

Sur la vraie nature des choses

Roland Bourneuf

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501137ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501137ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Sur la vraie nature des choses

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourneuf, R. (1996). Sur la vraie nature des choses. *Études littéraires*, 28(3), 101–107. <https://doi.org/10.7202/501137ar>

SUR LA VRAIE NATURE DES CHOSSES*

Roland Bourneuf

■ Deux panneaux qui, délibérément, ne se raccordent pas, ni dans les formes ni dans les couleurs qu'ils portent. Approximativement, à gauche l'océan, à droite la terre, mais les falaises qui la composent sont entaillées, taraudées par l'eau — et des feuillages se mêlent sur le bord opposé aux nuages et aux vagues. Au premier regard on pense au dédoublement d'un thème : la nature. Ou à sa démultiplication bien plus grande, car tous ces objets élémentaires en recèlent d'autres. Par leur nombre, par la stridence des couleurs — où domine le vert —, je suis pris par la sensation d'un chaos. Sur la gauche, dans le tumulte de l'océan et du vent, se livre, ou s'achève, une bataille navale : fumée des canons, mâts rompus, voiles déchiquetées de trois vaisseaux. Du même côté, peut-être dans les fonds marins glauques, presque opaques, des formes rougeâtres qui font pendant à l'autre panneau, dont le bas paraît lui aussi peuplé. Et il y a ce lièvre étiré dans son élan ocre et blanc qui le traverse obliquement vers la droite. Il pourrait être celui qu'Alice rencontre après avoir franchi le miroir — à moins qu'il ne sorte d'une chasse de Paolo Uccello, dans les arrière-plans d'un sous-bois. Suivons la suggestion qui peut nous donner une clef, parmi d'autres possibles, pour entrer dans le tableau : le lièvre devient l'introducteur, mieux même, l'initiateur d'un espace multiple.

Je distingue maintenant des figures de plus en plus nombreuses, évidentes — je m'étonne de ne pas les avoir encore repérées —, complètes et donc reconnaissables. Un petit Neptune avec son trident à cheval sur un animal marin, qui est peut-être un dauphin, et une silhouette féminine dressée dans l'eau, ou sur l'eau : une néréide. Mais

* Le tableau de Michel Boulanger *la Vraie nature des choses* a été réalisé en 1990 et présenté au Musée du Québec dans le cadre de l'exposition *le Lieu de l'être* à l'hiver 1994-1995. Nous remercions le Musée du Québec de nous avoir permis de reproduire ce tableau à la page 107.

je ne discerne que l'armure lamellée d'un conquistador et son arquebuse braquée à l'horizontale ; le visage est occulté par l'ombre. Et, là aussi fondu dans l'ombre, ce doit être le profil d'un Indien assis, un chef à plumes, ou une idole. Et au long du bord inférieur du tableau, là où le vert a viré vers le rouge presque noir, sortant des entrelacs végétaux ou organiques, des yeux exorbités, une gueule béante : le Léviathan, le monstre des origines. Il ne faut pas l'éveiller car, une fois sa puissance excitée, il est capable d'engloutir le soleil et, dans les Jugements derniers aux tympan des églises romanes ou sur les fresques gothiques, il ouvre aux damnés l'enfer.

Des Phéniciens à la Bible et aux Gréco-latins, le tableau m'engage dans la mythologie ; la conquête de l'Amérique sur terre et sur mer m'installe dans l'histoire. Depuis la Renaissance, la peinture occidentale nous a habitués à ces renvois, à ces citations. Tel portrait de Hans Holbein ou de Pisanello inscrit une devise, un livre avec son titre, une lampe qui brûle à l'arrière-plan, et les grands déploiements des divinités olympiennes couvrent les plafonds de Versailles. Ces références codées avec précision ont le plus souvent pour nous cessé de faire du sens. Mais ici l'intention — qu'elle soit délibérée ou non importe peu — semble bien autre que de nous proposer un message chiffré. J'entre dans le domaine de l'association, de la réminiscence ou du fantasme ; en un mot, dans l'inconscient.

