

La toile et la page

Marcel Bélanger

Volume 21, Number 2 (122), March–April 1979

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60145ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélanger, M. (1979). La toile et la page. *Liberté*, 21(2), 17–27.

La toile et la page

MARCEL BÉLANGER

On atteint parfois le désir, mais comme une cible ; en le touchant, on l'abolit, lui et son objet. Mais de cette disparition surgissent la toile et la page.

*

La vibration d'une onde précède ce spasme qui, en un instant, celui qu'il faut au prestidigitateur, provoque la transe, en relève sous forme de graphique les mouvements oscillatoires, et cette transe elle-même est suivie d'un état euphorique.

*

Peinture et littérature affrontent respectivement deux formes complémentaires de la démesure humaine : l'une l'espace et sa qualité la plus fascinante, la lumière ; l'autre le temps, son absolu et son absence, l'éternité, comme la musique mais par une approche différente. Contrairement à la note, le mot ne se réduit pas à sa constituante vocale, il revêt un aspect équivoque, plutôt graphique, peu à peu déterminé par l'écriture et le développement de l'imprimerie. Au détriment de l'ouïe, la lecture en viendra à faire presque exclusivement appel à l'oeil, du moins comme instrument de perception.

En outre, on l'a dit et redit, le mot est porteur d'un sens, même si certaines pratiques s'efforcent de briser ce caractère sémantique linéaire dans le but d'en surmultiplier la puissance d'évocation, ou de l'évacuer, d'en contester la représentation mentale trop stricte. A ce stade-ci, le peintre rejoint l'écrivain quand il essaie de se déprendre d'une vision présumément objective, celle du trompe-l'oeil, de toute manière irréelle (non conforme), en vertu de l'action corrosive d'une subjectivité inhérente à tout phénomène de perception.

*

A titre d'hypothèse, je me demande si une certaine poésie moderne n'essaie pas de rompre le fonctionnement linéaire de l'écriture, son assujettissement à la durée chronologique. Quand ils ont abandonné la métrique au profit du vers libre, les poètes ont cependant tenu à préserver la disposition *verticale* du poème que ne justifient plus la rime et le compte des pieds. Peut-être est-ce une forme de résistance plus ou moins consciente au déroulement de la phrase, le désir de créer une syntaxe spécifique. Par ailleurs, l'une des structures typiques du poème moderne, dont le modèle nous est proposé par les *Illuminations*, s'élabore à partir d'une série de séquences verbales et/ou d'images, cherchant très souvent à cerner une réalité fuyante ou obscure en multipliant les approximations, coups de sonde et questionnements, lesquels se manifestent au travers d'une espèce de simultanéité. Le défi consisterait à mettre en présence divers moments éloignés dans le temps et l'espace pour qu'ils réagissent les uns sur les autres comme des corps chimiques, ou mieux, comme les irradiations des couleurs se contaminant par contiguïté.

Si le temps de la narration est l'imparfait, celui de la poésie s'inscrit dans le présent, perçu comme un point zéro du temps, une temporalité neutre et nulle, constituée par la conscience même du poète, une apparence de durée approchant parfois l'intemporel jusqu'à l'hallucination.

*

La peinture la plus abstraite demeurera toujours éminemment concrète, si on la compare au tissu de signes qu'est par définition un texte. Elle se heurte, en effet, à l'impossibilité radicale de s'élaborer en dehors d'un support matériel ; celui-ci lui confère une unicité telle que sont suspectes la copie et la reproduction.

Dans *Fahrenheit 451*, François Truffaut raconte une fiction selon laquelle les autorités civiles et politiques prennent la décision d'interdire le livre et de le supprimer par le feu. Des hommes, épris de culture, se regroupent en clandestinité et se proposent d'apprendre par coeur les grandes oeuvres littéraires de l'humanité. Ainsi parviennent-elles à échapper à l'autodafé, démontrant par le fait même qu'elles ne sont pas organiquement liées comme la peinture à la toile au livre, susceptible de se voir imprimé en plusieurs milliers d'exemplaires.

*

S'extériorisant jusqu'à atteindre l'autonomie de l'objet, la vision du peintre s'accroche aux cimaises de même qu'elle investit une portion d'espace ; latente, celle de l'écrivain s'intériorisera chez le lecteur.

*

L'oeuvre littéraire, ou si l'on préfère, l'objet littéraire demeure un objet virtuel, n'acquérant définitivement sa forme que dans et par la lecture. C'est l'autre qui possède le pouvoir de la faire exister. Alors que le tableau, si je cesse de le regarder, continue d'occuper son espace, à l'instar des choses les plus familières.

