

Sic transit tinctura mundi

Robert Marteau

Volume 19, Number 1 (109), January–February 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30871ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marteau, R. (1977). Review of [*Sic transit tinctura mundi*]. *Liberté*, 19(1), 50–56.

Chroniques

arts plastiques

SIC TRANSIT TINCTURA MUNDI

(Tableaux du musée de l'Ermitage en transit à Montréal)

Le pommier nous accueille. Nous voici en terre d'Avalon (*afal land*), la terre de la pomme, l'île sacrée des Celtes. Sous l'arbre chargé de fruits, la madone. Un paysage bleu est suspendu au ciel. Derrière le dessin aigu des feuillages, au-delà des arcanes, Lucas Cranach et Henri Rousseau partagent maintenant les mêmes *loisirs sacrés dans la lumière réelle*. (*Lucas Cranach le Vieux, la Madone au pommier, vers 1525.*)

De notre nuit surgissant, *le Sauveur*, le Pantocrator. Sa main gauche tient le globe crucifère, sa droite forme le signe de la libération. Coiffé de lumière, il se vêt de rouge et de bleu, couleurs de l'amour divin. Le traitement est large, puissant, fluide. La domination du métier s'accorde avec la manifestation de la toute-puissance. Nulle rupture chez le Titien, qui ne peint pas les surfaces mais par les teintures imprègne afin que la matière vienne à nous comme la chair et le fruit. (*Tiziano Vecelli, dit le Titien, le Sauveur, vers 1570.*)

Le Caravage a le don de séduire. Il aménage sa lumière par plans après qu'il en ait déterminé les sources. Il maîtrise, il dispose. Il déclenche chez le spectateur les réflexes qu'il a prévus. L'intelligence chez lui préside à toute entreprise et il a le goût de vite se faire aimer. Père d'un vaste courant,

inspirateur de tant de tableaux où une chandelle foment le contraste des ombres et des lumières, tuteur de Georges de la Tour, et quelque peu du jeune Rembrandt, il aura la mauvaise fortune de ne pouvoir empêcher que son oeuvre serve à soutenir les plus mauvaises causes. (*Michelangelo Merisi, dit le Caravage, le Joueur de luth, vers 1596.*)

N'être pas historien d'art ne m'excuse pas d'avoir jusque là ignoré le nom même de Domenico Fetti qui, dans ce *Portrait d'un comédien*, démontre qu'il est en possession des hautes vertus vénitiennes, qu'il connaît les secrets de la teinture, et comment s'imbibent toiles et tissus, comment circule l'huile, comment d'un puissant pinceau on tire le dessin. (*Domenico Fetti, Portrait d'un comédien, vers 1621.*)

Venise, toujours, avec Francesco Guardi, *Paysage*. Fougue dans le dessin que la couleur déchire ; rien de stable ; la matière en métamorphose ; les arbres, la terre et les hommes ne sont qu'un instant du souffle, ne sont que formes précaires, existences momentanées dans la spirale tourbillonnante de la lumière-couleur. (*Francesco Guardi, Paysage, entre 1775 et 1785.*)

La Venise de Tiepolo, légère, aquarellée, dorée, bleue, fugace, impressionnable, mouvante, lumineuse. Venise, mère de Claude Monet. *Mécène présentant les arts à Auguste* n'a certainement pas cette envolée à laquelle nous avons, à tort ou à raison, pris l'habitude d'associer la facture de Tiepolo. Cette toile est plus sage, me semble-t-il, plus organisée et moins organique. Toutefois, le coeur m'a battu en croyant y déceler le mouvement sous-jacent, onde tricolore teintée du bleu de la mer, de l'or d'Apollon et de la pourpre (auguste) du pouvoir. (*Giovanni Battista Tiepolo, Mécène présentant les arts à Auguste, vers 1743.*)