L'eau omniprésente sur cette surface engage, au sens littéral, à plonger et à se fondre, ou à se perdre, dans ces abîmes de ténèbres. Le Léviathan lui-même, nous dit le dictionnaire des symboles, actualise les puissances instinctives de l'inconscient auxquelles fait écho la grâce divine. Et puis il y a, très stylisées, ces curieuses figurines posées sur un segment qui ondule comme une vague, semées sur le paysage traité, lui, dans un style nettement réaliste : à gauche un pion de jeu d'échecs, un sapin et une clochette de décoration de Noël, à droite un casque jaune de pompier ou de travailleur manuel, un sein et un parasol ouvert. Le Docteur Sigmund Freud aurait-il apposé ici sa griffe bien en évidence ? Clin d'œil du peintre au spectateur ? Jeu visuel à prendre dans sa gratuité ? L'effet au premier regard est insolite, saugrenu même. Mais je constate que ces objets-signes sont disposés en un cercle qui inclut aussi le corps du lièvre arqué dans sa course. Dans ce chaos originel le cercle introduit un ordre. Le tableau agit donc simultanément en deux directions opposées : il absorbe, fascine, appelle vers l'indifférencié ; il suscite une organisation, il rassemble, tient ensemble. Il dissout et se coagule en formes définies, il distend et contracte. Conflit, ou plutôt tension dynamique, qui évoque puissamment les processus psychiques tels que la psychanalyse les a décrits — plus précisément : le travail de l'inconscient et celui du conscient. Là le peintre, et le spectateur à sa suite, est entraîné ; ici il décide et tente d'imposer non pas un programme préconçu mais un ordre mental.

Monde divers et diffus, multiple, grouillant, sans échelle, étranger à la mesure et à la proportion, excessif, qui résiste à toute tentative pour le saisir dans son ensemble, pour y trouver une cohérence, une logique, une loi. Le tableau est nécessairement limité par son cadre et le peintre, par le cercle des objets-signes isolés, y a introduit un principe visuel organisateur, mais la poussée interne le fait éclater, vise à le prolonger et à le

faire se répandre sur le mur qui le porte. J'assiste à une lutte — d'où l'humour et le plaisir ludique ne sont pas exclus — entre une volonté sélective, limitative, et des énergies variées dont la profusion s'échappe de partout. Et si, comme je viens de le faire, j'en ébauche l'inventaire, j'identifie des éléments plus ou moins distincts, des provenances situables ou non dans le temps, des chevauchements, des surimpressions, des glissements. Un monde à travers lequel une coupe a été pratiquée et qui révèle des « strates fluides », dans la mesure où cette métaphore mixte renvoie à la possibilité — toute problématique — d'une représentation spatiale. J'ai le sentiment de me trouver ici immergé non plus dans la psyché d'un être singulier qui serait le peintre mais dans le collectif, plus précisément dans l'inconscient collectif : je crois ainsi pouvoir nommer l'impression première reçue de ce tableau avec ce qu'elle contenait à la fois d'exaltation et d'angoisse. Collectif, c'est-à-dire commun à tous les humains, qui s'exprime dans les récits et les figures mythologiques, dans les symboles qui sont autant de médiateurs entre l'inconscient et le conscient. Je vois ici se fondre, à des distances plus ou moins grandes du seuil de la conscience, des objets témoins de notre culture moderne, des animaux réels ou fabuleux, des événements de l'histoire du continent américain, des fragments de paysage, des abîmes qui conduisent aux profondeurs de la matière vers la Grande Mère qui met au monde et qui engloutit dans un perpétuel mouvement de création et de destruction, vers ces zones mitoyennes de la conscience et de la matière que Carl Jung désigne comme « psychoïdes ».

Ce tableau réactive un vieux problème de la peinture, à savoir l'intégration du temps dans une portion d'espace — non pas en détaillant les divers moments d'une action, comme un Giovanni di Paolo le faisait encore au début du XV^e siècle dans son saint Jean-Baptiste gravissant la montagne ou comme Marcel Duchamp enregistrait à l'instar de la chronophotographie le déplacement de son *Nu descendant un escalier*. Ce qui nous est donné ici, c'est la mémoire du paysage : l'événement qui s'y est déroulé autrefois, bataille navale ou coup d'arquebuse du conquistador, y est encore inscrit, il y est encore présent au moment où je le regarde, comme une radiation qui se perpétue, une énergie toujours active. Le paysage n'est pas seulement cet assemblage d'eau, de terre, d'objets, de figures, mais la somme des événements qui s'y sont déroulés. Et il pourrait idéalement se réduire à ce point « aleph » par lequel le narrateur de Borges voit se condenser toute son histoire, qui est aussi celle de l'histoire de l'univers. Mais peut-on encore dans cette simultanéité de l'événement parler de temps ? Plutôt de la sortie hors du temps.