*

On ne fera jamais exister un tableau par la parole, si précise soit-elle. On ne le raconte pas, même s'il paraît véhiculer une trame narrative, fatalement fallacieuse puisqu'elle s'englué dans la durée dont elle ne peut rendre qu'une tranche. Bien sûr, il y a dans l'aventure picturale une sourde volonté d'accéder à la narration. Les peintres du Moyen Age et de la Renaissance, ceux du Quattrocento par exemple, ont tenté de représenter une scène dans son déroulement, soit

par une série de panneaux réunis dans la prédelle, en n'oubliant pas la miniature et la composition en châssis du vitrail, soit en juxtaposant dans un même tableau quelques épisodes de la vie d'un personnage. Mais il s'agit de séquences isolées les unes des autres, vraisemblablement retenues à des fins exemplaires. C'est la bande dessinée — mais d'abord les Egyptiens dans certaines de leurs fresques et plus tard Goya avec les *Caprices* et les *Désastres de la guerre* — qui réalisera jusqu'à un certain point une narration par images et surtout le dessin animé et le cinéma muet. L'art cinématographique aura cependant tôt fait de susciter sa propre problématique ; ce qui ne lui interdira pas à l'occasion de traiter l'image à la manière d'un tableau.

Mais le peintre ne dispose pas des moyens du cinéaste et par ailleurs poursuit un tout autre objectif ; celui-ci le contraint à frapper le temps d'arrêt, à suspendre le mouvement à une fraction de seconde près. Ce qui amènera Diderot à écrire : « L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète ; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible. » Par contre, l'écrivain se retrouvera partiellement impuissant lorsqu'il aura à décrire un regard. Ce n'est que par métaphore qu'il fait le portrait d'un personnage, qu'il peint une scène, qu'il dessine un paysage. Où le peintre, comme chez Brueghel ou Bosch, use de procédés relevant de la simultanéité, le romancier n'opère que dans une succession temporelle de plans, tributaire d'un point de vue variable, quelque chose comme le consécutif et l'énumération ; ceci a pour effet d'imposer au lecteur une vision, celle de la *visite guidée*.

La description littéraire évoque le commentaire et la légende d'une image absente. A l'opposé, le tableau s'impose globalement ; le spectateur reste relativement libre de laisser courir son regard comme son imagination, de privilégier tel détail, de concentrer son attention sur telle figure.

*

Si on ne raconte pas un tableau, on n'illustre pas non plus un poème. On peut, bien sûr, mettre en parallèle une

gravure et un texte, mais ils ne s'appellent que dans la différence.

Essayez de rédiger un texte qui soit l'exact équivalent d'une toile de Braque. Peignez, si vous le pouvez : « arbre d'orbe en côte et de sève en lumière », ou encore : « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. »

Quand il s'y essaie, comme dans la peinture historique et commémorative, le peintre ne transmet qu'un message ambigu, voire équivoque et primaire. Et comme l'a fort judicieusement remarqué André Breton, l'image poétique ne procède pas d'une vision préalable que l'écrivain n'aurait par la suite qu'à transcrire.

*

On sait que jusqu'à l'apparition du papyrus et du manuscrit, et même au-delà de l'avènement de l'imprimerie, les oeuvres furent transmises par voie orale, donc préalablement mémorisées. Il se pourrait fort bien que l'écriture ne fût alors qu'un phénomène mnémotechnique, du moins à ses tout débuts ; car par la suite, de moyen, elle a eu tendance à s'imposer comme fin, si bien que l'orthographe en est venue à se constituer un véritable code parallèle, aux règles souvent capricieuses, voire aberrantes, mais qui en assurent la relative autonomie.

L'écriture ne cesse de consommer sa différence dans son rapport spéculaire à la parole dont elle figure le rêve et l'achèvement.

*

Lire est une activité spécialisée, la conséquence d'une civilisation donnée dont la disparition demeure à tout moment possible ; regarder un paysage ou un tableau relève à l'origine d'une seule et même expérience de vision.

Le peintre s'adresse immédiatement au regard, créant une érotique de l'oeil qui progressivement gagnera l'esprit. Pour sa part, l'écrivain ne sollicite aucun sens pour lui-même ; à peine l'ouïe, mais de manière ambiguë, puisque notre époque ne dépasse guère le stade d'une lecture inté-

rieure. Le texte vise à toucher, entre autres facultés, la mémoire et l'imagination.

Je crois comprendre pourquoi Léonard de Vinci conseillait à ses élèves d'observer les lézardes d'un mur, d'y laisser s'écouler le regard ; c'était pour attendre le moment où ce mur soudain s'ouvrirait sur l'infini des perspectives.

Ainsi l'oeil d'abord filiforme, flexible jusqu'à épouser la fissure, s'élargit par la suite pour provoquer l'éclatement, désormais visible en ce réseau de lignes rayonnantes. Apparemment issue du hasard, la fente devient alors centre d'irradiations, ramenant à la surface une profondeur parfois postulée, le plus souvent pressentie.

