

## Le procès de l'image

Pierre Vadeboncoeur

---

Volume 31, Number 2 (182), April 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60499ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1989). Le procès de l'image. *Liberté*, 31(2), 104–115.

---

# LECTURES DU VISIBLE

---

---

PIERRE VADEBONCŒUR

## LE PROCÈS DE L'IMAGE

L'image seulement image est le degré zéro de l'art. Puis, une fois que l'art commence à prétendre qu'il joue son rôle dans le traitement d'un sujet, la valeur de cette prétention peut se mesurer d'après ce que devient alors, par rapport à ce degré zéro, l'image dont il se sert.

Ainsi, ce qui fera toujours problème dans la peinture de Marc-Aurèle Fortin, malgré ses qualités, c'est que le sujet, dans son tableau, reste dans une trop grande mesure une image-image. Fortin transforme son modèle, fait des arbres splendides, développe admirablement des nuages, mais cette vision enrichie, chose curieuse, ne produit guère au bout du compte qu'une image, une image autre, quelque peu onirique sans doute, agrandie, plus éloquente que la réalité, mais, dans ce nouvel état, c'est encore trop une simple image; de la nature améliorée, si j'ose dire, mais restée objective. En d'autres termes, le sujet de Fortin ne change pas vraiment d'ordre en entrant ainsi dans l'ordre de la peinture. L'image originale, qui était celle du paysage même, s'est métamorphosée, mais modifiée serait un mot plus juste, car ce travail qui s'opère en elle s'accomplit dans le même sens que le modèle, quelle que soit l'importance de la transformation: l'image-image s'est seulement prolongée et transposée, donnant à la fin un substitut d'elle-même. Mais comme peu d'autre chose s'est produit sur la toile, cette peinture demeure compromise à cause de ceci qu'on peut donner comme axiomatique: l'image en tant qu'image est nulle en art. Gardons un œil sur cette proposi-

tion, car elle semble pouvoir fournir la clef d'un certain nombre de difficultés dans l'interprétation de l'art.

Certes une image peut être réaliste et malgré tout valoir quelque chose pour l'art. Tout à l'opposé, une image déformée peut ne pas être autre chose qu'une image et n'avoir aucune valeur pour l'art. Le portrait de François 1<sup>er</sup> par Titien, au Louvre, a toute l'apparence et probablement la réalité de ce qu'on appelle la ressemblance, une ressemblance peut-être même exacte, mais c'est néanmoins de la grande peinture. Au contraire, un paysage de Fortin n'est pas ressemblant: le motif est tout sollicité et violenté, semblerait-il, par l'art, et donc en principe le produit devrait être intimement marqué par ce dernier, mais on se rend compte que le peintre n'a guère travaillé que l'image, pour un résultat qui, en somme, au point de vue de l'art, change peu de chose, importe peu.

La question discutée ici n'a rien à voir, bien entendu, avec le vieux dilemme presque oublié de la légitimité ou de la non-légitimité de l'art non figuratif. Le problème de l'image en art est plus subtil que cette grossière et inutile opposition. D'ailleurs, on verra plus loin que le simplisme qui permet à l'image de revendiquer (à tort) des titres dans l'art s'étend à autre chose que la représentation picturale d'un modèle et se retrouve dans certaines pratiques tout à fait modernes. Cependant, n'allons pas trop vite et poursuivons d'abord notre première idée sur l'insignifiance de l'image.

Il faut s'aider d'exemples, sans quoi il est presque impossible de préciser l'objet de cette discussion. Voici un cas, le cas Magritte. Je n'en pensais rien jusqu'à récemment. J'acceptais, sans rien examiner, la cote qu'on accorde d'ordinaire à ce peintre. Je n'avais jamais eu l'occasion de vraiment regarder sa peinture, qui se recommande au premier abord par des images déconcertantes. Mentionnons par exemple *Le portrait*, nature morte comprenant un verre, une bouteille, deux ustensiles et surtout une tranche de jambon au milieu de laquelle s'ouvre un œil humain. Autre exemple: *L'empire des lumières*, vue nocturne d'une maison artificiellement illuminée du



René Magritte, *Le portrait*,  
1935.

