

## Lectures

Fernando Arrabal, *El Greco* ; Pascal Quignard, *Georges de La Tour*; Tahar Ben Jelloun, *Giacometti*, Paris, Éd. Flohic, Collection Musées secrets, 1991

Nycole Paquin, *L'objet-peinture*, Montréal, HMH Hurtubise, Collection Brèches, 1991, 139 p.

Jean-Pierre Duquette et Louise Poissant

---

Volume 37, numéro 149, hiver 1992–1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53636ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer ce compte rendu

Duquette, J.-P. & Poissant, L. (1992). Compte rendu de [Lectures / Fernando Arrabal, *El Greco* ; Pascal Quignard, *Georges de La Tour*; Tahar Ben Jelloun, *Giacometti*, Paris, Éd. Flohic, Collection Musées secrets, 1991 / Nycole Paquin, *L'objet-peinture*, Montréal, HMH Hurtubise, Collection Brèches, 1991, 139 p.] *Vie des Arts*, 37(149), 74–75.

## L'ŒIL DE L'ÉCRIVAIN

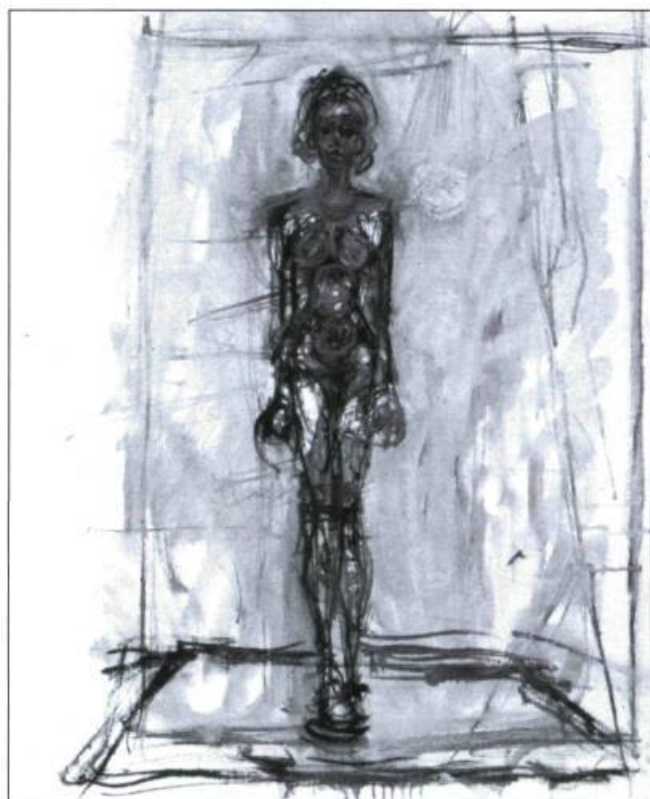
Fernando Arrabal, *El Greco*;  
Pascal Quignard, *Georges de La  
Tour*; Tahar Ben Jelloun, *Gia-  
cometti*, Paris, Éd. Flohic, Col-  
lection Musées secrets, 1991.

Pour n'être pas totalement neuve, la formule demeure d'un très grand intérêt: cette collection, lancée au printemps 1991, présente des monographies de 80 pages chacune, de grand format (25 x 32 cm), avec 38 illustrations en couleurs. L'éditeur fait appel chaque fois à un écrivain connu qui «regarde et se parle à lui-même», ayant choisi LE peintre ou LE sculpteur de son musée imaginaire. Collection, donc, littéraire tout autant qu'artistique, et qui propose des approches hautement subjectives mais qui, étant donné la personnalité de chaque auteur, donnent lieu à des discours fortement individuels, et ne relevant pas de la voix habituelle de la critique d'art.

