

Gabriel-Pierre Ouellette

**AUTOUR DU PEINTRE
REYNALD PICHÉ**

Deux textes

PDF 978-2-9820378-8-5
©gabriel-pierre ouellette
août-octobre 2025

ESSAI SUR L'OEUVRE DE REYNALD PICHÉ

**dans une conférence du 5 décembre 1982, au
Café-concert, *La Belle Époque*, à Saint-
Timothée**

Je vois des tableaux de Reynald Piché depuis 1962. J'ai acheté mes deux premières gravures, sept ans plus tard, en 69. Elles représentaient des feuilles de marronnier. Toutes droites, et seules, dans leur lumière colorée me plaisaient et surtout m'intriguaient. Par la suite, j'ai fait l'acquisition d'une oeuvre sur aluminium. Dans les tons de vert et d'orangé, elle me rendait le silence visible, sinon palpable; c'était le silence de l'espace, celui d'une maison inhabitée.

Ces mots risquent de teinter de romantisme ou de poésie facile mes premières approches de cette oeuvre picturale¹. Mais ils sont au-dessous de la réalité. J'ai ressenti un coup de foudre face à cette matière lumineuse. Ces morceaux de couleur, si limités qu'ils soient en hauteur et en largeur, m'agrandissaient le monde, tout en le mettant à ma portée, me le rendant supportable. Ils m'ont incité à écrire, entre autres des poèmes et une nouvelle, et m'ont fait rêver. Je découvrais alors une peinture qui correspondait à ma façon de regarder le monde et qui, en même temps, m'obligeait à le voir d'une façon différente. Elle soutenait mon regard et le prolongeait encore plus loin.

Quand j'ai découvert les tableaux de Piché, j'étais un de ses collègues et amis au collège Saint-Thomas de Valleyfield. On peut alors se demander si ces rapports privilégiés n'ont pas obnubilé ma

¹ Ces approches m'ont d'ailleurs été reprochées par les critiques d'art, entre autres pour le livre que je venais de publier, *Reynald Piché*, chez Hurtubise HMH, Montréal, 1989.

vision au point de m'inciter à voir des oeuvres maîtresses là où je le voulais, dans son oeuvre, et non plus ou moins chez les autres peintres que je connaissais. Je ne saurais répondre, mais je tenterai de faire abstraction de ces rapports privilégiés pour vous présenter d'une façon la plus objective possible l'artiste-peintre et différentes approches qui permettent de mieux comprendre et apprécier son travail.

Il ne cherche pas à nous convaincre d'aimer ce qu'il dessine et peint. Il ne parle pas beaucoup de ses tableaux, à moins que nous ayons déjà émis quelques commentaires, obligeants ou non, qui fassent ou non la preuve de notre ignorance. Il ne nous reprendra pas, mais saura nous conduire là où se trouve, selon lui, l'assise même du tableau dont nous parlons. S'il peut faire de longs discours sur divers sujets, il évitera donc de parler de ses oeuvres.

Par ailleurs, retiendrait-il l'attention à cause d'une place qui lui serait particulière dans l'art actuel? Aurait-il un rôle à jouer dans ce que des critiques appellent la *fonction déviante* de l'art ou *l'éthique de l'indifférence*, opposée à l'esthétique de la beauté? Il existe en effet tout un courant, depuis le début du vingtième siècle, où les peintres cherchent à révolutionner le regard, à remettre en question la définition de la peinture, l'objectif de la peinture. On ne veut plus qu'elle *représente* une forme précise ou définie qui existerait déjà dans la réalité, mais lui reconnaitre une finalité qui lui soit propre, sinon *essentielle*. On met l'accent sur la couleur, sur le geste du peintre, sur le matériau. On voudra donc envahir le monde du quotidien, lui donner ce que j'appellerais une fonction picturale et en somme, se l'approprier. L'objet devient objet d'art et, en gommant sa fonction utilitaire, il devient étrange, sinon une

curiosité, tout comme le tableau traditionnel est désormais confronté à un nouvel *objet* qu'on n'avait pas l'habitude de voir dans les galeries de peinture ou les musées. Grâce à ces nouvelles créations, on s'est donc interrogé sur l'utilité de l'art, sur la fonction qu'on devrait dorénavant lui accorder.

