

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



D'après peinture
Bélanger, Leblanc, Marteau, Ouellette, Girardin et Lapointe

André-G. Bourassa

Number 6, April–May 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40412ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourassa, A.-G. (1977). Review of [D'après peinture : Bélanger, Leblanc, Marteau, Ouellette, Girardin et Lapointe]. *Lettres québécoises*, (6), 10–13.

D'après peinture

Bélanger, Leblanc, Marteau, Ouellette, Girardin et Lapointe

La production des derniers mois a donné des oeuvres qui, pour plusieurs, ramènent avec intensité les rapports poésie/peinture, rapports qui ont souvent eu, au Québec, de bien beaux moments. Sans parler ici d'associations très anciennes impliquant Rodolphe Duguay, Clarence Gagnon ou Suzor-Côté, il convient de rappeler combien sont significatifs à tous égards les rapports entre Alfred Pellan et Alain Grandbois pour *Les Îles de la nuit*, de Jacques de Tonnancour et Réal Benoît pour *Nézon*, de Gabriel Filion et Carl Dubuc pour *Jazz vers l'infini*, de Jean Benoît¹ et Jean Léonard pour *Naiade*, de Pierre Gauvreau et Paul-Marie Lapointe pour *Le Vierge incendié*. Dans le même sens, la collection des Cahiers de la file indienne dirigée par Éloi de Grandmont et Gilles Hénault aussi bien que les publications des éditions Erta de Roland Giguère nous ont valu des oeuvres de collaboration où le rapport peintre/poète oblige à des interprétations corrélatives. Et je passe par-dessus des éditions pas si anciennes comme Quartz ou L'Estérel.

Dans certains cas le peintre illustre l'oeuvre et, en cela, une interprétation privilégiée nous est fournie par l'éditeur ou par l'auteur lui-même. Je pense qu'il en va ainsi des *Saisons sauvages* de Marcel Bélanger². Bélanger avait déjà manifesté son intérêt pour le rapport poésie/peinture avec «Trois Picasso» qui étaient une manière d'interpréter trois célèbres bleus ou roses du célèbre cubiste³. Mais le poète avait surtout annoncé une poétique de la sculpture où éclataient les rapports du verbe fait pierre:

*Mes mains cherchent les lunes
Cherchent la glaise de lune
Cherchent les limons d'étoile
Pour te façonner⁴.
L'âme de silex parce que trop charnelle
je perdis langage même de chair
Je construisis alors une pierrée afin d'avoir
puissance sur les crues imprévisibles du chant [...]
Ô poème sculpté [...]
Je suis le potier de l'argile [...]
Ma gorge creusée dans le verbe pétrifié des calcaires⁵.*

On pourrait citer des pages de cette vision essentiellement sculpturale que, dans *Saisons sauvages*, Roland Bourneuf saura dégager en lignes grises. Comment comprendre autrement cette mémoire de schiste, ces strates et stries, fossiles, étain et fer blanc d'où s'arrache le premier poème? Les graphismes de Bourneuf nous forcent à ne pas oublier que Bélanger avait déjà écrit «Nous ne subsistons plus que par le modelage sitôt évidé de nos solitudes»⁶. On comprend alors sans peine, dans *Saisons sauvages*, ces

*regards en forme de fissure [...]
sillons trop larges de nos regards
tracés de l'oeil sur la paroi⁷.*

Il en va ainsi du premier poème, sur l'hiver, qui se fige en givre, et échafaudage de glace et de neige, en vertige de cristal. Le «je», perclus de verglas, est captif avec ses frères d'une saison-sculpteur aussi forte que lui. Les saisons suivantes apportent une chaleur qui semble délivrer le poète et lui donner enfin prise sur la parole... non sans passer par un violent geste libérateur:

*Le regard de l'homme étreint par moments le corps
fugitif d'une fille
Tandis que le fils lève sur le père un oeil rageur
où le meurtre brille d'un éclat souverain⁸.*

Mais à part cette image agressive que souligne la turbulence du dessin, «je» n'est pas très familier avec l'écriture libérée et accumule beaucoup trop de phrases nominales et, pour l'été et l'automne, d'interminables énumérations.

