

Artplan

Volume 25, Number 99, Summer 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54646ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1980). Artplan. *Vie des Arts*, 25(99), 77–79.



1. Lyne LIMOUSE
Hemera, 1976.
Collage; 62 cm x 52,5.

2. *Brisés*, 1977.
Collage; 91 cm x 74.

SANS LÉGENDE

Je ne sais trop si les *Collages* de Lyne Lautard-Limouse sont beaux; en tous cas la beauté n'est pas, me semble-t-il, leur cause première ni leur cause finale. J'ignore, n'étant pas spécialiste, s'ils témoignent d'une technique hardie, d'une vue rare, d'un art singulier. (L'on dirait qu'à vouloir simplement saluer ces œuvres, voilà que les mots prennent leurs distances et que les idées se font plutôt fugaces.) Mais ce que je vois bien, c'est qu'ils laissent une impression forte; d'autant plus forte que les mots se déroberont.

Oui, il est des moments de la réflexion où tout paraît se brouiller, où les idées et leurs mots se défont et s'enchevêtrent, on ne sait plus très bien... Où notre fil d'Ariane s'effiloche. Mieux vaut, dans ces circonstances, s'aller mettre la tête sous l'eau, ou faire une petite marche parmi les taillis en croquant une pomme, histoire de ne penser à rien. En général, les idées justes reviennent alors à l'improviste. Que donnent à voir les *Collages*?

Premièrement, c'est une réalité en morceaux. Il n'y faut pas chercher bien loin pour reconnaître, au hasard des découpes, un pan de foule (qui penche), quelques pieds de meubles en voyage, sacs de pastilles et machineries renversés et morceaux de violon ainsi, bien sûr, que divers fragments de monuments, squelettes, nus et soleils levants et vues microscopiques dont les revues de médecine font grand cas. Les *Collages*, qu'ils soient fondus ou frappés, ne s'apparentent guère à la peinture, tirent toute leur substance des images du monde et maintiennent ce qu'ils sont d'abord: mise en pièces et bouleversement de la réalité actuelle.

C'est aussi, à travers la taille, l'amputation et la dispersion, la venue d'une autre image, intense et cohérente. Nul doute que ces œuvres sont douées de caractère et semblent en appeler, au delà des réminiscences, à quelque ordre muet. Si l'on trouve

dans ce travail les gestes du caprice, de l'exclusion et de l'anarchie, l'on doit également y reconnaître une facture, somme toute classique et régulée, avec ses thèmes (ou sujets) d'après coup: villes, greniers, jardins et autres fêtes, et ses façons (ou styles) qui vont du rêve superbe à la figuration baroque; bref, l'ordonnance. Et je gage que l'on découvrirait bien des choses complexes dans les concordances, parités et consonances, les allitérations; répons et reliefs qui y foisonnent. Laissons cela, les analystes y pourvoient.

Ce qui m'intrigue, c'est la nature de cette opération, à la fois massacre et composition, brouillage et révélation (que je n'ai distingués que par commodité; il va de soi que pour l'œil et la main de Lyne Limouse son travail ne fait qu'un) et qui met en œuvre au même temps l'imaginaire et le réel, provoque en un mouvement unique le cohérent et le dissocié. Les anciens alchimistes, je crois, exprimaient ce genre d'événement par un adage dont les termes nous sont parvenus: «coagula solve.» Et que faire d'une œuvre contradictoire?

N'interrogez pas Lyne: elle s'en tirerait par un petit éclat de rire; au pire, par quelques mots à côté qui ne feraient qu'accroître l'énigme. Preuve, sans doute, qu'il est des questions auxquelles seuls le rire, ou le collage, peuvent répondre. Et c'est un fait que l'on peut s'en poser, des questions. Par exemple: peut-on retourner le langage? quel est le pouvoir des choses sur les mots? d'où viennent les idées?, etc. Mais je sens bien que ce n'est pas encore tout à fait de cela qu'il s'agit.

