

Roland Giguère Interroge Bernard Vanier

Number 20, Fall 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55215ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1960). Roland Giguère : interroge Bernard Vanier. *Vie des arts*, (20), 20–25.



ROLAND GIGUERE

interroge



FLEURS
DE RÉCIF
Huile, 1959

♦ NEW YORK
Huile, 1952

Bernard VANIER

Roland Giguère — *Comment êtes-vous venu à la peinture ?*

Bernard Vanier — Petit à petit, un peu par hasard, sans comprendre au départ grand'chose à la peinture. Des rencontres, des lectures, l'occasion que m'offrait Paris de voir beaucoup de tableaux en vrac. En d'autres circonstances, j'aurais pu ignorer très longtemps tout ce monde. La peinture exerçait sur moi une attraction certaine, mais je n'étais pas très précoce en la matière. J'ai mis du temps à voir ce qui s'y passait, à m'y retrouver.

R. G. — *Quelles ont été vos premières oeuvres, et comment les considérez-vous aujourd'hui ?*

B. V. — Pour commencer, du paysage, quelques portraits, des natures mortes comme tout le monde. Il faut dire que ça ne cassait rien. J'ai retrouvé l'autre jour des toiles de mes débuts. Je n'ai pas eu la satisfaction de les contempler avec plaisir. Elles étaient très mauvaises pour la plupart et elles sont retournées en vitesse dans l'obscurité dont elles n'auraient jamais dû sortir.

R. G. — *En somme, vous êtes venu à la peinture, par la peinture comme on vient souvent à la poésie par la poésie, ce qui me rappelle le mot de Paul Eluard : « Le poète (cela pourrait être ici le peintre) est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. » Quels sont les peintres qui ont été pour vous une source d'inspiration ?*

B. V. — Il y a Van Gogh et Cézanne, très différents l'un de l'autre. Ils ne se contredisent pas, ils se complètent. Chez l'un, la passion expéditive profondément vécue, chez l'autre, une pondération, une méthode de bâtisseur. Ce sont sans doute les deux personnalités qui m'ont le plus marqué, autant par une attitude vis-à-vis de la peinture que par l'oeuvre elle-même. Il y a de nombreuses peintures qui m'ont profondément touché, qui ont été aussi une révélation des possibilités de la peinture. Certains Renoir aux richesses incroyables, des Manet aux noirs magnifiques, cette folle chevauchée aux nuages roses de « La Guerre » du Douanier Rousseau, très souvent Bonnard à l'arc-en-ciel ineffaçable au milieu des bouleversements. Plus loin des Corot, Goya, Vélasquez et Pierre Brueghel. La merveilleuse panoplie d'Uccello. Beaucoup de ceux qu'on appelle primitifs, flamands, espagnols, florentins, siennois et autres. Certains tableaux qui n'ont sans doute aucune importance dans l'histoire de l'art. Je pense à un paysage d'Ambrogio Lorenzetti, un portrait de femme de Petrus Christus (je ne connais rien d'autre de lui). Il y a certains tableaux qui m'ont plus apporté dans la compréhension de la peinture que des musées entiers de toiles immenses, souvent fort bien peintes. Un aperçu de ce que peut et doit être un tableau. La sensation de saisir des choses obscures qui ne semblent avoir aucun rapport direct avec la peinture. Le don de la merveille tel qu'il peut se pratiquer chez l'enfant qui commence à se servir de ses yeux.

R. G. — *Il est vrai que la peinture contemporaine abstraite a souvent des sources fort lointaines; toutes ces écoles, toutes ces époques forment un tout qui est en définitive l'évolution et l'histoire de la peinture. La peinture contemporaine a-t-elle agi sur vous aussi profondément que semble l'avoir fait la peinture ancienne ?*

B. V. — Bien sûr, il y a les grands anciens, déjà anciens, de l'art moderne. Kandinsky, Klee, Malevitch, d'autres encore. Picasso, dont on ne parle plus sauf dans les revues illustrées à grand tirage, ce qui est dommage, soit dit en passant. En ouvrant les portes, ils ont provoqué un grand courant d'air qui a balayé les vieilles poussières. Mais comment dire en quelques mots ce qu'ils représentent pour le peintre ?