À chacun ses obsessions intimes... Arrabal le sulfureux, pour ne pas être en reste avec sa réputation, voit des formes phalliques partout et des orgasmes jusque dans *Le martyr de Saint Maurice*, quand ce n'est pas «le plaisir charnel» qui s'insinue dans «le spasme mystique». Le Greco ne serait rien de moins que «le créateur de l'inversion dans l'art»... Excusez du peu. Le polygraphe ibérique ne fait du reste que reprendre

quelques sorties et des traits d'humeur semés çà et là au fil – plutôt lâche – d'un long commentaire qui va de Ortega y Gasset à Jean Cocteau en passant par Aldous Huxley et Claudel. Sur ces alléchantes prémices, Arrabal se livre à une reconstitution plus ou moins fantaisiste de la vie du peintre et des pérégrinations qui le conduisent de Candie à Tolède («ville des corps irréels, des plaisirs équivoques»), en passant par Venise et Rome. Et d'épiloguer sur «la fausse maison», «la fausse sépulture» et «les faux ossements» du maître, tout comme sur «le surnom», «le sobriquet italien» de Doménikos Theotokopoulos (signature effective des toiles). De peinture, nulle nouvelle, sinon les cinq pauvres pages de la fin (sur quarante pages que compte le texte même...). Ce long bavardage aboutit à des affirmations aussi profondes et senties que: «Ce sera un peintre unique, comme unique a été son destin»; ou encore: «Le Greco a reçu, comme personne, le don de peindre». On en demeure saisi d'admiratif étonnement. À tout prendre, il vaut décidément mieux étudier les reproductions, plutôt bonnes heureusement, et redécouvrir sans l'aide (?) d'Arrabal ces œuvres fulgurantes, exaltées, et pourtant *serénines*.

Il en va tout autrement du *Georges de La Tour* de Pascal Quignard. Ces *nocturnes* chantent l'omniprésence de «la



flamme d'une chandelle»; l'umignon, torche, mèche dans un verre d'huile; lumières mordorées des Madeleines pénitentes, de *Job et sa femme*, de *Saint Joseph charpentier*, de *L'extase de Saint François*, de *L'ange apparaissant à Saint Joseph*, du célèbre *Nouveau-né*, de *Reniement de Saint Pierre*, de *La femme à la puce*, de *Saint Sébastien soigné par Irène...* «La lumière monte à l'insu des corps qu'elle montre.» Scènes religieuses ou images profanes, elles s'inscrivent toutes, ou presque, dans un silence vertigineux. Pascal Quignard appelle très justement de La Tour «un des derniers génies de la Renaissance», et paradoxalement, il le désigne comme un «baroque janséniste», toutes ses peintures s'offrant comme des énigmes muettes et immobiles dans la nuit. Toutes? non pas, justement. Mais les œuvres *claires*, comme *La diseuse de bonne aventure*, ou les *Tricheurs* (de Forth Worth ou de Paris) ne sont pas moins mystérieuses, à dire vrai. «Maître des nuits», «maître des

regards tournés en-dedans», de La Tour masque et dévoile la flamme, la montre à travers les doigts translucides, ou encore la situe hors-champ, d'où elle devient projecteur de théâtre, ou de cinéma figé, éternellement. Riche, célèbre, acheté par les grands ou les couvents, il chasse à courre, «presque un seigneur à Lunéville»; il scandalise ses concitoyens. Peintre ordinaire de Louis XIII en 1639, ses tableaux se vendent à prix d'or. Le fils du boulanger de Vic sur Seille (gros bourg de Lorraine) meurt à Lunéville en décembre 1652. Pascal Quignard rappelle que «sur une production qui devait compter entre 400 et 500 toiles, restèrent vingt-trois originaux»: c'est Stendhal qui, le premier, les redécouvrira. Excellent texte de Quignard, parlant sobrement et avec justesse de cet œuvre et de cet homme fabuleux que fut Georges de La Tour.

Avec le *Giacometti* de Tahar Ben Jelloun, nous pénétrons dans un univers de tragique solitude où même les marcheurs en

« groupe » paraissent plus profondément seuls et irrémédiablement isolés dans leur destin qu'à la plus lointaine thébaïde. Ces créatures filiformes déambulent sans fin, ou se retrouvent arrimées à un socle qui les retient pour l'éternité. Tahar Ben Jelloun évoque d'entrée de jeu une « rue » de Fès, appelée « Rue pour un seul », si étroite qu'une seule personne peut s'y engager à la fois: cette faille, ou cette mince brèche entre les façades rappelle les maigres figures de l'artiste d'origine suisse italienne venu à Paris dès l'âge de vingt et un ans, en 1922, pour y travailler d'abord dans l'atelier de Bourdelle où il restera trois ans. Peu à peu, à compter des années trente, il se liera avec André Masson, Michel Leiris, Jacques Prévert, Robert Desnos, Raymond Queneau, Miro, Calder; plus tard ce sera Picasso, Sartre et Beauvoir, Jean Genet dont il exécute un fabuleux portrait en 1955.

