

## « La peinture n’enseigne rien »

Réjean Beaudoin

Volume 30, numéro 6 (180), décembre 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31679ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Beaudoin, R. (1988). « La peinture n’enseigne rien ». *Liberté*, 30(6), 62–68.

RÉJEAN BEAUDOIN

## «LA PEINTURE N'ENSEIGNE RIEN»

Est-il possible de faire de la peinture le centre d'un texte, de donner aux peintres la place de sujets, leurs paroles et leur vie rendues à la pleine substance de leurs toiles? Je suppose que oui puisque ce livre existe. J'ai longuement hésité, après l'avoir lu, à parler du *Lit de Procuste*, de François Tétreau<sup>1</sup>; comme si ma réaction était d'emblée superflue, écartée, inadmissible, à la fois déroutée et ravie aussi par la magnifique liberté de ce roman qui ressemble à un essai, chargé de savoir et de sensibilité, dépouillé de complaisance et de dramatisation faciles, juste au mot près, vrai comme un poème, d'une tierce vérité (ni tout à fait matière ni tout à fait forme). La qualité de l'écriture reste d'une exigence qui ne flatte pas la lecture: il faut refaire le trajet intérieur de chaque signe tracé sur la page pour en tirer tout le suc, mais quel banquet au bout de la phrase!

*Je songeai à ces objets plus ou moins mythiques dont les livres de souvenirs relatent l'existence et l'itinéraire; toiles aussi fictives que des personnages de roman — romans elles-mêmes. (p. 52)*

*(...) Qui d'entre nous est la fiction de l'autre, l'objectif de l'autre? Très nettement, je sentis que j'étais vu par la toile. (p. 54)*

---

1. Montréal/Paris, l'Hexagone/Le Castor Astral, 1987, 145 pages.

Prenons le dialogue de Gauguin et Van Gogh. C'est un peu le nœud du livre de François Tétreau, mais tout n'est-il pas déjà dialogue, échange fiévreux, appel effréné à l'écoute de l'autre, espoir tenace d'être entendu, dans tout désir de peindre et d'abord dans la folie résolue et quasi délibérée de Vincent? Car Gauguin n'est, après Théo, après le père Tanguy, le facteur Roulin, après les impressionnistes, Gauguin n'est donc qu'un point extrême de l'extraordinaire entêtement de Vincent à nommer et à inscrire sa vision, sa peinture, Gauguin est à la fois la dernière chance d'être compris et l'arête tranchante du malentendu.

*J'eus l'idée de faire son portrait en train de peindre la nature morte qu'il aimait tant, des tournesols. Et le portrait terminé, il me dit: «C'est bien moi, mais moi devenu fou.»<sup>2</sup>*

Tandis que le Gauguin du roman se dit à propos de Vincent: «Il assimile force et fougue, art et démence. Il s'épuise en désordres.» (p. 19)

Le départ de Gauguin sonne le glas de la peinture de Vincent, ou plutôt du dialogue de Vincent sur sa peinture, et la mutilation de l'oreille dit assez le refus de l'écoute qui a mis fin à leur cohabitation passionnée. Désormais la folie est entrée pour de bon dans la vie de l'artiste. Il n'y aura plus d'interlocuteur. Tout se passera entre la démence et la peinture, sans médiation possible. Et la peinture l'emportera, pour nous cela ne fait aucun doute, mais Vincent devait mourir pour que nous le sachions, ou — ce qui revient au même — nous devions pousser son besoin d'explication à bout, rompre toutes les amarres, le laisser peindre comme un fou<sup>3</sup> pour que la

2. Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, cité par Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, Paris, Gallimard «Découvertes», no 17, 1987, p. 144.

3. «Écoutez, laissez-moi tranquillement continuer mon travail; si c'est celui d'un fou, ma foi tant pis. Je n'y peux rien, alors.» (Lettre de Vincent à son frère Théo, Arles, janvier 1889, citée par Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, p. 104.)

démonstration éclate enfin dans l'œuvre plutôt qu'au Salon des indépendants, dans la peinture et non à la Galerie Goupil. Gauguin aura été là-dedans notre agent double et notre dernier émissaire, notre réducteur de têtes et notre inquisiteur. Qui a tué Vincent Van Gogh?