Dans *Tancrede et Herminie*, Poussin, en architecte musicien, construit rythmiquement : à l'ombre cuivrée où baignent le premier cheval et l'écu succède la lumière dorée qui effleure Tancrede, ensuite le bleu s'empare d'Herminie qu'un cheval blanc regarde, dressé qu'il est sur la terre, illuminant le ciel de cette poésie qu'il a fait jaillir sous son sabot et dont la ramure croît vers l'aérienne ouverture. (*Nicolas Poussin, Tancrede et Herminie, vers 1631.*)

Le groupe de *la Visite à la grand-mère* a pour seul lieu commun la riche lumière par quoi Louis Le Nain révère la pauvreté. Chaque personnage est cloisonné en lui-même selon un mode où se succèdent le noir, le vert, le rouge, le roux, le blanc, le gris, le rouge et l'ombre. Métier sans faille. Physique de la solitude. (Louis Le Nain, *la Visite à la grand-mère*, vers 1640.)

Fernand Ouellette se souviendra que Soulages nous confia, il y a quelques années, qu'il avait trouvé sa voie par l'architecture romane et dans le miroir de Claude Gellée, dit le Lorrain. On rapporte que Claude Gellée fut un enfant si passionné de peinture qu'il fit à pied le voyage de Rome en compagnie de Bohémiens. Où le jeune paysan analphabète avait-il pu voir des tableaux ? Quoi qu'il en soit, c'est un des plus sensibles poètes que nous ait donnés la peinture. Il est aussi grand que son fils spirituel : Watteau. Il sait comme personne épandre les brumes bleues et dorées, nourrir la compacité du vert, embuer d'une amoureuse haleine les miroirs d'eau où de noirs reflets se croisent, confondre horizons et châteaux, faire voir que la nature est surnaturelle. (*Claude Gellée, dit le Lorrain, le Repos pendant la fuite en Egypte (midi), 1661.*)

Le Siècle d'or en s'éteignant allume le Siècle des lumières, et le poème fait place à la frivolité philosophique. Pourtant les meilleurs triomphent de l'artifice : ici, François Boucher qui d'une braise rouge, d'un rouge-gorge ou d'une casaque d'enfant exalte l'herbe et la rivière ; qui met l'eau à portée des lavandières ; qui coagule en arbres les nuées. (*François Boucher, Paysage près de Beauvais, vers 1742.*)

Avec son *Baiser à la dérobée*, Fragonard nous dérobe le meilleur de lui-même, cette verve par quoi sa touche est drossée. Dans le présent tableau, suprêmement raffiné, le peintre se plie au parfait bon goût de la morale espiègle des gens d'esprit. (*Jean-Honoré Fragonard, le Baiser à la dérobée, vers 1780.*)

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, sur un fond nu projette la géométrie des *Attributs des arts* (1786), et accepte, par-dessus les âges, l'hommage que lui ont rendu Braque et Juan Gris.

Vélasquez nous propose un *Déjeuner à la bodega*. Dans

l'écuelle, quelques moules ; sur la nappe crue, une boule de pain et, à côté, un verre avec du vin qui a le doré du jérez. Il y a aussi des personnages, adultes et adolescents. Je me rends compte que Vélasquez est de tous les peintres le plus difficile d'accès. Est-ce pour ça que Picasso l'a dynamité ? La science de Vélasquez est telle, et si hautaine, qu'il me faut un effort pour n'être pas brisé par tant de rigueur et par cette lucidité qui met à nu le désespoir de la matière. (*Diego de Silva y Velazquez, le Déjeuner, vers 1618.*)

Bartolomé Esteban Murillo, *Garçon avec un chien, vers 1661.*

La *Prière de la Vierge* (vers 1660) est le plus faible des Zurbaran que j'ai vus. J'extrais les lignes suivantes du minicatalogue de l'exposition : « Depuis 1645, la peinture sévère et monastique de Zurbaran, le peintre religieux par excellence de l'Espagne, avait perdu la faveur du public. *Prière de la Vierge* illustre ses tentatives d'adapter son style à la manière sentimentale de son jeune contemporain Murillo en vue de regagner sa popularité. »

Un soleil jaune qui tournoie dans les Flandres, et c'est le soir. Pendant que les élèves préparent les vastes panneaux que le maître emplira de cornes d'abondance débordant de chairs féminines, le même maître, présentement, le fameux Pierre Paul Rubens tout seul nous dit sa peinture et son pays, et la structure vive de l'univers où tout n'est que spire, spirales, tourbillons, ondes, frémissement, spasmes, ouverture, pénétration, volte, révolution permanente, baroque enfin dans les fichiers. (*Pierre Paul Rubens, la Charrette embourbée, vers 1618.*)

De Antoine van Dyck, *Portrait de famille* (vers 1620). C'est magistralement peint.

