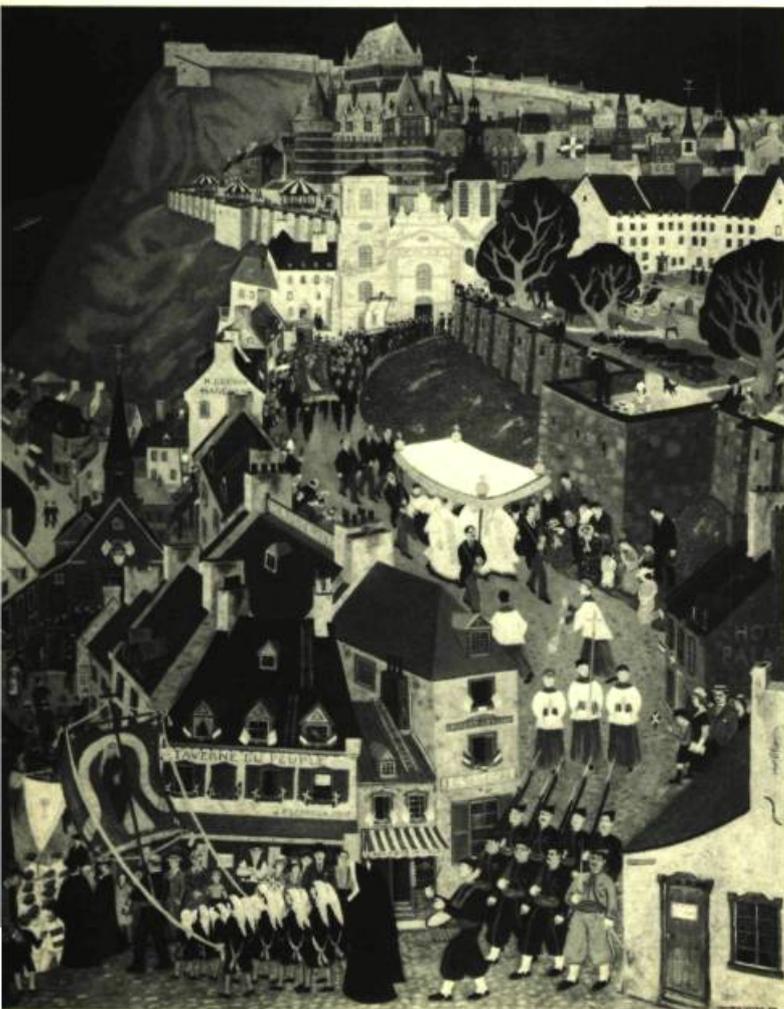
On comprend mieux l'espace chez Lemieux lorsqu'on le compare au Norvégien Edvard Munch, un peintre dont Lemieux dit qu'il aime encore l'étudier. Dans *Two People*, 1899, et *Women by the Sea*, 1898, Munch réunit personnages et paysage d'une manière très semblable à celle de Lemieux. La dernière de ces œuvres ressemble à la *Mort par un clair matin* de Lemieux. Dans les deux tableaux, une femme regarde en face, et l'autre, ailleurs. Les deux personnages ressentent une grande émotion, mais ne la partagent pas. Cela fait-il de Lemieux «un peintre impassible et froid», comme l'écrivait un critique d'art dans le *Toronto Daily Star* du 19 mars 1960? Ou bien l'artiste tente-t-il simplement de montrer la difficulté qu'ont les êtres humains à communiquer entre eux?

C'est l'attention précise que Lemieux accorde à la division de l'espace qui crée cet état d'âme. Ainsi, dans *Le Train de midi*, les lignes diagonales du train et de la voie ferrée rencontrent l'horizon pour faire naître l'idée d'un train qui approche mais n'arrive jamais. Le champ de neige se partage en trois plans. Tout Canadien peut entendre le train rouler en sifflant sur la voie enneigée. La composition géométrique est une tentative réfléchie pour créer un monde d'immensité et de solitude.