*La vérité, c'est qu'il n'est pas d'art plus sain... il n'est pas d'art plus réellement, plus réalistement peintre que l'art de Van Gogh...<sup>4</sup>*

J'ai vu hier un film fait d'après la correspondance de Van Gogh avec son frère Théo: *Vincent: The Life and Death of Van Gogh*, de Paul Cox. Émouvant, fascinant, visuellement troublant comme la peinture elle-même, de facture simple et directe comme la prose de l'artiste décrivant ses tourments, ses visions, ses tableaux. La solitude, la misère et l'espoir indéracinable du créateur sont incontournables. La vérité de l'art est ici au prix le plus élevé de l'expérience humaine. Tragique, mais non absurde: le sens ne fait jamais défaut. Le suicide de Van Gogh est un acte de foi, non de désespoir (c'est la société qu'il affronte qui est désespérée). L'humour<sup>5</sup> ne manque pas non plus à la rudesse du visionnaire, mais qui a dit que l'humour était sans gravité? Grottesque la situation de cet homme: il choisit sa propre condition d'aliéné, en fait le terrain de son exploration, le sujet de son œuvre. Il mise tout sur la richesse de cette fondamentale pauvreté et il ira jusqu'au bout pour en imposer l'inadmissible beauté. Van Gogh est un cas limite du pari de ne pas dormir, de ne respecter rien, de ne jamais douter: «Un rocher qui aurait la foi des oiseaux.» (p. 17) Son exaltation mystique a en effet la force du minéral et l'angélisme des enfants.

4. Octave Mirbeau, «Vincent Van Gogh», *Le Journal*, 17 mars 1901, cité par Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 146.

5. Gauguin «Un petit tigre, un Bonaparte de l'impressionnisme.» (Lettre de Vincent à son frère Théo, Arles, 17 janvier 1889, citée par Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, p. 103.)

*Oui, j'ai été témoin d'une scène assez violente entre eux. Monsieur Paul affirmait des choses et son ami prétendait qu'ils étaient d'accord, mais souhaitait que l'autre admette d'autres choses aussi. Bref, il y avait grande chicane. (...) Pour en finir, monsieur Vincent a posé la peinture sur la table. Monsieur Paul l'a regardée plusieurs minutes sans broncher, sans manifester de réaction. On ne pouvait pas savoir si cela lui plaisait ou non. Puis il s'est levé, solennel comme il était toujours et il a dit **putain, merde** ou une bêtise comme ça. Monsieur Vincent a souri, visiblement ravi de son effet. Mais sur la toile il y avait juste une chaise. (pp. 29-30)<sup>6</sup>*

Je ne sais toujours pas ce qui m'a pris de vouloir parler de ce livre qui n'a vraiment rien à voir avec la grandiose émotion qui m'envahit. Au contraire je voudrais en dire la mesure et la sobriété. La folie est là pourtant, mais moins chez Vincent lui-même que dans l'opacité de ce barrage qu'il a forcé de son grand corps squelettique et musclé, son visage contemplant l'inanition du corps social: Zola des mineurs, Giotto des bordels, Hollandais du Midi, voleur de feu et de lieu, parasite religieux du positivisme... Mais vais-je enfin me taire et laisser parler le roman de Tétréau! C'est que toute démente est bavarde, soucieuse de réclamer et d'obtenir sa condamnation.

Comment les modèles disent-ils leur rapport au peintre et à la peinture; que fait l'homme vêtu qui peint une femme nue; que dit la femme qui regarde l'artiste devant elle et son

---

6. (Propos de madame Ginoux, l'Arlésienne). La stupéfaction de Gauguin devant la chaise de Vincent:

«Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour vous faire mettre bas le vôtre devant l'œuvre du peintre.

On dit que ça vous regarde, de ce qui requiert votre attention.

Mais c'est plutôt l'attention de ce qui vous regarde qu'il s'agit d'obtenir. Car de ce qui vous regarde, sans vous regarder, vous ne connaissez pas l'angoisse.» (Jacques Lacan, dans *Marguerite Duras* (collectif), Paris, Éditions Albatros, collection «ça cinéma», 1979, p. 134.)

