

## Liberté

### La liberté est un cheval

Pierre Vadeboncoeur

---

Volume 32, numéro 1, février 1990

URI : [id.erudit.org/iderudit/31848ac](http://id.erudit.org/iderudit/31848ac)

[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). La liberté est un cheval. *Liberté*, 32 (1), 94–97.

---

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

---

# LECTURES DU VISIBLE

---

---

PIERRE VADEBONCŒUR

## LA LIBERTÉ EST UN CHEVAL

À tout moment le crayon du dessinateur est en avance sur lui et a plus ou moins la bride sur le cou. Je dis par image et un peu par réalité que la liberté qui l'anime est une grâce. Elle agit assez indépendamment de l'artiste. Elle le libère de lui-même. Elle prend son relais.

L'artiste cherche obscurément cette grâce, cette extension de liberté, dont son œuvre a absolument besoin. Il la trouvera chemin faisant. Les uns la trouvent, les autres non. On ignore où elle gît. Les procédés et les principes les plus divers et même les plus opposés fournissent autant de chemins plausibles. Mais il n'y a pas de recettes. Il n'y a que des occasions, dans la force du terme.

Procédés. Principes. C'est ici que nous arrivons à la curieuse question des écoles – impressionnisme, cubisme, surréalisme, automatisme, etc. Elles se succèdent dans l'histoire, se combattent, se condamnent. Elles sont indispensables. Elles sont contradictoires entre elles, mais, chose surprenante, elles remplissent essentiellement le même office.

Ce qui détermine à chaque époque leur très réelle importance pour la suite de l'art, ce ne sont pas tant leurs doctrines ou idées respectives, que le fait que ces idées, pour chacune de ces écoles, en leur temps, provoquent, non des effets dissemblables, mais absolument le même au contraire: une situation nouvelle, favorisant une échappée. Le peintre, sorti de lui-même, porté plus loin par le mouvement nouveau, s'élance, heureusement sans trop savoir, dans le nouveau

vide, comme un parachutiste, ou sur une nouvelle pente, comme un skieur. Sa liberté s'en trouve accrue d'autant. Il n'en est plus trop le sujet et son libre arbitre n'est plus tout à fait roi. Il reçoit de la liberté. C'est une liberté de second degré. Elle lui est accordée, au bout de la première, au-delà, à crédit pour ainsi dire.

Et voici, imprévue dans ce contexte, la non moins curieuse question du modèle.

Les derniers trois quarts de siècle, qui furent de toutes les libérations, ont donné lieu, par un effet secondaire, à des idées très partiales, mal pensées et très fausses à propos du modèle, modèle dont à un certain moment il fallut certes se défaire mais que l'on a à cause de cela très mal jugé.

Celui-ci joua jadis le rôle libérateur que je m'efforce d'identifier dans cet article. Aujourd'hui, l'on oublie facilement que, dans l'histoire de la peinture, chez les bons artistes, le modèle n'eut pas un rôle académique mais le contraire. La chevelure du modèle, par exemple, une chevelure exorbitante, disons, entraînait tout à coup l'artiste dans ses volutes, où se trouvait pour lui un champ inattendu de fantaisies ou de majestés. Le modèle amenait à portée du peintre une abondance de formes à la faveur desquelles ce dernier abdiquait quelque peu et du même coup laissait la grâce agir à sa place.

Disons-le autrement. Le modèle l'induisait sans cesse non pas à la conformité mais à la dérogation. Il le soustrayait à lui-même. Il le tirait vers l'inconnu, non pas vers le connu. Il l'engageait dans des déploiements dont le peintre n'aurait pas eu la moindre idée. Il suggérait des lignes que le dessinateur, étonné, épouserait, enthousiasmé, émerveillé. Ces lignes par elles-mêmes en ouvriraient d'autres. Des plans, des plages, se présenteraient, qui étendraient l'espace du peintre et se substitueraient ainsi à tout espace restreint ou inconsciemment prédéterminé dans l'esprit de l'artiste. Que serait le modèle? Un trésor de nouveautés. Une mine d'exceptions. Ainsi donc, dans cette vieille chose qui s'imposait à l'art depuis l'âge des cavernes, il ne faut pas voir le principe d'une

règle asservissante et médiocre mais bien plutôt l'un des secrets possibles des nécessaires rajeunissements.

L'un des cas les plus concluants d'un usage libérateur du motif est Vermeer. Il n'y a pas de peinture plus proche, en apparence, de ce qui semblerait devoir l'expliquer banalement: la volonté primaire de fixer une scène d'intérieur, les traits précis d'un personnage, les couleurs de son vêtement, comme dans une photo. Mais il n'y a pas de peinture plus belle et plus étonnante au monde. Il n'y en a pas de plus redevable au motif, mais il n'y en a pas de plus magiquement indépendante de celui-ci.



Vermeer, *La Laitière*, vers 1656-1660. Rijksmuseum, Amsterdam. Reproduction extraite de *Vermeer*, Hachette, collection «Grands peintres», 1978.

Néanmoins, l'art eut cent fois raison de se défaire du modèle le jour où il s'en avisa. Dans cette émancipation gisait un autre secret. Au reste, le modèle, alors, n'était pas épuisé, comme on l'a cru et comme certains des meilleurs artistes le pensèrent, notamment au Québec et à New York, vers le milieu du siècle. Mais il est vrai qu'on l'avait avili et compromis dans des pratiques sans intérêt et sans valeur. On l'avait soumis à une utilisation servile. De plus, il fournissait à une médiocrité envahissante, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup>, le moyen de compenser en apparence le manque de talent et l'insignifiance de l'esprit. Ceci s'était répandu dans les académies, les ateliers, le marché, et gouvernait aussi la distribution des emplois. La scène de l'art, à cause de cette perversion, était devenue très corrompue. Mais ceci est une autre histoire, qui a d'ailleurs été racontée mille fois.

La question de l'art figuratif n'est pas mon propos ici. Je m'interroge seulement sur la liberté de l'artiste – non pas celle à laquelle on penserait d'abord, mais une liberté advenue, une grâce, dont celui-ci est d'une certaine façon simplement le lieu. L'artiste cherche en elle un autre règne que le sien propre. Il suit humblement quelque chose, qui le sollicite subtilement. Il ne le poursuit pas. Il obéit. Il est fidèle comme une phrase de Proust.