

Fumismes, grisailles, soleils

Pierre Vadeboncoeur

Volume 32, numéro 4 (190), août 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31917ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vadeboncoeur, P. (1990). Fumismes, grisailles, soleils. *Liberté*, 32(4), 60–67.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

FUMISMES, GRISAILLES, SOLEILS

Le non-art

L'art moderne, depuis longtemps déjà, est obsédé d'une ambition: risquer constamment l'existence même de l'art, chercher à le détruire, ou en tout cas anéantir à chaque pas ses cadres antérieurs, ses supports, ses pratiques, ses moyens, et aussi tenter d'échapper aux attentes déjà connues de la sensibilité.

* *

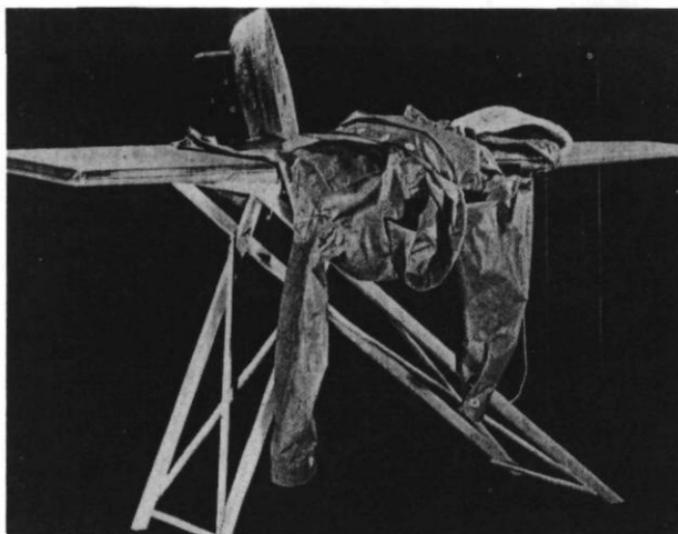
L'art alors essaie de s'approcher du non-art comme une asymptote. Mais parfois, sur une des tangentes vertigineuses qu'il emprunte, l'artiste actuel obtient un résultat qui, loin d'être de signe négatif, atteint au contraire aux limites non de l'art mais de la splendeur. La dernière leçon du professeur François-Marc Gagnon à la télévision de Radio-Québec, en avril dernier, était éloquente à ce sujet. Il nous montrait, entre autres choses superbes, *Lightning Field*, de Walter de Maria, grand espace réel situé dans une région particulièrement propice aux orages et où de Maria a planté à une certaine distance les unes des autres une trentaine de hautes tiges de fer qui font autant de paratonnerres. La foudre à la rescousse de l'art! La convocation des tempêtes! La démiurgie mise à contribution! Le grand art à haute tension!... Vous voyez d'ici ce qu'une telle entreprise peut donner.

* *

Cependant il y a beaucoup de confusion aujourd'hui dans l'esprit du public. Cette confusion a plusieurs causes. L'une d'elles tient au fait que les tendances contemporaines influencent quelques artistes de beaucoup d'imagination et de force, mais, en même temps, quantité de faiseurs. Le public croit que les incapables qui prétendent incarner l'art contemporain sont ses témoins. Ceux-ci le croient aussi. Le snobisme, la spéculation financière, la crainte de passer pour réactionnaire, l'à peu près journalistique, ainsi que d'autres facteurs de même acabit, achèvent de tout mêler. C'est que le pire, le quêtaine, nombreux, est confondu avec le meilleur, rare.

* *

Voici une autre raison de la perplexité du public: c'est que l'art, et aussi l'art plus ou moins systématiquement en rupture, s'engage inévitablement dans des voies très inégales, mais on ne distingue pas entre elles. Dans certains cas, l'art en rupture propose des solutions sans intérêt si ce n'est pour leur valeur de négation et encore! La fumisterie ou la nullité sont quelquefois proches parentes de la contestation. Il y a des degrés (et parfois des différences énormes) de valeur, là comme ailleurs, entre les réalisations. Ainsi, pour ma part, je tiens pour insignifiants l'art hyperréaliste et certaines pièces d'art soi-disant pop: par exemple, les «hamburgers» d'Oldenburg, dont nous parlait aussi M. Gagnon. Pour tout dire, ce crétinisme m'emmerde. Mais ni le public ni les critiques ne font ou n'osent faire la différence. Par conséquent, les foules, obligées de tout gober indistinctement, font des indigestions et rendent tout, les hamburgers avec le reste. Quant aux chroniqueurs des arts, on ne sait trop s'ils manquent de courage ou de sens, mais ça m'a plutôt l'air de s'additionner.



Claes Oldenburg, *Planche à repasser, chemise et fer*, 1964 (objets).
Reproduction extraite de *The Britannica Encyclopedia of American Art*.

* *

Les avant-gardes, de plus, ont quelquefois une fâcheuse tendance à rester des avant-gardes en titre pendant au moins un demi-siècle... J'ai déjà eu l'occasion de parler ici même de la descendance actuelle de Marcel Duchamp. C'est du Duchamp indécollable, adhésif... L'art moderne est compromis par des centaines de petits bricoleurs, cela est sûr.

* *

L'art de signe négatif est impuissant contre l'art. Il fait en réalité rebondir l'art. Quelquefois, en effet, l'art, en se niant, s'affirme splendidement, comme c'est le cas pour l'architecture du Centre Pompidou. Ce qui fait seul la différence, c'est la force du talent.

* *

Mais le non-art, ce que j'appelle le non-art, lui, peut tout contre l'art. Qu'on m'excuse d'emprunter le concept de non-art pour l'appliquer à la nullité absolue. C'est le seul objet qui lui convienne vraiment. Prenez comme exemple le développement massif des quartiers populaires de Montréal entre disons 1920 et aujourd'hui.