Dans le rapport poésie/peinture, il y a le cas, pas très fréquent, des peintres-poètes. On pense par exemple à Giguère qui passe de l'âge du dessin à celui de la parole pour griffonner des mots en accompagnement de ses graphismes, comme dans *Pouvoir du noir* ou dans *Naturellement*. Madeleine Leblanc, qui vient de publier *J'habite une planète* est aussi peintre et poète. Chez elle le poème est lieu géométrique, lieu d'habitation des souvenirs déchiffrés par le regard comme on scrute une toile.

Mais, dans ce recueil de présentation agréable, il y a deux faiblesses. D'abord la recherche de mots aux tendances mystifiantes dont Leblanc n'avait pas besoin pour capter nos yeux: mystère, apothéose, Verbe, pèlerinage, ambrosie, Espoir, pour ne parler que du Prologue. Ils nous lancent sur une fausse piste. Fausse piste ensuite que cet abus de l'anaphore («j'habite») qui revient presque à toute page et cherche à donner une allure rhétorique à une poésie dont la force essentielle est dans les matériaux visuels. Assez ironiquement, ce sont les graphismes de l'éditeur lui-même, André Couture, qui sauvent le recueil d'un enlèvement total dans le verbeux.

On s'attendait à plus de la part d'un peintre. Car c'est le regard en deux et trois dimensions et non celui des quatrième ou cinquième (?) dimensions pseudo-mystiques qui est le plus expérimenté et le plus convaincant chez Leblanc. Ce regard qui sculpte

*Dans le galet bigarré
et l'épave errante⁹*

ou ce regard de l'artisan qui

*tisse une passerelle d'éternité
sur la trajectoire
des genèses¹⁰.*

Visage nu, le second recueil de Madeleine Leblanc, avait eu des réussites, principalement celles qu'a mises en musique François Dompierre. Comme dans «Eros», ces quelques images sculpturales trop peu nombreuses:

*Ton corps était taillé à la mesure de mon corps
Ton cœur était pétri à l'empreinte du mien [...]
Ton front était sculpté dans la pierre de mes rêves,
Ta chair gardait la forme de mes désirs [...]
lave étouffée
Que le roulis d'une musique
Charrie dans ses vagues
Aux noires vapeurs¹¹.*

C'est surprenant comme ce peintre est bon sculpteur quand il se laisse aller en poésie sans chercher à faire joli, sans chercher à faire bien. On a alors, comme dans *Les Terres gercées*, qui est à mon sens son meilleur recueil, des images fortes, même si elles peuvent paraître exagérément sombre à certains. Je regrette de n'avoir pas trouvé dans *J'habite une planète* des formes aussi évocatrices que celles-ci:

*Les séismes
de nos angoisses
impriment
dans l'argile souterraine
de tragiques tableaux
peints de sang
rouge et noir*

*retire tes crocs des noces charnelles,
aiguisé ta faim sur les lames du vent
nourris-toi de galets de moraines,
caresse le galbe des pierres*

*J'ai mesuré tes crocs
sur les rides des pierres
et les fossiles du temps
J'ai palpé ton pouls d'argile
pour croire en tes crimes¹².*

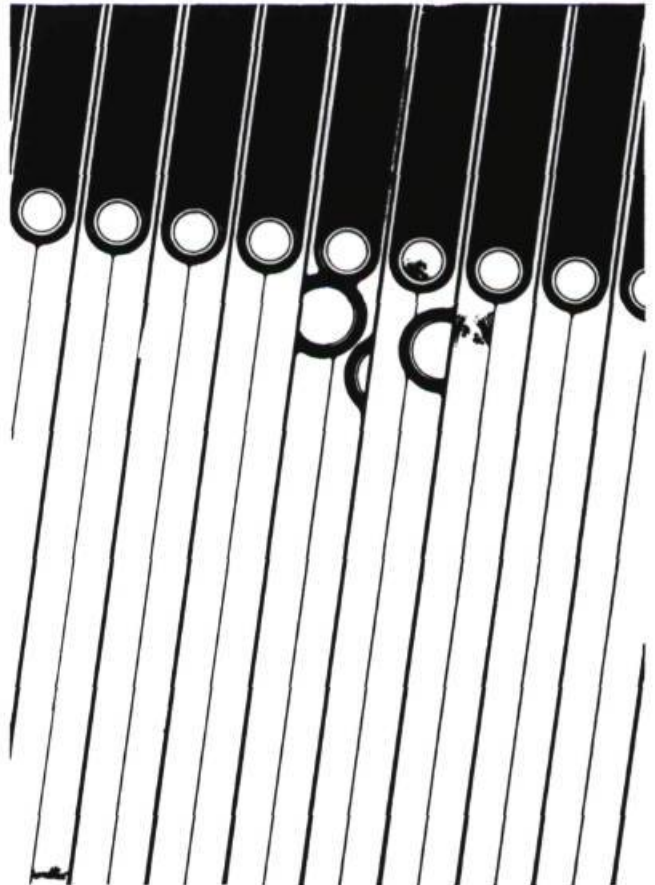
J'habite une planète me paraît être de la même coulée et je ne puis faire autrement que de souligner la lucidité du numéro «Quatre» de ces poèmes numérotés comme des toiles. «Quatre» est sans doute le poème le plus conscient des déchirements du poète entre sa sincérité et sa rhétorique trop envahissante:

