

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

La fenêtre

Pierre Vadeboncoeur

Volume 35, Number 1 (205), February 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31480ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1993). La fenêtre. *Liberté*, 35(1), 170–178.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

LA FENÊTRE

Je relate ici une expérience critique en trois temps, que chacun peut faire à propos d'un art étayé d'un propos théorique ou justificatif. Je le ferai aussi exactement que possible, mais par conséquent avec une longueur inévitable, dont je prie le lecteur de m'excuser.

Certains artistes ont un esprit particulièrement pénétrant et il leur arrive d'accompagner leurs œuvres d'une analyse qui impressionne par sa force propre. De tels discours font une sorte de recommandation pour ces œuvres. Ils les expliquent, mais, à la fin, il se produit quelque chose d'imprévu: ils les soutiennent, ils les relèvent, abusivement. Ils leur communiquent subrepticement une force et une valeur qu'elles n'ont pas nécessairement elles-mêmes. La rigueur du raisonnement ou de la démarche décrite, par exemple, ou bien la réalité évoquée par des mots, s'imposent alors insidieusement à travers le produit, sans qu'on s'aperçoive de la substitution, et l'on est porté à prendre cette rigueur, ce relief, cette consistance, cette réalité, pour ceux de l'œuvre même. Pareille addition inaperçue confère faussement aux œuvres une apparence dont le fondement n'existe pas au même degré en elles.

Ce phénomène est assez répandu en art aujourd'hui, et pas seulement dans le domaine des arts plastiques. Voilà pourquoi il importe de l'isoler comme en laboratoire, afin de l'étudier. Quelques critiques, plutôt rares,

s'efforcent de voir distinctement les failles de certaines manifestations d'art qu'ils n'acceptent pas trop. Mais c'est un sujet difficile et plein de pièges. Je veux examiner un aspect particulier de ce genre de problèmes.

Alors voici mon expérience en trois temps, d'ailleurs fortuite. Schématisons-la d'abord. Dans un premier temps, j'ai vu des œuvres, dont, malgré toute l'attention possible, je remarquais qu'elles ne me disaient pas grand-chose, et les ai considérées comme insuffisantes. Dans un second, j'ai lu le commentaire exceptionnel que l'auteur en avait fait. Enfin, dans un troisième, retournant en esprit vers celles-ci, mais instruit de ce dont elles se trouvaient chargées d'après le commentaire, j'ai reconnu que ce propos, au fond, ne leur ajoutait rien plastiquement et qu'elles ne pouvaient témoigner finalement que d'elles-mêmes, qui était insatisfaisant, comme je m'en étais d'abord rendu compte. Le reste était de l'illusion, créée par le discours.

Peut-être, par chance, grâce à cette expérience non préméditée, avais-je mis le doigt sur une des plus précieuses méprises dont l'art puisse être l'objet. Le discours, brillant, n'en était pas moins superfétatoire. L'œuvre elle-même se défendait mal, voilà tout.

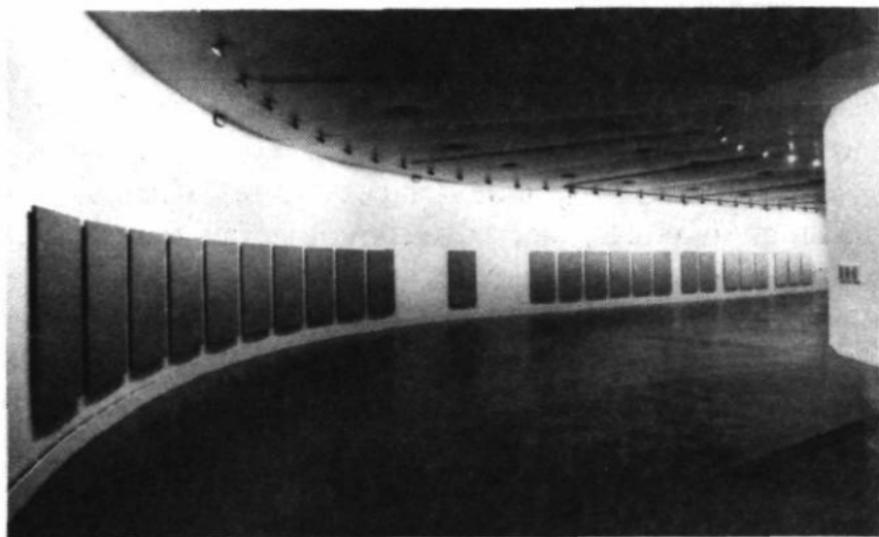
Je me suis présenté devant ces œuvres dans des dispositions ingénues, ouvertes, comme je fais toujours, et tourné inconditionnellement vers les ouvrages, et avec une sensibilité tout inclinée vers eux.

