

Dinel

Denys Chevalier

Numéro 49, hiver 1967–1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58270ac>

[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

Chevalier, D. (1967). Dinel. *Vie des Arts*, (49), 58–63.

Pour l'analyste, il est un moment particulièrement émouvant dans la carrière d'un artiste: celui où il invente les éléments de son propre vocabulaire plastique et précise les données de son langage personnel. Chez le sculpteur Roland Dinel, il semble que ce moment privilégié et décisif soit encore tout récent. Il n'en est que plus tentant de marquer ce tournant et d'essayer d'en indiquer les motivations profondes et les principes de formulation.

Quand j'ai connu Dinel, il y a quatre ans environ, son expression d'apparence abstraite mais, en réalité, directement inspirée par la nature, humaine, zoomorphique ou végétale, faisait volontiers appel aux possibilités décoratives du parallélisme des tailles de la gouge dans son matériau de prédilection: le bois. Ce parallélisme déterminait, dans les œuvres de cette époque que je regardais, malgré la variété d'orientation des sillons de l'outil qui suivaient la forme, un peu comme la touche picturale chez Cézanne ou Van Gogh, et malgré, aussi, la force indéniable de l'organisation des volumes, une curieuse sorte d'obsession graphique à base de répétitions et, quelquefois, de monotonie. Certes, la forme des masses, loin d'être contrariée par l'écriture épidermique des striures uniformes était, au contraire, accentuée, soulignée, mais au prix, me semblait-il, d'une espèce de pléonasme plastique préjudiciable, finalement, à son évidence vitale, à son esprit.

Au fond, effectivement, en réfléchissant, on s'apercevait que ce parti-pris dans le traitement systématique des plans, telle une contrainte, s'opposait diamétralement à la liberté conceptuelle de l'artiste, à la spontanéité de son invention formelle et à l'imagination dont il faisait preuve dans la répartition de ses vides et de ses pleins.

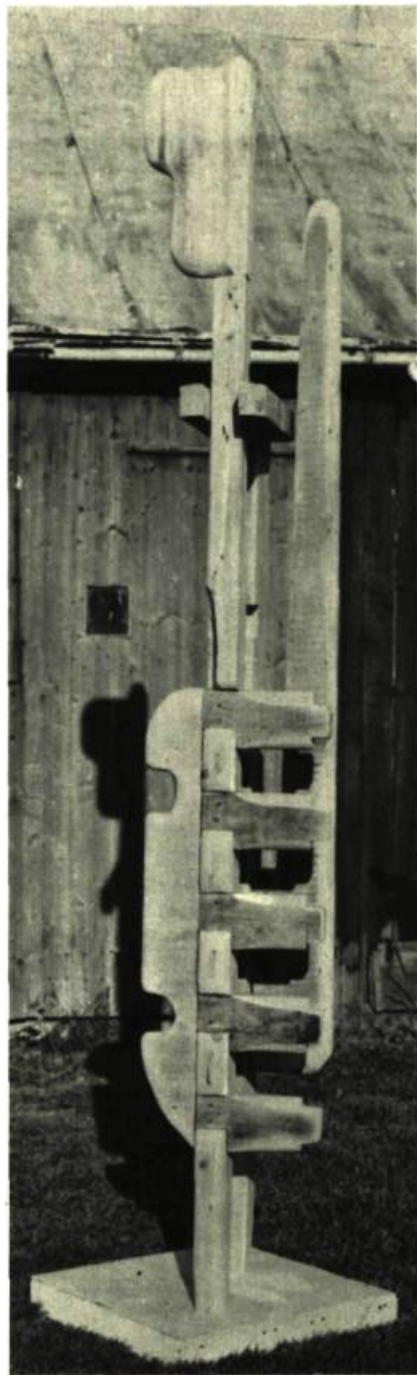
Devant des signes aussi évidents, je pensais que, sans aucun doute, Dinel ne pouvait manquer, un jour ou l'autre, au cours de son évolution et de sa progression vers la maturité, de constater (et de tirer les conclusions de ce constat), les germes dissolvants de contradiction que ses sculptures d'alors portaient en elles. Ce qui m'autorisait à porter, sur son compte, un jugement optimiste et à lui accorder une telle confiance, c'est l'aspect sérieux, presque grave, de sa production passée et la modestie de son caractère n'excluant d'ailleurs nullement l'enthousiasme.

Pour moi, cette première visite à son atelier, où les recherches anciennes voisinaient avec les plus récentes, était non seulement une découverte, mais surtout une garantie. En effet, au travers des influences certaines, j'entrevois clairement une authenticité d'élocution et une persévérance significative que n'avaient apparemment jamais réussi à entamer ni les difficultés du travail solitaire, ni la relative absence d'émulation, ni une information restreinte. De ces pièces accumulées pendant des années, presque toutes en bois, au travail duquel l'artiste s'initia de bonne heure, rien ne transparaissait du "second métier" du sculpteur, mé-

DINEL

par Denys Chevalier

président de la Jeune Sculpture,
Paris



CONFEDERATION, 1967. H. 15' (457,2 cm) Musée de Saint-Jean, Terre-Neuve.

tier dont je n'eus connaissance, au surplus, que par la suite, purement alimentaire. Nulle trace d'amateurisme chez lui, mais, au contraire, toutes les caractéristiques d'une vocation impérieuse, souvent contrariée, mais finalement triomphante.

Avant son passage à l'atelier de la Place des Arts, ce creuset idéologique, esthétique et culturel, aujourd'hui disparu, bien que toujours vivant dans le souvenir des milieux artistiques montréalais, la formation plastique de Dinel semble surtout placée moins sous le signe du hasard que sous ceux de l'autodidactisme et de la volonté personnelle.