dedans mais sous un ciel diurne éclatant, ce qui fait un contraste violent. La surprise que cet art provoque soutient sa prétention révolutionnaire et prévient de la sorte à son égard une curiosité plus indiscreète ou différente de celle que suscite ce type d'étonnement. Sa prétention à l'art ou enfin à quelque chose qui succéderait à l'art est ainsi bien gardée. Cette peinture est bien armée contre un questionnement plus complexe ou contre le désir d'une expérience moins primaire, CAR elle fut d'avant-garde, CAR elle l'est encore dans ses descendants. *L'avant-gardisme* n'est pas l'avant-garde. L'avant-garde est un fait, mais l'avant-gardisme est le contraire d'un fait, c'est une opinion, une habitude, une idée fixe. L'avant-garde, malheureusement, engendre presque toujours un avant-gardisme. Cela n'a pas manqué pour celle des années vingt et trente. Magritte a fabriqué sa coquille, qui est son avant-gardisme, dur comme une coquille, non biodégradable et qui préserve tout, dont une renommée.



Qu'est-ce que faisait Magritte? Magritte savait continuellement Magritte. Au reste, les nouvelles avant-gardes *avant-gardistes* protègent toujours les anciennes, de sorte que de période en période et d'héritage en héritage, l'avant-gardisme, qui est une attitude et non une originalité, se transmet comme une vieillerie, et transmet des vieilleries, comme on le verra. Se peut-il que Magritte ait été ainsi conservé comme sous une cloche de verre, protégé de la discussion (de la discussion avancée, j'entends) d'abord par un prestige d'avant-garde, puis par la succession de ceci de tout différent, l'avant-gardisme?

Cette mise en conserve d'avant-garde eut-elle donc pour effet d'isoler cette peinture et de prévenir dès lors tout contact vraiment réel avec elle? L'a-t-elle sans cesse garantie contre toute vérification pour ainsi dire tactile? Une telle sublimation artificielle, presque de l'escamotage, serait grave. Le pouvoir de surprendre par l'image et par l'incongruité aurait-il empêché la connaissance? En aurait-il imposé aux témoins? La surprise, la prestidigitation, la suspension du tact, le pouvoir de provoquer la stupéfaction, ont-ils complètement faussé l'approche de cette peinture, dès le début?

J'ai vu au Musée d'art moderne de Bruxelles un certain nombre de Magritte, une quinzaine peut-être. Je ne me posais aucune de ces questions jusqu'au jour où je me suis trouvé devant ces œuvres, dans ce musée, l'année dernière. Si j'avais eu jusque-là un préjugé, c'était un préjugé favorable, résultat d'une persuasion facile et sans danger, celle qu'assurent la célébrité internationale et ma prédisposition généralement favorable aux avant-gardes. Mais je suis amateur de peinture à mes heures et il me faut des preuves. Voir un peu. Toucher. Dans le cas, sortir de cette stupeur brillante que provoquent la surprise, le choc du paradoxe, le coup de poing de l'image, de même que la Révolution, puissante sur l'esprit excité d'André Breton. L'image. Il faut constamment surveiller cette faussaire. Car de tels prestiges aliènent. Revenir à soi. Sentir. Éprouver, dans les deux sens du mot. Soumettre à l'épreuve du désir. Interroger par le désir la toile elle-même, non le spec-

tacle. Ne tenir aucun compte de ce dernier, ni de ceci, sans doute: le phénomène social, fût-il quelque peu ésotérique, ou politique, ou héroïque, ou historique, ou épique. Aller droit au but: vérifier le pouvoir plastique de l'ouvrage. Rien d'abstrait dans ce rapport: c'est un contact.

Je me suis présenté devant ces tableaux, c'est tout. Sans aucun apriorisme critique. J'ai de la familiarité. C'est une assez bonne disposition pour congédier les discours. Il s'agissait d'entendre celui de la peinture, qui traverse tous les autres du moment qu'il existe. On voit bien, à l'endroit où l'on a placé ces différents Magritte, une succession d'images, d'ailleurs plus que des images, parce qu'images sautant aux yeux. S'y trouve-t-il autre chose? Telle est la question. Ce qui attend en nous la réponse, ce n'est d'abord ni l'esprit critique, ni l'idée, mais la sensibilité seule, et alors on s'avance vers les tableaux en leur demandant quelque chose. Une sensibilité de peintre, celle de l'artiste, est censée avoir laissé des traces, picturales, dans le tableau, y avoir fait des malheurs, provoqué une concentration, ou un éparpillement, ou une densité, un changement d'ordre, des signes de son passage, un calme, une violence, un tremblement, enfin des effets. La simple image, même portée jusqu'à des apparences inconnues jusque-là, le spectateur ne lui doit rien. Il s'est passé ou non des choses autrement que par l'image: dans le secret du contact, dans l'émotion qui avait lieu là, dans ce qui jamais ne se trahira qu'invisiblement. Si loin qu'aille l'image, jamais au contraire elle n'échappe au domaine de l'évidence pure et simple. Telle est sa loi.<sup>1</sup> (Ou alors c'est que, mystifiante, elle parle à l'ima-