Le savant, le pèlerin, l'homme seul, le philosophe, l'apôtre, le portrait, l'autoportrait : permanence chez Rembrandt, qui a peint le présent *Portrait d'un savant* alors qu'il venait juste de quitter Leyde pour Amsterdam. Il était âgé de vingt-cinq ans. Il n'a pas encore fait le grand saut et se cramponne à ce qu'il sait. A cette époque-là, le détenteur du feu, c'est le peintre de Haarlem, Frans Hals. Rembrandt ? Le voici à magnitude quasi maximale dans *David et Urie*, tableau

qui s'apparente par sa facture à *la Fiancée juive*. Une brume dorée sourd de la nuit, une coulée de lave contient dans sa masse les tons chauds de l'or et de l'Orient. Plus rien n'alimente le brasier sans flamme qui brûle et ne se consume pas. (*Rembrandt Harmensz van Rijn*, Portrait d'un savant, vers 1631 ; David et Urie (Disgrâce d'Aman ?), vers 1665.)

Contemporain de Rembrandt, Willem Claesz Heda ne paie à la nuit aucun tribut. Son pinceau minutieux s'emploie à effacer toute trace, imitant le passage de la lumière dans le cristal, recueillant les reflets dans le sein des liquides, les pigments à la limite des objets. Il surprend le destin des choses, les restitue dans leur forme parfaite à l'intangible et à l'impondérable. (*Willem Claesz Heda*, Nature morte au crabe, 1648.)

Unique, grandiose, ivre et dionysiaque, Frans Hals surgit dans la cristallerie hollandaise et balaie la nature morte par surabondance de vie. C'est grâce à Titien et à Frans Hals que Rembrandt a su larguer les amarres. Le geste de Frans Hals est peut-être de toute la peinture celui qui me ravit le plus. Sa touche est la plus vive, la plus fougueuse qu'on puisse voir, et tout son tableau, il le traite dans le même rythme effréné que contrôle une science jamais mise en défaut. Robes, pourpoints, tissus, jabots, dentelles, mains, visages, tout vient à la forme et à la vie dans le même flux de turbulence et comme aucun autre il sait faire du noir et du blanc les deux seules couleurs irremplaçables. (*Frans Hals*, Portrait d'un homme, vers 1651.)

Gérard Ter Borch nous ramène à la silencieuse contemplation, à la solitude lumineuse dont l'air légèrement embué imprègne les corps (*Portrait d'une femme* (Catrina Leunik), vers 1663), tandis que Jacob van Ruisdael nous conduit à l'attention, à la ferveur, à l'amour accordés à la nature régie par les eaux, l'arbre, l'air, le tremblement du temps intemporel où nous passons. (*Marais*, vers 1665.)

Beauté légère de l'aquarelle dans des chasses mouillées où l'on court le renard : *Portrait d'une dame*, peint par Thomas Gainsborough à la fin des années 1770.

Paul Cézanne, Aix-en-Provence, 1839-1906, *Nature morte*, vers 1899. Des pommes, une faïence, une nappe, du bleu, des

plis, une maçonnerie de lumière, un mortier de lait de chaux. La construction du temple se fait du dedans vers le dehors, le temple se développe à partir du germe, vers la plante, vers le fruit. A force de tâtonnement, à force de fatigue, à force de pratique, Cézanne a trouvé la peinture comme on trouve son chemin. Mais ce chemin mène où ? En nul autre lieu qu'en lui-même. Cézanne est le bâtisseur de notre temple — avec Claude Monet —, le peintre de notre Pietà, le témoin de notre sacre.