Et l'art précolombien, l'art gaulois, plusieurs millénaires d'art crétois, tous les grands styles primitifs. Je dirais qu'ils font partie des arts *contemporains* au même titre que Kandinsky. Pour l'esprit issu de la civilisation gréco-latine, ce sont des aventures nouvelles qui ont découvert des horizons insoupçonnés. Ils disent plus vigoureusement et plus clairement au peintre ce qu'il peut faire que toutes les théories esthétiques. Ils remettent en question la suprématie de la sacro-sainte renaissance, et ce faisant, remettent de l'ordre dans l'histoire de l'art. Malheureusement, il y a dans ce terme *primitif* une nuance de dédain assez significative d'un état d'esprit.

R. G. — *Il y a influence et influence... On peut dire ainsi qu'il y a des influences subies, d'autres choisies...*

B. V. — Oui, on est souvent influencé à son insu. On est influencé plus ou moins inconsciemment par des tableaux oubliés maintenant mais qui ont agi sur le moment. On est influencé par des tableaux que l'on trouve fort mauvais, par réaction. Influence négative si vous voulez, mais qui a son importance.

J'ai été influencé par des amis peintres, quelquefois plus par leur amitié et leurs idées que par leur peinture elle-même. Il est difficile de démêler l'écheveau des influences qui contribuent à la formation d'une peinture. Souvent elle doit plus à d'autres arts, sculpture, musique, poésie, qu'à la seule peinture. Pensez à l'irruption de la sculpture nègre dans l'art moderne.

R. G. — *Je pense aussi, comme vous, qu'un peintre peut être influencé par tout autre chose que la peinture : la découverte d'un caillou, d'une racine, peut modifier le cours d'une oeuvre. La musique, par exemple, vous a-t-elle apporté quelque chose sur le plan plastique ?*

B. V. — Je crois que Mozart m'a beaucoup influencé, non pas tant vers une tentative de transposer pour les yeux ce qui passe par les oreilles, que vers une compréhension des possibilités d'un art, ce passage de la douleur et du drame vers un chant léger et tout aérien. La leçon que la peinture aussi peut être très grave et très joyeuse, que son registre est celui de l'homme. Evidemment, je suis loin du but, mais c'est une raison de peindre.

Et puis, dans les influences, voici que viennent jouer, toutes les découvertes qui révèlent la beauté de l'infiniment petit, détail d'une cellule ou d'un cristal, détails énormes de conséquence. La vie quotidienne en mouvement, avec ses formes et ses couleurs, son cortège de joies caracolantes, l'amour, les désastres.

Laissez mijeter le tout plusieurs années. Peut-être n'en sortira-t-il qu'un amas de cendres. Cela ne dépend plus que du peintre.

R. G. — *La peinture actuelle se divise en multiples tendances, créant ainsi une véritable jungle dans laquelle il est souvent difficile de se retrouver. Voyez-vous en cela un certain chaos, ou au contraire croyez-vous que le champ du possible s'en trouve élargi ?*

B. V. — Tout est possible et de plus en plus. Je ne crois pas que tout a été fait en peinture et qu'il vaudrait mieux laisser tomber pour s'adonner à une occupation plus sérieuse.

Il y a longtemps que les extrêmes limites ont été atteintes, la toile toute blanche par exemple. C'est le genre de chose qui avait un sens précis, qui était magnifique à l'époque. Il fallait nettoyer par le vide tout ce qui avait encrassé la peinture. Mais, maintenant, il est inutile de recommencer cette opération, sauf pour des raisons de libération personnelle. Il y a autre chose à faire que de s'acharner à défoncer les portes grandes ouvertes.

