

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Avec la vie et l'oeuvre

René Payant

Numéro 34, été 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39563ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Payant, R. (1984). Avec la vie et l'oeuvre. *Lettres québécoises*, (34), 80–81.

Avec la vie et l'oeuvre

Il y a mille manières d'écrire sur l'oeuvre d'art. On peut imaginer entre le texte et l'oeuvre des rapports très variés, comme en témoigne le récent catalogue *Art-Femmes* dont je me permets de souligner la parution mais sur lequel je ne ferai pas de commentaire¹. C'est-à-dire que je ne le commenterai pas parce que j'y participe, précisément au volet consacré à l'exposition montréalaise *Tridimension-Elles*. Cependant, je souligne la parution de cette publication car c'est un document qui a une valeur pour lui-même et non seulement comme témoignage des diverses réalisations artistiques qui eurent lieu, en marge de l'exposition *Art et féminisme* tenue au Musée d'art contemporain de Montréal au moment de la présentation de la très célèbre *Dinner Party* de Judy Chicago, sous le titre *Réseau Art-Femmes*. À chaque ville participante, Chicoutimi, Montréal, Québec et Sherbrooke, est consacré un cahier indépendant. Les quatre cahiers sont présentés dans un coffret qui reprend en écho l'harmonie de gris et de bleu teintés de beige et de rose qui distingue chaque cahier. La réalisation de cet élégant catalogue, vendu scellé sous cellophane, a été confiée à Anne Chérix qui a su exprimer les engagements esthétiques de chaque ville. (Un commentaire circule à mi-voix: le format vertical, la grandeur, le coloris et l'emballage de ce catalogue rappellent étrangement la présentation sophistiquée des bas-culottes de qualité!)... Bref, prévu comme intervention post-événement, ce catalogue paraît néanmoins près de deux ans après *Réseau Art-Femmes*. Comme moi, vous trouverez peut-être qu'il valait la peine de l'attendre.

Un livre et un autre catalogue retiendront maintenant plus longuement mon attention. En radicalisant leur différence, on pourrait dire qu'ils représentent deux positions contraires. Le discours qui, quoique motivé par l'oeuvre se développe à distance jusqu'à se replier

sur lui-même; l'autre qui s'attache étroitement à l'oeuvre pour l'analyser en la suivant dans ses détails. Deux regards: l'un, à travers des verres teintés qui filtrent d'intermédiaires singuliers le contact distancié; l'autre, avec une loupe qui isole et amplifie l'élément qui attire dans la profondeur de l'oeuvre. On retrouverait celui-là dans *Présences du réel* et celui-ci dans *Reflets/Fragments*². L'opposition binaire est sans doute trop radicale, et plusieurs s'y opposent actuellement avec vigueur, mais toute axiologie reste néanmoins utile *pour penser* et indiquer que la réalité demeure probablement dans la zone floue du centre de l'axe d'opposition. Ainsi de ces deux textes.

Accompagnant soixante et un dessins (1927 à 1983) de Philip Surrey, le court texte de Claude Beausoleil commence par une dédicace: «à la mémoire de mère que j'aime»; et se développe, comme un regard un peu oblique sur les dessins sélectionnés dans la vaste oeuvre qu'est celle de ce peintre qui a maintenant plus de soixante-dix ans et qui a participé aux moments décisifs de notre histoire de l'art du XX^e siècle. Regard indirect, puisqu'il ne s'agit pas d'une analyse mais d'un texte d'écrivain qui introduit à l'atmosphère de l'oeuvre et à quelques-uns de ses traits caractéristiques. D'aucuns reprocheront à ce texte sa distance et sa liberté, ou le chassé-croisé que composent avec le commentaire les passages en forme de poésie. Comme le suivant, qui donne le paradigme de l'ensemble du texte:

*le vécu comme lecture
implicitement sillon
la monstration*

*le fil qui conduit ces substances
le fatal de l'amer et de la joie
écrire est une passion
une façon de ruser
une découverte
écrire est une demande
face au sens inlassable
face au temps mémorial*