Dans pareille démarche, la plus vraie, la plus entière, je ne suis précédé par rien, ni conceptions, ni certitude. J'attends de l'œuvre qu'elle se révèle, qu'elle se déclare. Qu'elle m'atteigne ou m'indiffère. C'est tout simple. Je crois n'opposer pas d'exclusive. Dans cette attitude, je suis un comble d'indépendance. Je suis libre de toute prison de mots. J'échappe à toute emprise d'école et à tout message didactique, à tout académisme comme à tout progressisme. Je me trouve ainsi dans une

bonne condition pour recevoir l'œuvre, pour l'entendre. Je juge alors selon moi, primordialement, comme j'éprouve et comme j'ai l'impression de savoir pour ainsi dire tout de suite... Mais naturellement, bien des choses peuvent m'échapper et de nouveaux langages ne pas être saisis par moi: que cette réserve soit bien comprise!

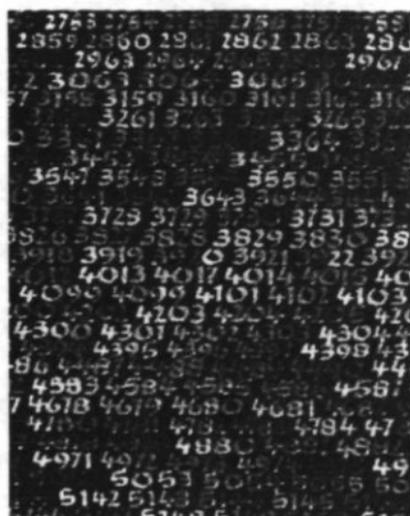
Quoi qu'il en soit, l'espèce de recueillement que je décris ici, un recueillement actif, vise à déceler le plus directement certains attributs de l'œuvre d'art, dont surtout le plus transcendant, le plus décisif: *son degré d'existence*.

C'était au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, en août dernier. Un artiste nommé Roman Opalka exposait des œuvres intitulées *Détails*. C'était une série de grands tableaux rectangulaires gris (1 m 96 x 1 m 35), en apparence monochromes et identiques, tels que vous les voyez sur la photo.



Roman Opalka, *Vingt-cinq Détails*. Tempéra sur toile, 196 x 135 cm. Photo: André Morin

Je ne savais rien sur ces œuvres. En regardant, en m'enquérant, j'en ai appris séance tenante certaines choses. Par exemple, ces tableaux n'étaient pas uniformément gris les uns par rapport aux autres. Il y avait, du premier au second, au troisième, et ainsi de suite, une infime dégradation du gris, du gris devenant ainsi subtilement plus pâle, variation quasi imperceptible cependant au premier abord, quoique réelle. De plus, en m'approchant tout près, je me suis aperçu que ces tableaux étaient entièrement couverts de chiffres minuscules, serrés, linéaires, ces derniers d'un gris tantôt plus ou moins foncé, tantôt plus blancs. La dégradation s'obtenait, d'un tableau à l'autre, par un nombre légèrement croissant de ces pattes de mouches aux tons pâles, dans des proportions apparemment calculées. Voyez un fragment de cette surface, dans la seconde photo.



Roman Opalka, fragment du *Détail 1*.

J'ai certes trouvé curieux ce travail de bénédictin — curieux mais vain, d'ailleurs, car j'étais bien conscient du fait que la qualité plastique de l'ouvrage, qui au premier abord ne m'avait pas intéressé, restait assez la même malgré les renseignements obtenus. Il y avait toujours là, devant moi, ces monochromes, produit ennuyeux plastiquement, et que la bizarrerie de son exécution n'empêchait pas de rester tel.