R. G. — *Que reste-t-il donc à faire à l'avant-garde d'aujourd'hui ?*

B. V. — Pousser toujours plus loin, explorer. Mais on peut se demander si ce *plus loin* n'est pas à trouver en profondeur aujourd'hui plutôt qu'en surface. Il est désolant, en vue des possibilités acquises, de constater la pauvreté d'une partie de la peinture dite d'avant-garde. Je pense à une mode parisienne qui applaudit au monochrome misérablement monotone (dont les précurseurs sont sans doute les fabricants de peinture qui ont reconnu il y a longtemps l'importance de l'échantillon) ou qui trouve dans l'évanescence les sommets de l'art (maestria d'un seul geste et ces magiciens ont tout dit ce qu'ils avaient à dire). Si l'avant-garde est ce qui précède, ce qui mène la marche, tous ces coups de clairon annoncent-ils seulement un débouché sur le vide ? Le vide n'est pas une découverte récente. Mais cette avant-garde reste là en proie au vertige et s'y complaît. La peinture a horreur du vide. Toutes les recherches dans quelque sens que ce soit sont souhaitables, bien sûr, mais à condition de ne pas prendre pour une trouvaille ce qui n'est qu'une recherche. Picasso disait : « Je ne cherche pas, je trouve. » Il serait dommage de se condamner à dire le contraire aujourd'hui.

R. G. — *La querelle figuratif-abstrait n'est pas encore vidée si l'on en juge par l'abondante littérature qu'elle suscite. Pouvez-vous définir votre position vis-à-vis de cet antagonisme ?*

B. V. — Qu'un grand bonhomme comme Kandinsky revienne à certains éléments figuratifs n'a rien de choquant. Et il y aura toujours une place de choix pour un Miro avec son humour et son sens du merveilleux. L'abstrait, quoique proclame du haut de sa chaire un Mathieu, par exemple, n'a pas tué la représentation en tant que telle.

Malevitch situe le problème clairement : « La représentation d'un objet (c'est-à-dire l'objet en tant que raison d'être de la représentation) est quelque chose qui, en soi, n'a rien à voir avec l'art. Toutefois l'utilisation de l'objet dans une oeuvre d'art n'exclut pas la haute valeur artistique de cette oeuvre. » Bonnard, toute sa vie imperturbablement en marge de la grande aventure de l'art moderne, n'en est pas moins un très grand peintre.

L'abstrait, force explosive et libératrice, n'est pas une fin en soi. C'est un moyen magnifique au service de la poésie. Poursuivre l'abstraction absolue, à tout prix, par principe, et à l'exclusion systématique et volontaire de la moindre évocation d'un monde autre que le tableau, relève de l'écureuil en cage. La présence de l'abstrait est suffisamment sensible pour se passer de commentaires mais le terme *abstrait* prête à confusion. Il sous-entend pour beaucoup une intellectualisation ou une privation (l'objet est dérobé, les assises se sont volatilisées, on perd pied). Alors précisons qu'un tableau dit abstrait n'est pas nécessairement le résultat d'une négation ni d'un décharnement, mais bien au contraire le fruit d'un contact plus direct avec la nature et les natures. Affranchie de certaines servitudes surannées, la peinture se trouve revigorée et repart forte d'une utilisation plus immédiate de l'intuition personnelle et des forces vives. L'accent est à mettre sur cet aspect positif, autrement l'abstrait est incompréhensible.

Mais revenons à la question et revenons à Malevitch dont le suprématisme veut être « la découverte de l'art pur qui, dans le cours des temps, était devenu invisible à cause de l'amoncellement des objets. » Le mot *suprématisme* ne correspond plus à grand'chose pour nous, mais cette redécouverte est toujours à faire et sera toujours à faire; un jour il faudra peut-être dire que l'art pur est devenu invisible à cause de l'amoncellement des abstractions vides. Remettre en question. Redécouvrir. L'art bouge.