Le vécu comme lecture. Voilà une des mille manières d'aborder une oeuvre. Commenter une oeuvre à partir du biographique: celui de l'auteur du commentaire. Cela se fait, abondamment, puisqu'on lit et interprète les oeuvres à travers nos lectures accumulées. Chaque commentaire télescope, plus ou moins explicitement, l'intertexte qui fait parler l'oeuvre. Mais ici, il s'agit moins de cela — «moins» et non pas «pas du tout» car l'intertexte intellectuel ne saurait être absolument aboli et agit malgré tout — mais plutôt d'un autre lieu du biographique: celui de la mémoire où les souvenirs surviennent, d'aussi loin que de l'horizon de l'enfance, au présent des rencontres actuelles. Beausoleil rencontre ici les dessins de Surrey. Il feuillette l'ensemble avec attention. Il se souvient alors de sa grand-mère et nous parle de la ville à travers son affection pour elle. La ville, qui est aussi le sujet des variations thématiques des dessins de Surrey.

Cela donne une «fiction mnémotique», à partir de «cette incroyable image d'elle». Et le texte se déploie, tendrement, parallèle aux oeuvres qu'il accompagne, mais aussi comme une caresse. À travers les images le souvenir de l'aïeule affleure, réveille des histoires, et les textes alors frôle les images pour y puiser ses figures: avec celle de la ville, celles de l'écriture, du trait dans le dessin, de la rue, de certains types de composition, etc. Et le texte est là, à «dénouer les signes qui dictent une vision» en suivant les référents ou les éléments plastiques. Il y a les descriptions; puis le texte s'échappe de l'image, en le disant: «Je ne décris plus j'écris et les mots m'emportent dans leur tracé qui se déplace sur la feuille qui sert de plate-forme à ma propension à l'écriture». Ce texte connaît bien son lieu, ses enjeux. Il serait faux de croire qu'il ignore les images. Dans l'esprit de la collection où il se situe, il est exemplaire car il est mené avec

un doigté dont les effets devraient freiner ceux qui croient que cela s'improvise.

Une courte note biographique, préparée par Gilles Daigneault, complète ce quatrième livre de la collection «le coeur dans l'aile» qui a été aussi tiré à dix exemplaires numérotés et signés avec une eau-forte originale de Surrey tirée par Bénic et Tisari.

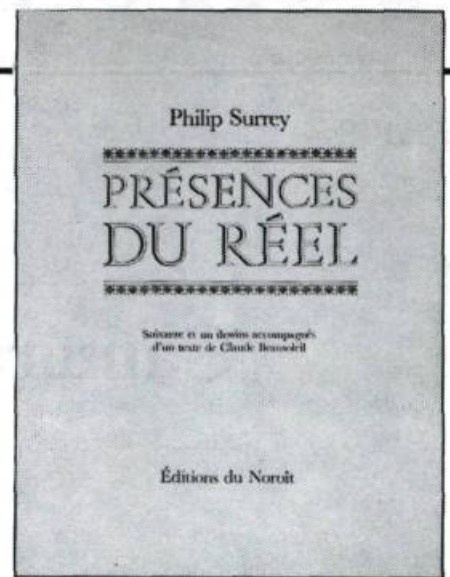
D'un tout autre point de vue, Esther Trépanier et Marcel Saint-Pierre introduisent aux oeuvres récentes de Giuseppe Fiore, au moment où elles étaient présentées à la galerie de l'UQAM. De composition graphique sobre, avec des reproductions couleurs éclairantes, ce catalogue est peu volumineux, mais le texte y fait le poids. En effet, au-delà des oeuvres qu'il analyse, ce texte expose les problématiques fondamentales de la peinture du XX^e siècle. Pour le spectateur peu familier avec les enjeux de la modernité, ou du *modernisme*, ce texte a l'intérêt d'être succinct, synthétique et simple d'accès, tout en n'escamotant pas les précisions nécessaires au sujet. *Et surtout*, il s'appuie sur une analyse attentive et solide des composantes iconographiques et formelles des images de Fiore. Pour le spectateur plus spécialisé, c'est un plaisir de voir progresser le commentaire et l'argumentation et de voir subtilement s'étoffer les a priori esthétiques qui servent de principe (fondement et argument) à tout le texte: l'intérêt pour l'autoréférentialité picturale et l'importance accordée aux marques du geste, de l'acte de peindre (d'ailleurs en dehors de toute forme de psychologie ou d'humanisme nostalgique).