*Nos envols sont des cris de délire
des ressacs d'angoisse
des ivresses trahies

masques perfides
trempins illusoires¹³.*

J'aime chez Leblanc cette conscience de l'illusoire des masques et de la cécité de nos regards intéressés. Que ne s'en est-elle tenue à sa familiarité avec dessins et arabesques, cela donne de si belles productions chez ce peintre-poète:

*J'habite une planète
où des rois aveugles
célèbrent leur puissance
en dessinant des arabesques
de feu dans l'espace¹⁴.*



Pierre Cornéliier, illustration de *Peinture sur verbe* de Robert G. Girardin

Robert Marteau, qui est critique d'art (*Vie des arts, Le Jour*) et dont on connaît les publications sur Chagall vient de publier une plaquette, *Atlante*¹⁵. Du point de vue de la présentation graphique, on attendait davantage de ce spécialiste; mais (l'inflation y étant sans doute pour quelque chose) L'Hexagone vise plutôt à donner parole aux poètes que cimaises aux peintres. C'est parfois dommage. Mais le critique d'art transparaît dans le texte qui abonde en connotations de peintres et de sculpteurs: Grünewald, Piero della Francesca, les trésors des Incas, Le Lorrain, des planches peintes, un bois polychrome de Pont-Aven, des bronzes, des toiles vues à Sienne ou au palais d'Urbino. Ces connotations ne forment qu'un réseau qui se noue à d'autres comme ceux des divinités gréco-romaines, des constellations et des provinces de France. Mais le recueil se clôt sur un indice qui nous fait voir cette poésie comme un univers placé sur les épaules d'Atlas. Une atlante est aussi un support sculpté: c'est toute la culture de Marteau qui sert de support à une vision du monde.

Chez Robert Marteau, les rapports poésie/peinture ne dépassent guère le niveau des connotations. Il en va autrement chez Fernand Ouellette avec la publication récente d'*Ici, ailleurs, la lumière*. Il est entendu que la structure principale du recueil est dans la tension entre l'ici et l'ailleurs, thème récemment et bellement élaboré aussi par Michel Régner dans *Tbilisi ou le vertige* et par Guy Robert dans *Textures*¹⁶. On peut croire que la tension entre l'ici et l'ailleurs chez Ouellette n'est pas étrangère à l'ancien thème de la lutte avec l'ange qui a dominé ses premières publications. Mais l'approche est différente dans la mesure où, désormais, la peinture et les arts en général constituent un des supports primordiaux de l'ailleurs. Ce sont poèmes de «voyage impossible», écrit l'auteur dans une dédicace. Il s'agit bien de voyage, ou de tension entre deux pôles qui sont inconciliables autrement que dans certains tableaux et sculptures où s'opère la catharsis: plaisir, par exemple, de retrouver dans les bleus de la Renaissance les mêmes désirs de dépassement. Comme dans cette «Alouette» où les premiers et derniers mots sont *chaos* et *infini*, ou comme dans «La Vigne» dont le texte s'échelonne entre les mots *au loin* et *ici-même*.

L'ailleurs, pour Ouellette, c'est un peu le lac Léman, la mer, Jérusalem, le Jura, la Forêt Noire, les vignes d'Alsace, le sol-dieu; l'ici, c'est la mort-mienne. Entre les deux, une crispation:

*mon regard ainsi éveillé
se tend vers les signes [...]*

*Je reviens
et me dresse parmi les formes
très tendu jusqu'à l'oeil*¹⁷.

