

Quand la forme s'en va...

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 31, numéro 123, juin-été 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54007ac>

[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

Dubreuil-Blondin, N. (1986). Quand la forme s'en va.... *Vie des arts*, 31(123), 48-85.

Peut-on analyser un Gauguin de la même manière qu'un Titien? Une théoricienne d'art s'interroge ici sur les limites et le désenchantement de l'exploration iconographique des œuvres. A propos de ce conformisme de pensée des historiens d'art, Nicole Dubreuil-Blondin propose des outils d'analyse mieux appropriés à l'ère moderne qui consiste à tenir compte de la déconstruction de l'art comme système de représentation.

Quand la forme s'en va...

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

Pour ton anniversaire

Le titre fait penser à une mauvaise blague, comme on en rencontre sur certaines cartes de souhaits *humoristiques*. Il ne s'agit pourtant pas d'un bulletin de santé pour *Vie des Arts* qui franchit, cette année, le cap de la trentaine. Voici, plutôt, en guise de cadeau d'anniversaire, un petit bilan disciplinaire qui devrait intéresser la revue. Ne s'est-elle pas toujours résolument engagée dans la cause de la peinture moderne?

Nicole Dubreuil-Blondin est professeur agrégé au département d'histoire de l'Art, de l'Université de Montréal.

Menu iconographique

J'en étais à la troisième conférence d'une session d'histoire de l'art sur le 19^e siècle¹, lorsque l'idée de cet article a commencé à me préoccuper. La dérive ne venait ni de la fatigue, malgré une écoute passive de près de deux heures dans une salle comble, ni de l'ennui, car l'intérêt des exposés était soutenu. Ce qui semait en moi le trouble, c'était la reconnaissance de problèmes inhérents à ma pratique disciplinaire et que cette session mettait en évidence. Pour des raisons qu'il serait trop long d'explorer ici, l'histoire de l'art en mal de rigueur scientifique dépense souvent ses meilleures énergies à l'élucidation du contenu thématique des images que vient éclairer le repérage des sources. Cette expertise iconographique tient à distance des productions contemporaines qui résistent à ses principaux outils d'analyse. Au congrès d'histoire de l'art qui sert de contexte à la présente réflexion, il n'y avait pas, pour la session consacrée au 20^e siècle, le quart du public attiré par les conférences sur le 19^e.

J'assistais donc à des exposés compétents sur l'œuvre de Gauguin, de Redon et de Beardsley, des pionniers du modernisme dont le travail opère une certaine opacification du médium, en introduisant des résistances dans les conventions académiques de la représentation. De ces bouleversements formels, il n'était cependant pas question. Les trois artistes apparaissaient dans la plus parfaite transparence à une réalité extra-picturale que l'image dessinée, gravée ou peinte aurait eu pour mission de manifester. Qu'elle débouche sur des spiritualités privées ou collectives² ou qu'elle explore des conflits sociaux³, l'opération de décryptage a toujours pour conséquence de ramener l'œuvre à une fonction documentaire. On ne peut trouver meilleure formulation, pour illustrer le phénomène, que ce court extrait d'un des résumés de conférences: «Les lettres, les journaux et l'art de Redon révèlent un homme qui est passé d'un mysticisme transcendantal à un mysticisme immanent...». Par exception, la conférence sur Beardsley faisait état du style «risqué» de l'artiste, mais la tension produite par les aplats contrastés de noir et de blanc se trouva récupérée au service du thème qui considérait les rapports de classe dans les bals publics de Londres.