Inutile, donc, de m'étendre sur ses premières découvertes de la vie des formes dans l'espace, alors qu'enfant il fabriquait ses propres jouets, ni sur sa rencontre, adolescent, avec une véritable sculpture (dont il se souvient du titre "Genèse" mais pas du nom de l'auteur) ni sur ses illustrations pour manuels militaires, tandis qu'il était sergent instructeur au lac Mégantic, ni même sur son passage à l'École des Arts et Métiers. Ce n'est qu'aux environs de 1952, et jusqu'à 1955, grâce à l'Académie libre de la Place des Arts, où il se lie avec les sculpteurs Roussil et Vaillancourt, les poètes L. P. Hamel et Bourdage, l'affichiste J. P. Beaudin, le sociologue Gagnon, Villandré etc., que Dinel va rompre le cercle de la solitude qui le paralyse.

La plus aimable bohème régnait alors dans ce phalanstère improvisé où chacun portait ses connaissances au trésor commun: Vaillancourt enseignant le dessin, tel autre la musique et celui-là organisant des conférences sur le socialisme, sujet tabou et prohibé, mais pas tellement plus que les autres, en fin de compte. Exalté par la poésie vivante, en action pourrait-on dire, de cette ambiance électrique où se confrontent les intelligences et les sensibilités, Dinel y évolue à l'aise, expérimentant et cherchant sa voie à travers maintes tentatives enrichissantes. Ainsi, il tâte un peu du moulage, aborde le métal, apprend à forger, modèle la glaise, travaille directement le plâtre, mais surtout taille le bois et dessine sans arrêt.

Dans son expression, à l'époque figurative, commencent à apparaître les premières traces de cette influence de l'art de Roussil, influence qui durera huit ans, à peu près, mais qu'à aucun moment il ne songera à arrêter arbitrairement. Avec patience et humilité, au contraire, il poursuivra son chemin, attendant que disparaissent d'elles-mêmes les raisons d'être objectives de cette influence. Alors, tout naturellement, comme mûrit un fruit auparavant nourri de mille substances étrangères, il s'épanouira et acquerra une vie plastique indépendante. Pour le moment Dinel suit, de plus ou moins près, l'exemple de Roussil et participe, avec lui et d'autres, à diverses manifestations, à la librairie Tranquille, notamment.

L'enchaînement créateur, chez Dinel, est assez semblable, par son sens de la continuité, à un engrenage; certaines formes donnent naissance à un thème et ce dernier, à son tour, en-

gendre plusieurs sculptures puis, de quelques-unes d'entre elles, se dégageront de nouvelles formes et ainsi de suite, sans préméditation, tel un processus d'élaboration irrémédiable et instinctif, comme celui de la nature, par exemple, qui se crée sans cesse elle-même. Naît, ainsi, la série des "Couples". Dès cette époque, 1959, l'artiste expose dans différentes manifestations collectives à Montréal et dans les environs. Le bois et ses nombreuses espèces: orme, chêne, pin blanc, cèdre, peuplier, etc. qu'il travaille (chaque fois, en fonction de leurs singularités de texture, de grain, de fibrosité) est déjà son matériau préféré. Il lui restera fidèle, d'ailleurs, jusqu'à aujourd'hui, encore que, maintenant, possédant les locaux nécessaires, il envisage volontiers la fonte en bronze de certaines pièces.

En 1962, pratiquement libéré des contraintes de la représentation naturaliste mais encore avec pas mal de réminiscences, la formulation du sculpteur s'exalte, ses volumes ressemblent à des flammes, les lignes harmonieuses de ses contours se développent organiquement. Souvent ses plans, polis et lisses, presque toujours légèrement incurvés, captent la lumière avec une espèce d'infailibilité dangereuse car elle ne saurait le mener qu'à la perfection ornementale. Là, dans cette perfection et sa facilité à faire joli, se cache l'écueil qui le guette. Il lui faudra plusieurs années pour apprendre à l'éviter, en domptant son savoir-faire et en trouvant, en lui-même, le courage nécessaire pour refuser de céder aux tentations du séduisant. La Galerie l'Échoppe, à Québec, lui organise une exposition personnelle qui succède à celles qu'il a déjà faites à Saint-Jérôme et à Montréal.

L'année suivante, c'est en compagnie du peintre Paul Soulikias qu'il présente un ensemble de ses sculptures à La Mansarde. Curieux de techniques, attentif aux multiples courants qui animent l'art moderne, Dinél prend connaissance, par reproduction seulement, malheureusement, avec les recherches formelles de Brancusi, Jean Arp, Zadkine, etc. Inconsciemment, sans nul doute, il emprunte à l'un son esthétique de l'élémentaire, à l'autre sa poésie des formes transposées de la nature, au troisième, l'expressivité d'un lyrisme débordant. Cependant, sa construction, sa conception de l'agencement des volumes restent déterminées par l'exemple de Roussil auquel le lie d'étroits liens d'amitié. Comme lui, il est un des membres fondateurs de l'Association des Sculpteurs du Québec.

Les pièces qu'il envoie aux diverses manifestations officielles auxquelles il participe, se distinguent, à cette époque, par le soin artisanal qu'il apporte à tendre leurs plans, la méticulosité de leurs polissages et la virtuosité de leurs achèvements dont on a peine à croire, parfois, qu'ils ont le bois pour support. Rien de bâclé, en effet, ni d'improvisé ou inachevé, dans ces œuvres trop figolées. Loin de là. Elles souffrent d'une sorte d'épuisement de la matière par massage, étirement. On les dirait triturées, pétries, comme si elles avaient été modelées dans la glaise. Néanmoins, au niveau de l'inspiration, tout au

moins, les sauvent une poésie fraîche, voire primitive et une imagination constamment renouvelée dans la formulation plastique. L'aspect torsadé de ses volumes verticaux s'accroît. Dinél taille surtout des flammes, des tourbillons ascensionnels, des spirales compliquées et entrelacées comme des algues enveloppantes.

