

De la difficulté de faire bonne image...

Steve Laflamme

Numéro 161, printemps 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63990ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laflamme, S. (2011). De la difficulté de faire bonne image.... *Québec français*, (161), 86-88.



De la difficulté de faire bonne image...

PAR STEVE LAFLAMME*

Ce numéro ayant pour thème *Littérature et peinture*, l'occasion est belle de consacrer ma chronique au fantastique en peinture ; car en effet, le fantastique n'est pas exclusif à la littérature, bien que cette dernière lui serve de porte-étendard depuis ses origines.

On verra ici que, si la notion de « fantastique » a été maintes fois (re)définie en littérature, elle paraît encore plus complexe à cerner, à déterminer en peinture.

Une disparition de taille

Il serait superfétatoire de revenir sur les éléments définitionnels du fantastique : la plupart des articles, des mémoires, des thèses portant sur le genre semblent immanquablement s'employer, dès l'entrée en matière, à rappeler au lecteur les paramètres de base du fantastique – comme si le lecteur en était chaque fois à sa première lecture dans ce créneau. (J'ai moi-même fréquemment eu recours aux pierres d'assises du fantastique depuis l'entrée en scène de cette chronique, il y a maintenant trois ans.)

Or, il m'apparaît pertinent d'exhumer un – et un seul – des aspects déterminants du fantastique, pour les fins du sujet de la présente chronique : le rôle crucial qu'y tient le **point de vue**. En effet, le fantastique est d'abord et avant tout affaire de **perception** : un même récit raconté à travers les yeux de narrateurs différents (ou perçu par

des personnages différents) pourra s'avérer fantastique, merveilleux ou étrange, selon la couleur qu'en donne le personnage qui est témoin de l'insolite.

Nombre d'articles et d'ouvrages consacrés au fantastique pictural semblent ne pas tenir compte de ce paramètre essentiel et s'attardent, le plus fréquemment, soit aux **thèmes** qu'on retrouve dans la peinture dite « fantastique », soit aux **effets** propres au fantastique pictural, bien que ces effets soient difficiles à définir, de l'aveu même de Roger Bozzetto¹. Ainsi, Louis Vax (*L'art et la littérature fantastiques*, PUF, 1963) et Jurgis Baltrušaitis (*Le Moyen-Âge fantastique*, Flammarion, 1981) s'intéressent aux représentations des principaux archétypes dans la production picturale, du diable aux revenants. Dans certains cas, le parcours des deux théoriciens touche l'anthropologie, la sociologie. De leur côté, Bozzetto (notamment dans *Du fantastique iconique*, E. C. Éditions, 2001) et Walter Schurian (*Art fantastique*, Taschen, 2005) s'attardent à la manière dont les effets fantastiques se déploient dans certains tableaux : Bozzetto traite entre autres du « langage » pictural convoqué dans un tableau dit fantastique, tandis que Schurian explore, d'un point de vue essentiellement biographique, le parcours de quelques dizaines d'auteurs dont les tableaux plus ou moins célèbres constituent une anthologie assez imparfaite

La perspective ne permet pas aux aveugles de voir.

Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*

Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemar*, 1781.



Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth avec les poignards*, 1812.

(quoique très intéressante et « belle »), mais qui fait la part belle à une conception très large du fantastique – fort heureusement d'ailleurs.

Un bel effet de sfumato : des règles aux contours flous

Pourquoi semble-t-il si difficile de « fixer les règles » d'exploration du fantastique en peinture ? D'abord parce que, par le terme « fantastique » appliqué à l'art, on a toujours désigné des notions très différentes et un champ très hétérogène incluant, certaines fois, l'art à partir de la Préhistoire et, dans d'autres cas, arrivant jusqu'à soutenir l'inexistence du « fantastique » en art (c'est le cas de nombreux critiques littéraires qui n'arrivent pas à appliquer la notion de « fantastique » littéraire au champ artistique). Secondement [*sic*] on aperçoit une imperfection sous-jacente et, précisément, une imperfection de forme : on ne peut pas prétendre parler d'art seulement en termes littéraires en ayant recours aux moyens dont on dispose pour le texte [...] même si le concept de « fantastique », tel qu'on l'entend dans le milieu de la critique contemporaine, naît à l'intérieur du domaine littéraire². Ce qu'il