(Comme je me trouvais à nouveau pris dans les notions et les formules, je suis retourné croquer ma pomme, cette fois-ci dans la mansarde. C'est une mansarde qui ressemble à tous les greniers: pleine de choses et de chaises cassées, venues d'où? et de malles poussiéreuses assez disloquées. L'on y trouve à terre tout un fatras de vieilles revues et de cuvettes, et des

crottes de hiboux. J'aime y aller un peu et me tenir dans le jour mineur qui vient de l'étroite fenêtre, avec ses vieux carreaux sales — ce qui fait qu'on les voit très bien. Telle qu'elle est, et peu fréquentée, cette mansarde donne au reste de la maison — plutôt bien tenu, je dois le dire — comme son lieu réservé, d'où l'on ne redescend pas sans éprouver une sorte d'assurance tranquille, de sérénité renouvelée.)

Que faire, donc, d'une œuvre contradictoire et qui entrave la pensée comme les phrases? Car je vois bien, peu à peu, que ces images — qui relèvent à l'évidence du climat, non du symbolisme — s'imposent, au lieu de se laisser gentiment commenter, et sont plus saisissantes que saisissables. Au point que je commence à me demander sérieusement de quel côté du regard elles se trouvent et si, en quelque sorte, ce ne serait pas elles, de vrai, qui nous regardent. Aussi bien, pour ce qui la concerne, ne faudrait-il sûrement pas beaucoup martyriser Lyne Limouse pour lui faire avouer que ce n'est pas tellement elle qui fait les collages que les collages qui la font.

Eh oui! peut-être avais-je mal pris la chose et que, plutôt que m'interroger sur ces œuvres et de me demander quel état de fait elles trahissent, j'eusse mieux fait de rechercher à quoi elles se trouvent déjà à répondre.

Nous avons tous connu, je pense, de ces moments où la réalité semble soudain pâlir et vaciller, perdre sa densité et être près de nous abandonner; notre petit monde sur le point de basculer, qui avait lui aussi son fil d'Ariane à tenir, comme la pensée tout à l'heure. (C'est que l'intégrité des événements tient à des équilibres délicats.) Et nous, alors, tout égarés.

Eh bien! c'est peut-être à de tels incidents, justement, que les collages viennent répondre par avance, eux dont la vertu consiste à renverser les termes et qui, par la tension contraire qui s'y manifeste, paraissent aptes à restituer continuellement à tel ou tel côté de notre quotidien la part secrète qui viendrait à lui faire défaut. Oui, très aptes, comme une pomme ronde à souhait ou bien un rire aussi tout rond, à nous rendre à nous-mêmes et à nos environs. Ainsi que le grenier sur la maison, les collages veillent.

Non, ils ne sont pas d'abord beaux. Plutôt gênants (pour l'entendement), pas du tout faits pour en parler, et passablement occultes. Pourtant, ayant enfin éprouvé ce qu'ils sont (avec les détours qu'il m'a fallu) je vois à présent dans leur nuit rutilante et sans légende la beauté monter en eux. C'est une beauté inattendue, qui leur vient comme de surcroît.

GASPARD

Les *Collages* — Limouse n'ont vraiment pas grand chose à voir avec les papiers collés de Braque, par exemple. Et d'où viennent-ils donc? Personne n'en sait trop rien. Lyne Limouse, qui sait parler à l'occasion de ce qu'elle aime — la sculpture romane, les fleurs, les cryptes ou l'arôme des tisanes — reste fort discrète sur elle-même. On ne lui connaît par ailleurs aucune influence. Il semblerait seulement que les collages entretiennent — à leur insu? — certaine correspondance avec l'œuvre un peu étrange, et fort vaste, de Malcolm de Chazal. Rien de sûr.

Outre une participation de principe à quelques manifestations collectives, plusieurs expositions de collages de Lyne Limouse ont eu lieu, et notamment à la Galerie Psyché, de Mazamet, en Septembre-Octobre 1974; à la Galerie Les Lettres et les Arts, de Menton, du 18 décembre 1974 au 18 janvier 1975; à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Albi, du 29 janvier au 10 février 1977.