Depuis longtemps, déjà, l'artiste a compris le pouvoir expressif des trous dans la sculpture. Certes, l'introduction, dans son langage artistique, de volumes idéaux, spatiaux, c'est-à-dire creux, lui offre encore une occasion supplémentaire de fournir la preuve de son habileté mais, en revanche, elle enrichit la gamme de ses matériaux d'un élément nouveau: l'espace. Celui-là, maintenant, non seulement baigne et entoure les formes qui s'y inscrivent, mais les pénètre en les animant d'une sorte de puissance motrice. Perforés, creusés, les volumes tendent à voir disparaître leur extériorité et leur intériorité. L'air et la lumière les parcourent, les animent, les vivifient comme un sang. Où est le dedans et où est le dehors? Les plans se poursuivent dans un seul grand mouvement organique, sans solution de continuité. Je serais assez enclin à croire que, dans sa conquête de l'unité de constitution, l'art de Dinél doit beaucoup plus qu'on ne pense à son acquisition de la plastique des creux. Plus tard, d'ailleurs, cette acquisition, paradoxalement, évitera à ses volumes la dispersion dans l'espace en les lui intégrant. Quoique moins compactes, ses sculptures n'en seront que davantage unifiées, homogènes.

Pour le moment, nous sommes en 1963, le sculpteur est surtout préoccupé par la découverte des moyens propres à augmenter sa liberté de facture. Apparaissent alors, sur ses surfaces, les premiers sillons de l'outil. Ils sont destinés à rompre avec le poli épuisant dont je parlais plus haut. Incontestablement, il en tirera, parfois, des effets saisissants. Ses formes sont toujours rondes, (l'écriture de Dinél, jusqu'il y a peu de temps encore, n'a cessé d'affectionner les arcs de cercle et les courbes), sensuelles, mais, de plus en plus souvent, relevées par des arêtes aiguës. Au cours des années qui suivent, au fur et à mesure que la maîtrise de leur emploi se développe, celles-là détermineront des plans mieux indiqués, davantage précis.

Ce nouvel élément du vocabulaire de Dinél coïncidera avec un nouveau procédé d'élaboration: celui qui consiste à réunir plusieurs masses, apparemment autonomes, par des pièces de métal. Ainsi, dans ces sortes d'architectures, encore très élémentaires, les volumes centraux s'enrichissent de volumes annexes, secondaires, quoique dépendants d'eux. Cette disposition, associée au jeu des creux et des saillies, débouche sur une sorte de mouvement non pas figuré, mais suggéré. Cependant, déjà, perçent, dans l'expression du sculpteur, les traits d'une évolution hautement significative. Depuis quelques années, en effet, on y relevait les traces de son intérêt, de son admiration même, pour les arts de haute époque, archaïques, primitifs ou populaires. Car ses préférences le dirigent, doré-

navant, vers la sculpture polynésienne, celle des Maoris, de l'île de Pâques. Sensible au mystère de leur contenu, à la magie de leur formulation et à leur caractère symbolique, il adapte, à son usage propre, en interprétant, timidement d'abord, puis avec de plus en plus d'autorité, ces différentes motivations. Ainsi, il ne s'agit point d'une plate imitation littérale, mais d'une véritable transposition sinon recréation par compréhension de l'intérieur.

A présent, Dinél entre dans une période de transition. Il s'aperçoit que la forme tend à disparaître sous les traces de la gouge. Quelques années auparavant, bien sûr, ces empreintes de l'outil lui avaient été nécessaires afin de lutter contre sa propension intime aux plans lisses et étirés. Grâce à elles, ces empreintes, il avait réussi à dominer son penchant pour les formes parfaites, mais exténuées, et compris la vérité intrinsèque de la forme qui existe de façon suffisante dès le sortir de l'outil, tout ce qui intervient ensuite n'étant, au fond, que figolage superflu.

Aujourd'hui, il voit clairement qu'un autre système risque de remplacer l'ancien, aussi arbitraire. Alors, progressivement, réduira-t-il l'emploi visible de la gouge jusqu'à, peu à peu, se contenter d'opposer certaines surfaces accidentées à d'autres parties aux épidermes brillants et sophistiqués. Ces quelques pièces, assez rares, expriment parfaitement la dualité du tempérament de Dinél sollicité, à la fois et dans le même temps, par la puissance de la simplicité et une certaine sophistication séduisante. En fin de compte, c'est le volume qui prévaudra dans son art, dégagé de toute fioriture, cubiste par l'esprit, presque, pourrait-on dire.

J'en arrive, à présent, à ma dernière visite, en 1967, dans le nouvel atelier de Roland Dinél, à Saint-Roch de l'Achigan, visite au cours de laquelle, évidemment, je vis les pièces dont je viens de parler, mais où, surtout, je remarquais ses œuvres récentes, d'une indubitable autorité, visiblement longtemps mûries, ne ressemblant à aucune sculpture de tel ou tel de ses confrères, absolument personnelles en un mot.

Je profite de l'occasion pour dire ma stupéfaction (que mon hôte ne partagea point car il n'attendait rien) en apprenant qu'il était un des rares sculpteurs québécois à ne pas avoir reçu de commande pour l'Expo 67. S'il était un art qui, par sa monumentalité, son invention plastique et la rationalité de ses rapports inter-formes et inter-couleurs, devait être représenté dans la gigantesque entreprise de "Terre des Hommes", c'était pourtant bien le sien. Toutefois, s'il est incontestablement dommage que l'opportunité ne fût point offerte à Dinél de créer une grande pièce, on ne m'ôtera pas de l'idée que, en définitive, ce n'est pas lui le perdant mais bien plutôt ceux qui se privèrent, par cette regrettable omission, de la chance qu'ils avaient d'enrichir, grâce à lui, le patrimoine culturel de leur cité.

