

Ce qui existe, ce qui n'existe pas

Pierre Vadeboncoeur

Volume 35, Number 6 (210), December 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31607ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1993). Ce qui existe, ce qui n'existe pas. *Liberté*, 35(6), 151–160.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

CE QUI EXISTE, CE QUI N'EXISTE PAS

Dans certaines œuvres, il y a un point par-delà lequel la forme se marque sans nécessité interne. Elle cesse dans la même mesure d'être vivante. Passé tel point critique, une œuvre se sclérose subtilement. Alors la forme elle-même témoigne contre cette œuvre et accuse l'erreur insidieuse dont celle-ci procède. La qualité toute formelle de l'ouvrage se propose et s'impose, mais, paradoxalement, c'est pour sa condamnation.

Par le mot forme, n'entendez pas d'ailleurs ici seulement le dessin d'une figure ou le volume modelé d'un objet, mais très généralement toute figure de littérature ou d'art, avec ses éléments : composition, lumière, couleur, architecture, mouvement, etc.

L'idée de création, très galvaudée, incite à accueillir abusivement bien des objets qu'elle légitime en apparence. Cet abus est d'une certaine évidence, par exemple, quand il s'agit de Pellan seconde manière, dont l'abondance et la couleur éblouissent les critiques peu exigeants. Il est évident que ce Pellan-là crée, mais la question est de savoir si justement cette création est garante de quelque chose.

La création, de soi, ne prouve rien. Elle n'obtient pas par elle seule ce qu'il faut obtenir. À cet égard, on lui fait trop de crédit. Les arts et les lettres sont souvent remplis d'inventions et de manières qui ne valent pas grand-chose. Ils sont alors pleins de figures de style,

de gestes dénués de sens, de morceaux de bravoure, d'éclats inutiles, bref de phrases... Je pense, en musique, à Tchaïkovski.

À peu de différence près, parfois, la forme est vivante ou morte. Le passage de l'un à l'autre n'est pas nécessairement manifeste. De nombreux auteurs ou artistes ne s'aperçoivent pas qu'ils le franchissent, qu'ils l'ont franchi, et le public peut fort bien ne pas le remarquer non plus. Tout le problème de l'académisme est là.

L'idée de calque fournit ici l'idée de ce qui se passe dans ce genre d'errement. La forme aura pour ainsi dire été calquée sans que personne ne s'en rende compte, l'auteur moins que d'autres, vraisemblablement. J'ai l'impression que le second Pellan, par exemple, calque, avec beaucoup d'imagination, quelque programme implicite, plus ou moins gratuit. Le calque d'une liberté... Comment caractériser ce Pellan numéro deux, qui se perdait sans se trouver ? C'était une peinture de *wishful thinking*.

J'ai vu l'exposition Pellan l'été dernier au Musée d'art contemporain de Montréal. J'y ai vu le bon et le mauvais que je prévoyais rencontrer. L'ennui, c'est que le mauvais, là, se recommande par toutes sortes de prestiges qui le nient en mettant en œuvre un luxe de moyens — des moyens qui le cachent, car l'attention, sollicitée, peut se prendre à ce jeu superficiel. La forme, dans le cas, est image de kaléidoscope, parchési, et l'on en a plein la vue. L'attention — la véritable attention — du spectateur est détournée sur ça. Voilà une forme, en décorations, en luxe de motifs, à laquelle le peintre s'est confié curieusement tout entier. Une forme valable, en n'importe quel art, conduit à beaucoup plus loin qu'elle-même, mais, chez ce Pellan seconde et dernière manière, la forme conduit à peu près seulement à elle.

J'avoue que cette exposition m'a assuré plus que jamais dans l'opinion que j'entretiens depuis fort long-

temps sur la chute historique de ce bon peintre. Séance tenante, devant les œuvres, en vitesse, j'ai rédigé à chaud quelques notes, dont voici quelques-unes, telles quelles, et je m'excuse de les mettre entre guillemets : c'est plus commode, tout simplement. « Le dessin, la couleur, semblent suggérer l'animation, mais celle-ci n'est qu'apparente. L'étonnante fixité et timidité de tout cela, et ceci se voit par le détail surtout. Plus aucun mouvement là-dedans, aucune force, aucune intensité. » « La couleur, même forte, n'a plus de vie interne. » « Pellan lutte vainement contre le néant, à grand renfort de petits trucs, simulacres d'inventions et de gestes, machins diminutifs même dans les grandes dimensions. »

La décadence de Pellan, qui commence à se confirmer dès après la guerre, fait que son art devient de plus en plus une simple peinture de l'image. Mais le prodige, dans le cas de Pellan, c'est que l'image, qui est déjà peu de chose, est elle-même atteinte. Elle trahit, même comme telle, une faiblesse inattendue.