---

1. Il y a un *mais*, cependant. Telle est sa loi si l'opération de l'art ne vient pas sauver l'image en la faisant entrer de force dans une autre existence. D'opposable à Magritte, pour ce qui est de l'image, on trouve Chirico qui, lui, est un grand peintre. Les images de Chirico, en tant qu'images, sont d'ailleurs incomparablement plus troublantes que celles de Magritte, et d'une infinie portée. J'avais vingt-deux ou vingt-trois ans quand j'ai vu pour la première fois des reproductions de Chirico dans un album. Ces tableaux, même en reproductions, apparaissaient comme tellement forts, tellement construits et si profondément impossibles et uniques, qu'on ne pouvait que deviner la



Giorgio De Chirico,  
*Le Vaticinateur*, 1915.

nécessité du grand acte de peindre derrière ces images-là. Mais, surtout, leur composition supposait l'acte d'art et le révélait: sévère, rigoureuse, pensée, exactement pesée, elle s'imposait picturalement. Chaque élément visuel s'établissait sur la toile dans des rapports auxquels on ne pouvait rien changer. Les images elles-mêmes (mannequins, biscuits, gants, arcades, train mélancolique passant au loin) n'étaient faites que d'objets qui, outre leur incroyable force suggestive, beaucoup plus grande que chez Magritte, étaient traités à coup sûr comme des éléments d'un tableau et non uniquement comme des parties d'une image. Rigueur du dessin, densité équilibrée des différents parties du tableau, belle répartition de la force et de la substance entre celles-ci, tout cela, et combien d'autres traits d'un grand art, unimaginables chez un artiste mineur ou chez un simple imagier, supposaient absolument l'intervention cryptique de l'art, le même, en son fond, depuis l'âge des cavernes. Mais, en pareil cas, on peut constater le phénomène suivant, qui ne relève pas du règne propre de l'image. L'image, alors, pénètre dans une sphère à elle étrangère et joue, dans le tableau, un rôle pour lequel elle n'est pas faite: le rôle d'un élément propre du tableau et qui le renforce. De même le titre, de même les objets représentés.



gination magique, mais en ce cas, c'est la même question, nous ne sommes plus dans le secret de l'art mais encore seulement dans le secret du réel objectif et par conséquent toujours dans un univers de premier degré).

Eh bien ces Magritte, comme tableaux, ne disent rien. Je puis fort bien me tromper et ne vous fiez pas trop à ce que j'avance ici. Je ne fais que rapporter mon expérience. Autant, dans ces toiles, l'image surprend et n'en veut que pour elle, autant le tableau lui-même est neutre et *sans aucune surprise* ni signe. Ni signe de vie. Autant l'image est «mystère» et surtout, semble-t-il, *veut l'être* (comme par prétention d'ésotérisme et parti pris contestataire, non surréaliste mais surromantique) autant le tableau n'en contient aucun.

Alors j'ai cru distinguer clairement et découvrir pour moi-même le secret de l'image dans l'art, qui est de n'avoir pas de secret. Cette inanité apparaît comme d'autant plus évidente que l'image, dans le cas, prétend manifestement remuer des mondes. Ces tableaux ne demandent rien pour eux-mêmes. Tiennent-ils le discours de celui qui *intellectuellement* fait une révolution qu'il ne fait pas? ou socialement mime une révolution qui n'a pas lieu? Car s'il se passe vraiment quelque chose chez un peintre, cela se voit nécessairement dans l'écriture. Ces tableaux sont sans écriture.

