

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Bonhomme n° 1

Pierre Vadeboncoeur

Volume 38, Number 2 (224), April 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32395ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1996). Bonhomme n° 1. *Liberté*, 38(2), 50–56.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

BONHOMME N° 1

La peinture, le dessin valent par une qualité spécifique, la plasticité, essentiellement, mais la plupart des gens l'ignorent, même s'ils réagissent bien à l'art et y sont très sensibles. La qualité plastique est difficile à décrire ou à définir, voire simplement à indiquer. D'ailleurs, mille apparences dans les œuvres (couleur, image, poésie du motif, formes complexes, sentimentalité, influence de l'académisme, de l'avant-gardisme – lequel, comme je le dis toujours, n'est pas l'avant-garde) risquent de la voiler ou de se substituer à elle, pour les spectateurs. D'où bien des malentendus, bien des naïvetés dans le public même averti. D'où également un grand nombre de suffrages immérités ou de méprises, jusque dans les cercles soi-disant compétents.

Le sujet en question est obscur, comme la chose elle-même ; mais ce qui est manifeste, c'est ce que l'on observe un peu partout : lorsque quelqu'un se trompe ou exagère en louangeant un peintre ou une période de ce peintre, autrement dit lorsque le jugement du spectateur disons « tombe à côté », c'est que la qualité plastique ou plasticité dont je parle n'existe pas alors dans l'œuvre de ce peintre et c'est que le spectateur s' imagine, pour des motifs ou des impressions d'un autre ordre, qu'au contraire elle s'y trouve. Cela est très courant, très commun. J'ai déjà souligné des erreurs de

ce genre, par exemple à propos d'une exposition de Riopelle ou de Pellan.

La qualité plastique, pour quiconque en possède un sens exercé, saute aux yeux, et son absence aussi ; mais la nature précise de cette qualité, loin d'être évidente, reste une espèce de mystère. C'est pourquoi il est si difficile d'attirer l'attention sur sa présence ou son absence chez un peintre et d'amener quelqu'un à apprécier de ce point de vue une œuvre ou au contraire à reconnaître son peu d'intérêt.

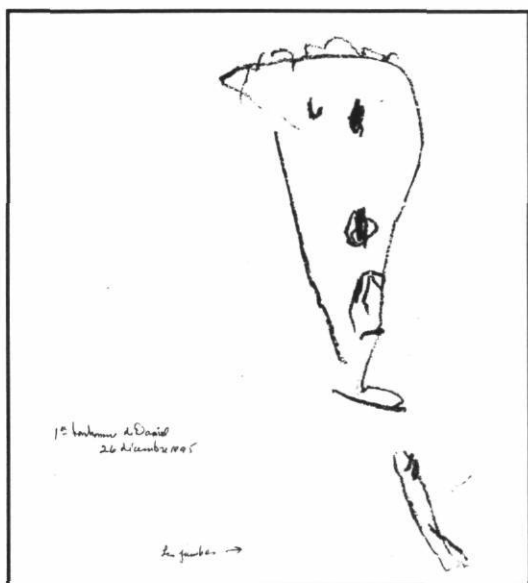
Cette difficulté se retrouve dans ce que je tente ici d'évoquer. Comment faire pour isoler cette qualité dans l'esprit du lecteur à propos d'une œuvre donnée, comment mettre devant ses yeux un tableau, un dessin qui lui permettraient aisément de découvrir, de toucher presque, en eux, le caractère plastique ?

Ce n'est pas simple, car la qualité plastique d'une œuvre peut ressortir de plusieurs facteurs bien divers, dessin, composition, couleur, mouvement et nombre d'autres, par le truchement desquels elle s'affirme (mais ne s'affirme pas nécessairement, il s'en faut, ce qui complique énormément le problème).

Il y a peut-être un moyen. Il faut toujours essayer de démontrer les choses par l'exemple le plus net. Il s'agirait ici de donner à voir un dessin, d'ailleurs un dessin plutôt qu'une peinture, dans lequel il n'y aurait à peu près que cette qualité de plasticité, celle-ci pour ainsi dire toute nue, absolument franche et sans la concurrence du surcroît qu'il y a dans les œuvres d'art malgré leur dépouillement, ne serait-ce que leur perfection (celle-ci d'ailleurs plastique elle-même).

Que choisir ? Je n'ai rien trouvé de mieux à cette fin que le dessin d'un bambin, en l'occurrence Daniel, vingt-huit mois ; en fait, son premier bonhomme quelque peu caractérisé, qui fut aussi son premier dessin présentable.

(Mais autant l'avouer : ce qui est arrivé, en réalité, c'est que j'ai fait un pari... J'ai parié que j'écirais un article sur ce dessin et que l'un et l'autre seraient publiés ! Les considérations préliminaires qui précèdent ne faisaient en réalité que suivre...)



Daniel, *Bonhomme n° 1*, crayon rouge sur papier grossier, 23 x 27 cm. 26 décembre 1995. Collection particulière.

De quoi s'agit-il, pari ou non ? Montrer un objet pictural si ténu, si détaché de tout ce qui est entendu, de toute mise en scène, de toute mise en forme, qu'il en ressortirait à peu près seulement – comment dire ? – la griffe, le fait purement plastique. On pourrait alors distinguer assez nettement ce dernier de tout ce qui pourrait s'ensuivre, de tout ce qui s'en serait suivi entre les mains d'un artiste composant avec cela.

