

Là où l'art est ailleurs

Isabelle Daunais

Volume 39, Number 2 (230), April 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32517ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Daunais, I. (1997). Review of [Là où l'art est ailleurs]. *Liberté*, 39(2), 172–178.

ESSAI

ISABELLE DAUNAIS

LÀ OÙ L'ART EST AILLEURS

Pierre Vadeboncœur, Vivement un autre siècle!, Bellarmin, 1996, 308 pages.

Les chroniques d'art de Pierre Vadeboncœur se lisent toujours comme si elles étaient à la fois une première et une dernière version, le début et le dépassement de la réflexion proposée. La trentaine de textes qui composent le recueil *Vivement un autre siècle!* – et dont un certain nombre ont été publiés dans *Liberté* – ont ce caractère de circonspection et de prolongement mêlés qui rend toute tentative de conclusion non seulement hasardeuse, mais comme déplacée. Ce que l'on pressentait déjà à la lecture « fragmentaire » de ces textes se voit confirmé par leur regroupement : la pensée sur l'art de Vadeboncœur est une pensée continue, inachevée, élaborée dans le principe même de la *suite*. Nous sommes ici aux antipodes de la « somme » ou de l'« épuisement ». Chaque chronique, comme le recueil dans son ensemble, s'organise autour d'un point de fuite toujours relancé, où la pensée, à l'instar du regard sur les œuvres, présente une égale quantité de surcroît et d'abandon, un même rééquilibrage au fil du temps. En fait, il s'agit précisément d'obtenir cette concordance, d'abolir l'écart entre le regard et le commentaire, et de

faire de l'espace du texte l'un des modes de contact avec l'œuvre. Vadeboncœur insiste d'entrée de jeu sur ce point. Ce livre en est un d'expérience, et doit y renvoyer : « L'art s'apprend à peine dans les livres. *Il faut le vivre.* Les sculptures sont dans des lieux. Il faut être là. »

L'avertissement compte plus qu'il n'y paraît d'abord. « Être là » ne signifie pas seulement être devant les œuvres, les rencontrer (il faut bien sûr prendre ici le terme d'œuvre au sens large, puisque Vadeboncœur admet tout aussi bien comme objet d'art une sculpture et un tableau qu'un dessin et un paysage urbain) ; « être là » signifie également : voir, sentir, saisir dans les œuvres le *lieu* où elles se réalisent. Non pas seulement être là où sont les œuvres, mais « être là » (par pensée, s'entend) où dans l'œuvre réside l'art. Je tenterais ici cette analogie : si Arthur Danto¹, afin de mieux comprendre par quel mécanisme de rupture avec le réel une œuvre d'art est créée, proposait de reformuler la séculaire question de la *nature* de l'art, par celle, moins absolue, des *circonstances* de l'art, chez Vadeboncœur la question serait plutôt, et de façon encore plus concrète, celle des *circonstances* de l'art *dans l'œuvre*. Plus exactement, il s'agit de répondre à la question : *où, dans l'œuvre, y a-t-il art ?* Il y a certes dans cette précaution du regard quelque chose de la méfiance paysanne. Vadeboncœur avance (malgré tout) à pas comptés. Car si une même question est au cœur de chacun des textes – en quoi ce tableau, ce montage, ce dessin, cette rencontre fortuite d'un peu d'architecture et de nature sont, effectivement ou sans qu'on l'ait cru, ce qu'on appelle de l'art ? – cette question doit trouver une

1. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989. (*The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.)

réponse concrète, une réponse qui soit de l'ordre de l'expérience.