Ces démarches provoquaient donc une réflexion devenue nécessaire face à une tradition par trop envahissante et souvent démoralisante. Elles invitaient à créer un monde d'interrogations où la beauté et l'art devenaient des entités mieux analysées, plus fondamentales ou si l'on veut plus *organiques*, qui étaient moins souvent prises l'une pour l'autre. Cependant, on arrivait souvent, selon moi, à un point où les événements dits artistiques provoquaient la plupart du temps l'indifférence du public et même de la critique d'art qui pouvait se limiter, dans l'attente d'un autre moment spectaculaire, à enregistrer, de façon détaillée ou non, le nouveau pas franchi dans l'exploration des rapports que les peintres entretiennent avec les différentes conceptions du Beau. Pour ma part, si je peux noter avec intérêt quelle frontière a été franchie, j'ai de la difficulté à y déceler de l'enthousiasme. Comme si le monde devait rendre gorge de l'art qu'il aurait volé à quelque puissance cachée; on ne veut même plus entendre parler d'art; on veut le sortir des musées où l'on consacrerait plutôt des salles entières aux nouveaux objets *détaxés* ou *taxés* d'art nouveau, pour éduquer notre regard à savoir s'arracher à la contemplation béate et naïve de ce qui ne serait en somme qu'un traditionnel morceau de toile ou de papier, tout beau qu'il soit. On apprendrait ainsi à s'étonner de l'indifférence des matériaux qui composent le monde, à s'y fixer ou à passer à autre chose. Tout artiste devrait être un

nouveau Socrate dans notre champ de vision..., mais je m'arrête et ne devrais-je pas reconnaître quand je me relis, cinquante ans plus tard, que je cétais à l'exagération propre au romantisme du novice, sinon de l'ignorant en matière d'art pictural, qui se scandalisait de ces nouveautés théoriques ou *représentationnelles* qu'on n'irait pas défendre jusqu'à se faire tuer pour elles.

Ainsi, il y a de cela environ quinze ans, à la fin des années soixante, Reynald Piché voulait comme beaucoup d'autres sortir la peinture du ghetto des musées et en faire un élément plus important dans notre environnement.

C'est par le biais du matériau qu'il tentait de réconcilier le tableau avec les espaces où nous vivons et travaillons tous les jours. Il peignait des pièces d'automobile, préalablement soudées les unes aux autres, et les destinait à de grandes salles d'entrée, des ateliers, des industries. Il créa aussi des murales en aluminium où les couleurs, combinées à la lumière, *réchauffaient* le métal et permettaient à ce matériaux réputé froid, sans vie, d'appivoiser le regard. Nous en trouvons aussi un exemple dans les portes d'ascenseur, à l'hôtel Méridien de Montréal. S'il a d'autres projets dans ce domaine, il leur donnerait, semble-t-il, une attention moins privilégiée, pour qu'ils ne deviennent pas une sorte de marque de commerce, encore moins une industrie, et sans doute pour que les considérations pratiques ne prennent pas le pas sur une recherche plus variée ou que les exigences du client déteignent sur les intentions initiales.

Ne se percevrait-il pas, non plus, comme l'éternel éducateur-peintre qui devrait humaniser la ville à tout prix ou transformer l'art à l'occasion de chacune de ses oeuvres. S'il enseigne depuis

de nombreuses années, il peut aussi perdre la volonté de persuader, propre à tout professeur, quand il peint. En de tels moments, il retrouverait plutôt en lui *le travail des choses*, quel qu'il soit, avec la volonté de le mettre ou jour. Ce travail des choses, comment mieux le percevoir qu'en faisant un tableau, un tableau *tout court*, si on accepte une telle expression. S'il satisfait à des modes, comme une bonne majorité des peintres actuels, il garde aussi, comme eux et elles, face à l'espace à peindre, sa volonté d'y créer ce qu'il veut, des choses qui n'appartiennent qu'à lui, et les faire apparaître d'une façon qui n'appartient à personne d'autre.