* *

Envelopper un pont ou une vallée comme Christo n'est rien à comparer à ceci: bousiller une grande partie d'une ville comme en Amérique et fonder ainsi le seul véritable non-art qui fut jamais (et dont l'autre inconsciemment dérive peut-être, sait-on jamais?).

* *

Les œuvres de Smithson ou bien le fait de disposer de gros cailloux en enfilades sur un ou deux kilomètres de campagne, comme un artiste l'a fait quelque part au Québec, choses positives, cela n'a d'ailleurs aucune envergure à comparer avec ce que Montréal a laissé se développer sur son sol pendant trois quarts de siècle: une écriture non-architecturale insensée, réelle, valant des milliards, débile, indélébile, annulant des dizaines de kilomètres de paysage. Ce n'est pas un petit scandale de m'as-tu-vu, un petit tas de quelque chose sur un plancher de musée, ou bien cinq litres d'urine dans un bocal où flotte quelque trouvaille d'un de ces types qui ont beaucoup d'esprit comme à Soho. Il y a ici une inscription autrement nécessaire, laissée par des multitudes de propriétaires et de minables bâtisseurs.

* *



(photo: P.V.)

Un stéréotype ou modèle a par suite fini par s'installer dans l'esprit des gens et par définir ainsi l'image de l'habitation urbaine proliférante. C'est une figure négative, essentiellement lacunaire, incommensurable. La conséquence, ce fut d'abolir toute idée d'architecture domiciliaire sur cinquante ou cent kilomètres carrés, mais surtout dans l'esprit de la population et dans une culture. Une ville, c'était ça.

* *

Cette forme répétitive, depuis 1940 à peu près, c'était généralement ceci, avec quelques variations tout aussi



(photo: P.V.)

moches: un cube, une façade insignifiante, quatre ou six balcons ridicules pour autant de logis, une entrée insipide unique y donnant accès, chaque bâtiment contigu de ses voisins, à perte de vue. Avec ou sans «belles» ζ escaliers.

* *

Le non-art, comme je le définirais plutôt, n'est pas une négation. C'est simplement l'inexistence esthétique et *tout autant* l'inexistence anti-esthétique.

* *

Breton bretonnant

Il y a chez le pape du surréalisme quelque chose de profondément dissimulé, soit: 1) une volonté appliquée et consciente derrière l'instinct pourtant proclamé souverain; 2) l'apriorisme, derrière la non-préméditation et l'inconscient allégués et censés régner. Ce n'est pas tout. Beaucoup de raisonnements contre la rationalité cachent le rationalisme rigide de sa pensée. La prétendue envergure de celle-ci masque son étroitesse. Son esprit d'anarchie cache son esprit d'autorité et aussi son esprit de système. Cette équivoque généralisée se révèle avec assez d'évidence chez Breton dans son esprit d'orthodoxie, ses anathèmes, son fanatisme, son sérieux impayable et sa métaphysique de toc.

* *

Dali, qui fut jugé assez fou par Breton pour encourir l'expulsion, garda contre Breton la liberté de le rester. La liberté, aux yeux de Breton, ne souffrait pas, entre autres, qu'un surréaliste ne fût pas aussi un communiste (communiste sans l'être, au demeurant). Dali, qui voulait se moquer de Lénine et plus particulièrement du cul de ce dernier,

recouvra en cette circonstance solennelle sa liberté contre le Surréalisme, ce qui n'est pas banal.

* *

Sa liberté revendiquée et conservée contre Breton, Dali la laissa pourtant se spécialiser plus ou moins dans le canular, par actes, par discours et par tableaux. Cet aboutissement dans l'esprit de contrainte chez Breton et dans le canular chez Dali indique peut-être les limites réelles de la «philosophie» surréaliste. Comme dans toute philosophie fondée sur l'idée d'innocence fondamentale, il y aurait en elle un principe d'inconsistance, ce dont Rousseau avait déjà donné malgré lui la preuve.

* *

Breton. Il suffit d'être attentif à certains indices dont il ne s'aperçoit évidemment pas: notamment l'intérêt qu'il se porte, d'où découlent une gravité sacerdotale, un air important, une susceptibilité de haut fonctionnaire... C'est de la meilleure comédie, complètement involontaire. Breton prêche la liberté, mais il commence par n'être pas libre à l'égard de lui-même. Alors il annonce (plutôt qu'énonce) des *vérités* (plutôt que des principes) surréalistes. Ce surréalisme? Paranoïde, constitutionnellement contradictoire, intrépidement imposteur; mais peut-être s'agit-il, chez Breton, plus simplement, d'une fumisterie de la bonne conscience, doublée d'une tendance caractérielle à étouffer la liberté?

* *

Breton réussit à être comique à force de sérieux, tandis que Dali ne parvient pas à être tragique à force d'être fou.

* *

Tous deux se trompaient donc, en sens contraire. C'est parce qu'ils se réclamaient d'une idée avec laquelle il n'y a pas moyen, d'une part, d'être sérieux, ni, d'autre part, d'être tragique. Ne restait-il que la comédie de part et d'autre? Invoquer Molière, pour ces deux-là.

* *

Le surréalisme ne pouvait être sauvé jusqu'à un certain point que par l'art ou par les lettres, comme le romantisme, et il le fut dans cette mesure par des poètes et des artistes, autrement dit par des gens qui font dans le concret — en partie d'ailleurs par Breton lui-même (peut-être), en cette qualité. Le romantisme l'avait été de la même manière, et d'abord par Rousseau, parce que Rousseau était artiste et qu'il écrivait et sentait merveilleusement.