On ne peut que spéculer sur l'absence de problématique formelle dans la session qui n'avait pas aménagé de temps de discussion. Je me suis donc appliquée à dresser une petite liste de justifications pour cet oubli de la forme et à en imaginer les implications. On pourra, par exemple, s'appuyer sur l'intentionnalité, sur une volonté de contenu dont on établit la preuve par une connaissance de la vie et du milieu de l'artiste. En plus du risque de confondre l'intentionnalité du créateur avec celle de l'œuvre, ce genre de raisonnement peut nous mener à un véritable paradoxe historique. Le désir d'exprimer quelque grand sujet a continué d'animer les artistes de ce siècle, même aux moments où ils s'étaient le plus éloignés de la représentation. Il faut attendre les années soixante, aux États-Unis, pour trouver une pratique formelle épurée qui se contente de «ce que vous voyez est ce que vous voyez»⁴. Si l'on s'oblige à lire l'œuvre à la lumière de l'intentionnalité de l'artiste, il faut donc supposer qu'une mystérieuse alchimie a quelque part renversé les règles de la signification en les permutant du niveau iconique au niveau plastique. A partir de quel moment la forme commencerait-elle à porter les idéaux individuels et collectifs? La morale de l'histoire, dans le développement du modernisme, ne nous inciterait-elle pas, plutôt, à placer la forme au cœur même de la question interprétative?

On soutiendra peut-être, à juste titre, qu'il est impossible de tout faire d'un coup et que la formule de l'exposé de congrès s'avère particulièrement contraignante. On traitera de la forme ailleurs, la présente lecture n'est que la pointe visible d'un immense iceberg de recherche et de réflexion qui se constitue lentement. Soit. On comprend la nécessité du choix mais on s'explique moins bien son conformisme. Pourquoi tout le monde se retrouve-t-il du même côté, du côté de l'iconographie? Qu'arrivera-t-il à cette forme laissée pour compte lorsque le discours de l'historien d'art la reprendra à sa charge? Ou bien elle se présentera comme une addition, un élément de plus pour expliquer l'œuvre (n'a-t-on pas assez répété qu'elle est de nature polysémique?), ou bien elle se sacrifiera au contenu figuratif en se contentant de l'appuyer, comme dans l'exemple de Beardsley précité. Il devient difficile de l'anticiper comme un événement, un agent perturbateur du système, qui empêcherait d'aborder un Gauguin strictement sous le même angle qu'un Titien.

1. Maillot de bain provenant de *Bikini Village* (Phot. Revue *Maillot* 86)



On peut enfin contourner le problème formel délibérément, pour des raisons propres à l'histoire de la discipline: cela aurait été fait et il est inutile d'y revenir; le développement des connaissances exige l'exploration de nouvelles avenues. Quand une œuvre comporte des éléments figuratifs, il faut en tenir compte et cesser de regarder comme des abstractions avant la lettre tous ces tableaux qui, de Manet aux cubistes, écrivent les premiers chapitres de la modernité plastique. Du constat, on passe vite au jugement. Il arrive même de rencontrer certaines positions théoriques carrément hostiles à la forme dont l'hypertrophie aurait pour fonction de couper l'œuvre de ses conditions de production.

Ici s'arrête l'exercice d'imagination. La question du refoulement de la forme qui n'a pas émergé, faute de temps et peut-être faute d'intérêt des participants, dans la session sur le 19^e siècle, ressurgit dans d'autres études de la période où il lui arrive de prendre une tournure nettement polémique. Je propose que l'on examine un cas exemplaire de cette situation.

L'incroyable Manet!

On en revient toujours à lui! Parce qu'il est l'un des pères que l'art contemporain s'est donnés, parce que sa volonté d'entrer au Salon l'a poussé à la reformulation du tableau à grand sujet et l'a laissé écartelé entre deux systèmes, parce qu'il appartient à un moment où modernité sociale et modernité historique tentent de définir leurs rapports, Manet est un artiste dont l'histoire de l'art s'est beaucoup occupé. Dans les deux dernières décennies, surtout, un immense effort de révision du dossier Manet a mobilisé plusieurs factions de la discipline: la plus conservatrice, celle qui se contente de mettre à jour des sources de l'œuvre, la plus critique (histoire sociale et histoire féministe de l'art), qui recherche les médiations entre l'œuvre et le système de valeurs qui la sous-tend. Tous ces groupes semblent animés par une même attitude anti-formelle qui se polarise autour de deux tableaux à forte charge iconographique: *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* (1863).