Son souci ne serait pas, cependant, de provoquer son entourage à voir la réalité de façon différente, de donner une vie nouvelle aux objets ou de transformer le monde entier et la perception que nous en aurions. J'imagine plutôt qu'au fond de lui-même il voudrait montrer, avec la crainte et le désespoir de ne pas souvent y arriver, la lutte pour la survie, la résistance à l'oppression, la rage d'être souvent vaincu². J'imagine aussi, et je vous accorde qu'il se pourrait bien que je retrouve en lui ce qui est ma façon personnelle de voir la monde, j'imaginerais donc qu'il veut peindre qu'il ne peut pas être vrai que la vie qu'on subit ne serait que cela qu'on devrait toujours subir. De toute façon, je reviendrai sur ce délicat sujet et tenterai d'en apporter des preuves selon moi crédibles, mais qu'on pourra mettre en doute, sinon refuser.

S'il n'est pas, selon certains critiques, à la fine pointe de la contestation ou de la révolte en peinture, pourquoi aurais-je donc des réactions analogues devant son oeuvre et devant celle de peintres qui ont été et sont encore plus ou moins contestataires?

² En 2025, il ne faut pas oublier qu'en 1982, le référendum au Québec avait été perdu de justesse...

Reprendrait-il à son compte, de façon volontaire ou non, formes et couleurs, l'absence de *narration*, en somme les découvertes des Borduas, Soulages, Mondrian, Yves Klein, Paul Jenkins et autres?

Poser la question paraît sans doute scandaleux, mais des critiques et des amateurs d'art transforment cette question en réponse. Ils disent « *Oui, c'est intéressant, mais il y a comme un air de déjà vu.* » On dira encore qu'il semble très influencé par tel ou tel artiste, que de telles influences ne sont pas condamnables, loin de là, mais on demandera pourquoi discerner à d'autres moments de son évolution des réminiscences d'un autre? Comme c'est le lot de tous les créateurs d'une même période historique qui s'influencent les uns, les unes, les autres et le plus souvent les plus jeunes le sont par les aînés; c'est banal, et les critiques reconnaissent cette évidence. En même temps, cependant, des personnes comprendront mal ce qui leur semble un refus chez Reynald Piché, celui de s'en tenir à une même ligne de pensée, un même filon dans sa recherche, une même direction dans son travail.

Il refuse la ligne droite; il change, du moins en apparence, de *direction*. Il étonne par des choix subits, qu'on ne prévoyait pas: à la couleur succède le blanc, le papier est tour à tour gravé, mouillé, déchiré, froissé, le métal remplace la toile et le papier, avant d'être tordu ou anodisé. Il refuserait de pousser à bout une technique, comme par crainte qu'elle ne devienne une théorie asséchante qui se satisfasse d'elle-même pendant des années à venir. Il préfère tenter d'autres expériences.

Il serait peut-être avant tout un homme de refus et le refus, comme dans un cercle vicieux, lui imposerait un changement de

direction qui, à son tour, provoquerait un refus. Au lieu de chercher à définir Reynald Piché, devrait-on plutôt se demander de quoi il s'éloigne, avant d'aborder d'autres rives? En répondant à cette question, on trouvera peut-être pourquoi, malgré le développement multiforme que présente sa peinture, y apparaissent tour à tour des oeuvres fortes, structurées, significatives.

Dans l'ensemble de ses oeuvres, je décèle deux paradoxes. S'il a toujours pris ses distances face à la nature et perdu peu à peu de l'intérêt pour les choses et même les matériaux, il manifestera, par ailleurs, sa rage devant les forces qui les dégradent et les détruisent, à moins que, deuxième paradoxe, ces forces lui deviennent indifférentes. Je ne sais s'il me sera possible d'être plus précis.