Quoi qu'il en soit, sans doute en raison des réminiscences cubistes que j'évoquais plus haut, il semble que le sculpteur, à un moment

donné, ait cessé, très consciemment, d'ajouter et de forer ses volumes, afin de restreindre son intervention au travail à l'intérieur même des limites de son bloc de matière. Peut-être a-t-il entendu réagir, ainsi, contre un certain baroque envahissant et trop systématiquement déformateur ou contre une sorte d'opposition entre la rectitude de ses arêtes et la rondeur de la majorité de ses formes? Lui seul pourrait le dire. Quant à moi, je pense aussi que, n'ayant plus rien à apprendre de ce procédé, il s'en désintéressa, tout simplement, et que, terminées ses gammes, ou exercices de style, il se sentit suffisamment de connaissances pour entamer son discours.

Car, chez Diné, le problème ne fut jamais de chercher ce qu'il avait à dire, mais bien plutôt, et c'est infiniment plus conforme à la saine logique, de découvrir comment l'exprimer. En effet, si l'on a rien à dire à quoi bon parler? Or, Diné n'est pas de la race de ceux qui parlent pour ne rien dire.

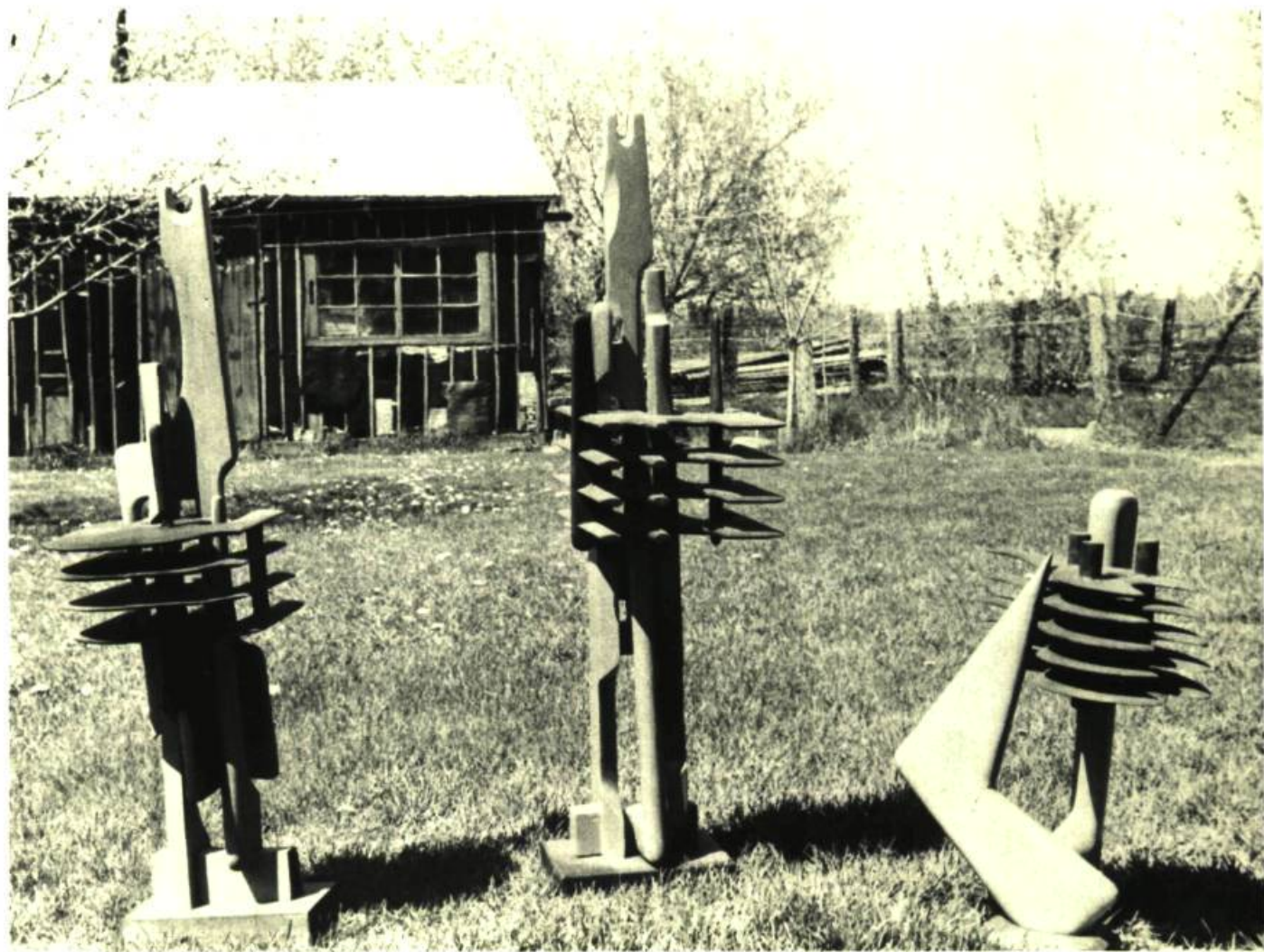
Au cours de sa patiente et longue recherche

de ses moyens d'expression, l'artiste ne négligea aucune ressource, notamment aucune de celles que lui offrait le dessin. Encore aujourd'hui, le dessin lui sert, non seulement à visualiser, dans un premier croquis, une idée de forme mais, ultérieurement, à en étudier les innombrables profils et à dresser un inventaire complet de ceux-là. En conséquence, avant même de commencer à sculpter dans son bloc, l'artiste possède déjà, dans son imagination et dans ses cartons, une version définitive, bien que préalable, de son œuvre. Le reste, la réalisation, n'est qu'affaire de métier et l'exécution peut, et doit, en être rapide. Cette dernière, l'exécution, dominée de bout en bout, aussi bien dans le travail extérieur qu'intérieur du matériau, par l'exercice d'un contrôle constant et quasi instinctif, ajuste les articulations, fonde l'exactitude des passages, installe les équilibres et assure la dialectique des rapports de formes. C'est tout cela que je découvrais dans les récentes sculptures de Diné.