Dans le traitement pictural de Magritte, rien n'arrive en effet. Dans une vraie écriture, on trouve toutes sortes de choses: une tension dans la composition; une perfection dans l'équilibre interne; une pesanteur, une légèreté; des poussées, des contraintes, de la nécessité; un triomphe écrit dans des traces, etc. Ou encore, une harmonie du geste, une violence quelque part, un bonheur, une jubilation, marqués matériellement ou bien l'on ne sait comment sur la surface. Le secret dont je parle n'est alors pas loin et il n'est pas dans l'idée. (Retenons aussi ce mot «idée». Nous nous en rendrons compte dans un instant, il commande les mêmes réflexions que le mot «image».) Il n'y a pas de détour entre la toile et soi. Pas d'alibi. Tout cela dont on voit des preuves dans ce que j'appelle écriture est en quelque sorte une chose. Si elle existe,



alors d'autres choses, extérieures à l'écriture, peuvent aussi exister sans dommage: un portrait (Clouet), un vertige métaphysique ou ésotérique (Chirico), l'objet d'une tendresse et cette tendresse même (Modigliani), enfin ce que vous voulez: un paysage, un rêve, une nudité, une Vierge, et votre joie par surcroît, qui fait partie de l'événement. Tout le surcroît peut accroître à une peinture véritable et il n'y a pas à cela d'inconvenient, au contraire, mais la peinture-image ne peut recevoir ni ne donner aucun surcroît.

Ce qu'on peut très bien reconnaître de déterminant dans une vraie peinture, au sens où je m'efforce ici de l'indiquer, c'est, entre autres, que la toile, les couleurs, la matière, ont été agies, si je puis dire, et portent des indices persistants de cette action, de cette action émue. Le tableau a été agi. Agi de diverses façons, par des agents divers, et il a été le théâtre d'un événement. Il demeure indéfiniment ce théâtre et cet événement. En outre, agi, il agit. On ne cesse d'éprouver cette action. Celle-ci n'a pas lieu essentiellement dans l'anecdote, le sujet, l'image. Elle a lieu, disons, anonymement, par touches, échanges, trajectoires, accidents, et ainsi de suite, et cela parle comme rien d'autre ne peut parler. C'est tout. C'est *le* tout, pour mieux dire. Le langage essentiel est nécessairement muet. Même dans un poème. Rien ne répond de l'essence si ce n'est ce qui n'a ni nom ni figure.

Alors je me suis posé une question très risquée, qui tient à mon seul sens, bien imparfait: se peut-il que Magritte ne soit pas un peintre mais seulement un montreur? — un photographe volontairement halluciné, un cérébral, un représentant de la folie, peu fou lui-même au demeurant, un propagandiste, un découvreur de lendemains inanes, un passeur d'achérons fictifs? Je n'en sais rien. Peu importe. Mais je sais que ces caractéristiques ne font pas un peintre. Riopelle est un peintre. Mais Magritte?

Magritte fait comme pas un penser à Breton et à ses enseignements. Justement voyons ce que Breton pensait de lui. Les propos de Breton sur l'art ne m'intéressent pas nécessairement, ils en sont loin. Sa doctrine le tire à tout moment hors

du champ. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, il ne consacre à Magritte qu'un paragraphe:

*La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye, d'autre part, dès ce moment le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des «leçons de choses» et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d'un nouveau problème.<sup>2</sup>*

Or c'est exactement le contraire. Magritte n'a pas instruit le procès de l'image visuelle, il a défendu sa mauvaise cause. Il n'a pas souligné les défaillances de l'image, il les a répétées et prises à son compte par des images nouvelles, et celles-ci n'ont fait que contribuer à consolider le règne usurpé de l'image dans l'art.

Le règne de l'image, certes, mais aussi de «l'idée», de l'idée ingénieuse, dont voici enfin venu le moment de dire quelques mots. Il importe en effet de considérer un lien que d'ordinaire on ne fait pas. Qu'est-ce qu'une image-image de Magritte? C'est une trouvaille, c'est une idée, l'idée de telle ou telle image insolite. Pour créer une telle image, il faut «l'idée», il faut inventer cette «idée». Notez ici le passage de «l'image» à «l'idée». C'est ce passage que certains courants modernes ont d'emblée emprunté, ne se doutant de rien. L'image et «l'idée» sont une même chose. Il faut donc instruire également le procès de «l'idée» et ne pas se contenter de discréditer

---

2. Édition illustrée, Brentano's, 1945, p. 96. Les reproductions du *Portrait* et du *Vaticinateur* ont été extraites de ce volume.

l'image. L'époque qui avait, avec Picasso, Braque et plusieurs autres peintres, fortement contesté la légitimité artistique de l'image, a persisté au contraire, avec les surréalistes et une partie de leur postérité, à croire en l'image mais en abandonnant celle-ci pour lui substituer «l'idée», ce qui était du pareil au même. Magritte n'a pas seulement défendu la mauvaise cause de l'image dans l'art. Il a contribué à introduire dans l'art cette erreur d'aiguillage assez singulière: les «idées» suffisent à l'art. Les œuvres vaudront maintenant par «l'idée» qu'on aura eue. Les musées se rempliront désormais «d'idées» réalisées. On comprendra mieux le sens de tout ceci par ce qui suit.

