

Une certaine absence

Pierre Vadeboncoeur

Volume 36, numéro 2 (212), avril 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32103ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vadeboncoeur, P. (1994). Une certaine absence. *Liberté*, 36(2), 95–103.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

UNE CERTAINE ABSENCE

Le Tintoret fut un grand peintre jusqu'à la fin de ses jours, qui furent longs. Son art est mouvementé, ample, rapide d'exécution, peu surveillé, d'une générosité magnifique. À Venise, comme à Rome, comme à Florence, j'allais de musée en musée, dans ce pays de soleil, la plus grande patrie de tous les arts en Occident. Parfois l'on n'absorbe plus, blasé un instant, incapable de dominer l'excès de richesses que l'on rencontre, qui un moment fatiguent, neutralisent le spectateur. J'étais, un certain jour, dans cet état d'anesthésie relative, tandis que je circulais dans le palais des Doges où, comme à la galerie des Offices ou au palais des Pitti à Florence, il faudrait pouvoir s'arrêter longuement, quitter les lieux, retourner plusieurs fois, ce qui est assez exclu dans les trop courts voyages. Tout à coup, chez les Doges, on arrive dans une grande salle, dite salle du Grand Conseil. J'y suis entré à mon tour, suivant le sens indiqué pour la visite, sans savoir ce que je trouverais là.

Une apothéose ! Le ciel ouvert ! Là, sur un grand mur, du côté de la tribune, éclate le plus vaste tableau jamais peint, un exploit, un monde, une victoire. Saisi, je me suis dit, m'exclamant : « C'est la IX^e ! » C'était *Le Paradis*, immense œuvre, 22 m sur 7 m, exécutée par le Tintoret à l'âge de soixante-dix ans.

Ce serait le rêve de tout artiste de pouvoir, à n'importe quel âge, donner ainsi, dans un chef-d'œuvre, la somme de son savoir accumulé par les ans, le meilleur de son intelligence affinée par un incessant exercice.

À quatre-vingts ans, Matisse conçoit et décore la chapelle du Rosaire, à Vence, qu'il considère à ce moment-là comme son chef-d'œuvre. « Dites bien que ce sera là le couronnement de toute ma carrière », répète-t-il au P. Couturier. « J'ai créé un espace religieux. (...) Je veux que les visiteurs de la chapelle éprouvent un allègement d'esprit », lui dit-il encore. Enfin, dans une interview au *New York Times Magazine* : « Que tous ceux qui visitent ce lieu le quittent heureux et reposés* . »

Je témoigne que c'est ce que cette œuvre de lumière et de monacale simplicité produit précisément. Je l'ai vécu. Au sortir de cette chapelle, je n'étais plus le même : apaisé, libéré, allégé justement, — et quelque peu sanctifié pour un moment, dirais-je, par un effet combiné de l'art et de la religion, ce que n'aurait pas méprisé Matisse, incroyant qui, vers ce temps-là, laisse échapper de curieuses phrases sur la religion et qui naïvement dit quelques mots sur celle-ci à Picasso ou à d'autres. Quelle fraîcheur et comme on est loin de la bêtise ! Mais aussi quelle constance dans la pratique de l'art, quelle fermeté des facultés, quelle application lucide et efficace dans le travail. Quelle indépendance !

Le Tintoret, Matisse, ce sont naturellement des exemples exceptionnels, des numéros chanceux dans la loterie de la longévité artistique. L'exposition de Riopelle à l'extraordinaire galerie Michel Tétrault, l'automne dernier, m'a rappelé, par contraste, ces souvenirs. Je me suis rendu à cette exposition sans trop y croire. J'en suis

* Ces citations sont tirées de l'ouvrage publié chez Hermann, Paris, 1972 : Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*.

sorti dans le même sentiment. Un sentiment davantage précisé, mieux appuyé sur l'expérience, car, auparavant, il y avait eu notamment la rétrospective du Musée des beaux-arts. *L'Hommage à Rosa Luxembourg* expose davantage et, si je puis dire, avec plus d'ambition ce qu'on savait déjà de la baisse de cet art et ce qu'on avait pu en constater dans cette rétrospective.

Il y a un cas Riopelle. Ni à cette occasion ni à d'autres n'a-t-on vu les critiques de l'actualité, ceux que j'ai lus en tout cas, reconnaître que ce cas-là existe et que la vérité oblige à l'établir historiquement. L'esprit médiatique règne, c'est évident, on l'a encore bien vu : le di-thyrambe, l'enthousiasme creux pour un art languissant, une mentalité de badauds, à pleines pages.