Dans ses premiers dessins à l'encre, on dénote une entreprise d'assèchement de la nature: elle est grise, squelettique, les herbes des marécages sont figées, sans vie, et le soleil n'y est plus qu'une tache noire, souvent délavée, comme si le jaune devenait noir. Dans le livre qui vient d'être publié, aux éditions de l'Hexagone, l'enjeu que peut représenter l'équivalence du jaune qui deviendrait noir a servi entre autres de point de départ à l'étude des couleurs: leur *langage*, dans son oeuvre, serait démarqué par rapport au système des couleurs, tel qu'on le trouve dans la réalité. Aujourd'hui, je vois dans ces dessins de 1963-64 le refus de la nature et je les relie à des oeuvres subséquentes où serait peinte, si l'on me permet cette image, une obstruction systématique.

Ce sont tantôt les grandes toiles de 1966 aux tons pastel ou foncés avec des cercles de dimensions diverses qui assombrissent ou éclairent les couleurs du tableau, en créant des trouées

lumineuses ou des taches sur la surface peinte, la découpant, la modifiant, cherchant à la nier en quelque sorte. Tantôt, et c'était récemment, en 1979-80, une couche transparente de blanc forme un voile plus ou moins grand sur une couleur à la texture épaisse, devenant presque irréaliste, évanescence, à cause de cet écran de lumière blanche. D'autres fois, en 1960, avant les desseins au soleil noir, une peinture noire laissait à peine apparaître quelques taches blanches et, vingt ans après, ce même blanc envahira la surface de la feuille de papier. Mais au lieu de dénoncer cette blancheur, ce qu'il aurait pu faire en la laissant vierge ou en la lacérant pour montrer la fin ou la vanité de toute peinture, il préférera, en perçant, grugeant le papier, créer un système, un ordre de lignes droites ou obliques, qui transforme en esthétique cette négation de la couleur. Le refus de la nature vivante, dont on a parlé plus haut, et le refus d'un espace continu et ouvert se doublent alors d'un plaisir, celui d'embellir ces destructions du matériau, ces obstruction de la couleur. S'il entreprend de refuser, il fait aussi comme si ce refus n'avait pas tant d'importance ou n'existait pas.

On me reprochera peut-être un délire d'interprétation ou des impressions pas assez fondées, mais je reste persuadé que, chez Piché, il y a une volonté de maquiller la réalité, fût-ce celle de la mort et de la destruction. Non pas qu'il y ait comme le parti-pris de la négation ou du mensonge, mais on assiste à une révolte devant le laid et devant les tendances de l'être humain à s'auto-détruire, tendances qu'il dénonce, non pas en les reproduisant, par exemple, de façon symbolique sur la toile, mais en les couvrant d'un voile transparent, qui serait ironique: il les farde, les maquille. Pourtant,

le papier est bien détruit, percé, la couleur est bien cachée, les cercles sont bien des puits, des ouvertures, sinon des trous, dans l'univers des tableaux qui ont, d'ailleurs, été nommés **Bulles de temps**. De jolies bulles mais, par bonheur, masquées des couleurs du temps, parce qu'un peu plus, elles auraient crevé et seraient devenues ce qu'au début, elles étaient, rien, du vide, des trous dans l'espace de la couleur. (Je vous accorde que mon interprétation se permet, ici, une hésitation, sinon un délire... contrôlé.)

Je décèle dans ces oeuvres de Reynald Piché un emploi subtil, et d'après moi volontaire, de l'ironie. Il ne voudrait pas se moquer de ses refus, de ses rejets ou de ces sortes de *gestes* ou de traits accidentels qui se tracent ou sont tracés sur la toile et le métal, mais il ajouterait plutôt un ou deux éléments qui accrochent le regard. Ainsi, cette *élégance*, cette lumière douce, ces vernis, ces reflets ne provoquent pas les spectateurs de front. Ces tableaux s'insinuent dans notre environnement pour le modifier, grâce à leur esprit corrosif, dissimulé sous des dehors agréables. Une déchirure reste une déchirure, même si on l'a faite dans un espace découpé au cordeau; quand la lumière se détache de la couleur et la dissimule comme un écran, c'est le réel qui s'amenuiserait peu à peu sous nos yeux.