semble important de retenir de l'explication précédente, c'est notamment l'absence (ou les déficiences) d'un métalangage purement pictural qui soit universellement compris et que chaque récepteur puisse décoder afin de saisir les mécanismes du fantastique en peinture, tandis que le lecteur peut assez facilement décoder le fantastique en littérature parce que l'outil employé par l'auteur (la langue écrite) est familière pour le récepteur de l'œuvre : « il n'existe pas de dictionnaire, pas plus qu'une grammaire picturale³ ». On rencontre le même problème en musique : *La symphonie fantastique* de Berlioz fait figure d'exception parce que sa fantasticalité est étudiée en regard de son orchestration novatrice, et bien qu'il soit quasi impossible de traduire le langage musical en y trouvant des équivalences linguistiques⁴, la structure de l'œuvre témoigne néanmoins d'un souci de la forme qui appuie clairement des intentions rattachées au fantastique : nombre d'instruments convoqués selon les parties de la symphonie, force et expressivité des instruments selon qu'il s'agisse des « Rêveries » (première scène) ou de la « Marche au supplice » (quatrième scène), par exemple. Autrement, les arts autres que la littérature font intervenir des (méta)langages aux inflexions obscures, voire hermétiques pour le récepteur, et on s'en remettra trop souvent au recours facile qu'est celui de la langue comme outil servant à discriminer ce qui appartient ou pas au fantastique. (À cet égard, un cas notoire est celui de la chanson « *Don't Fear The Reaper* » (1976) du groupe américain Blue Öyster Cult, dont la facture musicale ne se distancie aucunement des autres pièces rock de l'époque à laquelle la chanson a été composée. Le fait que le texte traite de la Faucheuse (*Reaper*) suffit, pour certains critiques⁵, à qualifier l'œuvre de « fantastique ».)

Pour Kalliopi Ploumistaki, « [p]arler de l'art fantastique renvoie peut-être à un pléonasmе : quelqu'un pourrait soutenir que toute forme d'art appartient au champ fantastique, ou à ses racines aux brassages imaginaires. Cette thèse n'apparaît pas injustifiée parce que les termes "art fantastique", et pour notre étude "peinture fantastique", ne figurent pas nettement comme un domaine particulier dans les histoires de l'art ou les autres ouvrages spécialisés sur la peinture⁶ ». Ainsi, par son travail de travestissement obli-

gatoire du réel, la peinture *est* fantastique, par la force des choses, si l'on suit le raisonnement de Ploumistaki. Or, cette théorie repose sur un aspect particulier qu'on ne remarque guère dans le fantastique littéraire : Ploumistaki a recours à André Barret, qui considère qu'« en peinture, le monde du Fantastique [*sic*] est plus que tout autre celui de l'expression d'un *ego* farouche⁷ ». Voilà qui abonde dans le même sens que ce qu'affirmait Louis Vax, quelque trente ans plus tôt : « Il n'est de véritable fantastique que celui qui a été voulu tel⁸ ». (Qu'on me permette de m'inscrire en faux par rapport à cette assertion ; seulement, elle fait foi d'un primat accordé à l'expression plutôt qu'à la réception.) Pour emprunter au schéma de la communication de Jakobson (parce que l'œuvre d'art est aussi situation de communication), disons que le fantastique pictural serait une affaire... d'émetteur plutôt que de dépendre des personnages et du récit (du message, donc) ou des effets de l'œuvre sur le récepteur, selon ce qu'en disent nombre de théoriciens convoqués à la fois par Bozetto et Ploumistaki dans leurs travaux.

Qui est sujet, dans le fantastique pictural ?