Se posent alors de bonnes questions. Dans les arts plastiques, la plasticité est-elle exactement au point d'origine de l'acte ? Est-elle strictement concomitante de tout le reste de la contribution de l'artiste et cela à chaque moment de la durée de l'exécution ? L'accompagne-t-elle essentiellement et primitivement ? Tout ne tient-il qu'à ce mystérieux révélateur, humain et non humain ? L'art véritable n'est-il foncièrement que cela même, et le grand art ne consiste-t-il pas à soutenir cet acte primordial à travers des conditions de plus en plus complexes : composition savante, apports de la couleur à ce même acte, complications figuratives, ou que sais-je ? réalisme, idéalisme, abstractionnisme et tout ce que vous pouvez imaginer ? Il faut répondre à ces différentes questions par l'affirmative. L'histoire de l'art raconte l'infinie multiplicité des développements dans lesquels l'acte plastique authentique s'accomplit sans se dévoyer, sans se perdre.

Dans des conditions plus ou moins étrangères à l'acte plastique pur et dans lesquelles celui-ci peut en effet aller se perdre, par exemple la contrainte de la ressemblance et d'une certaine exactitude dans le portrait classique, le grand art récupère au contraire ces éléments et les fait servir à leur tour à la plastique. Il les asservit alors, il les métamorphose, il en prévient la vertu corruptrice et les transforme en agents eux-mêmes plastiques. De grands chefs-d'œuvre témoignent de cette capacité fort étendue.

L'acte plastique semble pourtant de moins en moins probable à mesure que le peintre intègre davantage à son entreprise des éléments carrément non plastiques : anecdote, motif, réalisme, volonté d'édification, canons, paramètres imposés par un mécène et ainsi de suite. On peut se demander si, avec la Renaissance, la peinture ne s'est pas mise dans un chemin dont la suite révélerait

les risques et beaucoup plus tard l'erreur. Pour quelle cause se serait-elle ainsi infléchie ? Pour s'être donné des buts et un esprit qui pouvaient l'éloigner relativement de la plastique en rapprochant les artistes d'un souci de représentation fidèle des choses et des êtres (ressemblance quasi photographique, réalisme des images, perspective, etc.). En tout cas, on voit bien la cassure dont la Renaissance est responsable : on n'a qu'à comparer ses œuvres et celles du Moyen Âge pour constater la fin d'un art extrêmement pur, dans lequel la plastique, principe de l'émotion, était à fleur d'œuvre. Le pompiérisme fut la conséquence ultime, trois siècles plus tard, d'un certain oubli de la plasticité, au profit dès lors d'une esthétique sentimentale, académique, conformiste, grandiloquente et bouffie de suffisance.

Pourquoi est-ce que j'écris tout cela et surtout pourquoi demander à quelques signes griffonnés par un enfant de deux ans l'élément visuel d'un propos sur la plasticité ? Pour le paradoxe ou parce que j'ai fait un pari ? Sans doute, mais surtout parce qu'une écriture primitive prouve tout de suite sa propre plasticité et montre au plus proche ce qu'est celle-ci. Il n'y a rien d'autre devant, rien d'autre dedans. Le spectateur est immédiatement placé devant une sorte de radiographie de l'art, où l'essentiel seul serait visible. Le petit dessin que je présente est une telle radiographie. Ce qui est apparence est tombé. C'est suffisant pour rappeler que, dans les arts dont il s'agit, la plastique est vraiment le seul langage.

Par la vertu de ce dessin, qui est dessin dans la force du terme mais qui en est à peine un, nous pouvons lire à nu ce qui suit : le langage plastique est absolument un *autre* langage, si l'on peut dire. Même dans l'ordre auquel il appartient par vocation, c'est-à-dire l'ordre pictural accompli, il se différencie de ce qui n'est pas

lui seul et se distingue des diverses apparences dont il est habituellement revêtu dans les tableaux. On sent très bien cela. On sent très bien qu'une œuvre nous atteint par sa vertu plastique.

Dans le cas du dessin dont il s'agit ici, sommaire à souhait, sans assurance aucune sinon celle du fait le plus élémentaire, on observe seulement l'avantage, presque nul mais indéniable, de ce qui se détache de justesse mais absolument du néant.

Le signe plastique n'y est pratiquement accompagné de rien d'autre. Voilà un art dans lequel il n'y a pas d'artiste, par conséquent personne qui se serait avisé de tirer des échos de ce signe ou d'en amplifier les résonances. C'est de la plastique pure. Mais pure, il est impossible d'exprimer par des mots ce que c'est.

La plastique ne saurait être expliquée. Elle défie l'analyse. On y est sensible ou non, c'est tout. Ce que le langage plastique touche essentiellement en nous, c'est un sens dernier, un sens au-delà duquel il n'en existe pas d'autre.

La fibre unique que la plasticité atteint en nous dans le cas est identique à celle qu'un chef-d'œuvre atteindrait. Exactement. Avec, pour l'œuvre d'un vrai peintre, une multitude de résonances, de correspondances et d'harmonies de surcroît, naturellement. Mais la même. Et si cette fibre unique n'est pas touchée, chef-d'œuvre ou pas, il n'y a devant vous aucun art.

Regardez bien ce petit dessin d'innocent et dites-moi si une avant-garde ne fait pas, je ne dis pas : quelque chose de plus, bien sûr, mais quelque chose de fondamentalement autre que cette œuvrette de hasard située aux confins de la plastique. D'ailleurs, cette écriture fortuite vous en rappellera d'autres de ce siècle. Que fait jamais une véritable avant-garde ? Elle élimine radicalement des prestiges. Elle se débarrasse

de faussetés, ou, d'un certain poids, ou d'erreurs épaisses. Elle revient à la plastique de toutes les manières possibles, serait-ce, comme ce fut le cas un temps, par un art valant uniquement par le concept. Mais comme le petit enfant est sans fausseté, sans poids ni possibilité d'erreur, tout de suite il est là où il faut. Par rapport à son avant-garde, remarquez, il ne peut jamais y avoir d'avant-garde...