En voici une que j'invente sur-le-champ et dont je pourrais très bien faire une «œuvre» qui, à cause de l'idée, serait reçue par un musée. Cette idée serait la suivante: marcher sur des œufs. Je montrerais une masse humaine s'avancant pesamment sur des centaines d'œufs serrés les uns contre les autres comme des pavés et demeurant intacts contre toute vraisemblance sous ce poids. Un titre plus ou moins suggestif et vague doublerait la force d'impact de ma géniale idée, par exemple celui-ci: *Il s'agissait d'y penser*. Ce spectacle susciterait chez le spectateur des impressions inclassables, surfaites, minables, jugées importantes. Mais je n'aurais en somme qu'inventé une idée, cause immédiate d'une image. Pareille invention est mécanique. Il s'agit en effet d'y penser et voilà tout. Rien de cela ne tient à l'écriture. Ce n'est pas du même ordre.

Une idée n'est pas autre chose qu'un événement extérieur, égal à tous les autres événements extérieurs et du premier degré comme eux. Faire apparaître des lapins. Scier une femme en deux. Cracher du feu. C'est à qui aurait l'idée la plus inattendue, comme dans un concours, lui-même un super-événement, lequel tient tout le monde en haleine ou plutôt en respect, et remplit la scène, à la place du phénomène écriture. Généralisation du succédané. Investissement total dans l'illusionnisme. Empire de cette facilité. Car enfin, on peut toujours être ingénieux, surtout avec l'aide des ordinateurs. Du



reste, il n'est pas surprenant que le surréalisme ait inauguré cette substitution. Il progressait justement par images et par idées. Les unes dépendaient des autres. Elles se recommandaient du même droit. Le surréalisme n'avait qu'un médiocre sens de l'écriture. Des artistes, qui eux étaient des artistes, réintroduisirent malgré tout l'écriture dans le surréalisme et dans sa descendance, car ils ne pouvaient faire autrement, étant peintres: l'école de Montréal, notamment, j'entends le groupe de Borduas, c'est-à-dire, entre autres, Mousseau alors, Ferron et Riopelle évidemment, Borduas lui-même bien sûr, et ceux qui s'écartèrent d'eux radicalement.

Duchamp, qui fut le roi de l'idée, a fait des petits. Impossible de ne pas reconnaître du Duchamp ou même du André Breton (qui commit des sculptures), à peine maquillés par des *ismes*, dans beaucoup d'inventions actuelles qui sont en grande faveur à New York. Cela ne m'amuse plus, si Duchamp m'amuse toujours. Mais il ne finit plus. Il a eu des centaines de copieurs. Il a, par eux, l'immortalité interminable. Je tombe sur un article de Claire Gravel, intitulé *Soho, paradis de l'art contemporain*<sup>3</sup>. Elle énumère une quinzaine de trucs et quelques *ismes*: par exemple les «apiscultures» de Puett, œuvres consistant dans des formes créées par des essaims d'abeilles au travail; de W. de Maria, «197 mètres cubes de terre étalée sur 3 600 pieds carrés» de plancher (école de *l'antiformisme*); vitrines contenant divers objets: une chemise de coton, un ballon dégonflé, quelques ficelles (Rosemarie Trockel) — ces vitrines sont ce qu'il y a de plus «in» en ce moment, écrit C. Gravel —; *Piss Elegance*, d'Andres Serrano, «cibachromes d'objets flottant dans sa propre urine», etc.

Comment s'objecter à ces bricoles, à ces drôleries, à leurs effets fortuits? Il n'y a rien à obecter. On peut accompagner toute création, tout créateur, même «d'idées», là où il va, et pourquoi pas? Mais il arrive que fantaisie et création relèvent d'un système figé, ou que des hardiesses soient des redites et

---

3. *Le Devoir*, 12 novembre 1988.

---

des reprises, et il arrive qu'on en bâille. J'en bâille. Je pourrais m'exposer bâillant parmi ces collections. Cette pièce s'intitulerait *Anticonformisme*.