A propos du *Déjeuner*, Beatrice Farwell fait un commentaire qui résume la position de plusieurs: «Ce grand tableau inoubliable est resté

enfoui dans la mémoire de générations d'étudiants en histoire de l'art comme une peinture dont le sujet n'était pas du ressort des professeurs qui l'analysaient comme une pure forme esthétique et comme précurseur de l'Impressionnisme... Qu'il suffise de dire qu'un public reconnaissant a joui, pendant des générations, de tableaux de Manet aux sujets plutôt équivoques avec la conviction orthodoxe qu'il n'y avait en eux d'autres intentions que formelles. Ce programme correspondant en gros à la montée et à l'hégémonie de la critique formaliste, il est compréhensible que maintenant, avec le déclin de cette hégémonie, on commence à soulever la question iconographique⁵. Le tort du formalisme viendrait, entre autres, d'avoir tiré Manet vers sa postérité moderniste en le coupant de son moment historique et de son milieu. C'est l'avis d'Eunice Lipton: «Les critiques de Manet ont été tellement indoctrinés par une vision formaliste de l'histoire de l'art moderne et une vision qui définit le passage de Manet à l'art d'aujourd'hui en termes d'une évolution implacable de composantes abstraites formelles, qu'une enquête sur les implications sociales, politiques et psychologiques de son imagerie a jusqu'à ce jour été anathème⁶. Voilà donc une position ferme. On considère moins l'examen de la forme comme une affaire réglée que comme une démarche biaisée et inadéquate.

On peut s'interroger sur l'origine de ce désenchantement. A l'époque de Manet, les considérations formelles sont loin d'occuper une position centrale dans le discours critique qui se complait encore à raconter le tableau. Sans entrer dans toutes les nuances, on peut signaler que le statut même de la forme paraît souffrir, à l'orée du modernisme, d'une grande instabilité. Souvent on peut ramener la forme à une compétence technique, comme ces jugements sur le rendu et la touche qui ponctuent la couverture des Salons. On y retrouve la persistance, dans l'institution académique, des valeurs artisanales propres à l'ancien régime de la guilde. Ailleurs, il sera plutôt question d'évaluer la bonne forme, c'est-à-dire la conformité à des normes esthétiques, à des canons de beau idéal défendus par l'École (proportions, perspective). La critique du temps, on le sait, a trouvé Manet fautif de part et d'autre, tant sur le plan du métier que du goût.

En opposition à ces critères qui originent hors de l'œuvre, il arrive que s'établisse une

sorte de circularité interne qui permette d'apprécier la forme dans sa convenance au sujet du tableau. Peut-être le phénomène doit-il beaucoup à l'affirmation du paysage comme le genre progressiste de cette deuxième moitié de siècle. On trouve fréquemment, dans le vocabulaire qui cherche à traduire des effets de lumière et de mouvance, des termes qui désignent simultanément les éléments naturels et le travail pictural. On commence enfin à rencontrer, sur une échelle très modeste, des remarques de pure forme qui pointent une harmonie propre au tableau, un accord chromatique, par exemple. Quelques-uns des premiers défenseurs de Manet semblent avoir privilégié ce terrain, au point d'ignorer le contenu iconographique. Dans un contexte où l'engagement polémique a plus d'importance, pour lui, que les raffinements analytiques, Zola fonde sa défense d'*Olympia* sur une véritable dénégation du sujet: «Et dites-leur donc tout haut, cher maître, (...) qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? Vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre...»⁷.

On commence à comprendre la réaction actuelle des historiens d'art devant un aveuglement aussi délibéré. Les motifs de récrimination paraissent d'autant plus justifiés qu'une large part de la tradition critique de Manet allait s'orienter dans la ligne de Zola, sans doute pour se conformer aux valeurs de l'abstraction montante. Dans le climat réactionnaire des années 20 et 30, on continue d'ignorer les sujets de Manet pour célébrer la perfection de la forme et la performance technique. *Olympia* est «admirable dans son usage de clair et de sombre pour suggérer le modelé⁸. Les commentaires qui se permettent des allusions à l'iconographie présentent la figure enrobée de la même aura de beauté transcendante qui a gagné la forme. Celle que les contemporains trouvaient à la fois malpropre et malsaine reprend «une apparence de fraîcheur et de santé (...) actualisée par de pures considérations picturales⁹. La conviction que

suite à la page 84



2. Édouard MANET
Olympia, 1863.
Huile sur toile;
130 cm 5 x 190.
Paris, Louvre
(Jeu de Paume).