R. G. — Pour reprendre la question de Gauguin : « ... où allons-nous ? ».

B. V. — La peinture ira où la mèneront les peintres. Le peintre ne se soucie pas de savoir d'où vient le vent. Son chemin est assez simple en fin de compte, c'est celui de la nécessité intérieure, indépendamment des modes. Coco Chanel, qui s'y connaissait, a dit : « La mode, c'est ce qui se démode ».

R. G. — Il est à la mode, justement, de parler de peinture en termes d'initiés : *abstrait chaud, abstrait froid, expressionnisme abstrait, formel, informel, peinture cosmique, abstrait lyrique, etc.* Quelle est votre attitude devant cet usage de classification ?

B. V. — On peut faire mieux que ça. J'ai vu des affiches, l'année dernière, annonçant l'exposition d'un peintre sous l'emblème du superconsciencialisme centrifuge. Ça ne m'a pas donné le goût d'aller voir de plus près les fruits que pouvait porter un tel arbre. Pour le public, pour les critiques, les étiquettes présentent une certaine commodité. Pour situer telle peinture, les épithètes chaud, froid, lyrique, géométrique, évoquent vaguement son esprit. Il n'y a pas lieu de rejeter en bloc toutes les appellations plus ou moins contrôlées, mais le peintre n'a pas intérêt à se laisser enfermer étroitement dans un casier savamment libellé. Ou plutôt, il n'a pas à en tenir compte s'il veut éviter de tomber dans le systématique, et partant, la sclérose. Comme tout ce qui est vital, la peinture doit pouvoir évoluer. Et pour moi, la peinture doit se laisser aller à la traduction de l'émotion qui l'a engendrée.

R. G. — Vous croyez donc à l'expression d'un lyrisme personnel ?

B. V. — De même que pour un poète certains rythmes et certains mots lui arrivent naturellement suivant le jour et l'heure, de même le peintre n'a pas à se priver de peindre noir un jour et bleu, le lendemain, si ça lui chante.

Il y a un souffle, un élément vital dans la peinture et si on les renie, la peinture se dessèche. D'autre part, le tableau qui n'est plus que le geste de peindre sans être source d'émotion ne me dit rien. Mais il n'y a pas de règle générale en art. Sans doute, faut-il que chacun trouve le dosage personnel qui lui correspond. La peinture actuelle est née du rejet des règles générales, et vouloir se soumettre à d'autres règles générales, c'est accepter un académisme différent mais non moins académisme.

R. G. — Peindre n'est donc pas pour vous un geste dénué de toute préoccupation autre que plastique ?

B. V. — L'élément plastique est essentiel, mais pas plus que la poésie n'est un assemblage de mots disposés avec art et rien de plus, la peinture n'est un assemblage de couleurs agréablement organisées et rien de plus. Par contre, ceux qui voudraient négliger le pictural pour se contenter d'une idée ou d'une intention poétique marchent avec les pieds dans les nuages et la tête sur la terre.



Aquarelle, 1959

(photo Marc VAUX)



ÉCLATEMENT SAISONNIER. Lithographie en noir, 1959.
Épreuve d'artiste (photo Marc VAUX)

R. G. — Vous admettez une démarche intellectuelle sous-jacente, une projection de mythes personnels, par exemple ?

B. V. — Pour moi, ce n'est ni le fruit d'une démarche intellectuelle, ni tout à fait l'expression de mythes personnels. Mais il y a certaines impressions que je voudrais exprimer, certains thèmes qui reviennent et qui sont liés souvent à des phénomènes naturels : saison, solstice, éclosion, marée, aube, dans la joie ou la douleur, pour culminer en une sorte de fête pour les yeux, une fête qui tiendrait un peu de la fête foraine et du carnaval, (je pense tout d'un coup à la « fête de la sardine » de Goya) une fête pour les arbres qui porteraient aussi naturellement des

lampions que des bourgeons. Une fête peut être terrible aussi. Sans doute le motif sous-jacent est un motif de participation et de transmission, l'accès à un paroxysme révélateur. Vous voyez que tout cela reste assez vague dans mon esprit. Peut-être que si vous reveniez dans dix ans, nous pourrions en sortir quelque chose de plus précis.

