

Ce qu'on apprend chez Steinberg

Pierre Vadeboncoeur

Volume 31, numéro 6 (186), décembre 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31867ac>

[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. (1989). Compte rendu de [Ce qu'on apprend chez Steinberg]. *Liberté*, 31(6), 78–83.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCCEUR

CE QU'ON APPREND CHEZ STEINBERG

Il y a, chez l'artiste, une conscience compliquée et une conscience qui ne l'est pas. La première comporte une bonne part d'esprit critique, de savoir, de lucidité; elle cherche, elle éclaire, elle peut obscurcir; elle est au service d'une volonté, la volonté «d'aller plus loin», ou «d'être sincère», ou de parvenir à une plus grande «complexité», à la «simplicité», etc. Mais la seconde est à peine une conscience et n'écoute aucun discours.

On est frappé, en entendant par exemple une musique très évoluée, celle de Haydn disons, de voir comme un musicien tout à coup se révèle presque primitif et combien ses rythmes sont alors téméraires, de même que ses accents et ses surprises sont en dehors de son propos d'*écrivain*, effets soudains de la jubilation même ou d'une énergie, jetés dans la musique, comme des éléments étrangers à tout artifice, populaires, presque gros. Tout calcul, même ancillaire, a disparu et une force inattendue, impétueuse, originelle, a pris le commandement des rythmes et des sons, comme pour son propre compte. Alors musique et musicien obéissent, suivent, exultent. Puis le XVIII^e siècle s'interpose et empêche l'excès. Le résultat n'est pas loin de la perfection.

C'est là un exemple. Mais je cherche à caractériser cette seconde individualité qui, dans un artiste, écarte la première et n'en fait qu'à sa tête. Je veux isoler ce non-artiste, ce non-

architecte, ce créateur. Laissez l'exemple de Haydn. Poursuivons autrement notre étude.

Qu'arrive-t-il alors? À ce moment l'artiste suspend son attention, il ne fait plus «d'art», il fait autre chose. Il se donne subitement un autre plaisir dans le cours de son art même, lequel en profite évidemment. J'ai mieux appris cela récemment par de petits portraits plus ou moins caricaturaux (de nulle valeur d'art, bien entendu) que je me suis mis à faire de temps à autre, aux caisses d'un supermarché: *Mr. Yes, Mr. No, Mr. New York, Mr. You see, Mrs. You see, L'indifférence d'âge, Madame Ça-n'est-pas-ça-qui-manque, Le sacre du printemps* (1 et 2), ainsi que quelques études de chapeaux et deux ou trois études de gabarits. Ces plaisanteries minuscules sont exécutées sur un calepin de quelques centimètres qui facilite la dissimulation nécessaire... Ces dessins, qui ne sont pas de l'art, m'enseignent cependant quelque chose sur l'art. Ils sont meilleurs que ce que j'aurais fait en «art», notamment. Or cette différence n'est pas sans intérêt. L'analogie se retrouve sans doute chez l'artiste véritable.

Ce que ces dessins m'apprennent, c'est qu'il y a une voie latérale, des sortes de sentiers perdus, par où un artiste sort de «l'art» et, par plaisir seulement, fait des rencontres nouvelles, et ce qu'il trouve se saisit de lui et de son art tout autant. Le chemin du naturel... Il prend brusquement ce chemin. L'art se retrouvera au bout du compte, certainement. Mais dans l'instant il s'agit d'autre chose: de rire, de faire une folie; musicien, de lâcher la percussion sur l'orchestre; dessinateur, graveur, de ridiculiser des avocats, comme Daumier; et l'artiste se plonge dans cette occupation marginale. Il n'attend pas, il saute sur l'occasion. Il faut noter cet écart entre la volonté d'art et cette volonté bien différente. Cette démarche, cette effraction, spontanée, est pleine d'émotion. Celle-ci donne lieu à une revanche de la vérité. Le chemin latéral est aussi le plus court chemin. C'est ce point qu'il faut saisir. Quitter l'art et le retrouver par raccourci. L'insolite est une porte de sortie, une chance.



Madame Ça-n'est-pas-ça-qui-manque

L'artiste aura trompé l'art. Il aura choisi, comme par astuce mais sans astuce, de se divertir. Là, à l'abri de l'art momentanément, sans plus aucune contrainte, libre, devenu autre c'est-à-dire seulement lui-même, anonyme, irresponsable, il fait ce qu'on n'attend pas de lui et ce que lui non plus n'en attend pas.

Il regarde derrière une porte. C'est là qu'il trouve ce qui est caché. Au principe de tout cela, une idée libre et plus directe. Un goût de faire ceci, cela, qui, de soi, «n'a rien à voir». Par exemple, pour Degas, je suppose, faire des danseuses en tutus. Une rage de danseuses en tutus. Tant mieux pour la peinture. Pour Carpeaux, des festons, des amours, des grâces; des femmes dansantes, riantes et sensuelles. Carpeaux se fait plaisir. Il s'abandonne longtemps à ce plaisir. À son art, il impose ce plaisir et il le recherche d'abord.