3. *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863.
Huile sur toile;
208 cm x 264,5.
Paris, Louvre
(Jeu de Paume).

QUARANTE ANS DE SURREALISME

suite de la page 46

lui aussi, adonné à une forme d'*automatisme contrôlé*. De 1954 à 1966, vivant en France, il a certainement fréquenté les surréalistes de la capitale mais n'en a pas moins conservé la fraîcheur de ses poèmes visuels, et j'ai beaucoup aimé la réponse qu'il faisait à Gilles Daigneault qui lui demandait s'il avait retrouvé l'enfance après ce long passage chez ces gens si sérieux que sont les surréalistes: «Retrouvée? Non, je ne l'ai jamais perdue, heureusement. J'ai toujours essayé de protéger en moi le meilleur de l'enfance, ce sens de la poésie et du rêve, cette spontanéité, cette fraîcheur, dont aucune maturité ne saurait se passer»⁵.

Mimi Parent. Dès sa première exposition à Montréal, Mimi Parent connaît le succès et l'effroi, la peur d'avoir été «trop vite et trop mal comprise». Ce sera alors le départ vers Paris avec son mari, Jean Benoît, et la participation au Surréalisme avec la création de ses *tableaux-objets* où elle se laisse aller à son goût prononcé pour la mise en scène dans l'espace réduit d'un cadre. Entre *J'habite au choc* et les tableaux récemment exposés, je retrouve cette fidélité à soi-même qui est le signe distinctif des grands artistes.

Jean-Paul Riopelle – Salut au Maître

Nous en arrivons enfin au maître, au grand, à celui qui personnifie pour moi, aujourd'hui, le génie même de son pays d'origine. Riopelle qui, de signataire et d'illustrateur du *Refus global*, va, en passant par sa participation à l'Abstraction lyrique parisienne des années 50, arriver à imposer sa peinture et son monde «minéral, végétal et stellaire»⁶. Son nom s'identifie aujourd'hui à «un style de peinture où la spatule crée une sorte de mosaïque dans l'épaisseur de la pâte», je dirais aussi, à un jet continu venu du fin fond de l'être. De ses pégrinations en Europe et, plus particulièrement en Autriche (pays qui lui rappelle le Canada), Riopelle ramènera une série de tableaux qui traduisent son émerveillement devant les glaciers et leur puissance éternelle (*Autriche-avalanche*, 1954). C'est cette puis-

sance qu'il possède lui-même, force de la nature qui lui permet «d'abattre ses toiles d'une traite dans un état voisin de l'extase»⁷.

Mais ai-je été juste? N'ai-je pas passé sous silence tous les autres, ceux qui ont, en quelque sorte, créé le climat *surréalisant* de Montréal? Que n'ai-je la place de parler de Dumouchel, de Dallaire, de Tremblay, de Ferron, de Rita Lendre et de Françoise Sullivan? De Pierre Lafleur et de ses merveilleux dessins? Que n'ai-je une dizaine de pages pour parler de Roland Giguère, poète et graphiste si plein de talent et qui veut bien se reconnaître surréaliste dans le processus d'élaboration de son œuvre «dans ce que je crois, dans ce que je combats et dans la courbe de ma démarche».

Comme la géométrie est belle

Dès le début des années 50, la réaction de certains artistes québécois contre ce qu'ils considéraient comme l'établissement de poncifs surréalistes commence à se faire jour. Dès 1953, l'exposition Place des Artistes indique une évolution vers un contrôle serré de l'automatisme surrationalnel et, finalement, vers une «manipulation différente de l'objet tridimensionnel». Je ne rentrerai pas dans les détails de cette seconde aventure de la peinture québécoise, mais disons que les deux grandes vagues du mouvement plasticien québécois vont ouvrir la voie à une autre façon d'appréhender la réalité. Ce désir de rejoindre l'objectivité du réel sera certes bénéfique à de jeunes artistes comme Gagnon, Hurtubise et même aux aînés qui s'y rallieront, comme Leduc. Mais, et c'est là l'important, le désir de reprendre le contrôle de l'environnement immédiat par une structuration rationnelle du tableau n'éliminera jamais la tentation surréaliste chez certains artistes. Si la grande génération des automatistes touche à sa fin: mort de Borduas, départ de Riopelle pour la France et les États-Unis, exil temporaire de Barbeau, de Dallaire, *l'attitude surréaliste*, ce qu'elle offre au peintre: révélation de pulsions inconscientes, hasard objectif, goût du jeu, humour, n'en demeure pas moins offerte aux jeunes, et l'on voit apparaître, dès les années 60 et tout au long des années 70, une nouvelle génération d'artistes libres de toute affiliation à un groupe quelconque, qui vont produire des œuvres où