Alors que j'écris ces lignes, je retrouve, non par hasard mais par un effet de synchronicité qui relie l'événement psychique et l'événement extérieur, des pages de Jean Giono que j'avais délaissées depuis longtemps. Dans *Noé*, véritable cellule-mère de toute son œuvre ultérieure, il raconte le surgissement de ses personnages dans l'espace clos de son bureau. Un froufrouement de robe, un parfum, et une jeune femme sortie des rayons de la bibliothèque se dirige vers la fenêtre. Ou bien, à travers les feuillages d'un olivier dont il cueille les fruits, il voit des formes d'où émergent les cariatides d'un hôtel d'Aix, puis un cirneur de bottes, des passants. Dans un parc saisi au vol depuis le

train qui le transporte vers Marseille se déroulent des chevauchées médiévales, des faits d'armes. Réminiscences littéraires, dira-t-on, procédés explicatifs plus ou moins truqués de romancier, fabulations données pour des expériences vécues, « mensonges » comme ceux d'Ulysse ? Certes, mais s'il fallait prendre tout cela comme argent comptant et voir ici l'effet d'une perception extra-sensorielle (qui témoignerait en faveur du continuum réalité-imaginaire *et* de la valeur relative des deux termes) ? L'hypothèse du romancier ou du peintre qui non seulement fabrique de l'artificiel mais qui voit au-delà de la portée commune est banale : on pense à Victor Hugo bien sûr, à Arthur Rimbaud, à William Blake, à Gustave Moreau (et aux espaces emboîtés de son immense *Triomphe d'Alexandre*), à Odilon Redon, à combien d'autres « visionnaires ». Mais peut-être faudrait-il donner à cette hypothèse plus de crédit et en dégager la valeur pratique, c'est-à-dire ne plus considérer là des « styles », des « inspirations » ou des « expériences créatrices » mais prendre ces artistes comme des médiateurs qui nous permettent de sortir de notre vision limitée au *mental*. L'enjeu n'est pas ici que d'ordre esthétique : il relève de ce que l'on nomme maintenant la recherche d'un nouveau paradigme qui implique que notre conscience opère un saut.

Et qu'est-ce qui, alors, pourrait s'offrir à nous — et dont ce tableau donne une approximation ? Mon regard, encouragé et tonifié par le peintre, est engagé à franchir la pellicule de la surface et à découvrir un paysage sous un paysage, un événement sous un événement qui, lui-même, en recouvre d'autres en une succession que l'on peut supposer ininterrompue et illimitée. La notion même de « succession » se brouille et perd sa pertinence : tout existe simultanément, le soldat à l'arquebuse comme le parasol. L'œuvre picturale ou littéraire se lit comme un palimpseste, mais c'est parce que la réalité en constitue un. Nous découvrons, ou du moins entrevoyons, un réseau de faits d'une complexité inouïe, une étoffe une et sans couture dont je, dont nous ne sommes pas observateurs mais partie constitutive.

À nos yeux de profanes pris de vertige la science contemporaine ajoute son propre vertige encore bien plus irrésistible. Les télescopes peuvent capter des galaxies au-delà de tout dénombrement qui s'éloignent dans un espace sans borne, mais le biologiste Rupert Sheldrake postule l'existence de champs invisibles, matrices de toute forme, et le physicien David Bohm postule que ce que nous percevons comme réalité n'est que la fraction « déployée » d'une réalité « implicite, sous-jacente et préexistante ¹ ». Ici, là, dessus, dedans, en même temps : tous les repères qui nous permettent de vivre apparaissent bien pour ce qu'ils sont, des conventions utiles mais vaines, des illusions. Et nous assistons à la mort de cette autre illusion qui a si longtemps soutenu l'effort des philosophes et des savants selon laquelle nous pourrions saisir — ou qu'ils ont cru

1 Les ignorants de la science moderne, dont je suis, et ceux qui le sont moins pourront glaner parmi les richesses du livre de Renée Weber, *Dialogues avec des scientifiques et des sages*, Éditions du Rocher, 1988. Bohm, Sheldrake, Prigogine, Hawking y côtoient le Dalaï Lama, Krishnamurti, le R.P. Griffiths et le Lama Govinda.

SUR LA VRAIE NATURE DES CHOSES

saisir — la réalité ultime, c'est-à-dire la « vraie ». Il n'y a pas de « vraie nature des choses », ou plutôt elle n'est pas ce que nous *croyions*.

Je ne sais quelle intention l'auteur de ce tableau a mise dans son titre, indication du sens ou leurre, profession de foi ou clin d'œil ironique. Il permet cependant de rêver le développement d'un art qui participerait du mouvement contemporain de la connaissance holistique : l'œil de chair, toujours entraîné plus loin, y passe le relais à l'œil de la contemplation du mystère.

La Vraie nature des choses, de Michel Boulanger (1990)
Dimensions originales : 170.5 X 225.4 cm
Techniques : Acrylique et mine de plomb sur toile
Collection du Musée du Québec
Photographe : Jean-Guy Kérouac (1993)