R. G. — Peut-être pas... Je suis d'accord avec vous que tout cela est difficile à cerner, mais quand vous parlez des thèmes qui hantent votre peinture, je crois que justement nous touchons là un peu ce que j'appelle nos mythes personnels. Quoiqu'il en soit, vos tableaux me semblent révéler une étroite communion avec la nature. Est-ce là une démarche volontaire, ou, le paysage s'installe-t-il à votre insu dans le tableau ?

B. V. — Je ne cherche pas à faire paysage, le paysage n'est pas non plus un point de départ pour moi. Mais, je ne le fais pas non plus. J'ai beaucoup habité la campagne depuis quelques années et, qu'est-ce que vous voulez, si on a des yeux, on passe le plus clair de son temps à regarder ce qui se passe autour de soi, et tout cela s'imprime et forme la vision. Je crois qu'il est vrai que mes tableaux finissent souvent par évoquer un paysage possible ou un phénomène naturel, et tant mieux, je n'y vois pas d'inconvénient.

R. G. — Ainsi, le fait de vivre en Provence une partie de l'année a dû marquer votre peinture; on sait l'importance qu'a eu le paysage provençal dans l'œuvre de Van Gogh, par exemple...

B. V. — La Provence n'est pas du tout aussi colorée qu'on le pense en général. Plus que par sa couleur, elle frappe par son intensité lumineuse. Il y a des moments de couleur et des saisons (tout d'un coup, par exemple, des collines entières flambant jaune sous le genêt) il y a des régions particulièrement colorées par une culture intensive des fleurs. Mais il y a surtout des cyprès et des pins, des oliviers, des pierres grises et des terres ocre, rouge ou jaune. Les couleurs éclatantes, Van Gogh les portait en lui-même, il se transformait en prisme pour cette opération qui consistait à décomposer la lumière blanche. Il y a un moment où la couleur devient étonnante, juste avant le coucher du soleil. Après une journée de lumière violente et impitoyable, tout est plongé dans un bain d'or qui termine le jour sur une sensation incroyable de douceur. Ensuite, on se retrouve entouré de hauts cyprès dans le soir. Cette sensation mystérieuse ne peut se traduire tout simplement par une illustration de ces cyprès. On n'est pas entouré par un tableau et celui-ci se présente dans une pièce bien éclairée, bien à l'abri des mystères du soir. Mais il doit être possible de provoquer cette même sensation. Si



SURFACE INEXPLORÉE. Huile, 1952. (Photo M. WALDBERG)

vous me demandiez ce que j'essaye de faire en peinture, ce serait ça. Il ne s'agit pas de dépeindre les objets extérieurs qui ont ému, mais de transmettre par d'autres moyens, des moyens picturaux, un sentiment analogue.

R. G. — *Je crois qu'il y a une zone de mystère qui fait qu'un bon tableau a toujours quelque chose à révéler. Jérôme Bosch nous inquiète et nous charme encore. Les multiples sens que peuvent prendre un poème, une peinture, la part insaisissable ou sibylline d'une oeuvre ne devrait donc pas éloigner celui qui lit ou regarde, mais, au contraire lui offrir une plus grande possibilité de rencontre...*

B. V. — Le tableau qui peut renouveler son effet à l'infini, laisse au spectateur (car le spectateur a lui aussi sa liberté, il ne faut pas l'oublier), sa part à lui, son apport personnel, son interprétation, si vous voulez, comme un musicien apporte à une partition immuable une interprétation personnelle. (Il est bien entendu que cette interprétation n'a pas pour but de détailler le tableau pour savoir si telle tache rouge représente une pomme MacIntosh ou un chasseur à l'affût).

Il y a des affinités immédiates, comme dans les relations humaines, suivant les tempéraments, mais pour que cette affinité se développe comme en amour ou en amitié, il faut un effort de compréhension. Si l'amateur de peinture a raison d'exiger du peintre la sincérité, de même le peintre est en droit de demander au spectateur de faire l'effort nécessaire pour le rencontrer, quitte à se désintéresser par la suite de ce qui n'est pas conforme à ses goûts ou à ses aspirations.