le surréalisme est présent de manière *spontanée*.

Et là, la sélection rapide d'artistes dont je vais parler me sera tout à fait personnelle. Disons, qu'après les grands voyages dans les espaces colorés de Riopelle, peut-être ai-je senti le besoin de retrouver des formes immédiatement reconnaissables. Peut-être ai-je eu besoin de retrouver un monde magiquement transformé où tout n'est que «délicatesse, calme et volupté». C'est de Pellus que je parle, de ses «visions soporifiées»⁸ peut-être, mais follement attirantes. C'est ce paysage merveilleux qui m'attire, cette douceur qui rejoint celle de certains rêves, un rêve de l'enfance innocente où toute chose peut se transformer spontanément comme par magie. Pourquoi ne serais-je pas sensible à ces arbres-boules, à ces cieux d'un bleu immaculé, à cet univers merveilleusement reconstruit? Toujours dans ce musée imaginaire que je tente de construire sur ce renouveau du merveilleux surréaliste, je mettrais Fablo dont le nom déjà entrouvre les portes du rêve. Fablo, je l'ai découvert à Montréal et j'ai été immédiatement touché par le fantastique de ses œuvres. Après la douceur de l'univers de Pellus, je me retrouvais dans l'inquiétude d'un monde en apparence arrêté au bord du l'abîme intersidéral. Mais j'ai été surtout sensible à la coloration merveilleuse de ses tableaux, à son graphisme précis et à son message subliminal. C'est, sans doute, cet attrait pour ce merveilleux-fantastique qui me ferait encore inclure dans ma panoplie personnelle Jacques Chenard et, bien sûr, Gatién Moisan dont le *Grand départ* semble, à lui seul, résumer toute l'épopée de la peinture québécoise de ces quarante dernières années.

1. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Gallimard (Édition Idées), 1963, p. 13.
2. Fernand Leduc, Lettre à André Breton, du 5 octobre 1943, citée par Bernard Tesseydre, *Fernand Leduc – Peintre et théoricien du Surréalisme à Montréal*, dans *La Barre du Jour*, n° 17-20 (janvier-août 1969), p. 228.
3. Jean-Paul Mousseau, cité dans A.-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, p. 110.
4. Claude Gauvreau, *L'Automatisme ne vient pas de chez Hadès*, dans *Notre Temps*, 13 décembre 1947, p. 6.
5. Gilles Daigneault, *Une autre saison de Léon Bellefleur*, dans *Vie des Arts*, XXI, 84, 46.
6. Voir le splendide livre de Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*. Montréal, Éditions France-Amérique, 1981, p. 75.
7. Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle*, dans *L'Œil*, Paris, juin 1956, p. 36-41.
8. Jean-Jacques van Vlasselaer, *La Clarté photographique de Michel Pellus*, dans *Vie des Arts*, XXVII, 109, 32.

QUAND LA FORME S'EN VA...

suite de la page 49

le sujet doit être évincé par le travail de la forme persiste dans des approches aussi différentes que celles de l'écrivain G. Bataille et l'historien d'art H.W. Janson. Le premier écrit à propos d'*Olympia*: «Les éclats et les dissonances de la couleur ont tant de puissance que le reste se tait: rien qui ne s'abîme dans le silence de la poésie»¹⁰. Chez le second, «Le *Déjeuner* (...) affirme le privilège du peintre de combiner n'importe quel élément selon son goût, pour arriver au seul effet esthétique»¹¹.

