

Le tableau de l'intérieur

Jean-Pierre Duquette, *L'espace du regard*, Boréal, « Papiers collés », 1994, 160 pages.

Isabelle Daunais

Volume 36, numéro 3 (213), juin 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32189ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Daunais, I. (1994). Compte rendu de [Le tableau de l'intérieur / Jean-Pierre Duquette, *L'espace du regard*, Boréal, « Papiers collés », 1994, 160 pages.] *Liberté*, 36(3), 192–197.

ISABELLE DAUNAIS

LE TABLEAU DE L'INTÉRIEUR

Jean-Pierre Duquette, L'espace du regard, Boréal, « Papiers collés », 1994, 160 pages.

Comment dire la couleur, comment la nommer ? C'est la question que pose, invariablement, tout écrit sur l'art. Car, paradoxalement, ce que l'écriture en soi ne peut pas dire, ce qui toujours lui échappe, c'est la fixité. Le mot ne détermine rien, qui toujours en appelle un autre, comme la phrase une autre phrase. Mais puisque dans le tableau la couleur elle-même ne se laisse pas réduire à l'unique, toujours en rapport avec l'infinie variation des autres couleurs, peut-être au contraire, peut-être *précisément*, l'écriture entretient-elle avec la peinture des relations privilégiées ? Cette concordance de l'écriture et de la peinture dans un même « espace du regard » constitue, dans leur modeste mesure, tout le « parti » des textes de Jean-Pierre Duquette, non pas analyser, encore moins théoriser, mais simplement — et l'exigence est suprême — décrire, rendre par la phrase un rythme, un mouvement, une direction qui sont ceux-là mêmes du tableau.

Échelonnées sur une quinzaine d'années environ, ces chroniques ont été regroupées de manière à créer un mouvement de résonance grandissant, comme un élar-

gisement de la peinture elle-même à travers le temps. Parti du rapport intime de l'artiste à la peinture, puis à son œuvre (textes sur Simone Beaulieu, Suzanne Duquet, Louise Gadbois, Marcella Maltais, Jeanne Rhéaume, Françoise Sullivan, Raymonde Godin, Michèle Drouin, Janine Leroux-Guillaume et Lucie Lambert), le regard explore ensuite l'exigence programmatique de Fernand Leduc et de Louis Comtois, pour s'intéresser enfin à quelques expositions d'art européen (les maîtres de la peinture hollandaise, Largillier, la peinture espagnole de 1850 à 1950, Renoir, Ferdinand Hodler). Chacune des chroniques reprend, pourrait-on dire, cette structure d'élargissement, en suivant l'artiste à travers l'évolution de son œuvre et de ses intentions, en inscrivant son travail dans le temps d'une progression, en lui donnant aussi la parole. À cet égard, la forme du recueil est très efficace, puisqu'elle instaure, presque en écho, tout un mouvement de reprise, dans une quête toujours recommencée du sens des œuvres.

Les deux premières parties de l'ouvrage portent exclusivement sur des femmes, effet de la qualité et de l'originalité de leur production. L'idée qui domine est celle de l'extrême précision des équilibres et des rapports. L'œil sonde les points du tableau qui semblent fragiles, mais qui sont plutôt des lieux d'unité, le regard se faisant sensible à tout ce que la rencontre entre deux traits, deux couleurs, peut contenir d'infiniment chargé. On pense, chez Raymonde Godin, à « ces lectures du monde [qui] s'inscrivent comme en filigrane, en portées de signes fragiles qui (...) doivent être déchiffrées avec patience ». Mais il y a là plus encore. Car ces lieux du tableau où tout semble se réunir et se précipiter en sont peut-être aussi les marques les plus temporelles, celles qui, plus que les autres, disent à la fois le temps et son abolition. Ce sont les « lieu[x] du passage » chez Michèle

Drouin, où, à même le dessin, se trouvent reliés des factures et donc des moments très différents ; plus encore les albums de Lucie Lambert où le texte (poèmes de Jacques Brault, conte de François Ricard) s'allie à l'image non en complément l'un de l'autre, mais dans un tout unifié, dans une absence totale de division. Nous sommes plongés dans un espace de *continuité*, entre le travail du peintre et son œuvre d'abord, entre le spectateur et le tableau ensuite, entre le lecteur et la description enfin. Espace de *traversée*, où chaque moment, forcément, crée une autre vision, mais sans rupture, en superposition, comme dans un recommencement du tableau.

Cette idée de traversée apparaît aussi de façon très nette dans les deux parties centrales du recueil consacrées à Fernand Leduc et à Louis Comtois, peintres aux œuvres tout entières construites sur la difficulté de voir. (« À l'heure actuelle, mes tableaux sont de plus en plus difficiles à faire et à percevoir », explique Leduc, comme chez Comtois les conditions d'exposition doivent être rigoureusement précises.) Mais par le fait même, ces œuvres demandent au regard qu'il aille dans le sens de la composition, qui est celui du fond montant à la surface. « Seuls sont peintres ceux qui construisent, qui ordonnent par le dedans », écrit Fernand Leduc, dont les microchromies reposent expressément sur ce principe : elles « n'offrent en effet au premier regard qu'une surface parfaitement monochrome (...). L'œil attentif décèle toutefois, enfouie sous la surface colorée, une structure formelle de relations ténues ». Même idée de *remontée* chez Louis Comtois où « la couleur vient du fond du tableau », « où le spectateur se trouve aspiré *dans* la couleur [du] tableau ». Ce mouvement qui procède du fond de l'image pour lentement atteindre sa surface, qui part des premières couches de l'œuvre pour en définir tout l'ensemble, dépasse le cadre d'un seul regard : il est le

principe du travail et de l'art. « En Hollande, il y avait toute une richesse souterraine qui portait *tout* ce qui a donné la peinture hollandaise », explique Fernand Leduc, comme chez Suzanne Duquet, on trouve une « œuvre patiente, à l'évolution lente, comme souterraine ». Le sens de l'œuvre est intérieur, procédant de ses matériaux les plus enfouis, advenant lentement, et, alors même que tout semble surface, mettant le fond au centre du regard. Flaubert est convoqué, pour qui « ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans ». Et on pense à ce rêve de l'auteur de *Madame Bovary* de pouvoir voir à la fois « le dessus et le dessous » des tableaux comme un moyen d'en saisir la totalité.