Je me disais différentes choses, cherchant à comprendre ces toiles, en même temps qu'à m'expliquer la nullité de leur effet sur moi. Par exemple: il n'y a rien à redire de la parfaite esthétique d'une géométrie, et pourtant je continue à refuser comme peu existant ce que je vois là. L'écart fatal persistait. Je recourais à d'autres raisons. Ces tableaux étaient impeccables. En outre, l'artiste les avait obtenus par la réalisation d'un programme irréprochable. Mais enfin, leur déficit s'avouait malgré tout. Ni la géométrie, ni la sévère exigence de l'exécution, ne les défendaient efficacement.

Je continuais néanmoins de contester ma propre indifférence. Je faisais à cette fin d'autres suppositions, cherchant une clef. Art plus ou moins minimal? me demandais-je.

Mais je n'y étais pas. J'allais en apprendre davantage à la lecture d'un texte extrait d'une très longue interview de l'artiste.

Comment résumer son aventure? Elle était bien plus étonnante que j'aurais pu croire. Elle était inouïe, philosophique, présomptueuse, extrême, singulière au plus haut point. Insensée? Absurde exploit à mettre au Livre des records Guinness? Entreprise stérile?

Je n'avais pas encore de réponse satisfaisante à une question que je me posais aussi: l'artiste, comme artiste, avait-il cherché l'objet, ou bien, avant tout, loin du souci de l'objet, n'avait-il essentiellement suivi que l'application d'une quelconque idée abstraite? Dans le second cas,

l'objet, bien que réalisé, ne serait pas au sens fort une chose, mais le simple reflet d'une idée. L'idée serait forte, l'art serait faible. Je tenais peut-être là une clef, comme je m'en rendrais compte du reste à la lecture de la glose de l'auteur.

Mais avant que j'aie pu lire, un incident quelque peu drolatique s'est produit. Je suis sorti des salles, j'ai aperçu à ma droite une haute et vaste fenêtre, formant un rectangle clair, parfait, lumineux, souverain, voilé avantageusement par je ne sais quelle gaze tamisant les rayons et voilant à demi l'extérieur. Cette fenêtre avait curieusement, vraiment, la stature physique et morale d'une œuvre d'art réussie, aboutie, indiscutable — existante, enfin! grâce à l'évidence de sa réalité, et précédant toute idée. «*Ça y est!* me suis-je dit en riant: *voilà ce que l'artiste cherchait et voilà ce qu'il a raté!*» Les rectangles d'Opalka ne tenaient tout simplement pas le coup devant le rectangle-témoin de la fenêtre. Précisément du point de vue de l'art. Une autre portion de la réponse que je cherchais venait de m'être fournie...

Mais, en vérité, ce n'est pas ce qu'Opalka voulait trouver. Voyons, par son propre aveu, ce qu'il en était.

Ses *Détails* ont une longue genèse, presque incroyable. Il faudra résumer ici en quelques phrases, qui ne rendent pas justice à un des textes les plus surprenants que j'aie lus depuis longtemps.

Il ne s'agissait pas d'art minimal. Il s'agissait d'art conceptuel, bien qu'opposé, dit l'auteur, à l'art conceptuel «officiel», auquel manque une suffisante dimension physique.

C'est en 1965 qu'Opalka a entrepris l'exécution de ses *Détails*, qu'il poursuit depuis. Comment résumer en peu de mots cette aventure qu'il décrit lui-même dans des notations qui donnent le vertige? Le premier tableau intitulé *Détail* commence avec l'inscription du chiffre 1 et de tous les chiffres qui le suivent logiquement

«jusqu'au dernier nombre qui déterminera la fin d'un *Détail* et décidera du début du suivant». Opalka poursuit invariablement cette tâche depuis lors. La succession des chiffres depuis, en ordre numérique, tend vers l'infini, en même temps que ses tableaux deviennent moins gris. Un jour, il n'y aura plus que du blanc. Chaque *Détail* est une «image logique définissant le temps irréversible». Il s'agit d'une «captation du temps». «Mon activité d'artiste visualise l'irréremédiable écoulement d'un temps qui m'achemine vers ma propre fin.» «Une telle décision ne pouvait être fondée que si elle était prise pour toute ma vie.»