L'histoire de l'art actuelle s'est donc donné pour mission de corriger ce qu'elle identifie comme les carences ou les biais de la critique formaliste. Retournant aux sources de l'œuvre

(dans le cas du *Déjeuner* et d'*Olympia*, elles sont nombreuses et d'une articulation complexe), elle a suivi en gros deux voies principales d'interprétation. La première est allégorique et perçoit les tableaux comme de grandes fables morales¹². Manet ne pouvait pas viser le Salon sans nourrir quelque importante idée philosophique. Les dandys et les modèles parisiens, qui posent malaisément sur le gazon du *Déjeuner*, viendraient en droite ligne du jugement de Paris, une filière iconographique qui passe par Raphaël et Raimondi et que l'on n'aurait pas suffisamment exploitée. Dans le prolongement du récit mythologique, voici l'homme écartelé entre plusieurs types d'amour, et placé dans un décor où tous les objets recèlent, à l'instar des tableaux anciens, une dimension symbolique cachée. N'y aurait-il alors que l'habit contemporain des protagonistes pour

spécifier le caractère moderne de l'œuvre? Non, car l'attitude morale aurait aussi changé, le *Déjeuner* se contentant de faire un exposé des choix, sans commentaires et sans incitations à la bonne conduite. Et si Paris n'était pas le héros classique, mais la ville bourgeoise de même nom qui se verrait ici dénoncée comme le lieu de toutes les tentations?

Le deuxième filon interprétatif accentue la portée réaliste de la peinture de Manet¹³. Par opposition aux motifs puisés dans l'histoire de l'art, il met en évidence les emprunts de l'artiste aux images populaires de son époque: journaux, almanachs, caricatures, gravures et photos érotiques. Il insiste sur le regard direct que Manet, presque malgré lui, ne peut s'empêcher de jeter sur le monde, notamment sur ses modèles d'atelier qu'il rend tels quels, sans réussir à leur faire intégrer la peau d'un per-

sonnage et à leur faire jouer un rôle dans la représentation. Si le tableau cache une dimension symbolique, on en trouvera la clé toute contemporaine dans la littérature, par exemple dans la poésie de Baudelaire avec laquelle *Olympia* a de nombreuses affinités thématiques. La choquante modernité de Manet, que le public et la critique du Salon auraient eu peine à verbaliser, consisterait à dévoiler, en peinture, les comportements et les valeurs d'une société bourgeoise en pleine consolidation. La conception de la femme jouerait ici un rôle central, les nus de Manet transgressant allègrement les codes institutionnels. Pour la majorité, qui s'étonne qu'on n'ait pas plus tôt et plus franchement abordé la question, *Olympia* est une prostituée qui attend le client, une référence à la prolifération des cocottes en milieu urbain, mais aussi une réflexion sur le statut de marchandise auquel la société capitaliste et commerçante a tendance à tout ramener. A l'impudence de ces femmes qui nous contemplent froidement, répond le regard implacable de Manet, implacable comme le violent éclairage frontal qui aplatit les reliefs et tue les nuances.

En marge d'un diagnostic

Il faut maintenant en revenir au statut de la forme, tout aussi problématique, dans le présent contexte, que le statut de la femme. Même si elle fait porter son effort interprétatif sur l'iconographie, la fortune critique récente de Manet accueille toutes sortes de considérations formelles, depuis l'examen des procédés de composition jusqu'à la reconnaissance des changements radicaux qui commencent à s'opérer dans le système de la représentation. On sent bien que les nouveaux exégètes de Manet ont en vue une compréhension globale de l'œuvre. Cependant, la priorité accordée au contenu de l'image engendre un déplacement du dynamisme historique lourd de conséquences. En gros, elle retire à la forme le droit de faire événement et la ramène au rôle ancillaire que nous avons rencontré à quelques reprises dans cet article.