Les signes et les formes de l'ailleurs que le recueil privilégie sont les oeuvres d'art, sans oublier les poèmes de Jouve auquel le poète sculpte un tombeau. Ce sont les fresques de Fra Angelico, les toiles de Lorenzetti, Vinci ou della Francesca. C'est dans ces détrempe et peintures qu'est perché l'ailleurs comme aussi dans la table de

*pierre de Brancusi ou dans un masque Ibo. Je reste pourtant peu sensible devant cette évocation d'un ailleurs meilleur; mais si la notion hégélienne et idéaliste d'aliénation conserve encore du sens, il faut dire que c'est chez Ouellette qu'elle le prend dans ce qu'elle a de plus fort, dans cette lutte d'un homme avec le bleu d'une immortelle renaissance. Fort heureusement, l'ailleurs, chez Ouellette, a perdu ses ailes d'ange survolant la ville comme dans ce poème à Chagall et s'est niché à sa place dans le point de fuite d'une oeuvre plastique. Varèse l'a rapproché d'ici*¹⁸.

Car j'aime nettement mieux les poèmes de l'ici, qui appesantissent, qui donnent corps et réponse aux poèmes de l'ailleurs: corps, sève, femme.

*on me dirait absent
mais je serais un cri
une résonance
d'ici [...]*

*je suis sourd aux bribes de bleu.
Il faudra bien que le dieu parle aussi,
que l'espace entier là-haut
soit violé par la démesure*¹⁹.

Ce combat ressemble décidément beaucoup à celui de Madeleine Leblanc, mais il est exprimé avec combien plus de métier! Dommage que les illustrations de Jérôme soient sorties si pâles; j'aurais aimé y mieux discerner, rendu visible par le graphisme, ce conflit entre l'ailleurs et l'ici que veulent rendre, ai-je cru, les droites et les courbes mêlées et opposées.

On peut enfin peindre avec des mots. J'ai eu beau chercher en quoi *Peinture sur verbe* de Robert G. Girardin pouvait le montrer, je n'ai rencontré dans son recueil que des graphismes de Cornélius²⁰ qui m'aient vraiment frappé l'oeil. Mais il y a eu dans ce genre les *Tableaux pour l'amoureuse* de Paul-Marie Lapointe. Toiles/textes, tels qu'étaient peut-être les poèmes rectangulaires du *Vierge incendié*, ce sont tableaux où sans cesse reviennent les références plastiques. Les titres sont eux-mêmes portraits, tableaux et tableautins offerts par un poète à une femme peintre.

Ces poèmes, par exemple, peignent

*un ciel qui serait fait de la matière même du soleil —
tel qu'on le représente dans les tableaux naïfs [...]
toile de verre habitée par le givre*²¹.

Les poèmes de Lapointe regroupés sous le sous-titre d'«Art égyptien» sont plutôt descriptifs et ne dépassent pas la transcription verbale du non-verbal. Ils sont beaux, mais n'atteignent pas l'aspect dialogue, l'aspect réponse du poète au peintre qu'on trouve dans ceux des poèmes de Ouellette qui furent écrits devant des toiles. Exception faite peut-être du «Antonioni (*Blow up*)» que Lapointe compare au peintre Seurat quand il pousse l'agrandissement des photographies à un point tel que les grains sont comme des touches pointillistes. Les premiers poèmes du recueil, eux, grouillent de la vitalité des monstres qui les habitent: crabes, vampires, cyclope-chat, corneilles, scarabées, tamanoirs, tyrannosaures, ta-

rantule, homard, alligators, coq sec; c'est un monde d'anges de satin noir qui font un univers plus digne de Breugel que de Seurat!

