

Note sur Degas

Pierre Vadeboncoeur

Volume 30, numéro 6 (180), décembre 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31684ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vadeboncoeur, P. (1988). Compte rendu de [Note sur Degas]. *Liberté*, 30(6), 94–100.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCOEUR

Note sur Degas

Dès Degas s'annonce en peinture la destruction du personnage, à cause de l'irrévérence avec laquelle le peintre le traite, l'abandonnant parfois aux postures les plus triviales, selon l'impartialité de la photographie. Et tout d'abord, dès les tableaux de transition où s'annoncent les danseuses, l'œuvre, dans quatre ou cinq toiles à cet égard semblables, est coupée en deux par une barre fort peu académique, la partie inférieure, toute d'ombre, étant peuplée de musiciens très réalistement représentés — presque photographiés —, et la partie supérieure, toute de lumière, faisant voir des danseuses, dansantes, à une certaine distance. Il est évident que Degas, dans ces tableaux (même si, à ce propos, il a des aînés ou des contemporains, Daumier par exemple), donne un grand coup à ce qui s'est appelé jusque-là le personnage et au faux ennoblissement dont il était l'objet. On pourrait croire, à tort, que ces tableaux de transition annoncent simplement le sacrifice du personnage sombre et académique au profit, confirmé par la suite, d'une figure inédite, claire celle-ci, la danseuse, et traitée, elle, à son tour, comme un nouveau personnage de la peinture, au sens classique: pose avantageuse, légitimité du propos (quoique nouvelle), «beauté» de la danse, etc. Il n'en sera rien, malgré les apparences: l'œuvre de Degas, son sens pictural, ce ne sera pas un personnage nouveau, ce sera la lumière.

Il se produira en réalité ceci, semble-t-il: l'humiliation du «personnage» — musiciens «photographiés»; danseuses souvent représentées comme des objets, donc avec une indiffé-



Edgar Degas,
*L'Orchestre
de l'Opéra*,
1868-1869.

rence manifeste pour leurs attitudes; puis baigneuses se baignant, se lavant, se séchant et même se grattant, femme dans son tub (sculpture) dans une pose si malséante qu'elle en est comique. Remarquez la simultanéité — je dirai plus: l'articulation — de ces deux phénomènes: d'une part le personnage comme abandonné à lui-même à cause de son peu de valeur propre, et d'autre part, à la faveur de l'élimination commencée de cet encombrant élément de la peinture antérieure qu'était le personnage, non pas avènement d'un successeur à ce dernier mais apparition d'autre chose, la lumière, la couleur, libération, floraison, triomphe, liesse. Ce qui passe devant le sujet plus ou moins mis de côté, ce n'est pas tant un autre sujet ou un sujet transformé, c'est un vaste au-delà du sujet. Par la brèche du personnage aboli avant la lettre font irruption déjà la lumière et la joie mêmes. Cette brèche était sans doute nécessaire. On la comprend plus profondément en fonction de ce qu'elle permet.

Tout cela fait saisir comment l'attitude de Degas à l'endroit du personnage annonce, de loin, la disparition complète, à terme, du personnage et aussi de tout objet, et par conséquent la peinture dite « abstraite » ou non figurative. Degas est donc implicitement ou explicitement, consciemment ou non, l'un des théoriciens qui, avec d'autres, conduiront éventuellement la peinture jusqu'à la pleine conscience de la valeur primordiale non de ce qu'elle peut représenter mais de son acte même.

On répète avec raison que la photographie a pu contribuer à dégager la peinture de la nécessité du sujet, du personnage, du motif. Le plus curieux, c'est qu'elle semble avoir amené tout d'abord la peinture non à se dispenser du sujet mais à se servir de lui comme le photographe, à briser par conséquent la majesté du personnage, à l'exposer même au ridicule, comme trivial. La peinture n'a pas éliminé le personnage du premier coup mais elle s'en est d'abord servi révolutionnairement, en le tuant comme auguste élément — en réduisant le sujet à l'état d'objet, précisément comme fait l'œil d'un appareil photographique. Non seulement le personnage aura-t-il été conduit dans cette condition par les attitudes qu'on lui aura fait prendre avec irrévérence comme chez Degas, mais il sera déformé plus tard systématiquement, jusqu'à s'évanouir complètement et tout autre objet avec lui, et toujours pour le dégagement d'une autre valeur.

L'exposition Degas au Musée des beaux-arts d'Ottawa, l'été dernier, était quelque chose de considérable. Grâce en partie à ses dimensions, elle faisait nettement voir que Degas n'est pas un simple peintre de danseuses et de jolies figures de danse, mais que son geste est majeur, dans son art immédiatement comme dans l'histoire de l'art.