Ce que j'appelle le cas Riopelle, du reste, n'empêche nullement que ce peintre fut un maître, un grand maître, parfaitement capable de soutenir la comparaison des siècles comme de tout l'art moderne. À juste titre, Riopelle est dans la *gloire*. J'espère que l'on mesure la portée de ce mot-là. Celui-ci n'est qu'une unité de mesure. Je n'emploie pas le mot « gloire » pour flatter une vanité. C'est une simple unité de mesure, mais ce sont des siècles qu'elle mesure. Elle s'applique à ce grand Riopelle, lequel, malheureusement, dura moins qu'on ne l'aurait voulu. Mais il n'avait peut-être pas à durer très longtemps, car cette gloire est complète et elle a toute la vérité qu'on puisse rêver. Cette peinture ardente des années cinquante surtout est universelle et elle se place d'emblée au rang de ce qui illustre l'art en ce siècle. Il y a longtemps que cet artiste est entré dans l'histoire et il y est entré de plain-pied.

Cependant, la vérité supérieure de l'art de ce Riopelle-là commande que le jugement reste aussi franc pour ce qui suivit. Son statut se passe absolument des consécra-tions douteuses, qui ne peuvent que le diminuer.

Mais le commerce et la critique ne semblent pas s'en rendre compte. La destinée de Riopelle n'a rien de commun avec celle des nombreux artistes ou écrivains québécois qui sont venus tout près de réussir, qui ont presque réussi, qui avaient *peut-être* du génie, on n'est pas sûr, on n'est jamais sûr... Ce syndrome québécois ! On étire à leur propos le commentaire, on rassemble leur œuvre jamais tout à fait probante, on fait un perpétuel effort pour les sauver. Mais Riopelle, comme Borduas d'ailleurs, n'occasionne pas cette perplexité chronique. Il est certain que Riopelle fut un grand peintre et c'est un contresens que de lui appliquer la mauvaise sollicitude dont je parle.

Personne, je crois bien, dans le vaste monde, ne se laisserait cependant imposer un Riopelle que l'on revendiquerait pour grand à cause de *L'Hommage*. Cette piété n'est pas exportable. On doit à Riopelle de ne pas tomber dans cette dévotion locale. Tant pis pour le commerce, tant pis pour les collectionneurs. Tant pis pour le vasage.

Je ne suis qu'un amateur se fiant à son seul sens, sans doute discutable, et je ne parle au nom de personne d'autre que moi. J'ai vu l'exposition le plus consciencieusement possible, mais sans un atome de complaisance.

L'exposition comprenait *L'Hommage*, soit 41 mètres linéaires de tableaux d'un mètre et demi de hauteur, placés en contiguïté sur trois pans de murs, plus une cinquantaine d'autres œuvres, exécutées depuis environ dix ans, nullement meilleures, ou moins consistantes encore. La galerie avait eu la bonne idée de construire entre deux de ces murs une estrade d'un ou deux mètres permettant de voir plus aisément l'ensemble de *L'Hommage*.

La peinture tardive de Riopelle est une peinture qui fait dans les prestiges. Comment caractériser l'écart entre ce qu'elle paraît être au premier abord et ce qu'elle est réellement ?



Riopelle, *L'Hommage à Rosa Luxembourg*. Deux fragments. Ces vignettes reproduisent deux fragments des photos en couleurs parues dans le magazine *Parcours*, numéro de l'automne 1993. Les photos sont signées Daniel Roussel.

Tout de suite, elle engage le spectateur, elle est trop engageante. Quelque chose dit au premier coup d'œil qu'elle va plaire. Elle va s'offrir. Elle semble s'ouvrir. Déjà elle ouvre un espace, y met des signes de liberté, des oiseaux déployés ou tombant. C'est un premier signal, immédiat, trop immédiat, un peu suspect dès l'abord, mais on passe sans se laisser arrêter par cette objection, on ne résiste pas, on va voler aussi...

Je vais essayer d'exprimer par une formule la raison de l'illusion qui règne là. Riopelle semble avoir projeté les extraordinaires mesures de l'œuvre mais avant le fait et comme *a priori*. Lui, qui n'a jamais été un petit peintre, il a conçu un projet de grandeur, qui est une des dimensions natives de son esprit. Il a disposé en intention

l'espace nécessaire, soit des dimensions générales pouvant tout recevoir et propres à une composition à l'avenant.

Espace, certes, mais aussi liberté. De la même façon, en effet, la liberté, qui fut toujours une force chez ce peintre, celui-ci, dans le cas, l'a invoquée comme un esprit, a essayé de la traduire d'abord par ces grandes formes d'oiseaux volant, les fameuses oies, motif réutilisé, qu'on trouve dès les premiers tableaux à gauche et qui se remarquent çà et là jusqu'à la fin dans la séquence, au milieu, à droite, avec d'autres signes, figures, accidents divers qu'il y a mis aussi, y compris les curieux clous ou épingles distribués on ne sait trop pourquoi à divers endroits sur la surface.

Espace donc, voilà l'étendue rêvée pour cette apothéose, d'une part ; et liberté, voilà l'attitude correspondante. Une question se soulève tout de suite : la substance a-t-elle suivi ? L'œuvre est-elle pleine ?