Après quelques rappels historiques — de la Renaissance, qui inaugure la définition du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, aux successives ruptures qui aboutissent au radicalisme de la pein-

ture américaine des années soixante, où le tableau se réduirait à la mise en scène de ses composantes matérielles/formelles essentielles (la planéité et la délimitation de la planéité) — la question principale est formulée à partir du travail récent de Fiore: comment la figuration survit-elle à l'abstraction moderniste sans en perdre les acquis formels et la fonction critique, ou encore: comment la figuration dépasse-t-elle le modernisme? À suivre l'analyse, il semble que les oeuvres de Fiore (1980 à 1983 surtout) littéralisent picturalement les éléments de réponse à la question. Trépanier et Saint-Pierre soulignent, avec justesse (et prudence historique), que le travail de Fiore se poursuit dans la voie ouverte par une certaine figuration française (Crémonini, Adami et compagnie).

Les deux auteurs montrent comment, à partir d'une iconographie puisée dans le «*cadre prosaïque de la rêverie et des loisirs contemporains*» — fenêtres «*triviales et non pas théâtrales*» (vitrines de cafés, baies vitrées de patinoires de hockey, portes-patio, etc.) — Fiore déconstruit la représentation qu'il construit en marquant dans l'image la présence de la fenêtre et sa coïncidence avec le plan de la toile. Les bords de la fenêtre reprennent en écho sur la surface le caractère rectiligne des bordures du tableau. La vitre brouille sa transparence par divers reflets qui deviennent des motifs abstraits où la tache règne, souveraine marque picturale manifestant la peinture elle-même. Divers thèmes — l'interstice, la mêlée, le découpage, le reflet, la fragmentation, etc. — sont relevés par les deux auteurs et signifiés comme motifs qui deviennent des obstacles à la vision directe, seule vision permettant à la représentation de prendre le regard pour le tromper; ces motifs dirigent au contraire l'attention sur l'espace pictural révéle dans sa réalité.

Regard dès lors clivé: oscillant entre la lecture des référents et la réception des effets de la picturalité. Regard saisi surtout par ces effets soudainement survenus dans la figuration qui s'évanouit. *Augenblick*, moment où, dans l'éclair du reflet saisi par le pinceau et inscrit dans diverses formes de la tache, la couleur se donne comme présente, peut-être comme la présence même, dans sa luminosité impalpable et pourtant ancrée dans la matière étalée sur la surface qui s'ouvre à cette éclaircie.



Outre les retombées théoriques de cette belle analyse, ce qui rend par ailleurs ce texte singulier, c'est la série de métaphores dont il est composé. Cela peut paraître incompatible avec le projet descriptif et analytique du texte. Les métaphores, souvent longuement filées, concernent les éléments plastiques mais proviennent des motifs iconographiques. Ainsi: «*c'est maintenant dans le champ de la picturalité que nous baignons*», «*nous venons de plonger dans l'arbitraire*», «*la représentation (...) est élaboussée par les gestes de la couleur*», «*ses giclures avec leurs taches en pointillé et leurs coulisses viennent néanmoins fouetter en surface ces corps*», etc. Cette condensation et ce déplacement métaphoriques produisent une certaine narrativisation des éléments picturaux. Autrement dit, c'est une manière imagée d'exprimer leur dynamique. Ainsi le passage du référent iconique à la picturalité se trouve composer ici une *relève* de la narration par la métaphorisation. Cela témoigne entre autres du pouvoir de l'écriture et rend en quelque sorte le texte à lui-même. C'est peut-être là un des effets de la peinture sur la langue qui cherche à le dire...

Qui pourra maintenant assurer des limites franches entre le discours de la peinture, le discours dans la peinture et le discours sur la peinture? □

1. Ce catalogue, publié grâce à des subventions gouvernementales, est un collectif sans maison d'édition. On peut le trouver dans les musées, quelques librairies et chez Artex.
2. Philip Surrey, *Présences du réel*, texte de Claude Beausoleil, Éditions du Noroît, 1983, 123 pages. Giuseppe Fiore, *Reflets/Fragments*, texte de Esther Trépanier et Marcel Saint-Pierre, sans éditeur, 1983, 20 pages.