

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'automate merveilleux

Pierre Vadeboncoeur

Volume 36, Number 6 (216), December 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32257ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1994). L'automate merveilleux. *Liberté*, 36(6), 108–117.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCCEUR

L'AUTOMATE MERVEILLEUX

Je vous préviens que nous nous engageons ici dans une petite analyse qui peut s'avérer difficile, vu son objet, qui est à peine accessible. Comment saisir précisément l'acte par lequel l'art réussit son espèce de miracle à nul autre pareil ? Certes, on peut jusqu'à un certain point décrire les effets de l'art, les impressions qu'il laisse, et ainsi de suite. Ces effets, ces impressions sont distincts de ce qui les provoque. Mais que se passe-t-il au moment précis de l'accident esthétique ? L'événement essentiel dont il s'agit peut-il être observé directement ? À quelles conditions celui-ci peut-il survenir ? Ces problèmes sont fascinants, mais ils semblent à peu près insolubles. L'analyse ne peut probablement même pas en dégager nettement les termes. Le cœur de l'être ne se laisse pas saisir. Néanmoins, il est tentant de faire un effort de lucidité de ce côté et l'on peut toujours serrer d'un peu près ce qui se passe à la source même du phénomène, en en isolant tel ou tel élément.

Les couchers de soleil sont pour moi de gigantesques tableaux. Je ne les regarde pas d'une manière sentimentale mais comme un peintre, stupéfait par le geste, m'émerveillant de la parfaite harmonie des couleurs comme de la composition de l'ensemble, pourtant toujours fortuits. L'un d'eux, contemplé un soir de l'été dernier, me suggère mon étude. Il présentait, vers la gauche, un immense

bouquet de formes roses montant vers le zénith et, ensuite, vers la droite, en contraste, quatre ou cinq faisceaux de lumière pêche, infinis, nullement enchevêtrés, tout à fait résolus, visant le ciel nord, s'y précipitant d'un seul mouvement, en droite ligne, avec puissance et liberté.

Dans ma recherche d'un indice pouvant trahir ce qui se passe dans l'acte d'art, le dessin, le dessin dynamique, plus que la couleur et avec plus d'évidence qu'un art statique, me livre un de ces éléments dont la considération attentive, il me semble, peut permettre de faire un petit pas dans la connaissance du phénomène artistique lui-même.

Ce qu'il y a de frappant dans le grand art de la nature et ce qui était particulièrement évident dans les longs traits de lumière obliquant sur ma droite, c'est ceci : le geste était souverain, il était libre, il allait sans entrave *jusqu'au bout de lui-même, car il était réel* ; il s'accomplissait, il le faisait totalement, selon l'autonomie de la réalité même.

Les traits d'un paysage naturel ne se composent pas entre eux, bien qu'ils paraissent composés : ils vont là où ils vont, avec l'absolue franchise des forces et des effets. L'acte d'un artiste doit avoir quelque chose de cette franchise, dans le double sens de ce mot.

Le propre du trait dans un dessin d'artiste comme dans mes stries du ciel, c'est d'aller s'accomplir entièrement, de lui-même pour ainsi dire. Cet aspect est très sensible dans *Le chasseur de buffles*, d'un anonyme américain (vers 1830).

Gardons l'attention fixée sur la libre écriture du dessin, car si nous essayions de la porter en même temps sur un art moins primesautier, par exemple le tableau de Van Eyck dont je parlerai plus loin, nous risquerions de perdre de vue l'indice dont je pense qu'il est comme une pièce à conviction dans l'espèce d'enquête que je mène ici sur un secret particulier de l'acte d'art.



Anonyme américain (env. 1830). *Le Chasseur de buffles*, Musée de Santa Barbara. Reproduit de *Psychologie de l'art*, André Malraux, Albert Skira éditeur, Paris.

Il y a quelque chose, dans le geste d'art, dans l'art, qui va jusqu'au bout de lui-même. Il en va semblablement dans le comportement de la matière. Tenons-nous-en pour l'instant à un certain art dynamique, plus facile à lire qu'un autre à ce point de vue, tout spécialement par son côté dessin. Il est absolument nécessaire que le geste du dessinateur désobéisse, selon sa réalité propre de geste ; je dirais presque : selon sa mécanique propre. Il faut qu'il fasse tout ce qu'il a à faire. Il faut que ce que l'artiste cherche soit confié à cette liberté même. Il est important que le trait aille de lui-même, mandaté par le peintre, explorer l'inconnu.

Les lignes de mon ciel en feu, au couchant, s'accomplissaient ainsi totalement, selon leur énergie propre, selon leur liberté, selon leur essentielle réalité. Elles

manifestaient de cette manière l'autorité de leur propre fait. J'y trouvais confirmée mon idée sur l'acte d'art, à savoir qu'il est un fait obéissant à sa propre nécessité.

Un dessin influencé à l'encontre de ce que l'on pourrait appeler cette nature de la chose risque de finir en bricolage.