On est prévenu de l'intention du peintre dès l'abord, et nombre de gens se contentent d'une telle proposition initiale, la croient déjà réalisée, de même que ce qu'elle promet. On consent déjà, en somme — préalablement. On se laissera flotter sur ce qui n'est encore qu'un nuage. On tient pour acquis que le programme sera accompli, ou plutôt qu'il l'est déjà, tel qu'annoncé. Alors on poursuit la lecture de l'œuvre, porté par cette créance.

L'ennui, c'est que l'espace et la liberté sont simplement la forme de ce grand peintre et que ce dernier, dans le cas, ne remplit que d'une manière insatisfaisante cet espace, ne fait pas réellement suivre d'effets cette liberté. La chose annoncée ne se produit que faiblement.

Il y a ceci d'un peu curieux et de révélateur. Dans un cartable publicitaire, *L'Hommage*, en reproduction, concentré, en apparence intensifié par cela même, suscite la curiosité et presque l'adhésion. Mais, dans la réalité et dans ses grandes dimensions, l'ouvrage trahit son

insuffisance. C'est sans doute à cause du fait que, dans ces dimensions, l'espace, forcément, est là physiquement, tandis que ce qu'il devrait recevoir y est peu ou s'y perd. Le contraste ne se remarque qu'à cette échelle.

J'ai parcouru l'ensemble de l'œuvre, je l'ai considérée dans sa totalité, dans ses parties, dans ses détails, cherchant ce qui pouvait la justifier, délaissant mes causes d'insatisfaction, m'accrochant à telle forme libre, à tel signe incongru et qui donc aurait été créé, m'arrêtant au caractère brut de certains éléments du dessin ou du fond, des cercles, quelques détails insolites, ou bien l'ensemble, sa composition possible. Les oies volaient et ne volaient pas, ou, si l'on préfère, volaient comme inutilement. L'œuvre répondait peu à ces invites ou suggestions.

Alors je l'abordais par l'un ou l'autre des tableaux juxtaposés, afin, changeant de perspective, de voir si, partiellement, il n'y aurait pas réponse, plénitude, force interne, ce qui m'aurait engagé dans une autre lecture, plus satisfaisante, de l'ouvrage général. Le test, appliqué à chaque partie, confirmait plutôt mes observations, ma réaction négative. Chaque partie manquait elle-même de tension, de surprise véritable, de mouvement réel, du je ne sais quoi de nécessaire et d'intense qui aurait donné valeur aux objets peints semés partout sur cette surface. Je ne parle même pas de quelques petits jeux d'ors suspects appelés à la rescousse, isolés, ceux-ci bijoux d'un sou, mauvais signal, mauvais indice, qui font une sorte d'avertissement paradoxal nous prévenant défavorablement. (Tout comme les pompons et petits carrés qu'on trouve dans certains autres tableaux de l'exposition : on se demande pourquoi le peintre a laissé venir à la surface ces nombreuses petites marques d'indifférence.)

Je me demande si les oiseaux n'ont pas rendu un mauvais service au peintre, celui de le porter lui-même sur des ailes dont la présomption de liberté ne suffit pas.

Cependant j'espérerais m'être trompé et avoir fait de tout cela une mauvaise lecture. À un certain moment, délaissant les raisons et perceptions que je suivais, significatives à mes yeux, je me disais : « Mais cette œuvre est peut-être tout autre chose que ce que je crois juger. Peut-être est-elle une réalité picturale sur laquelle m'aveugleraient mon propre sens, mes habitudes ? » Ou ceci : « Peut-être fais-je, des valeurs présentes dans une peinture, de leurs harmonies, de leurs discordances, de leurs rapports, une lecture insuffisamment sagace, sensible, précise, nouvelle et avertie ? Trop générale ? » Cela se peut. Mais cet écart de réflexion de ma part n'était suivi d'aucun effet et j'en étais quitte pour retrouver intacts mon propre sentiment de l'œuvre, ma propre analyse, mes exigences de fond. J'en suis toujours réduit à ceci : je ne puis penser que ce que je sens, devine et sais en quelque sorte malgré moi. Je commence toujours avec l'idée qu'une œuvre doit faire sa part et imposer ses raisons, sa vie, ses paradoxes s'il en est, ses vertus, son existence, son indépendance.

Je la reçois, mais en exigeant tout d'elle, y compris, bien sûr, l'inattendu, le défi et tout ce que vous voudrez : bref, qu'elle se défende, qu'elle résiste bien de toute part, qu'elle vive de partout et d'en dessous ; qu'elle soit soutenue par une vie interne, celle-ci fût-elle sereine ; que ceci ou cela soit comme tangible par toute la surface peinte ; enfin, en un mot, que cette vie ne soit pas défaillante, que ce ne soit pas une image. Je ne trouve pas étonnant que les oies et autres détails de ces tableaux soient fantomatiques, obtenus apparemment par « vaporisation d'aérosols ». Il y a là une absence, mais ce n'est pas celle que suggère, pure littérature, le prospectus :

« ... la figure comme trou de mémoire, la forme comme brûlure. » C'est une certaine absence tout court, plutôt. Je ne puis que donner ce témoignage, que me dictent ce que je sens, ce que je vois.