Composition 37

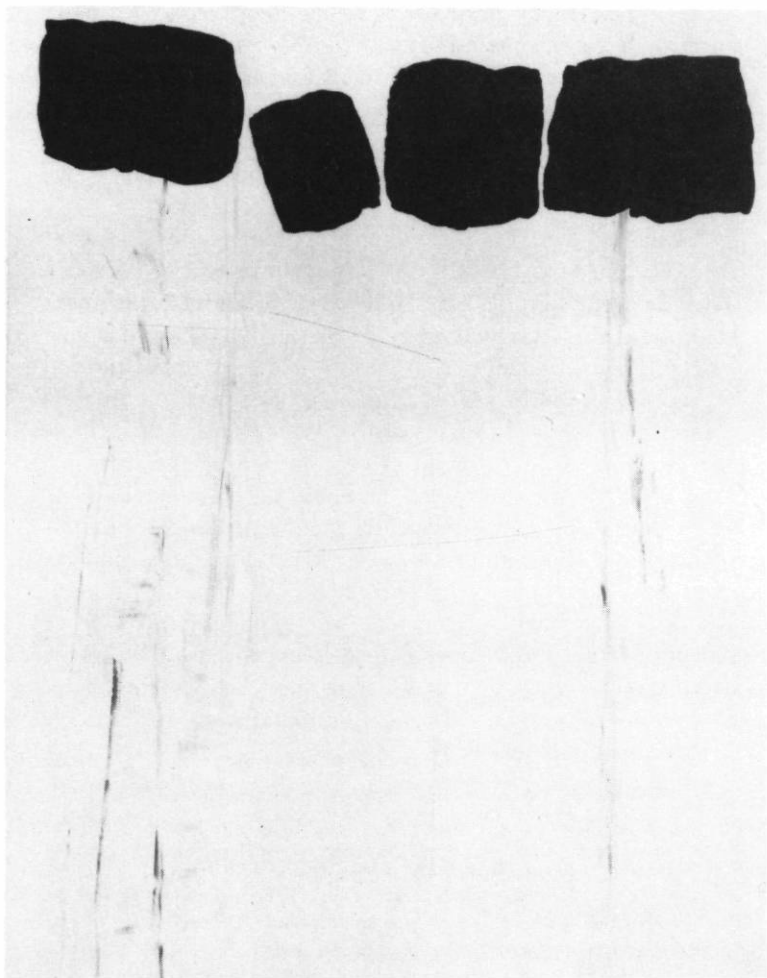
Toute œuvre d'art valable est, au sens fort, un fait, et l'on verra ici comment. Le fait, dans l'ordre de l'être et par nature, n'est à aucun degré le double, ou le simulacre, ou la répétition d'un autre fait. Il est au contraire parfaitement

neuf, radicalement premier. Rien ne le précède, dans la mesure où il s'agit précisément d'un fait et non du rappel de quelque autre chose. Cependant cette essentielle originalité, dans l'œuvre d'art, a toujours des degrés, bien entendu. D'ailleurs, la génération spontanée n'existe pas. Mais il n'y a pas d'authentique œuvre d'art qui ne soit, par quelque côté, absolument inaugurale.

L'œuvre d'art véritable commence absolument, en tout cas pour une part.* Le fait n'est pas une image, il ne peut rien avoir de secondaire. Cet attribut me semble particulièrement frappant dans la dernière manière de Borduas. Cela a donné les fameuses taches noires. Qu'est-ce que cette apparition? Il n'y a plus le moindre espace, le moindre flou, le moindre flottement, le moindre rappel, sous ces signes surgis: ils sont un *fait*. En tout cas, il s'agit ici de ce qu'il peut y avoir de plus proche du fait incontestable. Pas étonnant qu'aucun peintre, sauf erreur, n'ait jamais avant lui plaqué précisément de tels signes sur une toile. La chose qui est là est saisissante. Entièrement inattendue, insolite. Ce qu'elle dit est proprement inouï. Elle est d'autre part extrêmement exacte, par rapport à on ne sait quoi. Elle a été frappée comme par un sceau dont on ne comprend pas ce qu'il imprime mais dont on ne peut douter de ce qu'il marque. Là, il est arrivé quelque chose, il arrive indéfiniment quelque chose.

* Il arrive que cette indispensable nouveauté et cette existence nécessairement initiale se présentent comme étalées dans une continuité, autrement dit dans une tradition où la répétition joue un grand rôle, comme on le voit par l'art égyptien et si évidemment l'art amérindien, notamment celui des totems. Alors l'originalité, semble-t-il, est soutenue plus ou moins collectivement dans une durée séculaire et par des artistes qui, contrairement aux nôtres, ne se conçoivent pas comme des individus chargés chacun de la totalité de l'acte d'art.

Par ailleurs, un même *fait*, chez un peintre, ou passant d'un peintre à un ou plusieurs autres, peut se produire sur une durée et à travers un certain nombre de manifestations plus ou moins variées, sans cesser pour autant d'être premier.