LA VALEUR DES CHOSES

Les hommes bougent, les objets se déplacent, passent de mains en mains, de chambres en chambres, de siècles en siècles. Les hommes, les objets changent, s'échangent; et dès que naît l'échange, naît ce lieu magique, invisible, purement imaginaire, mais dont la lecture attentive nous livrerait pourtant, paraît-il, le secret de la valeur des êtres et des choses: dès que naît l'échange, naît le *marché*.

Vendus, cédés, légués, volés, les objets d'art se sont toujours échangés: mais y a-t-il pour autant un *marché de l'art* dont l'analyse nous révélerait comment se fondent la valeur, le prix des objets d'art? Y a-t-il un mécanisme régulier, logique, rationnel de formation des prix pour des objets qui, théoriquement, n'en ont pas: car ne dit-on pas couramment que «l'art n'a pas de prix»? Et puis, au fait, qu'est-ce que l'art: où finit le bien, où commence l'objet artistique? Pour expliquer son prix, peut-on réduire l'objet d'art à sa seule valeur économique? Quelle relation existe-t-il entre la valeur économique et la valeur esthétique des objets, surtout dans nos sociétés qui accordent tant de primauté à la première? Toute chose n'est-elle pas en réalité objet d'art: certains objets tout à fait communs mais simplement témoins de leur temps ne sont-ils pas soudain, surtout dans l'actuelle mode *rétro*, promus au rang d'objets d'art du seul fait de leur ancienneté, du temps dont ils sont investis? Quelle est la signification de l'art pour les individus, les institutions qui en dépendent? Et l'*offreur*, l'artiste, entretient-il un rapport totalement libre à son œuvre, sans connaître aucune des contraintes qu'impose à toutes les productions le système de reconnaissance et de commercialisation?

Autant d'interrogations qui viennent à l'esprit lorsque l'on veut comprendre le fonctionnement du *marché de l'art* et la création de l'art elle-même: Nicolas Poussin n'est-il pas allé jusqu'à dire lui-même à un amateur d'antiquités qui l'accompagnait en Italie et ramassait une poignée de sable mêlé de porphyre et de marbre: «Emportez cela pour votre musée et dites: ceci est l'ancienne Rome»!

Passion ou conflit?

Edmond Bonnafé, célèbre historien d'art de la fin du 19^e siècle, définissait «la passion de la curiosité» comme «le désir de posséder pour les autres, pour soi-même, et le désir d'empêcher les autres de posséder»¹. Cette définition présente l'avantage d'être si large qu'elle montre à quel point la clientèle, potentielle sinon effective, du marché de l'art relève de groupes sociaux différents (personnes cultivées, gens fortunés, mécènes, marchands, institutions, ...), obéit aux mobiles les plus variés, à des comportements si distincts qu'il est impossible de l'amalgamer, de la réduire à une simple *demande d'art*.

Cette passion de la curiosité, cet amour de l'art sont vieux comme le monde. Dans l'Antiquité, l'art répondait essentiellement aux besoins du groupe: la production artistique permettait aux sociétés antiques d'affirmer leurs particularismes, leur identité nationale ou religieuse. Qu'elles soient objets de la vie quotidienne ou symboles du culte prodigué aux dieux ou aux chefs de la communauté, les œu-

vres d'art ne trouvaient leur sens, et donc leur valeur, que dans cette manifestation esthétique d'une adhésion collective à un idéal commun à tous. Ainsi, les œuvres d'art, si intimement liées à la vie quotidienne, étaient-elles alors essentiellement des *biens de culture*, caractérisés en particulier par leur unicité. Ce n'est que le jour où les objets d'art, se réduisant de taille, ont pu commencer à être transportés, donc échangés et imités, et ainsi faire l'objet d'une appropriation individuelle, devenant l'objet, sinon l'instrument, de la jouissance et de la puissance d'une minorité, voire d'un seul homme ou d'une seule Eglise, que s'est peu à peu opérée cette transmutation étrange du bien de culture en *merchandise* (dans le domaine de la peinture, le passage des fresques murales au tableau de chevalet en est un exemple éclatant²). Et, depuis Rome jusqu'à nos jours, le mercantilisme n'a fait que s'accroître, la prérogative de la *curiosité* changeant simplement de têtes; et, c'est ainsi que, peu à peu, a disparu cette valeur d'usage (ou cette valeur-travail car, à l'époque de Vinci, le temps mis pour peindre un tableau pouvait encore donner une idée de sa valeur) qui, autrefois, justifiait le prix de l'art, et que, depuis, les prix n'ont cessé de s'emballer sous l'évolution désordonnée de nos conditions de vie; aujourd'hui, on peut dire qu'il n'y a plus de prix de l'art, c'est-à-dire que ce prix n'a plus de sens.