Découpez la nappe de Cézanne, projetez en agrandissant, vous obtenez *l'Amitié* (1908) de Picasso. Rencontre sur une même surface de Cézanne et du masque africain. Le puissant Picasso à l'oeil d'oiseau de proie sait avant tout autre se saisir de ce qui n'a pas encore été remarqué. Aussitôt, il édifie, d'une main pleine de santé liant les plans, abandonnant sur le terrain la truette pour tenter d'attraper ailleurs et par la queue le furieux désir qui le possède. (*Pablo Ruiz Picasso, l'Amitié, 1908 ; Femme à l'éventail, été 1908.*)

Gauguin : *Où vas-tu ?* (1893). C'est peint sur de la toile de sac, du jute. Voilà un vrai révolutionnaire : il a voué sa vie à trouver la tradition. C'est teint léger, de joie, de feuillage, de rose, de brique, de pétales jaunes, du poids de la chair et de la pulpe des fruits. Il y a là ce beau regard divin, immense, infini, point borné que Homère à la fois attribue aux vaches et aux déesses. Innocence du monde, juste soleil qui ne juge pas. Gauguin est un prince parmi les hommes : le sang solaire des Incas lui fait l'ombre bleue.

Cet homme menu, à barbiche et à lunettes, je me demande si ce n'est pas lui l'héritier de Gauguin. Il s'appelle Matisse. A-t-on rien vu de plus neuf, désinvolte, que ces hiéroglyphes ? L'écriture en couleur, la naissance simultanée, divine, de la couleur et de l'écriture. Voyez ce fruit dans sa coupe, aucun arbre jamais sur terre n'en a produit de tel et pourtant depuis toujours je me souviens de l'avoir vu. C'était au temps présent du Paradis quand la lumière, la parole, la matière et la musique ne faisaient qu'un. Nous ne profitons pas de l'absence de Dieu pour terrifier les âmes, sodomiser l'esprit, pornographier l'intelligence, énucléer. Nous aimions d'amour. Nous ne soupçonnions pas la pro-

gressive montée de l'ombre du grand Inquisiteur. (*Henri Matisse*, Nature morte à « La danse », 1909 ; la Famille de l'artiste, 1911.)

JEAN-PAUL JÉRÔME, peintures, 1976

Je me souviens de la berge du fleuve. C'est là que Jean-Paul Jérôme faisait fleurir ses grandes toiles épiques où l'aube imprégnait l'aubier des bouleaux. Navigation dans la transparence des vitres. Comme pour un adieu Jérôme broda les volets d'un triptyque qui fut nommé *le Jardin de la licorne*. Avant, il y avait eu la neige et le givre de Saint-Ours, l'irisation que met aux branches noires le soleil d'hiver. Jean-Paul Jérôme est un de ces guetteurs que René Char appelle les matinaux. Il accueille en lui la naissance du jour et ce frémissement de la lumière qui dissout les ombres pour découvrir une fois de plus l'accès au territoire. Aujourd'hui comme hier le mystère naturel suit son cours. Jean-Paul Jérôme est contraint d'abandonner les bords du Saint-Laurent. Le voici dans une cage urbaine où, nostalgique, il teint les heures intemporelles dont l'arc naguère se dessinait à portée de regard. Peu à peu l'espace se pulvérise en mécanismes scintillants. Période brève. Épreuve. Jérôme sent qu'il lui faut refaire son terrain. Il s'installe dans une maison ancienne, au nord-est de la ville. Il suffit d'attendre attentivement. Ça commence par un bleu léger, qu'un trait de crayon accorde au lin. Plutôt qu'une esquisse, une prière où n'est pas dit le nom de la divinité. Sur le moment, je ne songeais peut-être qu'à trouver la clé de ce jardin ouvert. Le seul recours du peintre, c'est d'en revenir à l'abc de la peinture. Il est inutile de perdre son temps à croire qu'on va créer quoi que ce soit, inutile de s'acharner à vider, emplir, agencer, composer. Ce qu'il faut, c'est imiter le mouvement même de la genèse, le moment où le blanc prend teinture, où le silence s'émeut du son.