Dans cette brève étude, nous ne sommes presque pas sortis de l'écriture et il n'a été question que d'oeuvres récentes. Que serait-ce si on poussait plus loin l'analyse des points de vue psycho-critique ou socio-critique de ces rapprochements peintres/poètes? On trouverait peut-être pourquoi, chez nous, les «révolutionnaires de la toile», comme on a dit de Borduas, ont été plus rapides et plus intenses que les révolutionnaires du texte et que chez nous ce sont les peintres qui ont entraîné les poètes vers plus d'autonomie, vers plus de matérialité. Peut-être le peuple québécois a-t-il été moins accessible au verbal qu'au non-verbal au temps où il dut faire ses plus profondes transformations? Une chose est certaine, c'est que ces deux arts sont essentiellement corrélatifs; l'histoire et l'interprétation de l'un entraînent celles de l'autre, surtout quand les poètes composent d'après peinture (comme on dit peindre d'après nature).

André-G. BOURASSA

1. Cf. *Les Ateliers d'arts graphiques*, no 2, 1947, p. [68].
2. Marcel Bélanger, *Saisons sauvages* avec [cinq] dessins de Roland Bourneuf, Ste-Foy, les éd. Parallèles, 1976, 32 p.
3. Cf. id., *Pierre de cécité*, Montréal, Atys, 1962.
4. Id., *Ibid.*, «Psaumes verts d'angoisse - Fiction».
5. Id., *Prélude à la parole*, coll. «Poésie canadienne», no 16, Montréal, Déom, 1967, p. 13, 67, 71.

6. Id., *Plein vent*, coll. «Poésie canadienne», no 24, Montréal, Déom, 1970, p. 41.
7. Id., *Saisons sauvages*, p. 11 et 12.
8. Id., *ibid.*, p. 19.
9. Madeleine Leblanc, *J'habite une planète*, Hull, Éditions Asticou, 1976, graphismes d'André Couture, p. 10.
10. Id., *ibid.*, p. 13. Ce qui est moins heureux, c'est que l'image ait été utilisée auparavant de semblable façon:
j'ai tissé
une passerelle
pour rejoindre
ton quai d'exil.
(Madeleine Leblanc, *Les Terres gercées*, Montréal, Les Éd. La Québécoise, 1965, p. 9)
11. Id., *Visage nu*, Montréal, Beauchemin, 1963, p. 44.
12. Id., *Les Terres gercées*, p. 14, 15, 16.
13. Id., *J'habite une planète*, p. 16.
14. Id., *ibid.*, p. 28.
15. Robert Marteau, *Atlante*, Montréal, L'Hexagone, 1976, 45 p.
16. Coll. «Poésie», chez Déom. Voir notes de Claude Beausoleil, «lire aujourd'hui», *Hobo-Québec*, no 32, jan.-mars 1977, p. 18.
17. Fernand Ouellette, *Ici, ailleurs, la lumière*, avec trois dessins originaux de Jean-Paul Jérôme, Montréal, L'Hexagone, 1977, p. 20 et 32.
18. Varèse qui est déjà évoqué dans *Séquences de l'aile*, Montréal, L'Hexagone, 1958, p. 47.
19. Fernand Ouellette, *Ici, ailleurs, la lumière*, p. 47 et 51.
20. Cf. Robert G. Girardin, *Peinture sur verbe*, illustré par Cornélius et Barbeau, Montréal, L'Hexagone, 1976, 126 p.
21. Paul-Marie Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse, suivi de Une unique, Art égyptien, Voyage et autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, 1974, 99 p.

La jeune poésie

La jeune poésie, la critique peut-être...

Malgré lui, le critique finit presque toujours par parler le langage du pouvoir. Non pas tellement parce qu'il dispose d'une «tribune» ni parce qu'il exercerait une quelconque influence (laquelle?). Mais par la forme même de son discours, qui prétend dominer la réalité des oeuvres, qui opère des classements, établit des hiérarchies. Le critique a donc mauvaise conscience, et il ne s'en tire même pas en se montrant gentil pour tout le monde, car il se découvre alors un pur fantôme, inepte et incolore. Il n'a donc d'autre recours que de continuer à

exercer sa fonction de roi-nègre de la littérature, prisonnier de son regard «supérieur», esclave de la cohérence, valet d'un sens qui n'est pas toujours le bon sens. En somme, le critique n'a qu'une alternative: être insignifiant ou être détestable. Les mieux portants se complaisent ordinairement dans ce dernier rôle, qui constitue le plaisir le plus raffiné de tous les pouvoirs: se sentir haï. Mais la question n'est pas d'abord là car haï ou ignoré, le critique continue de parler, de classer et de structurer, de rationaliser la folie des oeuvres, ce qui est