Marché ou milieu?

Mais, en fait, le marché de l'art, qui concerne-t-il? De l'Empire romain au 18^e siècle, les seuls à détenir à la fois les prérogatives sociales et les conditions matérielles nécessaires à l'acquisition de ces objets, souvent très volumineux, toujours très rares et surtout déjà très chers, étaient les souverains et les institutions religieuses. Prodiguant un mécénat plus ou moins éclairé, ils louaient les services des artistes dont ils assuraient la survie et la renommée. Jusqu'au 18^e siècle, les artistes étaient en fait des artisans comme les autres, sans statut particulier, et ce n'est qu'avec l'humanisme que l'on commença à concevoir l'art comme une activité créatrice. A l'ère révolutionnaire, lorsque les têtes des souverains tombèrent et que les églises commencèrent à perdre de leur omnipotence, leur succédèrent, sur le marché de l'art, les *bourgeoisies commerciales puis industrielles*: leur élosion a eu pour effet d'accroître considérablement la taille du marché (apparition des intermédiaires, courtiers, spécialistes, critiques d'art, ...) et la circulation des œuvres qui était jusqu'alors restreinte; les informations et les transactions sur celles-ci s'en sont donc trouvées multipliées... ainsi que leurs prix. Les conditions économiques et sociales qui ont prévalu depuis (croissance économique, poussées inflationnistes, détérioration progressive du pouvoir d'achat, ...) n'ont cessé d'accroître cette mobilité et cette atomisation de l'art et d'animer ce marché, le rendant de plus en plus spéculatif: de mécènes créateurs et bâtisseurs, les *curieux* sont donc devenus thésauriseurs et spéculateurs. Et cette évolution n'a pu que parallèlement influencer la condition des artistes. Promus au rang d'intellectuels, ces derniers ont appris à avoir recours aux procédés-clé de la réussite: exposer dans les bons salons et les bonnes galeries qui

sont allés se multipliant, obtenir l'appui des meilleurs critiques d'art, d'un noyau d'amateurs et d'un marchand qui sache avoir du goût en faisant des affaires. Mais la conséquence première de la naissance de l'*art-marchandise* n'a-t-elle pas été d'intégrer désormais au circuit économique non seulement l'œuvre faite mais aussi l'œuvre à faire?

Malgré la floraison des grands musées, malgré l'accès d'un public de plus en plus nombreux à la culture artistique, malgré les centaines de revues d'art, malgré les milliers de reproductions, le marché de l'art, le vrai, celui où se font en définitive les réputations et les prix, reste celui du silence: tout s'y passe encore en arrière-plans, dans les salons mondains, les cocktails d'initiés, les galeries réputées, les grandes salles de vente, entre gens du même monde dont les choix esthétiques sont relativement homogènes et qui se transmettent les *bons tuyaux* de bouche à oreille, ces *sociétés fermées* tendant finalement à se constituer en circuits commerciaux plus ou moins autonomes. Car ici le silence est fait d'or lui aussi (qui a pu jamais consulter de quelconques statistiques sur les grandes collections privées?), à cause de la multitude de combinaisons mercantiles qui entourent chaque œuvre d'art et qui expliquent d'ailleurs l'intérêt toujours renouvelé dont elles sont l'objet. Car il faut bien reconnaître que si l'on regarde l'évolution des portefeuilles de devises, d'actions, d'obligations et d'or (même si ce dernier a récemment connu une flambée de ses cours), ce sont encore les œuvres d'art qui constituent la meilleure valeur-refuge contre l'érosion monétaire et sont parmi les meilleurs placements spéculatifs; sans compter le fait qu'elles peuvent être facilement dérobées au contrôle fiscal. Ainsi, n'est-il pas surprenant que le primat de l'économie ait créé une association étroite entre l'art et l'argent, une interférence constante entre valeurs financières et artistiques, liens qu'illustre bien le vocabulaire boursier (cote, boom, krach, ...) employé pour apprécier la valeur et la tenue des œuvres d'art. Découlant de ces avantages économiques, la fonction sociale de l'art est donc aussi essentielle pour ses détenteurs en raison de son pouvoir de différenciation des classes sociales et de sa justification de la domination des uns sur les autres⁴.