tableau, la femme d'avant tous les regards et la femme sujet de son propre regard; comment choisir entre ce regard et tous les autres, comment les lire; quel chemin de mots, quelle histoire et racontée par qui?... On le voit, la peinture est riche de pistes romanesques et *Le Lit de Procuste* les entame prudemment, les réserve, les respecte à la manière de l'art pictural qui n'est jamais narratif qu'à ses dépens. Il compose les masses et déplace les voix, il joue finement d'une harmonie qui dessine la figure de l'art visuel, il fait rentrer doucement la forme plastique dans la matrice verbale, et cette opération délicate, plus redoutable qu'un avortement, plus fatale que toute naissance, est peut-être ce qui rend le mieux compte du titre et du projet de l'auteur. La mutilation et la violence homicide — on aura reconnu le brigand légendaire, Procuste — deviennent ici la métaphore de la Peinture, et la comparaison n'est pas gratuite, je ne vous dis que cela. Le récit de Tétréau multiplie sans prévenir les changements de narrateur, et le point de vue ne s'éclaire complètement qu'à la fin, sur le mode de l'enquête, comme un polar métaphysique où la théorie tient la place d'un fait primordial, d'une énigme essentielle: «Le crime permet de ramener à la réalité les figures du rêve.» (p. 126)

À lire absolument.

\*

*Disons-le calmement: il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre. Détruire.*<sup>7</sup>

7. Maurice Blanchot, «Détruire», dans *Marguerite Duras* (collectif), p. 139. («Je renvoie d'abord au livre: *Détruire*, dit-elle de Marguerite Duras.» M.B., note 1, p. 139.)

La beauté d'un texte, celle de toute œuvre d'art sans doute, résulte d'une nécessaire mutilation, fût-elle symbolique. On le voit mieux aux excroissances informes ou aux précautions maniérées dont un ouvrier besogneux encombre ses ébauches. Il y a de la surcharge et de la prolifération déféctueuse dans tout ce qui se cherche et comment ne pas chercher fiévreusement là où «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime»<sup>8</sup>.

L'art ne connaît pas de sujet étranger à sa pratique. C'est un truisme. Cela pourtant n'a jamais empêché tout sujet de se résumer dans un petit nombre de règles conventionnelles, certes en évolution constante, mais non moins rigoureusement ordonnées au code esthétique de la pratique qui les dicte. Le roman, par exemple, s'est emparé librement de la psychologie, de l'histoire et de l'éventail complet des discours sociaux. Le romancier a fait de l'existence la matière de son art, y compris la part non négligeable de tout ce qui, dans l'existence même, s'insinue sous les espèces frauduleuses de la pure illusion. Mais lorsque l'illusion revêt la forme limite de l'art, à l'intérieur d'une composition artistique, que se passe-t-il? Car si l'on a obtenu par convention de conférer un second degré de réalité à ce qui n'en est également que le spectre, l'image, l'opération technique guidée par une forme encore intentionnelle, pressentie, inconnue et inespérée, il n'est pas exclu de pouvoir conserver une étincelle de ce point vital par où l'œuvre tient fermement au monde des réalités, toute présomptueuse qu'elle soit essentiellement de s'en évader. Le fervent dialogue, la conversation insensée qui président à la lecture sont toujours déjà programmés par le système d'un texte particulier.

Les indications scéniques des éditions dramatiques, les interventions d'auteur, les mille ruses de l'inscription de

---

8. Gaétan Brulotte, *Ce qui nous tient*, nouvelles, Montréal, Leméac, 1988, p. 8.

l'identité du sujet dans la prose narrative, Gaétan Brulotte en conjugue toutes les formes, ou peu s'en faut, dans l'énonciation des nouvelles de *Ce qui nous tient*. Ces nouvelles semblent envier, sans en courir le risque, l'univers du roman. Il en résulte un appareil (comme on dit des études scientifiques ou des thèses) que je ne suis pas loin de considérer comme un appendice dont l'ablation servirait la santé de l'organisme. Mais c'est une technique chirurgicale qui appartient plus à l'édition qu'à la critique. Quoi qu'il en soit, le lecteur est un peu trop conduit par la main, comme s'il ne pouvait pas supporter un seul instant de lire de lui-même, comme s'il fallait lui indiquer d'avance sa moindre réaction. Je ne dis pas que le livre est réussi malgré tout, parce qu'il fonctionne efficacement tel qu'il est. Je dis que le récit pur et dépouillé de *L'infirmière auxiliaire* (pp. 36-45) et de *Les endymions d'eau* (pp. 92-96) vaut mille fois mieux que l'éloquence sirupeuse de l'Auteur en deux personnes qui faufile l'énorme performance du maître de cérémonie entre les proses fines et discrètes d'un des meilleurs nouvellistes de quarante ans que nous ayons.

À lire quand même.