«(...) nous avons une nette indication, dans le tableau, que l'indifférence de Manet à l'égard de l'espace naturaliste et la distorsion de l'échelle dans la création de la baigneuse avaient pour but la clarification du contenu thématique et ne résultaient pas, comme certains l'ont suggéré, de l'incapacité de Manet à rendre d'une manière convaincante la forme et

l'espace illusionnistes. Elles n'étaient pas non plus, comme d'autres l'ont proposé, de simples expériences dans de nouvelles techniques formelles»¹⁴. Ce que M.G. Wilson écrit ici à propos du *Déjeuner* et des tensions que produit le groupe central des personnages est révélateur. Au lieu d'y voir une sorte de cassure dans la machine à raconter qu'était le tableau académique, un aveu du caractère bricolé de l'image et de l'arbitraire de toute construction en perspective, elle normalise les accidents du système et les met au service du grand contenu allégorique visé par Manet: les raideurs compositionnelles assurent la solennité de l'effet et empêchent le tableau de sombrer dans la simple peinture de genre.

A l'horizon de la lecture formelle des œuvres de Manet, il y avait la théorie formaliste et son interprétation du modernisme comme la révélation progressive de la spécificité du moyen d'expression: en peinture, la planéité de la surface. Cette opacification du support, G. Mauner la compare à une sorte de voile philosophique qui masquerait le sens profond du tableau. Derrière l'enveloppe transitoire, il y a des vérités éternelles qu'il faut amener au grand jour. Mauner emprunte à T. Gauthier une description poétique du phénomène:

«La vie est un plancher qui couvre
L'abîme de l'éternité:
Une trappe soudain s'entr'ouvre
Sous le pêcheur épouvanté;
Le pied lui manque, il tombe, il glisse
Que va-t-il trouver? Le ciel bleu
Ou l'enfer rouge? Satan ou Dieu?»¹⁵.

Comment les vérités éternelles viennent-elles se réincarner dans l'histoire et quelle est l'histoire qui s'écrit dans l'histoire de l'art? Pour les tenants de l'interprétation réaliste de Manet, c'est le sujet qui marque le temps, et la forme ne fait qu'emboîter le pas, même quand on en reconnaît la modernité. T. Reff écrit à propos d'*Olympia*: «Sa structure picturale est, en dernière analyse, une réussite d'une frappante originalité et parfaitement adaptée à son contenu. Elle rend à la fois l'audace et l'éléance de cette courtisane à la nudité choquante et qui demeure à la mode, pourtant»¹⁶.

Pour l'iconographie, le fondement historique de l'art se retrouve ultimement hors de l'œuvre, soit dans l'histoire personnelle de l'artiste, dont les créations manifesteraient les idées, les désirs et les émotions; soit dans l'histoire de la collectivité, dont le tableau présenterait le spectacle, traduirait la vision du monde

ou la sensibilité, analyserait les conflits de classes ou de sexes. Une œuvre qu'on ne pourrait pas ramener à une position claire sur l'un ou l'autre de ces aspects, une œuvre dans laquelle la forme ferait obstruction et réclamerait d'inscrire son histoire propre, une histoire de l'art comme langage formel, pourrait être déclarée insignifiante, comme l'a fait T.S. Clark à propos d'*Olympia*¹⁷. Ce jugement pèse lourd sur tout le modernisme, particulièrement sur l'art abstrait qui devient l'image même de l'aliénation en face à l'histoire.

Que cette véritable efflorescence de recherche iconographique touche le modernisme au moment où on le considère en crise ne devrait étonner personne. En déployant ses instruments d'interprétation les plus sophistiqués, des instruments forgés à l'étude de l'art ancien, l'histoire de l'art nous a sans doute prévenus contre l'idéalisme et l'étroitesse de vue dont le formalisme n'était pas exempt. Mais elle est elle-même peu portée sur l'autocritique et sur l'examen de ses propres fondements théoriques. Dans l'état actuel des choses, ses acquis travaillent plutôt à un refoulement de ce qui semblait être la dimension critique du modernisme: sa déconstruction de l'art comme système de représentation. Il nous reste l'immense tâche de réfléchir aux nouveaux rapports que ses propres découvertes ont instaurés dans le processus interprétatif et dans le jugement esthétique.