Pourtant, on n'achète pas de l'art comme on achèterait de l'or. Tous les lingots du monde se ressemblent mais l'œuvre d'art reste unique. Avons-nous oublié de prendre le temps de regarder? La beauté nous fait-elle peur aujourd'hui? Ou avons-nous tout simplement perdu le sens de l'émerveillement? Un marché, certes, mais avant tout un étonnement infini, que l'art! Car, comme l'écrivait André Gide, «toute œuvre d'art qui ne choque ou n'étonne n'est pas une œuvre d'art». Alors, que les hommes bougent, que les objets se déplacent, changent, s'échangent!

1. Cité par Maurice Rheims dans *La Vie étrange des objets*. Paris, Plon 1959.

2. Aujourd'hui, il aurait sans doute ajouté: «Le désir de posséder les autres.» Edmond Bonnafé, *Le Commerce de la curiosité*. Paris, 1895.

3. Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*. Paris, Editions de Minuit, 1967.

4. *Les Fonctions de l'art*, sous la direction de Pierre Bourdieu, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, Sylvie HALPERN

SON DERNIER RÔLE

Mi-février, la télévision de Radio-Canada a diffusé une émission où l'esprit du théâtre a soufflé. Il est tellement rare de trouver dans une même conjoncture l'excellence du texte, de l'interprétation, de la mise en scène et du découpage que ce phénomène assure à *Son dernier rôle*, à mon humble avis, l'une des premières places dans les événements téléthéâtraux de l'année.

On a mis du temps à comprendre que le texte d'un téléthéâtre ne supporte pas le creux. La meilleure interprétation du monde n'arrive pas à sauver sur le petit écran, qui représente une des formes de communication la plus directe et la plus intime, le délire verbal ou l'expression médiocre de considérations banales. Il faut là, peut-être plus qu'ailleurs, du talent et de la passion. Paul Toupin, l'auteur, n'en n'est pas à ses premières armes comme dramaturge. Le créateur de *Brutus*, de *Mensonge*, de *Chacun son amour* poursuit une réflexion sur le théâtre depuis qu'il a commencé à écrire. Il faudrait relire toute cette œuvre. En particulier, les pages admirablement lucides de *l'Écrivain et son théâtre* pour retrouver le culte qu'il voue aux géants de la dramaturgie «qui ont su faire dire à leurs personnages des paroles qui réussissent à émouvoir à travers le temps». Cette conviction et ce mûrissement qu'apporte la vie l'amènent à écrire dans l'avant-propos de *Le Cœur a ses raisons*: «Qui a failli mourir ne voit plus les êtres et les choses d'un même œil, car la mort qui diminue la valeur des choses augmente celle des êtres. Et l'on finit par savoir que la vie, ce peut être l'amour, l'amitié, un chagrin; ce n'est jamais l'intelligence, le bon sens, l'argent, la culture, le savoir.»

3. François Rozet, entouré de Marie Bégin et de Georges Groulx, dans une scène du téléthéâtre de Radio-Canada, *Son dernier rôle*, de Paul Toupin, présenté le 17 février dernier.



Le texte de *Son dernier rôle* est l'aboutissement de ce cheminement personnel. Il constitue une révision de toute une vie à l'approche imminente de la mort. L'amitié qu'il a toujours eue pour l'acteur François Rozet et la haute estime qu'il a de son talent d'interprète l'ont amené à écrire pour lui le rôle principal de *Son dernier rôle*. Un comédien, foudroyé en pleine action, analyse les différentes étapes de sa vie, constate que l'amour du théâtre a tout dévoré et primé les autres intérêts de sa vie. Aimé, adulé, au moment où le passé bascule dans le temps, il se sent quand même démuni, impuissant, devant cet inconnu qui s'ouvre, devant cette autre forme de théâtre dont il ne connaît pas la règle, mais qu'il accepte comme son dernier rôle.