Fermement structurées, à 90 degrés générale-

ment, elles se présentent comme des organisations de volumes distincts et verticaux, assemblés et reliés entre eux par d'autres volumes, établis sur des rythmes horizontaux, qui les enveloppent, les enlacent ou même les pénètrent, en tressant dans l'espace une sorte de réseau aérien. Circulant dans ces œuvres, l'air et la lumière n'y sont pas créés par enlèvement de matière, ainsi que précédemment, mais simplement par isolement des éléments formels dans l'espace.

Au demeurant, bien d'autres traits singuliers me paraissent caractériser la production actuelle de Diné. D'abord une formulation résolument non figurative. En effet, on ne trouve nulle trace de ces souvenirs naturalistes, anthropomorphiques ou autres, que toujours, plus ou moins, on décelait dans les étapes antérieures de son évolution. Ensuite, une préoccupation de personnalisation et de renouvellement de la forme dans l'espace par intervention d'éléments polychromés. Car la couleur, chez lui, ne me semble pas avoir seulement pour objet de permettre aux



Projets pour l'Exposition internationale de Montréal, 1967.

volumes de résister à l'action rongeante, amenuisante, dissolvante presque, de la lumière, mais, bien plutôt, de les accompagner en instaurant, entre eux, de nouvelles relations, moins organiques, celles-là, qu'architecturales.

En effet, à l'origine de cette abstraction et de cette polychromie, il convient, certainement, de situer d'évidentes préoccupations architecturales. De ces préoccupations, concrètement matérialisées par l'établissement des structures, émane un sentiment de monumentalité inconnu jusqu'alors dans la production de Dinel.

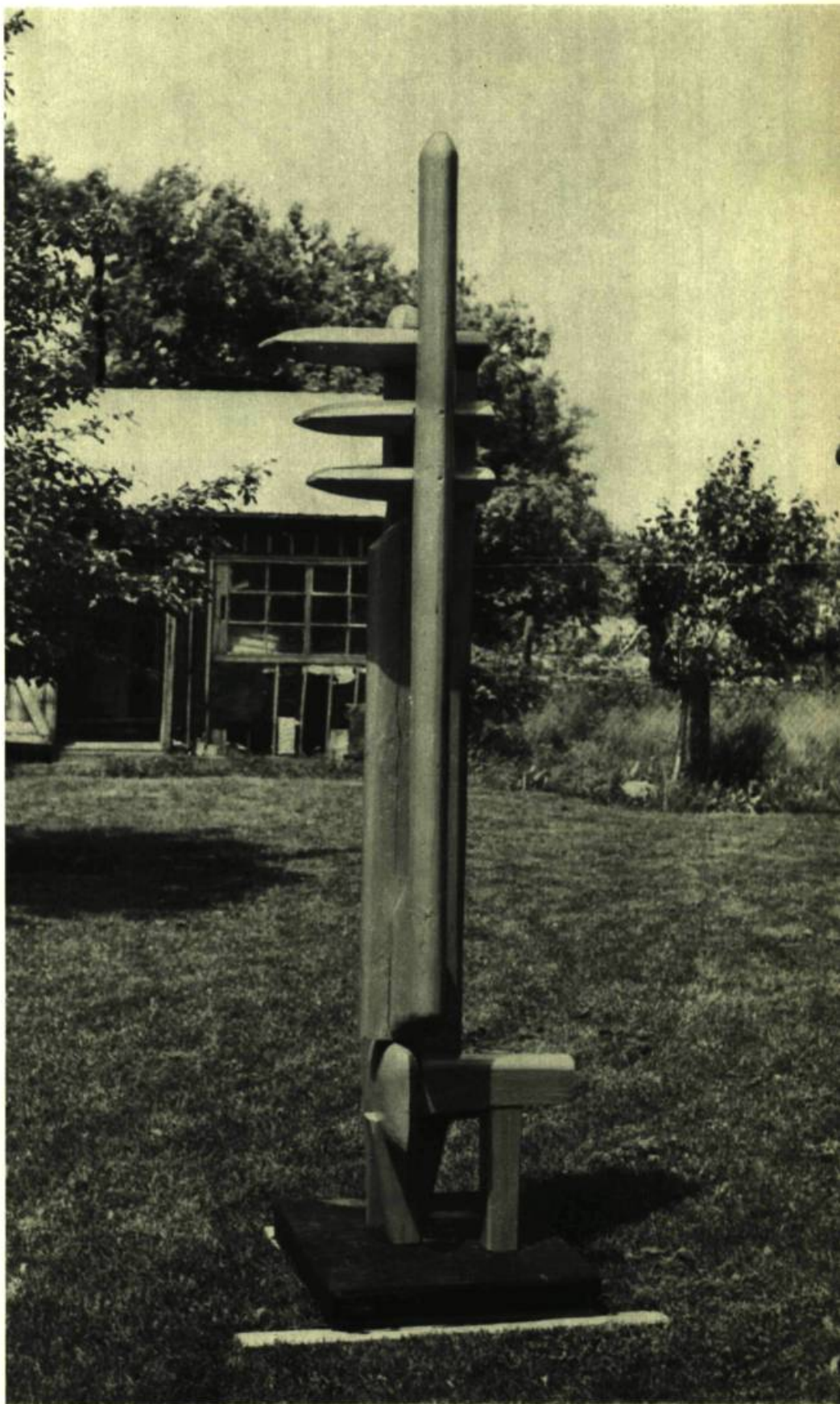
Ainsi, bien que n'étant aucunement des maquettes, toutes les sculptures récentes de l'artiste semblent se prêter à d'éventuels agrandissements. C'est comme si leur échelle était extensible. Certes, le lyrisme légèrement expressionniste de Dinel s'y retrouve, mais compensé par un formalisme inédit, comme sa poésie formelle si particulière qui se trouve maintenant impliquée dans tout un contexte d'élaboration constructive monumentale.