J'inscrivais quelques mots rapides se rapportant à certains tableaux. Sur *Le Buisson ardent* (1966) : « Petites simagrées minuscules. » Sur *Jardin mécanique* (1965) : « L'artiste perd son temps, se force à des procédés inutiles, ne sait plus, n'est plus connecté. » Sur *Phosphorescence* (1961) : « Purement décoratif. Procédés secondaires. »

Quelle chute ! Car enfin il y a les tableaux d'avant-guerre à Paris, ou du début de la guerre ici. *Les Pensées* (1935). « Ça, c'est de la peinture ! » *Sous terre* (1938) : « Ce petit tableau annonce déjà les libertés de Borduas. » *Pensée de boules* (1936), une grande huile sur panneau : magnifique, abstraite, large dessin, richesse. Même ses simples portraits, à l'époque, dont son autoportrait, tiennent le coup. D'ailleurs, l'exposition est loin d'être complète, car Pellan a passé quatorze ans à Paris, soit jusqu'à son retour au pays en 1940. Il a participé à de presti-

gieuses expositions. La peinture parisienne le soutenait et il n'en était pas indigne. C'est pourquoi l'histoire peut retenir son nom, toutes proportions gardées, un peu comme elle retient celui de Chirico avant que celui-ci ne soit allé se perdre aussi.



Alfred Pellán, *Météore sept.*

Huile, tabac sur toile, vers 1954, 114 x 89 cm.

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Quelquefois, chez des auteurs même considérables, l'arbitraire, loin d'être imputable à la phraséologie, résulte du contraire. L'accent est mis sur la rigueur, procédé au-dessus de tout soupçon... Mais voilà une affaire plus délicate, car, dans ce cas, la forme s'affirme

avec une insistance telle et fait un dessin si précis qu'on serait tenté d'y voir l'effet par excellence de l'art atteignant ainsi au langage intraduisible qui contient tout son sens. À ce propos, je pense à Valéry. Son art, tant en poésie qu'en prose, traverse à son insu une invisible limite au-delà de laquelle, à mesure qu'il s'approche d'une perfection délibérément voulue et à laquelle il va d'ailleurs atteindre, l'auteur, passant son but, obtient un produit parfait de forme mais gêne par là, dans je ne sais quelle immobilité suspecte, le mouvement de poésie même, ou bien le mouvement de prose. C'est peut-être un effet de classicisme sur le retour, comme il y en a eu quelques exemples en France.

Le cas de Valéry est particulièrement intéressant quant à l'aspect dont il s'agit dans cet article, puisque, chez lui, se réalise avec précision, sans qu'il le sache, l'effet sournois d'un emploi excessif d'une volonté d'art et de perfection formelle. L'auteur traverse une frontière interdite sans que le raisonnement, qu'il a pourtant pénétrant, ne l'avertisse de son erreur. Son cas est spécialement instructif, car l'art poétique de Valéry, poussé très loin, incomparable, le conduit à une excellence ou une densité expressives jamais atteintes avant lui, tandis que l'artiste est mis jusqu'à un certain point en échec, simultanément, souterrainement, par rien d'autre que cet art même. On ne saurait penser à tout.

Une réussite comme il n'y en a pas, donc, et un relatif échec qui est au fond de cette forte réussite. Valéry trompé, et trompé profondément, ce n'est pas banal.

La forme est le moyen d'expression propre de l'art, mais, si elle est essentielle, il n'est pas moins vrai qu'elle ne garantit rien.

On peut s'interroger de façon identique au sujet de la création. On devrait le faire, d'urgence, car création est devenu un mot de passe universel pour recommander n'importe quoi. Création, création ! Une culture

conditionnée par les médias appelle, encourage et généralise une médiocrité qui s'autorise précisément de ce mot-là. Il y a comme toujours pléthore de créateurs. La création est certes la maîtresse condition de l'art, mais elle non plus, par elle seule, ne saurait cautionner quoi que ce soit. Il vaudrait mieux affirmer, durement : *créer n'est rien*. Mais l'idée contraire sévit : la facilité ambiante, la complaisance, propres non seulement à des individus peu sagaces mais à un état de culture, entretiennent l'idée que les arts et les lettres sont un vaste happening dont on peut accueillir tous les résultats — pour rien, parce qu'ils sont créés.