Et je reviens à la *négation de la nature*, dont j'ai parlé plus haut. Ce sont les acryliques sur toile, peintes l'été dernier, en 1981, qui m'ont incité à développer cette idée que j'ai à peine esquissée dans la monographie. Une idée qui irait de pair avec le refus, l'obstruction et même la destruction. Durant les années 60, Reynald peignait des bouquets, qui étaient presque incandescents. Dans une encre, parmi les oeuvres présentées à la rétrospective,

vous verrez des fleurs sur le point de tomber en cendres. Sur les aluchromies, des plantes, des feuilles sont encastrées dans les reflets du métal: la nature est métallisée, vitrifiée, figée ou foisonnante dans une eau glacée, morte. Cependant, dans cette nature morte transformée par des couleurs vives, chatoyantes, les plus douces, on retrouverait la technique de l'ironie, mais qui ne serait pas mensongère, parce que toute chaleureuse qu'elle soit, ces couleurs forment des végétaux qui ne sont plus du règne de la nature. Ils sont morts, comme le sont ces paysages d'hiver aux couleurs froides, scintillantes, givrées. Tout est coupé de la vie, en morceaux. Je le redis: des déchirures, et la couleur ne ferait que rassembler ces pièces morcelées dans l'espace limité du tableau, à l'image du clown qui rassemble les maux ou les malheurs des humains pour les faire rejallir en éclats de rire, en éclats de lumière.

Et ce clown nous renvoie à la carrière du peintre. À ses débuts, il a peint une série de tableaux qui représentent un clown, et ce personnage pourrait symboliser la relation du peintre avec le monde. Quand il demande: *Vous riez? Qui vous dit que, moi, j'en ai envie?*, il s'en tirerait, comme le clown, par son adresse, sa dextérité, sa ténacité à faire front et à se remettre debout. En somme, changer, recommencer et, en effet, les nouvelles figures seront des femmes indifférentes ou froides, des feuilles séparées de leur tige, des formes blafardes, anémiées, ou encore des circonférences traversées de filaments nacrés, des cercles noirs, des masques. Ces *images* pessimistes n'en étaient pas moins, selon moi, vénérées, érigées comme des statues, enchâssées comme des reliques, fondues à la lumière, et ces formes, ces couleurs qu'il

projetée sur une surface lumineuse apparaissent le plus souvent en suspension dans cet écran spatial qu'est le tableau, dans cette *tranche* d'espace. Quelquefois, elles seront comme en lévitation. En somme, depuis les années 60, les traces, les formes, les êtres de ses tableaux occupaient l'espace en station verticale ou situés au centre d'un carré, d'un rectangle.

J'en arrive enfin aux acryliques sur toile de l'an dernier, en 1981, où le mouvement qu'on a imprimé à la matière peinte, s'il est toujours vertical, est dirigé du haut vers le bas. Ce sont des falaises, de lourdes draperies, des masses qui sont toutefois retenues dans leur chute par une couleur diaphane. La couleur ne maquille pas, et l'on voit son pouvoir lumineux, au bas du tableau, retenir, soutenir, stopper les vertiges, la destruction, tandis que dans la partie supérieure du tableau dominait la puissance agressive de la matière, sa lourdeur, sa pesanteur.

Dans l'espace, il n'y a que le combat entre la lumière et l'ombre. Rien d'autre. À moins qu'il soit préférable de ne rien imaginer, ne serait-ce que l'idée d'un combat, et de se limiter à constater que deux masses de couleur se compénètrent sur la toile, que l'une est plus épaisse que l'autre et couvre du haut vers le bas la plus grande partie de la surface, devenant ainsi la dominante. Si un tracé tortueux crée la limite entre les deux, cette limite n'allait pas de soi, il a fallu la décision de donner un champ plus vaste à l'une des deux forces en présence et de mettre ainsi en évidence, selon moi, la gravitation de la masse supérieure, même si tout semble arrêté sur la toile³. Reynald a pu, je crois, essayer dans