Une des difficultés que relève Bozetto dans *Du fantastique iconique...* tient au fait qu'il n'existe pas, dans un tableau, de diégèse à proprement parler : « Devant un tableau fantastique, il n'existe pas, en effet, une vraie porte d'entrée, ni d'axe de lecture balisé, on se trouve d'emblée dedans – ou jamais⁹ ». De là la nécessité, pour l'observateur, de se construire sa propre interprétation de l'œuvre – ou de s'en tenir à l'expressivité de l'artiste comme marque du fantastique.

Selon cette façon de voir les choses, la peinture semble évacuer l'actant le plus important, en littérature, dans la confirmation de la fantasticalité de l'œuvre : le personnage qui est témoin de l'insolite. On l'a dit, un même phénomène raconté à travers le prisme narratif de personnages différents pourra se révéler merveilleux, fantastique ou étrange – selon le regard qui est posé sur le phénomène. Or, en peinture, la plupart des œuvres considérées comme « fantastiques » par les théoriciens ou les anthologistes se contentent la plupart du temps d'illustrer le phénomène insolite... sans le personnage-témoin dont a cruciallement besoin la litté-

ture pour qu'on confère à l'œuvre son statut d'œuvre fantastique. Ainsi, le tableau *Les mariés* du peintre vénézuélien Jacobo Borges présente assurément une situation surnaturelle ou pour le moins onirique : l'homme et la femme semblent superposés au décor (une pièce presque vide d'une maison), ce qui leur donne un caractère fantomatique, évanescent. Seulement, l'absence de diégèse fait qu'on ignore si les mariés sont témoins du phénomène qui les atteint et s'ils en sont bouleversés – le bouleversement demeurant essentiel au fantastique, du moins selon sa conception canonique. Il semble, dans un tel cas, qu'on fasse confiance au récepteur de l'œuvre, que c'est à lui qu'on demande de « vivre le fantastique » à la place de tout personnage.



Gustave Moreau, *Apparition*, 1885.

Dans de rares cas, on parvient à déceler un ou des personnages qui permettent de combler les vides (les indéterminations) laissés par l'artiste. Le tableau le plus célèbre de Johann Heinrich Füssli, *Le cauchemar* (1781), dépeint une femme apparemment évanouie (ou endormie), bordée par un cheval aux yeux dépourvus de pupille ainsi qu'une –créature s'apparentant à un démon ou au diable. Le spectateur peut comprendre,

au moyen du titre du tableau, que les créatures qui bordent la dormeuse proviennent d'un autre univers (celui du rêve – son rêve à elle, peut-être), que « [si la dormeuse et les créatures] sont présents dans le même espace de la toile, [...] seul le spectateur les réunit dans son parcours de lecteur¹⁰ ».

Encore plus rarement trouve-t-on des tableaux dans lesquels il appert clairement qu'un personnage traduit sa surprise, sa résistance à l'insolite. C'est le cas du *Lady Macbeth avec les poignards* du même Füssli et d'*Apparition* de Gustave Moreau, par exemple. Dans de tels cas, la fantastique semble reposer (ainsi que dans la littérature) sur le message, c'est-à-dire qu'elle est intrinsèque à l'œuvre en ce qu'elle offre comme univers (qu'il y ait diégèse ou non, on trouve un témoin de l'insolite).

Comme image rémanente...

Il semble falloir retenir que la peinture dispose d'un plus grand nombre d'instances qui interviennent dans la détermination de la fantastique d'une œuvre donnée : le fantastique pictural peut ainsi à la fois reposer sur les traces de l'émetteur, dépendre occasionnellement du message ou encore découler des effets produits sur le récepteur, qu'on force à emprunter le regard du créateur le temps de l'observation du tableau. En ce sens, la peinture (les arts visuels en général, dirait-on, puisque la photo contribue aussi au fantastique à sa manière¹¹) constitue un genre qui traite le fantastique de façon plus subjective que la littérature, alors que chez cette dernière, l'auteur agit en véritable démiurge et décide, lui, de l'angle selon lequel le témoin percevra l'insolite. Là où les deux genres se rejoignent, c'est que dans nombre de nouvelles fantastiques faisant intervenir la peinture, on raconte les effets d'un tableau sur celui qui l'observe (qu'on pense au « Portrait ovale » de Poe ou à « L'amateur d'art » de Carmen Marois, par exemple) ; mais chaque fois, on sent bien le narrateur guider la façon dont il souhaite que le lecteur comprenne la réaction du protagoniste devant l'insolite. Après tout, ne s'agit-il pas là de la meilleure manière de s'assurer que le témoin de la surnature en soit bouleversé pour les bonnes raisons ? On a déjà vu qu'il est impossible pour l'émetteur de présumer de ce que le récepteur saisira du message¹²... □