Or cette recherche de ce qui à la fois précède et affleure est précisément celle qui guide, en toutes choses, le regard de Jean-Pierre Duquette. Il ne s'agit pas de trouver une origine — l'idée de point de départ serait du reste tout à fait contraire à celle de fond, beaucoup plus vaste, beaucoup plus ample, d'une certaine façon « horizontale », et qui contient en soi toute la peinture — mais de regarder, littéralement, vers l'intérieur du tableau. Le regard ne cherche pas un sens *a posteriori*, mais un sens *à même*, il ne surélève pas la toile à quelque principe, il en creuse plutôt la matière, sans jamais toutefois en quitter la surface visible. Peut-être y a-t-il ici l'effet de quelque leçon ? Mais les œuvres mêmes de Leduc et de Comtois semblent dicter ce que doit être le travail du regard, et, par extension, celui de l'écriture. L'organisation des œuvres de Comtois « s'offre comme une surface déconstruite, mais qui se recompose dans le même temps que le regard du spectateur prend pour parcourir l'ensemble du tableau ». C'est bien, en effet, ce que réalise l'écriture qui, parce qu'elle ne peut dire le tableau que dans la succession (le « déconstruisant » ainsi), en refait à la fois le parcours. L'esthétique se fait alors poétique,

puisque dans cette idée de lecture et de composition, c'est toute la correspondance entre peinture et écriture qui se trouve contenue, le fait que l'une et l'autre ne montrent jamais que le mouvement et le tremblé des choses : « que la forme soit une figure ou une architecture, elle demeure un mouvement, une ambiguïté dans l'espace », écrit Louis Comtois à propos de Giotto, dans une définition qui vaut autant pour l'écriture, toujours incomplète par rapport à l'image. La dernière partie de l'ouvrage, sur quelques grands maîtres européens, rejoint ce principe. Dans le regard posé sur ces tableaux cent fois contemplés et, si l'on peut dire, venus de loin, tout est toujours à revoir. Aucune image ne saurait être fixe, puisque le regard varie sans cesse, ne serait-ce que légèrement. « D'une fois à l'autre, on se souvient d'un détail », mais il y a tous les autres, perdus, ou seulement maintenant découverts. Toute vision est partielle, incomplète, circonstanciée, et cette fragmentation même fait partie de l'espace du regard.

Cet espace n'en demeure pas moins un de « fermeture », en ce qu'il ne dépasse pas les limites du visible. Dans les descriptions de ces œuvres, rien n'interfère entre le tableau et le regard : pas de système, pas de « réflexion », pas de passion (alors même que tout est extrêmement passionné), pas de médiation autre qu'une très grande sensibilité et une très grande attention. Il ne s'agit pas de montrer l'effet du tableau sur l'âme, ni même sur la pensée, ou alors rapidement, discrètement, presque « accessoirement », mais bien l'effet sur l'œil. C'est de cette façon que l'écriture laisse toute sa *liberté* au tableau, que celui-ci, en quelque sorte, peut continuer de dire *lui-même*. À cette fin le regard n'est pas « minutieux », l'œil se fait au contraire assez large, attentif aux grandes structures de la toile et aux mouvements qu'elles imposent. Avec pour résultat que ce sont peut-

être moins les « pleins » de l'écriture, c'est-à-dire tout ce qui nomme et qualifie, qui sont les plus éloquents, mais les articulations et les modulations, ces intervalles non pas « où le néant tournoie », comme à propos des points de fuite dans les gravures de Lucie Lambert (et par allusion à Flaubert), mais où toute la vie du tableau s'engouffre, comme soudainement contenue dans un seul prolongement de la phrase, qui est aussi le prolongement du regard. Écriture éminemment picturale du trait qui s'ajoute, se poursuit ou s'interrompt, de la phrase qui se précise, la venue d'éléments nouveaux ouvrant comme autant de brèches sur le tableau. Tout se dit parfois dans l'espace immense d'une conjonction — ce mot du passage (glissement toujours quelque peu vertigineux d'un « pourtant », d'un « néanmoins », d'un « encore que ») —, et qui, dans la description du tableau, vient multiplier l'image.

Bien sûr, une question antérieure demeure, qui est celle de la visibilité de cette image. Peut-on, par la lecture, « voir » ces tableaux, ou plutôt : peut-on voir comme on verrait un tableau ? C'est peut-être en cela que s'établit la différence entre la critique proprement dite et la chronique telle que pratiquée dans ce recueil. Pour tant soit peu qu'elle aille, par système ou par analyse, au-delà de la surface visible de la toile, la critique nous emmène dans un registre de la pensée qui dépasse celui de la perception. La chronique, comme lorsqu'elle parle du regard, ne donne peut-être pas à voir le tableau, mais elle donne toujours à voir. Aussi s'élabore-t-elle en continuité avec le tableau, en lutte constante contre toute division des *lieux*.