*

Quand l'homme, de nomade qu'il était, décida de se construire une habitation, ne se résignant qu'à demi à sa nouvelle condition de sédentaire, il s'empressa d'évoquer l'espace sur les murs.

*

Ce n'est certes pas un hasard si les premières peintures surgissent de la paroi elle-même. La fresque désavoue les murs, en contredit l'opacité.

*

Si vous parvenez à éclabousser un mur de lumière, il disparaîtra aussitôt ; et vous pourrez continuer votre route avec le sentiment d'avoir vaincu un autre obstacle.

*

Le tableau n'a pu naître d'une imitation de la fenêtre, débordement suspendu du dedans vers le dehors, son épanchement mélancolique, à l'image d'un désir incapable de s'inscrire dans la réalité. Non, le tableau, c'est l'intrusion de l'espace dans le dedans, son entrée par effraction, cette menace imminente de faire sauter les murs, le plafond et le plancher.

Car non seulement on éprouva le besoin de peindre les murs, de les tendre de tapisseries ou de papiers à motifs,

mais on décora aussi les plafonds et on recouvrit les planchers de mosaïques, de tapis et du dessin géométrique des parquets.

Contrairement à la fenêtre, hésitante entre le dedans et le dehors (d'elle, on voit un paysage plutôt étranger, et pour regarder à l'intérieur, il faut se rapprocher, y coller l'oeil), le tableau est une concentration d'espace, la rue en coupe d'un bloc vibrant d'ondes, à tout moment près de déborder.

*

Susceptible d'être poursuivie à l'infini, la ligne paraît toujours en suspens, arbitrairement, abruptement interrompue, à l'affût ou en veilleuse ; son attente sollicite le désir pour qu'il la parachève...

Ligne imaginaire, le tracé même du désir secrété par les humeurs noires de la main, ou le fusain de son ombre.

*

On a tort de s'imaginer que c'est toujours l'oeil qui commande à la main.

*

On a parfois l'impression que le dessinateur n'a eu qu'à effectuer un mouvement de projection du bras pour que se déplient et se prolongent les lignes de la main. C'est souvent d'ailleurs de cette façon que l'artiste chinois ou japonais manie son pinceau.

*

La ligne ne sera sans doute jamais qu'une apparence de rythme, une écriture qui en transcrit la durée mais en l'abolissant. Est-ce pour cela qu'elle s'est adjoint le mouvement vibratoire de la couleur ?

*

Je n'oublierai sans doute jamais le moment où j'ai appris que l'ensemble des couleurs était tout entier contenu dans la lumière.

*

Depuis, je n'ai cessé d'envier la possibilité qu'a le peintre de décomposer la lumière et d'en refaire ensuite une espèce de rêve selon certaines couleurs ainsi privilégiées, capables de rendre visible le désir, et non pas seulement son objet.

*

N'allez pas imaginer pour l'écrivain quelque chose de semblable au peintre et son modèle. Selon Proust, le romancier est perdu s'il cède à la tentation de multiplier les croquis. Ce qui tend à démontrer que la mémoire est une faculté essentiellement littéraire ; elle porte un texte fantomatique, n'attendant plus que les mots pour se révéler... les mots et un papier réactif.

*

Si peinture et écriture paraissent avoir une origine, sinon commune, du moins apparentée dans la pictographie, voire dans l'idéogramme et l'hiéroglyphe, la peinture a néanmoins cessé depuis longtemps d'entretenir une relation avec le langage, s'empessant de s'éloigner de la signification pour, à la limite, évoluer dans les zones périphériques de la symbolisation. Les peintures ou graphismes figurant sur les parois des grottes et des mastabas participaient sans doute de l'écriture, mais déjà elles désignaient ce qui échappe à l'écrit, explorant les marges immenses que le mot ne franchit pas en vertu d'une impuissance à rendre totalement compte de l'obscur imaginaire et affectif.

*

Que les poètes aient, depuis Baudelaire et Rimbaud, recouru à un vocabulaire de la couleur n'indique pas nécessairement une parenté entre peinture et poésie. Le poète joue sur l'aura symbolique du mot bleu ou rouge, sur ce qu'en stylistique, on nomme connotation, en définitive sur un réseau imaginaire et affectif. Le peintre, lui, travaille sur des phénomènes d'irradiations et de vibrations (comme le musicien sur des données relevant de l'acoustique) que la physique peut mesurer.

Le peintre ne saurait trop que faire d'une *terre bleue comme une orange* ; l'expression manifeste l'extrême liberté d'un imaginaire propre au langage et que la matière ne limite d'aucune façon. Quand Gauguin peint un chien rouge, je vois littéralement l'image d'un animal en rouge, et la couleur m'est imposée une fois pour toutes. Par contre, je suis incapable d'un même mouvement de contempler les couleurs du quatrain suivant :

L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.

