Document généré le 25 avr. 2024 04:55

Vie des arts

Vie des arts

Rancune
Du bon usage du cadre

Jean Larose

Volume 52, numéro 211, été 2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/58796ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larose, J. (2008). Rancune : du bon usage du cadre. *Vie des arts*, *52*(211), 90–91.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2008

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/

érudit

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.

https://www.erudit.org/fr/

UNE PEINTURE, DISAIT ALBERTI, EST UNE FENÊTRE DONT LE PEINTRE DOIT D'ABORD MARQUER LE CADRE. ON NE CROIT PLUS CELA, ON NE LE SENT PLUS. BIENTÔT, ON NE COMPRENDRA PLUS POURQUOI MANET PENSAIT QUE « SANS LE CADRE, LA PEINTURE PERD CENT POUR CENT ».

RANCUNE

JEAN LAROSE

Degas voulait son cadre blanc, bleu clair, vert d'eau. Whistler le repeint à son goût. Gauguin ou Seurat y font déborder le tableau, selon une harmonie complémentaire (mais *Le Cirque*, avec sa bordure peinte, est tout de même encadré par un cadre véritable). Picasso enserre d'une *corde* sa *Chaise cannée*. Et voyez comment on encadre les peintures contemporaines. À peine une baguette de la largeur d'un doigt. Le cadre d'un Borduas du Musée des beaux-arts de Montréal est *en plastique*. Tant de tableaux actuels s'en passent, carrément (si l'on peut dire).

C'est que le cadre a sa magie. Il ne fait pas que borner un tableau, il en fait une vision de rêve. On pourrait dire aussi bien : le beau cadre est l'opium de la peinture.

Pour mieux comprendre l'irrésistible penchant vers le tableau sans cadre – oignon caustique dont le centre est partout et la circonférence nulle part – rêvons avec Balzac du cadre sans tableau. L'auteur du *Chef-d'œuvre inconnu* accrochait dans sa maison des cadres vides au centre desquels il charbonnait sur le mur les noms de Giorgione, de Raphaël... Ouverture scénique, invitation au rêve que je comprends comme une *réaction* de l'écrivain au débordement de sa puissance créatrice. Qui ne voit aujourd'hui que Frenhofer incarne déjà le peintre du vingtième siècle, désireux d'« ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels » afin d'« accrocher la véritable lumière » ? À la longue, rien de *fait*. Toute *fin* serait figement de la force créatrice, trahison du mouvement. Passionné par sa formation, le tableau de Frenhofer tournera en informe « muraille de peinture » dont tout l'art se monte à « un pâté de couleur claire ». Modèle pour Balzac à ne pas imiter, sans doute parce que lui-même – bouillonnement mal borné, profusion mal encadrée – pressent la tentation et la torture de l'artiste futur, sa puissance créatrice indéfiniment reflétée, sacrée par elle-même – outrant, brisant, défigurant tous les temples de la vieille beauté.

Encadrer, en effet, c'est inviter l'image à apparaître dans un *templum* : ainsi nommait-on, à Rome, la partie du ciel délimitée par l'Augure à l'aide de ses bâtons. Comme dira Baudelaire, le ciel est plus infini, aperçu par l'ouverture d'un soupirail, qu'en pleine nature. De l'observation du *templum*, l'Augure tire ses présages. Cadrage : apparition. Un cadre est un temple où de vivants piliers suscitent la vision des prodiges divins.

