

Carnet d'un apprenti (extraits)

Jacques Brault

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

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Brault, J. (1979). Carnet d'un apprenti (extraits). *Liberté*, 21(2), 32–41.

Carnet d'un apprenti (extraits)

JACQUES BRAULT

*Je continue donc mes études.
Cézanne, 1905*

Dès ma plus tendre enfance, j'ai senti que je n'étais pas habile de mes mains. Je n'ai pas une belle écriture. Donnez-moi un canif et un bout de bois à sculpter, je finirai par me taillader les doigts. S'il faut repeindre les carreaux d'une fenêtre, je commence par masquer soigneusement les vitres. Et le reste à l'avenant. Depuis des années, je m'adonne à la peinture, au dessin, à la gravure. Je n'y réussis pas très bien, on l'aura deviné. Mais je persiste. Pourquoi ? Sans doute parce que je ne suis pas non plus un écrivain très doué. Dans l'un comme dans l'autre cas, je suis parvenu à entrevoir une toute petite vérité : la réussite (ne parlons pas du succès, ce malentendu) ou l'échec ne se mesurent qu'en fonction du désir initial — le seul désir qui compte.

Donc, je griffonne et je barbouille, avec angoisse et bonheur, comme les artistes et les écrivains « reconnus » ; et, en aurais-je les moyens, je n'aurais nulle envie d'« arriver ». Apprenti je reste et je resterai. Cet état d'incertitude me convient. Hier, j'ai enfin trouvé après de longues recherches le parfait mélange de pigments qui me donnera un ton de vieux rose pour l'impression d'un bois gravé. Ma planche, pendant cette attente, a gondolé et s'est fendillée. Je devrai la refaire ;

peut-être sera-t-elle moins gauchement taillée, mais offrira-t-elle encore cette espèce d'émerveillement naïf de la première fois ? Mon vieux rose (une teinte subtilement cendrée), toutefois, me console par anticipation. J'en ai couvert une pleine feuille de papier Japon et je le regarde à la lumière du matin. Oui, c'est bien lui que je cherchais ou qui me cherchait, il s'accordera sans peine avec le gris pourpré que je lui destinais. Mais ce gris, justement, où est-il passé ?

Ainsi de suite. C'est cela, peindre-écrire-graver ; sitôt qu'on a trouvé, on a perdu. Un amour qui s'installe est un amour fini. Je n'aime que le provisoire (le temporel...), les départs et les haltes, les moments absolus qui n'en restent pas moins des moments. Je n'ai pas choisi ; j'ai accueilli.



Qu'est-elle devenue, cette aquarelle de Gérard Tremblay qui m'avait si fort ému par un pan de bleu « passé », du même bleu qui colorait certaines façades dans la rue où j'ai grandi ? Cela tenait du bleu poudre et du cobalt pâli sous le soleil et les pluies, cela vivait chichement et symbolisait à mes yeux d'enfant une humiliation indicible. Voici que ce bleu blessé, je le retrouve guéri, sauvé de sa pauvre vie, et non pas à cause d'une association d'images, mais grâce à cette lumière que le graveur a réveillée dans la conjonction de son regard et d'un espace que j'ignore, qui n'a rien à voir avec mes souvenirs.



Roland Giguère, poète, graveur et peintre, c'est tout un. L'éclatement étoilé (un motif formel plutôt qu'un thème) de certaines encres et sérigraphies se retrouve, écrit de même source, dans plusieurs poèmes. Il y a là quelque chose qui tient du feu stellaire, qui provient de la combustion, un éclat consécutif à ce qui se consume, comme une espèce de passion qui s'abandonne et aussi se refuse. D'où un clair-obscur entièrement coloré, une évidence des couleurs et surtout de leurs rapports subtils. Puissance de la pudeur qui à bon escient se fait impudique. La vigueur et l'élégance de cette oeuvre picturale-poétique ne trompent pas : l'oeil, l'oreille, la main, le coeur, tout le corps, s'y brûlent — s'y métamorphosent.



Cézanne. L'aspect inachevé de certaines toiles étonne ; puis on regarde, et peu à peu on sent que le peintre n'a pas forcé les choses, qu'il n'a pas outré le geste. Il hésitait, par probité, par scrupule. Une pomme ne pouvait plus rester pomme et devait cependant garder intact son être non comestible de même que sa saveur invisible. Jamais Cézanne n'utilisait la couleur pour le simple effet pictural. Il cherchait plus loin. Son bleu, par exemple, ne donne ni dans le mystique violacé, ni dans le raffinement turquoise. Les aquarelles attestent que ce bleu profond et transparent épouse « une tristesse de la Provence que personne n'a dite ». Ce n'est pas gratuitement que Cézanne, devant l'Estaque, modifie la touche de son pinceau ; il procède par petites applications, presque carrées, qu'il juxtapose et superpose avec une lenteur, une attention méditative propres à son lyrisme synthétique.

Tout ce travail, tout cet effort portent la marque d'une vision neuve et simplifiée qui veut en arriver à l'intimité respectueuse de la genèse du monde. Les aquarelles des dix dernières années modulent les couleurs de façon si suggestive que les plus humbles choses (cruchon, veste, chaise) se magnifient et se déréalisent pour entraîner le regard jusqu'à se perdre, se fondre dans la lumière liquide et légère de leur existence vibratoire.