³ Et je dois vous prévenir que cette question de la gravitation provoquera une tension, sinon un problème, entre moi et la garde rapprochée de Reynald, dont un de ses amis d'enfance, au point qu'il détruira les tableaux où j'avais eu l'audace de voir des *masses* sous le coup de la...gravitation.

d'autres tableaux de badigeonner de blanc cet équilibre instable entre deux fortes matières de couleur, mais ce blanc cachait mal ce combat possible ou non, il ne faisait que le dissimuler sous un beau masque. Et c'est alors, toujours selon moi, qu'il a pris la décision de renverser cet espace, ce monde qu'il créait sur une toile, et de le renverser, façon de le disposer tête en bas, parce que de toute façon, on tombe. Pour ma part, c'était reconnaître, non un échec, mais le triomphe du réel, de l'attire vers la terre...

Voilà le pourquoi de toute oeuvre, de qui puisse-t-elle être, elle oblige à retarder la fin. Ce ne sera pas une évidence dans toutes les oeuvres, dans tous les tableaux d'une oeuvre, d'une part. On pourra le dire et le voir à l'oeuvre chez beaucoup de peintres, sinon chez tous, d'autre part. Mais qu'une oeuvre comme celle de Reynald Piché, aux si nombreuses directions - je l'ai déjà appelée *tentaculaire* - , puisse manifester sur des toiles, au long d'une tranquille évolution, l'irréremédiable poids de la vie attiré, comme par *gravitation*, vers la terre, vers la mort, cela doit être souligné, apprécié et reconnu⁴. En conclusion, je citerai une réflexion de Jean-Paul Sartre dans une étude sur le Tintoret: *Dans les musées, cela déconcerte: les jeunes gens vont admirer un peintre qu'on leur a chaudement recommandé, ils passent devant lui sans le remarquer et c'est un autre qu'ils admirent, celui qu'il fallait ne pas voir*, et je souhaite que vous me déconcertiez. L'interprétation que je vous ai présentée, ici, de l'oeuvre de Reynald Piché, vous ne la trouverez pas dans le livre qui est tout juste paru. Je l'ai élaborée

⁴ J'écrivais cela en 1982, et je tentais de mettre en lumière une interprétation possible d'une étape dans l'oeuvre de Reynald Piché, un moment où la *gravitation* m'apparaissait mise en évidence, sans pour autant nier toute autre versant de la vie, toute autre *version* de la terre, de l'espace, éléments toujours présents, malgré la mort... (note de 2025).

ou esquissée en préparant cette conférence. Je souhaite que vous puissiez la confronter avec des textes précédents et surtout qu'en visitant l'exposition actuelle des oeuvres de Reynald, vous ne songiez pas à ce que j'ai dit, aujourd'hui, mais que vous élaboriez votre propre interprétation de sa peinture. Ce sera le signe de sa vitalité et de votre sage perspicacité.

décembre 1982 et août 2025

LES MAINS DE LA TERRE

Dans l'atelier du peintre, un soir, au mois d'août, en 1989, on parle de tout et de rien. Soudain, sur une longue table, il dépose une pile de dessins travaillés à l'huile ou à la gouache et des aquarelles.

Il avait déjà retourné la première à sa droite, quand j'ai pu regarder d'un oeil la deuxième et la troisième qui à leur tour sont passées sur la première. Il me les fait voir comme à regret, convaincu de l'inutilité du geste. Ce n'est pas lui qui les étalerait devant moi. C'est moi qui lui aurais dicté cette mise en scène qui ne l'intéresserait pas. En partie, c'est la vérité. Les dessins, comme les aquarelles, apparaissent devant mes yeux sans trop avoir le temps de s'y arrêter, ce qui est aussi une demie vérité.