Le comme, implicite ou non, défie tout processus de visualisation.

*

Sans doute, après les tentatives lettristes et spatialistes, sans oublier le projet de Claude Gauvreau d'inventer une poésie non figurative, le travail sur le signifiant se rapproche-t-il le plus de l'acte de peindre, participant d'une volonté d'occuper la page perçue comme espace présumément équivalent à celui de la toile, mais avec des moyens fort réduits, presque élémentaires, puisque l'écriture a codifié son dessin pour lui assigner une fonction sémantique. Et puis, pour le poète, l'équivalent de la toile n'est pas la page blanche, mais le silence.

*

De leur dialogue avec les peintres, les poètes ont surtout retenu des effets de mise en page, une certaine disposition typographique où le blanc finit par devenir confusément signifiant en s'intercalant dans le noir ; mais celui-ci véhicule, par la force des choses, une signification, fut-elle obscure, parcellaire ou rompue (comme on dit d'une couleur qu'elle est rompue de blanc). D'ailleurs cet appareil typographique acquiert la plupart du temps une valeur rythmique.

*

Sans doute, l'écrivain envie au peintre son métier d'ar-

tisan qui lui permet de travailler la matière à des fins quasi alchimiques. Le peintre peut plonger ses couleurs dans l'eau, graver son dessin sur la pierre et le cuivre, le tracer sur des papiers de toutes sortes et dont la seule énumération incite au rêve : papier de Chine, papier chiffon, papier couché, papier à la cuve, à la forme, à la main, papier Japon, papier vélin, papier velouté ou soufflé. Il reste au dessin à tirer voluptueusement partie du grain et du filigrane. De surcroît s'ajoutent l'huile, l'acrylique, la gouache, la laque, le fusain, la sanguine, la chaux, l'encre de Chine, le blanc d'oeuf, et combien d'instruments susceptibles de compléter la main.

Très probablement aussi, l'écrivain jalouse le peintre de parvenir à communiquer sans interprète avec n'importe quel habitant de la planète, alors que lui doit traverser la traduction, adaptation plus ou moins satisfaisante au milieu ambiant. Que l'on perde la grammaire d'une langue, et les oeuvres qui en sont issues demeureront impénétrables tant qu'on ne sera pas parvenu à la retrouver ou à la reconstituer, puis à l'assimiler. Mais on n'a besoin d'aucun savoir quand devant soi surgissent les statues de l'Ile de Pâques ou les peintures de Lascaux. La connaissance satisfera la curiosité, mais n'informerà guère le regard.

*

A l'encontre de la peinture, musique et littérature ont expressément besoin de la médiation de l'autre, interprète et lecteur, pour compléter le cycle de leur existence. Je dis bien existence, et non signification ; ce qui s'applique aussi à la peinture et repose sur les variations de tous ordres que l'appréciateur est susceptible d'introduire au moment où il use de son droit de regard.

*

Face à certaines toiles, j'ai quelquefois eu l'impression que le mur s'ouvrait sur une perspective d'infini, à peine ébauchée par les rêves, que toute la mer était soudain contenue dans le hublot, que l'embrasure des portes et des fenêtres allait d'un moment à l'autre éclater. J'entrais alors dans un état de transparence perdant le sens des limites de mon corps qui ne cessait de s'agrandir parmi les cercles concen-

triques de la lumière à la grandeur de l'utopie et du songe, du désir et de l'extase la plus profondément viscérale.

J'ai aussi connu l'exaltation à la lecture des *Illuminations* et d'*A la recherche du temps perdu*, titre archétypal de toute oeuvre littéraire, lorsque j'avais le sentiment de manier le temps, d'en saisir la coulée onctueuse, homogène et lisse. Le livre originel, le papyrus ou le parchemin, se déroule littéralement et, même aujourd'hui, se déplie de feuillet en feuillet selon un arc-de-cercle ; on tourne les pages d'un livre. L'écriture elle-même est un déroulement, la projection d'un corps suivi de sa longue chute toute en courbes, méandres et spirales, son dévidement selon le graphique oscillatoire de la phrase, enregistrant les amplitudes d'une conscience liquide, ses coulures et ses figements ; la multiplicité des variations, les interférences nombreuses me permettent d'approfondir le temps. Ce que j'éprouve aussi quand la lecture me prend, hypnotiquement me possède et m'emporte au travers de sa formule rythmique de base continue, sourdement litanique, longuement répétée, modulée, murmurante, suscitant peu à peu en moi la transe. A ce moment-là, j'entends, au-delà de l'aspect heurté de ses manifestations, le temps et sa ligne mélodique.

*

S'abolir, soi et ses limites... quand on met le temps en musique, quand on met l'espace en lumière.