Enfant, je faisais déjà un certain rêve de beauté parfaite, où je pénètre enfin dans la *pièce du fond*. Il suffit de passer une porte (qui n'existait pas dans la réalité) dans le mur de la salle à manger, et j'y suis. Parfois, de l'autre côté, aussi loin que porte la vue, une place où s'échelonnent des pavillons, des fontaines, des palais (le rêve parfait est classique en esthétique). Mais plus souvent le lieu est clos, j'y suis seul comme un voleur dans une chambre au trésor. Une douce lumière luit sur de la pierre lisse, sombre, cuivrée, polie. Il n'y a rien d'autre dans cette chambre que des *cadres*... Je sais pourtant que je pourrais y passer toute ma vie sans épuiser ma surprise et mon admiration. Partout, sur les murs, des surfaces encadrées, vides, comme on en voit en Europe à certains palais, certaines églises. Des parois agrémentées de cartouches vierges, d'arches pleines, de pilastres qui ne soutiennent rien, de niches vides entre des cadres qui n'encadrent que du marbre lisse, depuis des siècles, attendant la marque, un sceau, un relief, une statue.

Ma chambre aux cadres est peut-être le but d'un autre rêve que je fais souvent, un *road dream* où il faut, malgré des obstacles toujours renouvelés, que j'arrive à une certaine destination, vague, changeante, mal indiquée, une vraie destination de rêve. Car enfin, quand je passe la porte de la pièce du fond, je ne cherche plus ma route, je ne cours plus vers *les bords* – je suis au lieu même, j'ai *tout*. Aussi ce rêve de cadres est-il sans histoire, aucun récit, rien à raconter. A-t-on bien remarqué que dans *L'invitation au voyage*, rien ne pousse à voyager, tout est célébration immobile de la stase parfaite. Je n'ai jamais compris ce que la volupté faisait là, avec l'ordre, le luxe et le calme. Il n'y a rien d'érotique non plus dans mon rêve de beauté parfaite.

En somme, le tableau qui récuse le cadre refuse d'être un rêve. Et se veut mouvement vers la vérité sexuelle.

Alors, pas de cadre, pas de *temple*, pas de sacré? Au contraire, mais le sacré est ailleurs, dans la création même. « Qui oserait encadrer un Pollock? » ai-je lu dernièrement. On voulait dire : il serait inconcevable de borner ces giclages parce que ce n'est pas l'image produite, mais la force giclante elle-même qui est représentée ; le sacré n'est plus rêvé, il est produit, *naissant*. Tout cadre délimite une scène, mais un tableau

Dôme du Panthéon
Rome

n'est pas une scène, c'est une *usine*; le *dripping* a dessillé nos yeux rêveurs.

Est-ce bien vrai, ce qu'a écrit Malraux, que le peintre, depuis Manet, refuse de servir aux rêveurs qui le payent le spectacle qu'ils réclament? Le vingtième siècle n'a pas manqué d'artistes à grand spectacle. Et puis, est-ce que les peintres n'ont pas toujours triché avec le spectacle, taché, bavé, *drippé* sur la scène? Tintoret abonde, dans les fonds, sur les bords, en griffonnages brossés pour eux-mêmes, géniales imperfections. Le dernier Titien défigure ses feuillages, ses ciels, les soieries, les peaux nues en flux diaprés contre nature. Rembrandt, très tôt, tout en payant d'images, semble ne faire que cela, tacher pour le plaisir. Même Vermeer, sa goutte de lumière vitrifiée désencadre le fameux intérieur hollandais mis au carreau par ses portes, fenêtres, carrelages.

Tout ce qui a du pouvoir sur le peintre, son prince, son marchand, sa maîtresse, veut qu'il lèche sa peinture, qu'il en cuise à l'émail les couleurs bien casées dans le dessin. On lui demande du rêve encadré. Mais un rêve est figuration de l'infigurable; cadre augural et jet inaugural se combattent. Le peintre qui donne finalement du rêve en garde sournoisement comme une rancune, qui nourrit sa modernité, son penchant subversif pour la vérité sexuelle contre le mensonge du rêve. Le chef-d'œuvre moderne (je dirais *de tout temps*) est combat du rêveur pour en rester au geste premier, naissant, informe. Revanche du commencement, l'art contemporain crève de rancune contre ce qui est, qui n'est plus naissant.