Même le bois qui, pourtant, pendant si longtemps, fut indispensable au sculpteur pour donner forme à ses rêves plastiques ne lui paraît plus nécessaire. Il est de fait que, par leur esprit, la plupart de ses sculptures pourraient très bien être conçues et réalisées dans un autre matériau, aluminium, bronze, etc. D'ailleurs, lui-même, ainsi que je l'ai déjà dit tout à l'heure, pense aménager une fonderie afin de procéder à la fonte de certaines pièces. Par ailleurs, la technique, nouvelle pour lui, de l'assemblage le libère des contraintes du bloc dans lequel tout était à la fois préexistant et oppressif.

Avec son inspiration, donc, affranchie de la réalité par l'abstraction et les solutions d'organisation architecturale qu'elle lui propose, se synchronise, maintenant, une liberté technique accrue de réalisation. Alors qu'autrefois l'art de Dinel pouvait se définir comme celui de la bosse et du trou, aujourd'hui c'est véritablement de plein et de vide qu'il s'agit. A la générosité de l'un, dans lequel on remarque encore les familières échancrures de formes, les arabesques jaillissantes mais tempérées par une sorte de discipline peut-être d'origine cubiste, correspond la poésie secrète de l'autre, son mystérieux pouvoir de suggestion et sa capacité, merveilleusement utilisée par le sculpteur, à servir de commun dénominateur, ou d'algébrique facteur commun, aux différentes échelles possibles de ses créations.

Quant à la polychromie, élément essentiel, désormais, de la syntaxe plastique de Dinel (dans sa période actuelle tout au moins) outre ce que j'ai dit de sa simplicité et de sa franchise, qui en font un composant primordial de monumentalité par son adéquation à la forme qui la supporte et sa poésie, elle est, pour le profane aussi bien que pour l'amateur, un motif toujours renouvelé d'enchantements.

MORTAISE



envisager en ce qui concerne le modèle. La première est celle d'un sculpteur de formation européenne qui aurait vu de semblables sculptures dans son pays d'origine et qui aurait répété de mémoire. La seconde est celle d'une gravure, comme ce fut fréquemment le cas en peinture, ou même d'une sculpture apportée d'Europe qu'on aurait demandée au sculpteur de reproduire. Il faut écarter l'idée d'une œuvre entièrement originale, ce qui est très rare pour l'histoire de l'art religieux qui évolue dans les limites d'une iconographie précise et dont la qualité réside dans l'interprétation des thèmes. Cette sculpture a été commandée par les pères de la Compagnie de Jésus et il est facile de supposer qu'ils s'en sont servi à des fins didactiques auprès des Indiens. A partir de 1759, les Jésuites étant en voie d'extinction au Canada, il est peu probable qu'ils aient pu faire exécuter beaucoup d'œuvres d'art. M. Gérard Morisset (Dossier Jeune-Lorette, Inventaire des Oeuvres d'art) attribue à Pierre-Noël Levasseur, vers 1740, la sculpture de la Jeune-Lorette. En se basant sur le style seulement il nous semble difficile, dans l'état actuel des recherches sur la sculpture traditionnelle, de tenter une attribution. M. Morisset s'appuie sans doute sur la ressemblance apparente de cette sculpture avec celle qui est conservée au Séminaire de Québec (photo no 2).

Il existe en effet une certaine parenté dans le traitement du visage et des pieds, mais c'est là les seules similitudes qu'il est possible d'observer. Ce sont des sculptures d'esprit différent. Chez l'Enfant Jésus du Séminaire, le poids du corps repose sur les deux jambes malgré le pied droit légèrement en retrait, la tête ne se tourne pas, il n'y a pas de serpent, la robe — dont le col n'est pas échancré — moule les jambes et retombe sur les pieds, une ceinture serre cette robe sous la poitrine et forme une boucle très habilement sculptée (5), le globe terrestre n'a pas les mêmes proportions et enfin le bras droit n'est pas terminé par une main qui esquisse le geste de bénir (6). Il est donc assez peu probable qu'il s'agisse de l'œuvre du même sculpteur.

D'après Joseph Trudelle(7), l'Enfant Jésus était le patron titulaire de l'église des Jésuites à Québec. Cette sculpture aurait été dans l'église, sur l'un des tabernacles. A la mort du père Casot, en 1800, ou à la démolition de l'église en 1807, elle serait passée, avec les tabernacles, au Séminaire. Dans le *Journal* manuscrit de cette institution, on peut lire, au premier juillet 1867, l'inscription suivante: *Aujourd'hui a été placée dans le corridor du vieux Séminaire, en face du corridor du Petit Séminaire, une petite*

statue de l'Enfant-Jésus. Elle était autrefois sur le tabernacle de l'Eglise des Jésuites; quand on a mis ce tabernacle dans la chapelle du Séminaire, on l'a remplacé par un grand Christ. Qu'est-il advenu de cette sculpture entre 1800 et 1867? Il est difficile de le savoir. M. Gérard Morisset reprend cette tradition et, en s'appuyant sur le contrat qu'a signé Pierre-Noël Levasseur en 1750 pour la sculpture de l'ancienne chapelle des Jésuites, lui attribue cette sculpture.