Or répondre à cette question, on s'en doute, n'est pas simple, et d'abord parce que l'art est très rarement là où on l'attend. L'art, ainsi que nous l'a appris Vadeboncœur, « commence de l'instant même », « il est étonnamment neuf, extraordinairement quelque chose d'apparu », rendant l'œuvre « absolument inaugurale ». Autant dire qu'il n'habite aucun lieu supposé, prévu, où il serait facile d'aller le débusquer. Une telle immédiateté a tôt fait de transformer l'œuvre en objet distant, séparé du spectateur, qui ne peut guère l'accueillir qu'en tant que fait objectif, pour utiliser l'expression de l'auteur à propos des quatre taches noires de *Composition n° 37* de Paul-Émile Borduas. Plusieurs textes ont pour propos cette « apparition » de l'œuvre qui est peut-être encore plus objective pour le créateur qu'elle ne l'est pour le spectateur : l'artiste doit *désormais* travailler avec cet élément survenu devant lui. Irréductibles, les taches de Borduas se poursuivront dans toute sa recherche – comme chez Micheline Beauchemin c'est chaque fois la forme aboutie de l'œuvre précédente qui détermine à partir de quoi la suivante pourra innover.

Deuxièmement, s'il n'est pas facile de trouver le lieu, dans l'œuvre, où l'art réside, c'est que celle-ci, sur ce point, a le dernier mot. Le critique insiste sur le fait qu'une œuvre, dans son aspect inaugural, n'est jamais le résultat de la volonté ou du hasard, mais un événement qui se produit en cours d'exécution, sans que l'artiste y puisse grand-chose parce qu'en cet instant le dessin, le tableau, la sculpture a déjà acquis une vie propre. L'art, pourrait-on résumer ici, ne se situe jamais qu'en cours de route, en un certain moment où l'œuvre cesse d'être le projet à son origine pour devenir une entité autonome. Ce qui pose bien sûr le principe d'un

écart sinon *mesurable* du moins significatif entre le point de départ (l'idée de l'artiste) et le point d'arrivée (l'œuvre telle qu'elle s'en sépare). On sait combien Vadeboncœur relève dans les toiles de Dali (comme chez plusieurs artistes de cette fin de siècle) l'absence d'un tel écart, d'une telle altérité : les tableaux du maître catalan restent trop proches de leur idée d'origine, et rien ne s'y produit. Mais il ne faut pas s'y tromper. Si Vadeboncœur accorde une telle importance à l'objectivité de l'œuvre d'art, c'est que cette objectivité est précisément le degré zéro de toute mesure, la liberté soudaine et absolue de l'œuvre tout autant que de celui qui la contemple. Affranchie de tout *a priori*, ouverte à ses propres suites, l'œuvre peut engager avec son spectateur ce rapport d'émerveillement ou de fascination qui fonde à son tour, et parce que rien ne le précède, le début du seul discours vraiment objectif sur l'art.

Devant une telle difficulté, c'est-à-dire devant cette impossibilité de prévoir les « lieux » de l'art, mais aussi devant une telle nécessité, le spectateur d'un tableau, d'un dessin, d'une bâtisse n'a d'autre choix que de déplacer le centre de son attention. Le rapport aux œuvres proposé ici en est un de constant réajustement, de lectures multiples et répétées des tableaux (la description de *La liseuse* de Vermeer constitue l'un des exemples les plus lumineux de ce recentrement du regard). Il en est également un de rupture. L'art atteint son essence, et l'œuvre son achèvement, lorsqu'il peut indéfiniment déjouer l'observateur. Dès lors que l'œil croit atteindre un centre, un point, un fonctionnement qui articulent cette image, d'autres se présentent déjà qui instaurent un peu de déséquilibre, un éloignement supplémentaire, une autre distance à combler. Il s'agit donc de suivre le même chemin, c'est-à-dire de regarder les œuvres, de les décrire et de les comprendre comme

elles se font : en allant au-delà, entreprise qu'on pourrait résumer en cette formule assez brève : *trouver dans l'œuvre là où l'art est ailleurs*, suivre sa genèse et en quelque sorte la devancer. Toute la pratique de Pierre Vadeboncœur peut se définir en cette opération, qui est immense.