Finalement, le cadre menteur, c'est le visible lui-même. «Je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi. Tout!», déclare Picasso, qui ajoute, avec tant d'autres, que «faire un tableau, c'est le défaire». «Nous vivons presque toujours derrière des écrans, dira Bacon, une existence voilée d'écrans. Et je pense quelquefois, quand on dit que mes œuvres ont un aspect violent, que j'ai peut-être été de temps en temps capable d'écarter un ou deux de ces voiles ou écrans.»

S'il lui faut aveugler la vision, crever l'écran, c'est à l'Haruspice plutôt qu'à l'Augure, que le peintre *défaisant* son tableau fait penser. Devin des entrailles, pontife-boucher, l'Haruspice suivait un rite minutieux dans l'examen des viscères des agneaux sacrifiés, principalement du foie, qui était quadrillé, chaque case correspondant à une divinité et à une division cardinale. Le foie devenait miroir de la divinité, grimoire du destin. On bafouillait dans le sang, on décryptait des entrailles – comme on se regarde dans un miroir (il semble en effet normal que, comme les tableaux et les fenêtres, on encadre les miroirs).

Surpris par une fenêtre ouverte, un corps nu semble encore masqué, la peau faisant au sexe un cadre qui le fige. Pour arracher à ce nu son masque visible («le visible, masque exact de ce qu'il recouvre», dit Jean Clair), qu'on l'incise, l'ouvre, l'écorche, l'éviscère! Alors peut-être connaîtra-t-on le violent secret de son sexe en plein désir! Regardez de – trop – près la peau du Christ dans le retable de Grünewald à Issenheim, le *Bœuf écorché* de Rembrandt (repris par Bacon), *la Raie* de Chardin (par Soutine), la *Tête de mouton* de Goya (par Picasso). En secret – au secret du plein jour aveuglant –, sous prétexte de natures mortes ou de saints supplices, les peintres en ont tant peint de ces chairs à vif servant de bouches à la vérité sexuelle, de ces viscères tordus ne représentant plus rien, que je me demande si tous les grands tableaux ne sont pas des écorchements rancuniers, des plaies de rêve contre le rêve lisse de la beauté classique. Une fois déchaîné, le peintre peut mettre en sang toute la Peinture, la robe papale d'Innocent X devient muqueuse hurlante. Les Modernes nous refont les Anciens à coups de sacrilèges. Mais nous n'avons pas fini d'apprendre à voir comment la peinture ancienne déjà crève l'écran!

Cependant la plaie du désir à l'œuvre peut encore tourner en spectacle, une fente de blessure encadrer, consacrer un sexe de rêve. À l'écorchement, on peut toujours reprocher de n'être pas moins un rêve que la caresse. Illusion relapse, pour ces esprits austères qui exigent avant tout qu'on ne soit *pas dupe*. Par précaution contre toute séduction, certaine rancune extrême envers le sacré exige qu'on n'en montre jamais que les coulisses, qu'on prouve qu'on n'est pas dupe de l'illusion des beaux-arts en n'exposant que ses décevantes machines. Marcel Duchamp fait *Étant donné 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage*, diorama enfermé dans une boîte: par deux trous, on aperçoit une femme nue, jambes écartées, mais n'offrant au regard du spectateur qu'un sexe glabre, lisse, sans fente. L'œil divague autour, remarque le paysage kitsch et la lanterne futile que la femme tend à bout de bras, revient au sexe aveuglé (par son célibataire même). Il n'y a donc rien à voir que deux trous pour voir que le trou manque au con. Duchamp ne pouvait mieux abolir le tableau comme scène de rêve qu'en décevant si complètement le désir de voir la fente du sexe: voyez, on peut tout voir et, du sexe, il n'y en a pas. Duchamp, on ne la lui fait pas. Dans le même genre peine-à-jouir, on pourrait, à Rome, par-dessus le trou du Panthéon, tendre une mauvaise toile peinte où seraient représentés des nuages plats dans un azur sans profondeur. Ce serait l'antiboîte à perspective de Brunelleschi. La vérité nue retombée dans son puits. Personne ne serait plus dupe du ciel aperçu par un trou. □