Il s'agit d'un état de culture, en effet. Cette situation, il faut en faire ressortir la spécificité si l'on veut donner prise à la critique contre elle. Ce qui contribue à l'entretenir s'appelle débilite de pensée, suffrage du grand nombre — médias, une fois de plus, et leur influence nivelante, et leur modèle de passivité et de plasticité. Le principe de la cohue régit cette population, celle qui produit, celle qui commente et celle qui reçoit les produits, par un même consentement pratiquement inconditionnel. Sous le signe de la création. Une espèce de jaunisme médiatique culturel préside à ce phénomène, qui est un phénomène plus ou moins collectif.

Il faut voir qu'une société est globalement inapte à se juger elle-même. Il y a peu à espérer que le grégarisme de l'inconscience se change en esprit critique, même ponctuellement.

Alors quoi ? Créer, oui, sans doute, mais voilà : qu'est-ce qu'on a créé ? Question indiscreète, délétère et qu'on ne pose pas facilement. Suivant le consensus actuel, je viens de le dire, ce qui survient, étant créé, entre franco dans le corpus de l'art, sans distinction. Mais quantité d'artistes pensent exactement la même chose à ce propos, de sorte que tout ce monde est d'accord. C'est donc là le climat qui prévaut aujourd'hui d'emblée.

Qu'est-ce qu'on crée, Buren ? Qu'est-ce qu'on crée, Dali ? Qu'est-ce qu'on crée, tous ces romans, tous ces poèmes, tous ces tableaux, dont on augmente vainement des littératures de la médiocrité ou des arts du suffrage universel ou, au contraire, des petits milieux ?

Question périlleuse, au demeurant, car c'est ainsi, il faut bien le dire, qu'on interroge aussi des artistes qu'on ne comprend pas... Cela m'est arrivé. Dans les tout premiers temps de Borduas, mon scepticisme, se trompant d'adresse, discutait Borduas, dont je n'avais pas encore saisi le langage neuf et irréfutable. Ce devait être vers 1943 ou 1944. Mais je voulais savoir, je n'acceptais rien par obéissance.

La question dont je parle vaut pour l'ancien comme pour le nouveau. Je me suis interrogé de cette façon sur tant de créateurs, toujours par la même petite phrase insatisfaite : qu'est-ce qu'il y a donc, pour vrai, dans ce qui à l'évidence est le produit d'une création ? Je passe aux aveux. Liszt ; Hugo ; Opalka, dont il a été question ici dans une chronique passée ; le Riopelle des trente dernières années ; et ainsi de suite. Hugo, hélas, bien entendu ! Il fournit l'exemple par excellence d'une littérature créée avec une telle puissance que ce fait tellurique est ce qui l'impose le plus. Mais l'œuvre provoque un doute d'une ampleur égale à son immense force. Nous voilà donc, avec Hugo plus qu'avec quiconque, devant le problème examiné ici, car rien n'est plus créé que cela. Qu'est-ce que la création ? La création n'a-t-elle par elle-même de signification aucune ? La force créatrice inouïe de Hugo et la réserve non moins grande que son œuvre suscite, voilà le paradoxe à son comble. On voit donc par cet exemple limite, par cette gigantesque incongruité, qu'il y a problème.