Tous les *sujets* de Giacometti (même le chien et le chat) sont comme emmurés dans le si-

lence, au plus profond de l'incommunicabilité; ses portraits mettent en scène des êtres inaccessibles, assis dans une espèce de cubicule, derrière une glace sans tain. Ces minces figures disent autant de dépossession, de *détachement*, et que seule la solitude est certaine, et la mort, ultime et vraie solitude. Le regard et le texte de Tahar Ben Jelloun nous entraînent au fil d'une méditation sur le geste créateur de Giacometti, jamais achevé, jamais arrêté, reprenant inlassablement une esquisse (jusqu'à dix-huit états pour un portrait de James Lord en 1964). Et toujours, « la destinée humaine est là, dans cet être devenu mince et infini, marchant sans se retourner ». Ce monde « effilé et transparent », comme en *filigrane* du réel, usé, érodé par le temps et par la vie, ces cris silencieux, ces pas immobiles, tout Giacometti proclame et dénonce « la tragédie humaine (...) qui existe depuis que l'homme humilie l'homme ».

Jean-Pierre Duquette

## L'OBJET-PEINTURE

Nycole Paquin, *L'objet-peinture*, Montréal, HMH Hurtubise, Collection Brèches, 1991, 139 p.

Nycole Paquin a publié récemment une application remarquable de la systémique à la peinture. Son approche, qu'elle situe d'abord avec toute une série de précautions et de considérations épistémologiques, se présente comme une théorie de la réception. En effet, la relation complexe que le regardeur entretient au tableau est reprise et questionnée à chaque étape du montage théorique qui se développe comme une sémiologie systémique que je qualifierais de systématique.

Nycole Paquin passe en revue toutes les dimensions de l'objet-peinture considéré comme système. Depuis l'éco-système du tableau qui évalue les conditions de présentation de celui-ci, jusqu'au supra-système qui estime les codes à l'œuvre dans l'élaboration de la signification du tableau pour le spectateur, l'auteur analyse avec beaucoup de rigueur chacune des dimensions impliquées dans le système et les sous-systèmes (plasticité, pictorialité, iconicité, etc.)

Elle illustre sommairement son montage en faisant des références ponctuelles à une toile de Twombly, à une autre de Van Gogh, et à une troisième de Vermeer. Ces références sont précieuses parce qu'elles donnent de la chair aux développements parfois très complexes dans lesquels nous conduit Nycole Paquin. Elle a elle-même pris le soin d'ajouter des tableaux synoptiques à la fin de chaque développement, ce qui permet de mieux saisir le système d'emboîtement et de référence qu'elle met en place.

L'ensemble se présente d'ailleurs comme une série de poupées russes avec cette particularité que chaque niveau de considération pourrait servir de

point de départ pour l'ensemble. En ce sens, l'élaboration théorique que Paquin développe à partir de l'objet peinture est parfaitement conforme aux principes mêmes de la systémique, où tout et partie ne sont pas donnés comme des invariants.

Cet ouvrage très dense sur les divers aspects en jeu dans la constitution du sens nous ramène à la complexité des liens entre le spectateur et le tableau. La nature même de ce lien est variable. Tantôt « contrat », « en-

NYCOLE PAQUIN

## L'OBJET-PEINTURE

POUR UNE THÉORIE DE LA RÉCEPTION



Collection ■ Brèches  
HMH

« programme », tantôt « complexe de conjonctures non finies », « débat », « aller-retour », « complexe ouvert », ce lien se transforme et varie en fonction des paramètres inconstants qui l'encadrent et le constituent. Dans certains passages introduisant à son montage théorique original, Nycole Paquin développe une théorie de la réception très proche de la pragmatique, et qui fait de la réception artistique: « Sans systémique comme phénomène de prégnance, c'est-à-dire sans multiplicité d'occurrences conjointes mais distinctes, pas de langage sur le tableau, et inversement, sans commentaire, soit-il muet, consciemment ou inconsciemment formulé, pas de peinture comme productivité » (p. 20).

Louise Poissant