On ignore tout de ce que les artistes ont laissé là pour ces goûts soudains qui les égarent, semblent les perdre mais les sauvent. Cela ferait une histoire de l'art originale. Quel est le choix ainsi immédiat de Toulouse-Lautrec, qu'est-ce qui le motive, tout de suite, à côté de l'art – dans l'art à côté de l'art?

Les académiques s'en tenaient aux «choses sérieuses». Ils faisaient de «l'art» (et ils en étaient bien convaincus). Ils ne s'en allaient pas dans la nature peindre des nymphéas imprécisément exécutés. Ils ne lâchaient pas tout pour une idée que personne n'avait eue ou pour quelque chose que peut-être ils aimaient. Ils ne lâchaient pas l'ombre pour la proie.

L'artiste est un type de tous les jours. Il s'absente, il est plein de désordre et de fantaisies à lui. Celles-ci le prennent, l'enlèvent et le déposent plus loin, là où il ne serait jamais allé de lui seul. Le jazz est né de cette façon. Picasso a dû s'amuser considérablement à faire du monde cubique. Il y a quelque mystère dans ces inspirations qu'il faut bien appeler communes et dans l'effet capital qu'elles ont sur l'art. Shakespeare en est rempli, qui mêle la tragédie et la farce selon son bon plaisir.

Il ne faut pas interpréter trop savamment les choses. On

prête après coup des intentions sérieuses, lucides, rationnelles et compétentes à des artistes à propos de ce qu'ils font quand ils jouent. Comment savoir ce qu'ils pensaient à ce moment-là? On les interprète avec un autre esprit. Prenez par exemple les collages. On peut bien leur attribuer une fonction révélatrice de ce que les images brisées dont ils sont faits contenaient déjà de langage caché quand elles étaient entières, comme me l'a écrit un correspondant. Je ne conteste pas les effets de ces collages ni surtout (quant à moi) leurs effets purement plastiques résultant de l'incongruité du matériau, de la composition, etc. Un geste d'art produit beaucoup d'effets divers. On peut en saisir quelques-uns. Mais ces effets entrevus sont plutôt des réponses données par l'observateur au sujet d'un fait qui initialement ne soulevait pas les questions auxquelles ces réponses sont censées correspondre. Que voulaient le ou les inventeurs du procédé? Il n'y a guère lieu de croire à leurs intentions profondes à ce propos. L'explication de la rigolade est peut-être bien plus plausible – et pourquoi pas?

Quoi qu'il en soit, la vérité dans ces choses-là est souvent banale parce qu'elle est humaine et que l'humanité en général est humble. S'il existe un bon angle pour approcher une œuvre, c'est bien celui de son humilité. On l'aborde comme il faut quand on le fait dans cet esprit. Alors on perd moins de la sensibilité de l'œuvre. La sensibilité qui s'ouvre et se déploie n'est pas crispée. Elle se rencontre à coup sûr dans les gestes désirés pour leur seule humanité, comme de se précipiter vers ce qu'on aime, comme de peindre la Seine près de Giverny, comme d'être infidèle à «l'art» et de lui préférer sur le moment une fantaisie, une surprise, une rupture, un scandale, ou comme de jouer la comédie pour les enfants (c'est ce que faisait de façon si émouvante, il y a deux ou trois ans, au festival d'été de Québec, une compagnie nommée La Petite Fanfare). Mozart préfère constamment ce qu'il ne peut pas ne pas aimer. Et Borduas, que ne dit-on ce qu'il a préféré d'hum-

blement beau, sans plus, par exemple pendant sa période des gouaches?

Une explication élémentaire a plus de chances d'être fondée qu'une explication sophistiquée. La vérité ne fait guère de détours. Une histoire de l'art nouvelle consisterait aussi à montrer comment les choix d'un artiste dépendent de ses inclinations les plus simples, les moins «intéressantes», les moins en rapport singulier avec l'esthétique ou avec «l'art». La sensibilité veut la guerre, la paix, le drame, la couleur, la joie, le calme, l'artifice, le repos dans le bonheur, enfin ce que tout le monde veut selon les jours. On aimerait voir décrit le rôle du lieu commun dans la peinture (même révolutionnaire, assurément) et comment celui-ci reste caché sous une conscience plus compliquée, parachevée en idées, chez le peintre ou chez ceux qui l'interprètent. On trouverait d'assez extraordinaires écarts entre le fait réel et son interprétation. Il y aurait un avantage. On verrait mieux que l'homme, au fond, n'est guère surprenant, mais que l'œuvre qui germe sur ce terreau comme une fleur n'en est que plus étonnante.