Immense parce qu'elle exige beaucoup d'acuité et beaucoup de renoncement (aux certitudes, aux conclusions) et surtout, dirais-je, parce qu'elle comporte une grande part de risque, un départage entre la réussite et l'échec. Ce risque, qui est aussi, dans ce qu'on pourrait appeler le sens « grave » du terme, un *jeu*, n'apparaît pas toujours au premier plan des analyses de Vadeboncœur, menées avec sérénité et attachées à ce que l'art a de « généreux ». Pourtant, l'observateur qu'est – ou que propose – Pierre Vadeboncœur s'expose à d'éventuelles déconvenues (il peut échouer à « suivre » l'œuvre, à la saisir), comme aussi il expose l'œuvre à sa fragilité, aux limites qui peuvent la rompre. À chercher le lieu où l'art est au plus simple (et donc au plus dense), au plus silencieux (et donc au plus parlant), au plus suspendu (et donc au plus diffus), l'observateur risque de *perdre* l'œuvre, c'est-à-dire qu'il risque de ne plus la voir, de la perdre de vue ; comme il risque aussi de l'amener jusqu'au point où elle pourrait se défaire. Sans doute, objectera-t-on, cela ne se produit pas chez Vadeboncœur (encore que nous n'en sachions rien), qui nous conduit toujours à bon port, vers des objets plus cernés, mieux déployés. Mais ce risque n'en demeure pas moins présent et nécessaire, et cela non seulement parce que l'art est, comme toute chose importante, « ce par quoi tout peut être gagné et tout peut être perdu », mais parce que ce risque est aussi une *méthode*.

La critique « du risque » est en effet dictée par les œuvres, née d'elles comme d'une leçon. Le regard

critique de Pierre Vadeboncœur, son écriture ont, en moindre proportion sans doute, mais disons dans un mécanisme semblable, quelque chose de l'autonomie que l'essayiste célèbre dans l'art. Chargés comme en leur naissance de toute la distance qu'ils couvriront, ces textes brefs ouvrent suffisamment d'espace pour que là aussi *il se passe quelque chose*. Vadeboncœur creuse à tout moment ses portes de sortie, qui ne sont pas fuite ou retraite, mais l'occasion d'extraordinaires élargissements : quelques pages suffisent à l'écrivain pour mettre en place le saut qualitatif qui le fait passer de l'étonnement, de l'émerveillement ou du doute inspirés par telle ou telle œuvre à ce qu'on pourrait appeler, dans le double sens du terme, la *compréhension* de l'art, c'est-à-dire à la fois sa saisie comme phénomène global – la mesure de son fonctionnement, de ses enjeux –, et sa conception non plus uniquement en termes d'intuition ou de sentiment, mais en termes *d'intelligence*. En fait, tout se joue ici dans un mélange de vitesse et de lenteur, dans des brèches non pas survenues du génie, mais ouvertes très en amont, dès l'instant du premier regard porté sur l'objet, et qui sont autant de lieux où le texte, en compagnie du regard, peut aller ailleurs, éloigner plus encore, en de paradoxaux raccourcis, le point d'arrivée du point de départ.

Récemment, Pierre Vadeboncœur parlait de l'écriture et de la culture comme du « travail d'une différence² ». Il s'agissait alors surtout pour lui de signifier combien l'acte d'écrire s'effectue en rupture de ce qui existe déjà, ou tout au moins doit viser un telle fracture : « écrire, c'est se mettre au départ dans la situation suivante : je

2. Pierre Vadeboncœur, « Le neuf et le jamais vu », *Études littéraires*, vol. 9, n° 2 (automne 1996), p. 90. Ce numéro est consacré à l'œuvre de Pierre Vadeboncœur.

vais promener la pointe de la conscience dans l'inconnu³». Mais peut-être s'agit-il aussi d'un mode d'enquête: l'écriture ne vise pas le connu, elle cherche l'inconnu, la faille qui permet de franchir une distance énorme. Aller là où l'art est ailleurs, c'est chercher une telle différence, chercher un point où l'œuvre à la fois dépasse et abolit ce qu'on en attendait. Au-delà de certaines déceptions de l'auteur pour l'art récent, qu'il trouve précisément sans *différence*, trop au ras des idées qui l'ont fait naître, l'attente pressée d'un nouveau siècle s'inscrit dans cette pensée et ce regard du prolongement. Elle en est même, ne serait-ce que par clin d'œil, l'élargissement suprême, le « saut » magnifié.

3. *Ibid.*, p. 91.