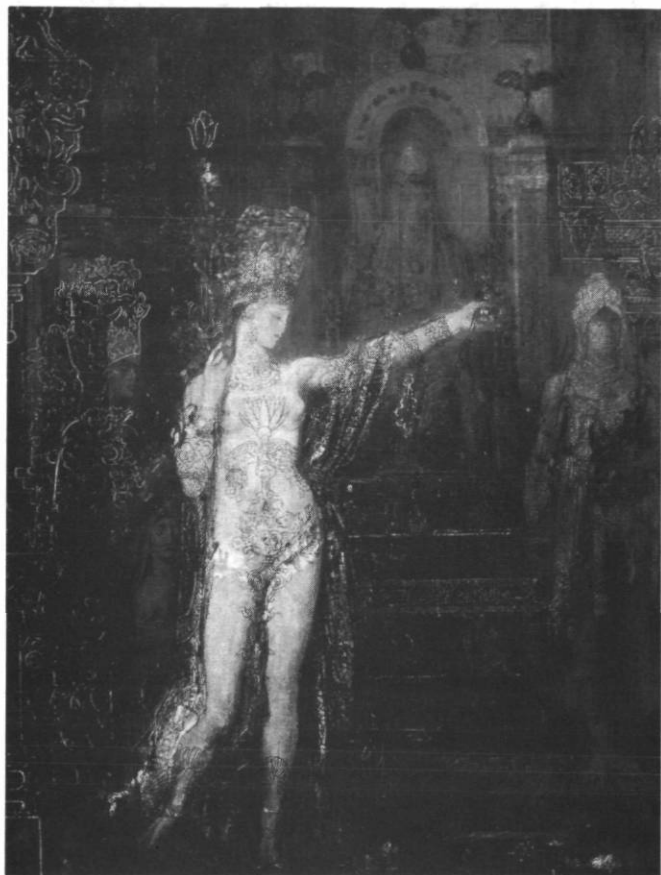
Quelquefois la réponse ne fait pas de doute. Mais alors, comme elle va assez de soi, elle sert d'autant mieux à vérifier le bien-fondé de la problématique dont j'indi-

que ici la clef ; car ce qui est d'évidence créé et, d'égale évidence, de valeur douteuse prouve à merveille que la question est pertinente, car il y a déficit et il faut bien en rendre compte.

Un jour, à Paris, je suis allé visiter le musée de Gustave Moreau, un capharnaüm, une folie, un débarras, un tombeau, où les tableaux dans les salles sont accrochés les uns au-dessus des autres jusqu'au plafond, conservés là comme des trésors somptueux et secrets. C'est une peinture étrange, ésotérique, toute dans l'image, celle-ci léchée, méticuleusement dessinée et peinte, rutilante, chargée d'ors, de carmins, de verts, de toutes les couleurs, de matières brillantes, tout cela comme emprunté aux costumes princiers de je ne sais quel Proche-Orient. Moreau met tout ce qu'il peut de sa science de peintre dans ces œuvres dont *l'ensemble* fait une création qui produit sur le spectateur une sorte d'effet secondaire troublant, bizarre et fortuit, d'ordre esthétique sans doute, esthétique non par la vertu de la peinture, mais plutôt à cause de la surcharge hétéroclite de ces objets académiques clinquants et outrés, comme une collection scintillante de faux bijoux. Telle est la forme informe de cet art-là. Telle est cette création, si évidente, si surprenante, avec composition et tout.

L'académisme lui-même, par abondance et par des dons de second ordre, peut sortir de ses bornes et engendrer quelque chose. Curieux avatar d'un art calculé pour ses effets. Gustave Moreau existe indubitablement. Cette singulière machine, il l'a créée. Revoilà mon problème. Il y a forme, originale par accumulation de lumières, par excès de trucs et de faussetés. Il y a images, reconnaissables entre toutes. Il y a création, car enfin ce monde-là n'existait pas, même si on lui trouve quantité de modèles dans l'histoire de la peinture depuis la Renaissance et dans celle de la peinture académique. *Mais qu'est-ce que cette création ?* Il y a quelque chose, mais

enfin il n'y a rien. Tel est en tout cas mon sentiment. La création doit rendre des comptes, n'est-il pas vrai ? *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov, qu'est-ce que c'est ?



Gustave Moreau, *La Danse de Salomé*.
Huile sur toile. Reproduction tirée de *L'Intemporel*,
d'André Malraux, NRF, Gallimard.

Il faut interroger les œuvres jusqu'à l'extrême limite et ne se contenter d'aucune réponse, mais uniquement de la certitude sans nom qu'on finit parfois par toucher sans trop d'ailleurs pouvoir la discuter, car, dans son fond, elle ne s'explique pas vraiment. Or, par les temps qui courent, où l'on accueille toute « création » comme dans une foire, non seulement on ne se pose pas la question de l'existence de ce qu'on voit, mais on fournit à mesure des réponses qui préviennent l'essentielle interrogation : ce sont par exemple les fadaises touchant l'écologie, le féminisme, la paix, bref le « message », la « pensée ».

Heureusement que l'art, à l'occasion, survit même aux bonnes intentions...