J'écris cela en ayant conscience de mes pauvres moyens. L'aquarelle, si décriée, si mal pratiquée, un Cézanne lui aura rendu sa vocation propre : elle, et elle seule, est capable de faire chanter le fond.



Non, l'aquarelle n'est pas un genre mineur, un hobby de vieille Anglaise désœuvrée. Le pouvoir de l'eau ne ressemble pas à celui de l'huile. Corps maigre et fuyant, l'eau a des caprices imprévisibles, des inspirations soudaines et qui bouleversent les calculs précis.

Vous mouillez une feuille de pur chiffon, vous étalez le pigment, et ça commence sans vous. Soyez patient, soyez humble, abandonné. L'eau coud et découd les molécules en suspension, ici elle refoule, là elle attire, et bientôt l'image se compose toute seule sous vos yeux avec comme une esquisse de sourire en direction de vos études préparatoires.

J'aime, j'adore l'aquarelle pour ce qu'elle donne à qui ne lui demande pas de se dénaturer. L'eau est vive et farouche comme une hirondelle ; on croit l'avoir domestiquée, rendue docile, et par la moindre fissure elle fuit. Elle ne revient, fière et tendre, qu'à la faveur d'une conspiration avec le papier. Laissons ces deux êtres de solitude s'épouser comme ils l'entendent. Les grands aquarellistes ont été des solitaires. Ils avaient le goût de la lenteur qui seule sait accueillir à son juste prix la brièveté — la fulgurance.



Graver sur bois demande, comme l'aquarelle, que l'on travaille d'abord avec et contre les « blancs ». C'est découvrir que l'on écrit autant avec les silences qu'avec les mots. Savoir épargner, non pas chichement, mais modestement, pour l'amour de la matière la plus pauvre — et c'est ainsi qu'elle devient follement généreuse.

Ne pas oublier que chaque trace de pinceau ou d'éponge, de couteau ou de gouge, signifie un blanc de moins, un blanc perdu sans recours ; ou un blanc qui s'impose, désormais inefaçable. Mais ne pas hésiter devant les sacrifices nécessaires. Pendant la contretaille, le copeau de bois s'élève et s'enroule, se tordant de plaisir et de douleur. C'est signe que le travail va bon train. S'il faut revenir, chipoter ou tâtilonner, l'arête du bois manquera de probité. L'impression s'en ressentira. Il faudra truquer ou tricher afin de rendre vraisemblable ce qui est faux.

Je ne prétends pas enseigner un métier que d'autres connaissent infiniment plus et mieux que moi. Mais j'aime le bois (et l'eau) avec une telle ferveur que je ne crois pas me tromper en écrivant ceci : une bonne gravure sur bois de fil, même imprimée en une seule couleur opaque, fait toujours sentir la présence vivante du bois. Comment ? Par la manière dont les « blancs », si rares et minimes soient-ils, viennent contrebattre les avancées de l'encre.



Oui, j'aime ce qu'on rapporte au sujet de Kano Motonobu. Il devait, pour un monastère perdu dans les montagnes, peindre d'après nature toute une série de grues. Chaque jour Motonobu peignait un oiseau, et chaque soir il imitait avec son corps la pose et le mouvement de l'oiseau qu'il se proposait de représenter le lendemain. En fait, il ne s'agissait pas de représentation ou d'imitation. Le peintre tentait de figurer l'autre même, et pour y parvenir il se faisait autre, selon le précepte poétique de Rimbaud. Le Japonais suivait la trace du Chinois : « Ceux qui étudient la peinture de bambous doivent prendre une tige de bambou et, par une nuit de clair de lune, projeter son ombre sur une pièce de soie tendue contre un mur ; la véritable forme du bambou se trouve ainsi découverte. » (Kouo Hi)

La « véritable forme »... cela donne à rêver comme quand on effleure l'épiderme de l'eau : tout un ciel inversé s'y anime. Ou bien, on ferme les yeux et du bout des doigts on palpe à peine l'écorce d'un arbre ; bientôt la rumeur d'une vie puissante et timide se manifeste ; la sève et la sueur se confondent ; on devient arbre, on prend racine et on donne ombrage. Et l'on sait, alors, marcher verticalement. Il ne reste plus qu'à dessiner, peindre ou graver. Ou écrire ; c'est du pareil au même.



Projet d'une gravure.

La place est vide. Ce n'est pas une place de village ou de grande ville. Seulement un espace autour d'un banc près de la rue. Regardez, juste à côté, là où mon ombre va vieillissante, vous voyez ? Rien, ni personne. La place est vraiment vide. J'attends. Je resterai ainsi, côtoyant ce vide, jusqu'au moment d'y tomber après être mort. On m'emportera. Et la place n'en sera pas plus vide.

Ne rien *dire* à ce sujet. Tout confier aux nervures d'une planche de merisier, une planche arrachée à la clôture qui encercle la place. Et la dérobe au regard.