* Professeur de littérature, Cégep de Sainte-Foy

Notes

- 1 Roger Bozzetto, *Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E. C. Éditions, 2001, 77 p.
- 2 Tania Collani, « L'art surréaliste et le fantastique cérébral », pour *Les phantasmes et les icônes du fantastique* (Séminaire d'Arts et Lettres, Università degli Studi di Bologna), 2004, en ligne.
- 3 Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 35.
- 4 Lire, à ce sujet, l'article de Guillaume Bordry dans *Québec français* n° 152 (hiver 2009), dans le dossier Littérature et musique.
- 5 Le magazine *Rêveur fantastique* consacrait cinq pages de son premier numéro (1993) au groupe, disant de sa musique qu'elle est « au service du fantastique » (p. 2). On ne s'attarde toutefois qu'aux créations du groupe qui ont trait à la langue : les paroles et les titres des pièces.
- 6 Kalliopi Ploumistaki, « Visions de la mort dans la peinture fantastique », pour *Les phantasmes et les icônes du fantastique* (Séminaire d'Arts et Lettres, Université Aristote de Thessalonique), 2004, en ligne.
- 7 André Barret, *Les peintres du fantastique*, Turin, éditions de l'Amateur, 1996, p. 8.
- 8 Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1963, p. 35.
- 9 Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 31.
- 10 Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 53.
- 11 À cet égard, il existe une photographie éloquent du Japonais Eikoh Hosoe intitulée « Homme et femme numéro 6 » (1960), qui joue sur les indéterminations et qui servait à illustrer ma chronique intitulée « Monstruosités d'Orient » (*Québec français* n° 153 (printemps 2009), p. 82). On consultera aussi l'ensemble de l'œuvre de l'artiste-photographe Michelle Blessemaille.
- 12 J'ai traité de cette question dans « Partenaires dans l'improbable », dans *Québec français* n° 152 (hiver 2009), p. 94-96. *

CONNAÎTRE, DIFFUSER ET AGIR.

PUQ.CA



352 pages 39\$

LA VILLE

Phénomène de représentation

Sous la direction de Lucie K. Morisset et Marie-Ève Breton
Collection Patrimoine urbain

Qu'est-ce que la ville, au-delà d'un milieu géographique et social ? Les auteurs l'abordent comme un phénomène de représentation, un artefact culturel dont la signification repose entre ceux qui l'ont imaginée, ceux qui l'habitent et ceux qui l'explorent.



172 pages 20\$

PERMANENCE ET MUTATIONS DE L'UNIVERSITÉ

Noam Chomsky
Collection Enseignement supérieur /
Textes présentés
par Normand Baillargeon

À travers huit textes traduits suivis d'un entretien inédit dans lequel il revient sur certaines de ses idées pour les actualiser ou les préciser, Chomsky donne un exemple profondément inspirant à quiconque a à cœur la survie de cet idéal de l'université qu'il n'a cessé de défendre.



170 pages 20\$

GEORGE SAND TOUJOURS PRÉSENTE

Sous la direction de
Renée Joyal

Démodée, George Sand ? Six étudiantes talentueuses et motivées du programme Histoire culture et société de l'Université du Québec à Montréal montrent que ses œuvres, bien que posées dans le contexte du XIX^e siècle, n'en demeurent pas moins pertinentes aujourd'hui par la portée universelle de leurs sujets.



Presses
de l'Université
du Québec