Chaque geste libre dans une œuvre tend à être concluant. Si l'on veut une autre comparaison, on peut dire que le geste d'art fait une trajectoire. Une trajectoire ne doit pas être gênée. Elle a son propre chemin, elle trouve sa totalité propre.

L'efficacité du dessin dont je parle, ou sa vérité, tiennent-elles donc à ce que, pour une part, il n'agit pas autrement que ne le fait la nature ? Il a la même réalité primordiale et partant la même indépendance. J'ai toujours été frappé du fait qu'un acte d'art ressemble à un acte de nature ou en a en tout cas l'authenticité d'origine. Le trait qui se marque sur la page blanche est nécessairement, pour partie, celui d'un fait absolument objectif.

Cet acte est si libre que si l'artiste le veut trop tel, cela compromet justement cette liberté, la gêne, la rend artificielle, et alors le geste devient plus ou moins vain. Celui-ci pourra se vouloir ample, mouvementé et tout ce que vous voulez, mais le parti pris s'y devinera et percera sous l'apparence. Il suffit de peu de fausseté. Le geste cessera d'être un geste, il deviendra visiblement gestulation. Les grands traits, les paraboles, les hasards recherchés dans ce cas ne changeront rien à cette erreur, au contraire. Qu'on restreigne indûment la liberté ou bien qu'on l'exagère, cela revient au même. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste se trouve en marge de la seule chose qui compte en l'espèce : le courant de vérité.

Dans la nature, c'est plus simple, il n'y a que de la vérité. Celle-ci coïncide parfaitement avec la réalité de ce qui est. La seconde garantit absolument la première.

Ce qui est réel est nécessairement vrai. Il n'y a là aucun écart possible. Au point de vue où je me place, la nature ne joue pas avec les apparences. Cette latitude est exclue pour elle. Quand la nature peint un ciel, elle peint un ciel et non une apparence de ciel, ni une volonté de ciel, ni une prétention de ciel. Elle ne s'embarrasse d'aucune idée de ciel, ni d'aucune idée de liberté. Elle met sans le savoir des signes dans le ciel. Elle y met aussi une lumière, c'est-à-dire encore de la réalité. De celle-ci, il y a surabondance. Dans le couchant que je regardais de toute ma vue, il y avait, au zénith, illumination générale, profusion d'ors, de roses, sur un fond bleu trop ébloui par cet éclat.

Il n'y a que la réalité qui aille jusqu'au bout de ce qu'elle est, sans intention qui l'infléchisse ou l'arrête. De même, l'artiste cherche quelque chose qui est là, au fond, sans lui. La nature, ne peignant pas un coucher de soleil mais le faisant, réalise un acte créateur, sans entrave, ni timidité, ni raisonnement, ni autre retour sur soi. Ainsi l'artiste véritable ignore dans une certaine mesure ce qu'il fait et s'abandonne à quelque instinct ou connaissance qui sait mieux que lui les choses. Cette connaissance à laquelle il n'a guère part dirige pour lui son acte.

Qu'est-ce qui retentit dans l'acte d'art ? Qu'est-ce qui nous atteint si indiciblement ? Je pense qu'il s'agit d'abord du choc d'un certain réel. (J'écrivais : du choc d'un certain réel sur un certain réel, mais cela devenait compliqué!...) L'artiste laisse advenir cette rencontre, qu'il est impossible de vouloir directement et qu'aucune recette ne peut assurer. La matière va son propre chemin, comme on le voit par les rayons du soleil couchant ; et ainsi va également la course indépendante de l'artiste.

Dans un numéro de *Liberté* (201, juin 1992), je décriais passablement les colonnes de Melvin Charney, érigées en face du Centre canadien d'architecture, boulevard

René-Lévesque, à Montréal. Avec le recul, je deviens encore plus convaincu du bien-fondé de la critique que j'en faisais alors. J'y ajoute maintenant un argument inspiré par les considérations qui précèdent sur l'important facteur d'impersonnalité dans l'acte d'art. Les colonnes de Charney montrent à l'évidence les interventions tordues de l'artiste dans l'acte de sculpture. Celles-ci font d'ailleurs le principal du système de M. Charney dans ces œuvres. Il n'y en a plus que pour ces marques intempestives, données pour « surréalistes » (ce qui serait censé les sauver). Le sculpteur qui ne s'en remet pas davantage à l'autonomie de l'acte et qui est au contraire fourré partout dans ce qu'il fait se mêle malheureusement de ce qui ne le regarde pas : il *fait de la sculpture* !...