Une autre œuvre de cette série est liée aux Jésuites: il s'agit de l'Enfant Jésus conservé à l'église de Caughnawaga (photo 3). Il est nettement différent de ceux qui précèdent: il a été exécuté dans un style maniéré. Il repose sur le pied droit et il est sur le point d'avancer le pied gauche. Sa tête est légèrement tournée et penchée vers la droite. Elle est surmontée d'une couronne en bois doré. Le visage n'est pas rond, mais allongé vers le bas et les joues sont aplaties. Le sculpteur a traité la robe un peu lourdement: en moulant le corps de l'Enfant, elle forme des plis à reliefs très accusés qui se croisent et s'entrecroisent.

Nous ne possédons aucun renseignement sur l'histoire de cette sculpture(8). Tout ce qui nous est utile de savoir, c'est que les Jésuites occupèrent cette mission indienne de 1667 à 1783. Il est donc possible que cette sculpture soit contemporaine des deux précédentes et se situe dans la première moitié du XVIIIe siècle. Malheureusement, on connaît encore très mal les œuvres des sculpteurs de l'Ecole de Montréal de 1700 à 1750, et entreprendre une attribution ne pourrait être que de la pure fantaisie.

Les deux sculptures suivantes, l'une au Musée du Québec (photo 4), l'autre dans la collection du Dr Herbert T. Schwarz (photo 5), ont certainement été exécutées par un même sculpteur et pourraient se situer vers le milieu du XVIIIe siècle. Coiffures, visages, proportions, plis des vêtements, tout est semblable à très peu de différences près. Il est souvent arrivé, dans la sculpture traditionnelle du Québec, un phénomène de mimétisme; lorsqu'une paroisse faisait exécuter une œuvre, une des paroisses voisines s'adressait au même sculpteur pour en avoir une semblable. Cela semble bien être le cas ici. Cependant, il existe une différence capitale entre les deux sculptures: celle du Musée a gardé sa polychromie originale tandis que celle du Dr Schwarz a été décapée. Il faut faire le lien entre ces deux œuvres et celle de Caughnawaga, car elles procèdent du même modèle et il se peut que les unes soient une copie de l'autre, ou vice-versa.

La sculpture du Musée, acquise de M. Rosaire Saint-Pierre, proviendrait d'un couvent de Saint-Hyacinthe auquel elle aurait pu être transmise par une autre institution. La sculpture du Dr Schwarz, ac-

quise de M. Jean Palardy, proviendrait de la mission de Saint-Régis et serait l'œuvre de Philippe Liébert (1732-1804) (9). Il nous est difficile de souscrire à cette attribution, ce que nous connaissons de Liébert étant beaucoup moins adroit que ces deux sculptures. Par contre, Marius Barbeau parle d'un Enfant Jésus au globe trouvé dans les environs de Nicolet et en donne la photographie(10). Cette sculpture correspond très exactement à celle que possède le Dr Schwarz. Nous sommes donc dans l'impossibilité de savoir d'où provenaient ces œuvres, et il y a peu de chances pour que nous retrouvions des documents pouvant s'y rattacher avec certitude. Il aurait pourtant été intéressant de savoir si elles étaient reliées en quelque façon aux Jésuites.

La dernière sculpture de la série, conservée à l'Ecole Apostolique de Lévis (photo 6), est plus tardive. L'Enfant Jésus est représenté adolescent dans l'attitude générale de ceux qui précèdent, mais sans aucun mouvement. A le regarder de près, il est habilement exécuté mais il ne s'en dégage pas le charme des autres œuvres. Il a été donné à l'Ecole Apostolique il y a une trentaine d'années par M. Pierre-Paul Paquet et se trouvait à Berthier-en-Bas(11) où il aurait servi pendant longtemps d'épouvantail dans un champ. Cela explique que la base de la sculpture ait dû être refaite: elle était complètement pourrie. On peut le rapprocher de l'Enfant Jésus, provenant de la façade de l'église de Sainte-Famille, sculpté par Jean-Baptiste Côté (1834-1907) et conservée au Musée du Québec (photo 7).

Il est donc certain qu'il existait une dévotion à l'Enfant Jésus au globe du XVIIe au XIXe siècles. Cette dévotion a tout probablement été introduite par les Jésuites qui s'en servaient pour évangéliser les Indiens; elle s'est ensuite répandue dans tout le Québec(12). Elle a été supplantée au XIXe siècle par la dévotion à l'Enfant Jésus de Prague (photo 8). Le fait que des plâtriers en aient fabriqué en quantité et que ces statues se soient vendues à bon marché a permis à toutes les paroisses d'en acquérir. Il leur était inutile alors d'en faire sculpter sur bois à grands frais. Cette statue de plâtre ne diffère pas essentiellement du modèle de l'Enfant Jésus au globe: elle est couronnée et revêtue d'une robe très ornée. La popularité de cette statue au visage mièvre n'était que le signe du mauvais goût qui prévalut dans le clergé à partir de 1850. Le souci d'économie était un des facteurs de ce mauvais goût, mais cela ne veut pas dire que les paroisses étaient plus pauvres. Il est assez ironique de constater qu'on réimportait une dévotion établie au pays depuis longtemps et que ce culte, légèrement modifié, était dû à des marchands de statues de plâtre. Des études entreprises sur ces com-

merçants pourraient nous en apprendre beaucoup sur l'époque.