3. *Les Noces d'or*, 1966.
Huile sur toile; 1 m 30 x 1,71.
Québec, Musée du Québec.
(Phot. Musée du Québec)

4. *Procession de la Fête-Dieu*, 1944.
Huile sur toile; 1 m 52 x 1,23.
Québec, Musée du Québec.
(Phot. Patrick Altman/Musée du Québec)



Même lorsqu'il travaille avec plusieurs personnages, comme dans *Été 1914*, Lemieux apporte le même soin à disposer les personnages, qui sont en arrêt, et à modifier des formes régulières comme une fontaine et un pavillon d'été. L'effet de tranquillité et de réserve fait beaucoup penser à la peinture de Seurat. Il ne s'agit pas d'un hasard. Dans *Landscape into Art*, Kenneth Clark appelle Seurat le maître de la loi mathématique et décrit son intérêt marqué pour la science et la géométrie.

Cependant, Lemieux oublie tous ces peintres lorsqu'il incorpore dans son style une nouvelle forme d'art: la caméra. Il semble qu'il ait introduit les sensations qu'il avait conservées de son enfance dans des peintures qui donnent l'effet d'une succession d'images. Dans *Les Mi-carêmes*, par exemple, il présente des masques et d'étonnants couvre-chefs qui rappellent les *Three Maskers*, de 1922, de l'expressionniste allemand Karl Hofer. Cependant, Lemieux situe ses trois joyeux convives (et demi) à l'extérieur et, de plus, coupe le personnage de gauche. La raison? Créer un sentiment de non-permanence? Du temps qui passe? La caméra se déplace, et une autre image apparaît.

Lemieux a dit qu'il considère le passage du temps et la précarité de l'homme comme des thèmes omniprésents. Cela explique son intérêt pour la nostalgie. Dans *Les Noces d'or*, *Une famille* et, même, dans *The Visitors*, on éprouve un sentiment de retour sur le passé, ou celui de gens fixés dans le cadre du temps et qui ne cherchent ni n'attendent aucune expérience nouvelle, mais revivent toujours le passé.

Le secret réside dans la façon dont Lemieux espace ses personnages: dans *Les Noces*, le crucifix est accroché à mi-chemin entre les deux vieillards, mais pas tout à fait au milieu de la peinture. Leurs mains sont à angle droit l'une de l'autre et ne se toucheront jamais. Dans *Une famille*, nous retrouvons la même disposition frontale, ce qui signifie qu'aucun des personnages de la peinture n'a de contact avec l'autre. Le personnage de droite l'exprime clairement: il est coupé au niveau des sourcils.

Par sa préoccupation pour le passage du temps et les personnages quasi immobiles, Lemieux ressemble à un cinéaste. La part de l'imagination n'est pas tellement différente de celle du célèbre cinéaste canadien Norman McLaren qui, en fait, peignait et gravait directement sur pellicule afin d'obtenir l'impression d'une succession d'images semblable à celle que donne Lemieux dans ses tableaux. Dans *La Servante*, *Les Temps passés* et *Amélie et le temps*, Lemieux crée d'agréables compositions qui racontent une histoire dans différents cadres du temps. Dans le film *Pas de deux*, McLaren a travaillé avec une caméra et des modèles vivants pour obtenir le même effet.

Une peinture comme *Rencontre*, de Lemieux, diffère complètement de *Christ and the Sinner*, de 1914, une œuvre dans laquelle Emil Nolde a traité le même sujet, parce que Lemieux se permet, par exemple, de couper le haut des têtes afin de donner l'impression que les deux personnages traversent le tableau mais n'en font pas partie. Avec son *Portrait de l'artiste*, de 1974, il expérimente avec des personnages à mi-corps qui se montrent et disparaissent.

L'adaptation originale d'images cinématographiques donne à l'œuvre de Lemieux une apparence contemporaine, même si ses sujets sont souvent traditionnels et s'il donne à des thèmes anciens un air de nostalgie.

Il peint ce qu'il connaît le mieux, sa province, son pays, son peuple. Il a inventé une manière originale de transmettre de brèves échappées sur l'âme du Québec et de ses habitants. Ses personnages font preuve d'humour, d'humanité et de dignité. Lemieux est à ce point soucieux de préserver leur intimité qu'il ne laisse souvent voir qu'un aspect fragmentaire d'un être humain, une idée de ce qu'il ou elle fait ou pense. Et pourtant sa propre intuition est tellement sûre et bienveillante, même lorsqu'il se moque gentiment, que sa peinture possède un attrait immédiat. En peignant ce qu'il appelle la sensation de la solitude, Lemieux fait naître chez nous tous un sentiment de connivence.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)