Ce que François Rozet a joué avec une telle maîtrise, c'est précisément cette notion de l'acceptation, si forte chez Paul Toupin et qu'il a toujours opposée à la résignation. Ce qu'il a admirablement rendu, c'est l'angoisse métaphysique, particulièrement aiguë chez le non-croyant qui se trouve reconforté pendant ses derniers instants par la présence d'un aumônier catholique, interprété d'une manière émouvante par Bruno Paradis. Ce que François Rozet a réussi à communiquer de son amour du théâtre, qu'il a admirablement servi comme interprète et comme professeur, c'est une expérience personnelle à laquelle s'ajoute la réflexion synthétique de l'auteur sur la forme d'expression qui l'a toujours passionné.

Enfin, le style discret, mais sûr, que Jean Faucher a su imprimer à cette œuvre télévisée est digne de tous les éloges.

Andrée PARADIS

A L'ILE PERROT, UN PARC, ... UN MOULIN

Pourquoi la restauration et la mise en valeur d'un site historique ne feraient-elles pas appel, pour certains éléments, à une architecture résolument moderne? C'est ainsi que le projet d'aménagement du parc historique de l'Île Perrot que l'agence montréalaise d'architectes Blouin, Blouin &



4. Le Moulin à vent restauré

Associés a soumis au ministère des Affaires Culturelles a mérité plusieurs distinctions. D'abord, un des prix d'excellence de l'Ordre des Architectes, en 1979, de même qu'une récompense d'Héritage Canada.

C'est sans doute l'apport de la tradition à une architecture québécoise contemporaine qui a plu aux jurys; peut-être aussi le fait qu'à aucun moment la nouvelle architecture n'entre en concurrence avec les constructions anciennes? Mais il faudrait ajouter que ce qu'il y a sans doute de plus novateur dans la conception de ce projet, c'est le large éventail de gestes professionnels appliqués (et réussis) à un seul mandat. Qu'on en juge. Les architectes devaient ici faire l'urbanographie du site, aménager sur un même lieu à la fois un parc de loisir et une aire historique classée, élaborer un système modulaire de mobilier extérieur et intérieur applicable à plusieurs fonctions, effectuer des études muséologiques, concevoir une signalisation d'ensemble, restaurer des monuments historiques et, pour finir, faire fonctionner à neuf, selon toutes les règles de l'art et de l'écologie traditionnels, un moulin à vent.

Le résultat de cette commande pour laquelle les architectes ont largement dépassé leur rôle classique: un immense parc envahi par toute une population venant s'y ressourcer, au milieu des champs de sarrazin et de blé et au contact du moulin où un vrai meunier produit des vrais céréales pour faire du bon pain, comme autrefois. On y vient pique-niquer, jouir de la vue sur le fleuve, les champs et les sous-bois, et, l'hiver, y faire du ski de fond. On en profite pour se faire raconter l'histoire de la région grâce à des modules d'exposition illustrant aussi les techniques agricoles des premiers colons, l'importance des moulins banaux dans notre histoire ainsi qu'un film sur la reconstitution de l'équipement.

Les nouvelles constructions érigées sur le site, auquel on accède en suivant un parcours où l'intérêt a été bien ménagé et dont les axes et les circulations ont été étudiées avec soin, comprennent des portiques spectaculaires, des abris divers et des remises, la maison du régisseur, le centre d'accueil et d'interprétation où dominent le béton et le bardeau. Coût total des travaux: un million et demi. On espère que les nouveaux aménagements auront un effet d'animation sur les activités socio-culturelles de la région et susciteront la création d'un centre où se dérouleront, sous les ailes du moulin, de nombreuses initiatives d'artisanat, au bon sens du terme, ainsi que de nombreuses autres activités stimulantes.

René VIAU