J'ai vu que ces oeuvres se rattachent par leurs techniques et leurs motifs à des *papiers* d'il y a treize ans, en 1976, où se mêlaient plusieurs coulées de couleurs qui, selon la direction qu'elles prenaient ou qu'il leur avait attribuée, formaient des torsades, des fleuves ou de sinistres fuselages d'avion. Tout en arrivait à se confondre dans des élans aussitôt brisés, sortes de nébuleuses bloquées par des matières plus sombres, échafaudées autour de grands étangs blancs sur le papier vierge.

Cet été, en 89, des coulures ont partagé les papiers blancs en franches bandes. Elles sont grises, sinon bleues, tout autant que

vertes. Elles créent des réseaux entre la transparence de troncs d'arbre qui barrent la feuille dans toute sa largeur et s'amalgament à ses fibres avant de former, parfois, des figures géométriques. À certains moments, de la gouache rouge, grise et noire s'est mêlée à de multiples surfaces, à fleur de peau, sur le grain blanc de la feuille de papier, avant de créer des tourbillons aussitôt effacés, essuyés, pour éclater, plus bas, en points d'ancrage sur des bassins hydrographiques.

De 1976 à 89, je discerne et revois des traits, des motifs qui semblent devenus nécessaires. Les mêmes gestes sont repris par le peintre, qui leur donne d'étonnantes confirmations. Sous le coup d'un émerveillement constant, il refuse de les superposer ou de les modifier par d'autres qui leur seraient contraires.

Cet été, cependant, il les épingle de marques joyeuses, en orangé, en rouge, en un vert acide et surtout avec un jaune qui, de points brefs, se transforme en taches et en cercles. Il rejette l'ombre et les tenailles qui auparavant les auraient entourés, lui et ses dessins sur papier. Couleur de la sérénité, elle marquerait de bornes, de signes plus lumineux, ses paysages imaginaires, miroirs de paysages réels que les hommes et les femmes traversent durant les années quatre-vingt, sur les rives du fleuve Saint-Laurent.

Si on n'a pas vu ce que j'ai vu ou si l'on n'est pas intéressé à dire ou écrire ses impressions devant ces mêmes oeuvres, on supposera sans doute que j'invente tout cela et, de mon côté, j'irai même plus loin en me demandant si le risque que j'ai pris de les proposer, est bien ce que je prétends avoir vu. Je pourrais, en somme, avoir ressenti ce que beaucoup d'autres ressentent devant de telles formes et couleurs, soit des inadéquations difficiles à

expliquer, soit de simples surprises ou des désaveux catégoriques, sinon un subit enthousiasme. Ne devrait-on pas se taire devant cet autre monde présenté par quelqu'un qui se trouve près de soi, un monde qu'on n'aurait pas imaginé possible de voir se dessiner ou se peindre sur une toile ou un papier? Ce serait le monde d'une autre personne, une *altérité* que malgré tout ce qu'on en dirait, on n'arrivera jamais à comprendre, sans même oser s'en approcher ou sans trop s'en rendre compte, comme nous paraît étranger la majorité des corps que nous côtoyons. Ce ne serait pas le refus d'aimer son prochain et d'admirer ses oeuvres, mais la crainte de le blesser, de ne pas le reconnaître pour ce qu'il est en vérité. Mais cette fois, je risquerais sans doute de tomber dans l'excès contraire.

Par bonheur, le téléphone a sonné. Une voix nous a rappelé qu'une éclipse de lune allait se passer sous nos yeux, et nous nous sommes assis près d'un arbre, avec les odeurs de l'eau plus bas, dans cette première nuit fraîche de l'été, avec un verre de porto.

Et la lune a subi l'outrage glorieux des ombres créées sur elle par la terre. C'était le même mouvement qui à chaque seconde reprenait sans fin celui de l'univers et à chaque seconde une teinte, un nuage, une étoile, un satellite ou un avion changeaient la face de la lune, tout comme peuvent transformer la face du monde les mêmes gestes répétés tout au long des ans et des oeuvres humaines.

Le monde à vivre, à peindre et à mourir en devient plus visible, dit-on, en se précipitant à folle allure dans les bouches du temps.

septembre 1989
octobre 2025