1. Au congrès de l'Association d'Art des Universités du Canada, à Ottawa, 14-17 nov., 1985.
2. *Devotional Domesticity - Redon's Images of Mme and Ari Redon. Paul Gauguin's Self Portrait with Halo and Snake - The Artist as Initiate.*
3. *Covent Garden Follies - Beardley's Masquerade Images of Posers and Voyeurs.*
4. *Questions to Stella and Judd*, in G. Battcock, éd., *Minimal Art, a Critical Anthology*, New-York, Dutton, 1968, p. 158.
5. B. Farwell, *Manet's Bathers*, dans *Art Magazine* 54 (9), Mai 80, p. 27.
6. E. Lipton, *Manet: A Radicalized Female Imagery*, dans *Artforum* 13 (7), Mars 75, p. 48.
7. E. Zola, *Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet (1867), in Le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Hermann (Coll. Savoir), 1974, pp. 89-90.
8. G. Severini, *Edouard Manet*, Rome, 1924; cité par T. Reff, *Manet: Olympia, Art in Context*, New-York, Viking, 1976, p. 27.
9. C. Jamot, *Manet and the Olympia*, in *Burlington Magazine*, 1927; cité ibid. p. 26.
10. G. Bataille, *Manet*; cité ibid. p. 27.
11. H. W. Janson, *History of Art*, New-York, Abrams, p. 490.
12. Voir, tout particulièrement G. Mauner, *Manet - Peintre philosophe*, University Park, 1975, 197 p.; M. G. Wilson, *Edouard Manet's Déjeuner sur l'herbe, an Allegory of Choice - Some Further Conclusions*, in *Art Magazine*, 54 (5), Janv. 80, pp. 162-167; W. Anderson, *Manet and the Judgment of Paris*, in *Art News*, 72 (2), Fév. 73, pp. 63-69.
13. Voir T. Reff, *op. cit.*; A. Coffin Harrison, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven and London, Yale Un. Press, 1977, 222 p.; B. Farwell, *op. cit.*; E. Lipton, *op. cit.*
14. M. G. Wilson, *op. cit.*, p. 166.
15. G. Mauner, *op. cit.*, p. 29.
16. T. Reff, *op. cit.*, p. 81.
17. T. J. Clark, *Preliminaries to Possible Treatment of Olympia in 1865*, in *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology*, New-York, Harper & Row, pp. 259-273.

RICHARD LANCTÔT

suite de la page 62

la couleur saturée d'un Kelly ou d'un Molinari. Au contraire. On dirait les couleurs de la fresque. La couleur de Lanctôt est obtenue difficilement, au prix de superpositions savantes. Nous ne voyons que le résultat, mais pour comprendre peu à peu ce qui nous est donné à voir est le fruit d'un long processus. En réalité, la couleur est aussi *construite* que le tableau sur lequel elle s'applique. Merveilleuse

cohérence de l'œuvre de Lanctôt! Une fois de plus, ce qui, à première vue, paraissait neutre ou éteint, comme la fin de quelque chose, se révèle riche de potentialités futures, parce que recevant sa lumière de trop de sources à la fois.

La confirmation de ce que j'avance ici, je l'ai eue lors d'une visite subséquente à l'atelier. Lanctôt travaille dans une sorte de sous-sol désaffecté d'un édifice du bas de la ville qu'il loue avec quelques confrères. Je m'attendais à y voir des tableaux dans l'esprit de ceux qui étaient accrochés dans le hall de l'Expo-Théâtre. Il n'en était rien. Il s'agissait, au contraire, d'outrancières constructions, souvent en forme de T, donc ne respectant en au-

cune façon le fameux rectangle, le tout strié de lignes de couleurs vives. Comme si tout ce qui était retenu dans les grands tableaux avait été soudainement libéré. Il est vrai que les dessins de Lanctôt - je me souviens d'une exposition de 1982 dans le corridor de l'École des HEC de Montréal - auraient pu nous faire soupçonner quelque chose. Ils ont un caractère *constructif* très marqué, brochant volontiers sur le modèle du plan d'architecte. Mais ce sont les derniers assemblages qui réalisent en dur ce que les dessins et les grands tableaux n'exploraient que virtuellement¹.

1. Voir aussi les articles de Janice Seline, dans *Vie des Arts*, XXVIII, III, 5 et XXVIII, 114, 71.