Voici au contraire une main qui ne se mêle de rien et qui, de ce point de vue, est semblable à celle de la nature. La lointaine silhouette de Montréal et de ses buildings, aperçue de quelques kilomètres depuis les ponts Champlain ou Victoria, n'a été voulue par personne. Il existe un petit nombre de beaux buildings à Montréal : la Tour de la Bourse, l'hôtel Radisson tout à côté, l'édifice de la Banque nationale de Paris, l'édifice IBM-Marathon, mais la plupart des autres sont laids ou insignifiants, et quelquefois ridicules. N'importe. Le centre-ville de Montréal, comme panorama, est d'une beauté étonnante et certaine. À la distance que je dis, cette accidentelle ligne d'horizon, mêlée au mont Royal à l'arrière-plan et au fleuve à l'avant-plan, fait un vaste paysage fortuit, sans intentions esthétiques correspondant à ce qu'on aime de lui avec ce recul. Voilà une grande chose, tout ce qu'il y a de plus réel et de moins délibéré, de moins « artistique », et qui émeut. Elle procure une forte impression de beauté, aucunement douteuse mais nullement attribuable à quelque dessein d'art, quoique rejoignant l'art par une

curieuse conséquence des démarches indifférentes de l'industrie humaine...



Photo : PV

Ce déploiement est uniquement objectif et par conséquent achève sans entrave son geste, libre de toute visée esthétique, et il produit, comme la nature dans laquelle ce paysage créé se fond plus ou moins, un effet de splendeur. À certaines heures du jour, par temps clair, quand on rentre à Montréal, il vaut la peine de contempler cela, tant pour ce que ce spectacle donne de plaisir

que pour les questions qu'il soulève à propos de la beauté du monde comme au sujet de l'art, et de leurs curieux rapports.

Il y a un point où l'art et la nature font exactement la même chose, de la même façon ignorante, pour un effet identique. D'une part, la nature (ou ce qui s'y assimile, comme ce panorama de Montréal) et, d'autre part, l'œuvre d'artiste. Ce point commun m'intrigue. Ce point précis, cette coïncidence sont, parmi d'autres choses, au cœur du secret de l'art. Si c'est la nature qui agit seule, comme dans un coucher de soleil, la complète absence d'intention qu'elle manifeste n'empêche pas l'effet d'art et celui-ci survient malgré tout. Le profil horizontal fortuit de Montréal est du même ordre : on y trouve un grand effet d'art sans qu'il y ait art. Mais là où l'art s'exerce, comme dans l'action individuelle d'un peintre, on rencontre, bien que cachées, pareille ignorance et pareille absence de dessein, qui semblent indispensables ici encore à la production de l'effet esthétique.

Le cas d'un art méticuleux et contrôlé de très près est plus difficile. Le somptueux Van Eyck, *Vierge au chanoine*, si précis, si complètement étudié et surveillé, semblerait contredire ce que j'ai pu dire sur la gratuité plus ou moins aveugle du trait, sur sa nécessaire indépendance, sur son aliénation. Je pense qu'il faut ici changer un peu de point de vue, s'éloigner de l'exemple qui jusqu'ici me servait de guide dans ma tentative d'essayer de comprendre le centre à peu près incompréhensible de l'acte d'art. Il faut choisir une autre entrée. Le cas est moins clair, car la gratuité, dans cette toile, paraît à première vue absente.

Que faut-il dire ? Cette peinture est chargée de la réalité la plus dense. Tel est l'aspect matériel que l'on y trouve, s'il faut y relever quelque chose qui ne soit pas sans rapport avec la notion de réel invoquée plus haut.



Van Eyck. *Vierge au chanoine*,
Musée Grœninge, Bruges (carte postale)

Cet art, apparemment le plus conscient et le plus voulu, à la facture la plus soignée, se confie là à une réalité que le peintre va prospecter plus loin que lui-même. Ce qu'il reçoit de ce plus, c'est de l'inconnu qu'il le reçoit.

Van Eyck achève son geste ; il l'accomplit lui aussi entièrement, en se laissant mener pour cela, de l'extérieur, par l'idée arbitraire d'avoir à peindre à la perfection les objets qui meublent son tableau : robe de la Vierge, tapis, vêtements des autres personnages, etc. Il s'aliène de cette façon, entre autres. Il sort de lui-même ainsi. Il s'en remet ainsi à une réalité, qui est par définition quelque chose de non voulu.

Ce peintre, malgré les apparences, se désobéit ; il obéit à ce qu'il devine devoir lui être donné à la faveur de ses actes matériels, dont il n'entend d'ailleurs peut-être pas le rôle essentiel.

Voilà donc un art sans doute aux antipodes de l'*action painting* ou d'un dessin enlevé, mais qui d'une certaine manière agit lui aussi comme la nature et vise, par des gestes malgré tout impersonnels et impartiaux, un résultat qui ne se montrera que par surcroît.

L'artiste, en un sens, n'est pas un artiste mais autre chose... Il serait intéressant de savoir quoi. Cela n'est jamais précisé et il est d'ailleurs à peu près impossible de le déterminer. L'artiste n'est pas un artiste mais quelqu'un (ou quelque chose) de plus direct, de moins subjectif, de plus infaillible...