Paul-Émile Borduas, *Composition 37*, 1958, huile sur toile, coll.: Musée d'art contemporain de Montréal.

Dans un fait ayant effectivement lieu, il n'y a aucun interstice, aucun jeu, entre l'existence et l'essence; c'est l'existence, par sa réalité, qui assume tout, qui affirme en priorité tout ce qu'il y a à affirmer. Disons davantage; remontons plus haut dans la racine du fait: elle n'affirme pas, elle *est* ce qu'elle affirme.

Ces taches extraordinaires, chez Borduas, comptent, dans l'histoire générale de l'art, parmi les signes intégralement nouveaux qui de loin en loin surviennent, d'origine, complètement imprévus, donnés, inexpliqués, bizarroïdes, en avance sur tout ce qui existe. Par exemple, les quatre notes de la 5^e Symphonie. Ou un alignement de dolmens. Ou le silence dans une pièce de Beckett. Et Duchamp, qui détruisait l'œuvre, ne s'élançait-il pas, par la négation, lui aussi, vers le point d'origine, par le fait?

Dans l'art, une apparence de gratuité folle est la marque de l'entièrement inédit. Tout à coup, l'écriture, la tache, le signe, ont l'air d'être arbitraires. Donc ils déclenchent le rire (et ici Bergson expliquerait fort bien pourquoi). On a l'impression que ce qui a surgi là s'est produit à côté de l'art. Par aberration. On n'aperçoit plus la «raison» de ce qu'il y a là. Soudain la forme affecte quelque excès caricatural, tel le museau ridicule d'un tamanoir. Quelque chose s'avance inopinément, comme hors de contrôle, cancer brusque de la forme, tels ces becs démesurés, péremptaires, qui s'allongent horizontalement, à une certaine hauteur, devant telle figure de tel ou tel totem.

Quand l'Expression donne une de ces curiosités singulières, c'est là qu'on croit que l'artiste vient de se laisser aller au non-sens. Or c'est juste le contraire: à ce moment précis vient de cesser tout arbitraire. Particulièrement l'arbitraire si vague, si confus, du conformisme. Rassurez-vous: cet artiste ne se paie pas nos têtes. D'ailleurs, justement, celles-ci sont payées depuis longtemps par autre chose! Cependant, il est exact que le spectateur, ou que le rival en art ou en littérature, vient de se sentir jugé par ce moment de signification sans mélange. J'ai souvent éprouvé cet abîme de différence

entre quelque chose que j'avais écrit et l'exemple incomparable qui arrivait à ma connaissance, un tableau, un livre, une musique, qui m'apportaient ce fascinant exemple, le *fait* dont je m'efforce de montrer ici l'ascendant. Il est sûr qu'en art, c'est par ce *fait* qu'on se sent le plus profondément jugé, jaugé. Impossible d'écarter cette mesure. Quelque chose a été dit qui ne passera pas. La dernière fois que j'ai eu, dans les lettres, le sentiment d'un dire qui ne passerait pas, c'est lorsque j'ai lu *Les Heures*, de Fernand Ouellette.

Au Musée des beaux-arts de Montréal, en août, plusieurs tableaux représentaient la période en question. L'un d'eux, non le plus complexe, *Composition no 37*, m'a accroché plus que les autres, mais j'ignore pourquoi. Par un caprice encore plus obscur, j'avais l'impression que ce tableau, qui n'est pas de ceux que l'on note habituellement d'abord, tirait vers lui et soutenait ainsi l'exposition entière. Moi-même, je me sentais tiré, comme suspendu à lui, par l'effet de ses quatre taches, fermes, nettement inscrites, paritaires, établissant ensemble une loi, depuis la partie supérieure où elles se trouvent dans ce grand rectangle en hauteur. Je ne sais rien de plus là-dessus. Mais là, j'ai certainement vérifié le pouvoir du signe auquel Borduas s'est arrêté pendant quelques années avant sa mort, après l'avoir découvert.

Les possibilités de ce signe étaient grandes, partie pour sa robustesse, partie pour son mystère, partie surtout parce qu'il était un *fait* — et, comme tel, plus immédiatement chargé de la force de ce qui est. C'est pourquoi il soutint les recherches du peintre jusqu'à la fin, jusqu'à son dernier tableau, jusqu'à son dernier acte. Bien plus: non seulement Borduas entra-t-il lui-même sous le pouvoir de ce signe, au point d'avancer en quelque sorte sous sa loi jusqu'au dernier jour, mais, en outre, la tache noire lui ouvrait le suprême langage de la mort, de l'être, de la métaphysique. Rien n'a peut-être jamais été produit, dans aucun art, de mieux exploratoire de l'ultime et, en cela, de plus rigoureusement égal à son sujet, de plus exempt de toute littérature.