R. G. — *Vous ne voyez pas dans le tableau un simple objet de délectation ?*

B. V. — Loin de là. Il y a le plaisir et le divertissement, heureusement, mais un tableau est aussi une proposition (à prendre ou à laisser), matière à réflexion, porte ouverte sur soi, et porte ouverte sur le monde. C'est une opération de désaveuglement et de désabrutissement.

R. G. — *Vous attribuez donc un tel pouvoir à la peinture ?*

B. V. — Vous pensez peut-être qu'en tant que peintre j'attache à la peinture trop d'importance, que je lui accorde des pouvoirs qu'elle n'a pas. Mais je parle aussi en tant que spectateur, et je me base sur l'effet direct que certains tableaux ont eu sur moi.

De même que la psychologie peut engendrer le lavage de cerveau, la peinture peut provoquer un lavage des yeux. On se rince l'oeil, on se lave l'oeil, et on repart bon pied, bon oeil. On a retrouvé le sens du merveilleux, on s'est refait une vision toute neuve.

R. G. — *Que vous a apporté l'expérience de la lithographie ?*

B. V. — La pierre me plaît, et je crois que cette expérience m'a été très utile. Il est excellent de quitter de temps en temps la peinture proprement dite car celle-ci risque de devenir purement machinale à force de prendre forme sous le même coup de pinceau ou de couteau, et un changement de mode d'expression renverse les habitudes acquises. On repart les doigts hésitants.

La lithographie peut être tout simplement une méthode de reproduction. Mais l'oeuvre créée en fonction de la pierre et pensée en quelque sorte sur la pierre, au même titre que l'eau-forte, est une véritable forme d'art avec ses limites et ses possibilités propres.

Faire de la lithographie en noir, car il faut commencer par là pour se familiariser avec le procédé, m'a réappris l'importance du noir et blanc, m'a réappris à dessiner.

R. G. — *C'est Modigliani, je crois, qui a dit : « Le dessin est l'intelligence de la peinture »...*

B. V. — N'oublions pas que le dessin n'est pas nécessairement un trait, il peut aussi bien s'organiser à partir des couleurs ou de la pâte. J'ai l'impression que ma peinture elle-même a plus évolué grâce à l'expérience de la lithographie que si j'avais continué tout bonnement à peindre pendant ce temps-là.

R. G. — *Le fait de vivre à Paris est-il pour vous et pour votre oeuvre essentiel ?*

B. V. — J'aime beaucoup Paris. J'y ai vécu très longtemps, alors forcément, je m'y sens un peu chez moi. On peut tout faire et tout apprendre à Paris. J'espère que je n'ai pas l'air trop ingrat en disant que je crois essentiel de pouvoir quitter quelquefois une ville comme Paris afin de retrouver des éléments plus profonds, des éléments qui ne tiennent pas nécessairement au paysage lui-même, mais à un mode de vie, au contact avec le fond rocheux, ce qui se trouve aussi bien dans les Laurentides qu'en Provence.

R. G. — *On parle beaucoup de peinture à Paris, on écrit beaucoup sur la peinture, souvent d'ailleurs en tenant peu compte de l'artiste qui pourtant « fait » la peinture...*

B. V. — Il s'est fait toute une littérature autour de la peinture, qui apporte plus de confusion que de clarté. Je m'imagine qu'au Canada ce problème ne se pose pas de la même façon. Mais ici, on peut se demander si le peintre ne ferait pas mieux de se taire et laisser parler sa peinture...

Pourtant, le peintre peut apporter un peu de clarté en disant aussi simplement que possible des choses simples, telles que : je peins parce que j'aime peindre, ou je peins parce que j'ai besoin de peindre. Si cette peinture apporte à ceux qui la regarde un enrichissement, une intensification de la vision extérieure et intérieure, tant mieux, je suis content.