Cette action, beaucoup trop succinctement rapportée ici, s'accompagne notamment des deux activités parallèles suivantes: 1) à chaque fin de séance, le peintre se photographie, dans un cadre et un vêtement toujours les mêmes, en conservant sans cesse la même expression, afin d'inscrire, au cours des années, les altérations de son visage opérées par le temps, et 2) il enregistre sur bande sonore l'énumération parlée des chiffres qu'il peint, afin en particulier qu'un jour, quand tout deviendra blanc sur blanc, ce procédé non visuel permette de continuer de garder trace du progrès temporel symbolisé par la succession des nombres, jusqu'à la fin.

Cette entreprise, comme on le voit, est hallucinante, et folle à souhait. En même temps, elle a quelque chose d'une gravité absolue, qui est précisément celle du temps et de la mort.

Cependant, ma question initiale demeurerait: le produit *pictural* qui résultait de l'exercice dans lequel l'auteur, selon son propre dire, avait trouvé le sens de sa vie, était-il valable?

Opalka affirme que son aventure n'est pas «un suicide artistique». Il prétend que, contrairement à l'art conceptuel ordinaire, il conjugue tout à fait les deux

dimensions capitales de l'art, dont l'une est la matière, le concret, la vie.

Mais que vaut ce concret, chez cet artiste? Justement, c'est la question.

À mon avis, il ne se soutient pas. Ce qui se soutient seulement, c'est le concept, abusivement projeté sur des objets qui l'illustrent sans en recevoir de vie ou sans vraiment venir à l'existence selon leur propre mode, comme choses. Ce qui vaut, c'est l'accablante observation du temps réalisée par cet artiste. Mais non pas la réalisation plastique de cette contemplation.

En vérité cette contemplation est si indépendante des tableaux qu'elle aurait pu donner lieu à n'importe quel exercice parfaitement étranger à l'art, par exemple à des méditations comparables à celles de quelque stylite sur sa colonne. Les tableaux d'Opalka ne sont que le lieu d'un exercice spirituel, dont celui-ci d'ailleurs pourrait se passer. Ses enregistrements ne sont que des enregistrements de quelque prière, si l'on peut dire. Dans les deux cas, il s'agit essentiellement de simples traces ou vestiges d'une activité autre qu'artistique. La forme d'art est ici accidentelle, comme, dans la statue de saint Pierre, à Saint-Pierre de Rome, l'usure du pied du saint, que des millions de pèlerins ont baisé, à travers les siècles, au point d'en avoir réduit la masse.

La profondeur du dessein extra-pictural ou même pictural d'un peintre ne garantit en rien la valeur picturale de son tableau. Parfois bien au contraire: elle plonge le peintre dans l'illusion sur celui-ci, comme nous.

D'ailleurs, on voit fréquemment que le discours, en art, se défend mieux que la chose d'art qui en dépend. Il a souvent une bonne structure, mais l'objet est par essence d'un autre ordre, où ne se reproduit pas de soi l'excellence des conceptions.

Le hasard avait voulu que je fasse séparément les trois étapes d'une expérience me permettant de vérifier

avec une certaine précision cet écart. Je n'avais prévu ni ma critique, ni le chemin qu'elle suivrait. J'avais d'abord connu directement l'objet, puis, distinctement, après coup, le système, et enfin derechef l'objet, du moins le souvenir que je gardais de lui comme de mon impression première.

Ces trois temps distincts m'avaient permis de confronter on ne peut plus nettement l'œuvre et son support intentionnel, et de les distinguer parfaitement l'une de l'autre. Dès lors, ma critique pouvait porter exactement sur cette comparaison. Il est évident que ce genre de contrôle est précisément celui qui convient à propos de tout art soutenu (et recommandé) par une armature intellectuelle, comme il y en a beaucoup d'exemples.