Nous nous trouvons face à une série d'œuvres qui s'échelonnent sur trois siècles. Ces œuvres posent à peu près tous les problèmes rencontrés par ceux qui étudient la sculpture traditionnelle du Québec: provenance, polychromie, datation, style, attribution, signification, conservation, évolution. Les solutions à ces problèmes ne peuvent être, actuellement, qu'amorcées. Ce n'est que par des études procédant par groupement d'œuvres et par analyse de style qu'il sera possible d'en venir à des conclusions sérieuses sur l'importance de l'art dans la civilisation traditionnelle du Québec.

NOTES

1. Voir à ce sujet Émile Mâle, *L'Art religieux du XVIIe siècle*, Colin, Paris 1951, p. 326 et Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, P.U.F., 1957, tome II, p. 41.
2. Marius Barbeau, *Trésor des anciens Jésuites*, Imprimeur de la reine, Ottawa 1957, pages

130 à 135. Voir aussi du même auteur *Saintes Artisanes*, Cahiers d'Art ARCA, Fides, Montréal, p. 34. Au sujet de l'Enfant Jésus de la Jeune-Lorette, voir plus particulièrement Ernest Myrand, *Noëls anciens de la Nouvelle-France*, Québec, Laflamme et Proulx, 1907, p. 309-310-311., et l'abbé Lionel Lindsay, *N.D. de la Jeune Lorette en la Nouvelle France*, Montréal 1900, p. 188.

3. Cette sculpture a évidemment été retouchée, mais le globe de verre dont elle est recouverte s'apparente à ceux sous lesquels on conserve encore des sculptures aux Ursulines de Québec.
4. Le Dr Louis Parrot de l'université Laval a effectué récemment près d'une centaine d'analyses du bois pour le Musée du Québec. Les résultats ont dissipé les doutes que l'on avait sur certaines œuvres dont on prétendait qu'elles étaient européennes.
5. Le traitement de cette boucle ressemble beaucoup à celui de deux portes sculptées conservées au Musée du Québec et attribuées à Denys Mallet (1670-1704). Ces portes proviendraient de l'ancienne église des Jésuites à Québec.
6. Nous avons pu constater, en manipulant cette sculpture, que le bras droit avait été

cassé, puis réparé. Il est possible qu'à l'origine cet Enfant ait esquissé le même geste que celui de la Jeune-Lorette. Nous avons de plus constaté qu'il était sculpté dans un bois très dur et très lourd, ce qui est exceptionnel au Québec. La robe de l'enfant a été récemment dorée et la carnation refaite.

7. *Les Jubilés, Églises et Chapelles de la ville et banlieue de Québec*, Imprimerie "Le Soleil", Québec 1901, p. 277. Vol. I. L'illustration, un dessin, représente l'Enfant Jésus de la Jeune-Lorette! Voir aussi Gérard Morisset, *Pierre-Noël Levasseur (1690-1770)*, La Patrie, Montréal, dimanche 9 novembre 1952, pages 36 et 37.
8. Sur Caughnawaga voir *Bulletin de Recherches Historiques*, Vol. V, 1899, pages 131 à 136. Voir aussi les dossiers de l'Inventaire des Oeuvres d'art du Québec.
9. Voir à son sujet Gérard Morisset, *Philippe Liébert*, coll. Champlain, Québec 1943.
10. Marius Barbeau, *Trésors des anciens Jésuites*, p. 135.
11. Je tiens ces renseignements du supérieur de cette institution.
12. Nous retrouvons des entrées dans les livres de comptes de plusieurs paroisses à l'Inventaire des Oeuvres d'art.

VIE DES ARTS

A MONTRÉAL

Tapisseries modernes Galerie Hervé

par Claude-Lyse Gagnon

Que pense un peintre qui voit ses toiles dans un grand musée? Que se dit un artiste qui lit son nom dans les dictionnaires?

Qu'il a bien travaillé, qu'il a vieilli... alors qu'il peut s'asseoir ou s'en aller. Ou encore qu'il lui faut se surpasser étant donné qu'on l'apprécie.

A vrai dire, qui peut répondre! Tout dépend de la personnalité de chacun. Autant il est parfois difficile de comprendre un comédien qui s'ennuie du public et ne peut vivre sans les feux de la rampe (il est difficile de comprendre cela surtout parce que si peu de gens sont applaudis après le travail quotidien, cela changerait la face du monde si les patrons battaient des mains, les soirs venus), autant, dis-je, il est ardu de juger le comportement d'un homme et d'une femme dits consacrés, encore vivants, auréolés dans les institutions et les établissements qui font les gloires.

Jean Lurçat, par exemple, dont les dictionnaires disent déjà qu'il a renouvelé l'art de la tapisserie, en ce siècle, en rehaussant la technique des tons comptés, a connu cette gloire. Cependant, il semble bien qu'il n'ait jamais cessé de chercher, de travailler. Plus humble et plus solitaire que tant d'autres, reconnu mais non adulé, décrit mais si peu photographié, il n'en reste pas moins un grand maître pour les connaisseurs et les collectionneurs.

Et c'est d'abord lui que la Galerie Hervé a voulu exalter dans cette exposition qui débuta à l'été et se termina le 5 novembre, rue Sherbrooke, face au Musée.

Il y avait donc Jean Lurçat mais plusieurs autres cartonniers aussi. Jean Picart le Doux, Dom Robert, Prassinos, Marc Saint-Saëns, Pomey B. Borderie, Jullien, Wogensky, Tourlière, (je nomme les plus attirants). Ils étaient d'Aubusson... C'est peu dire mais tout dire. Ils résumant et illustrent la tapisserie française de la première partie du siècle. Leurs noms sont prestigieux.

Avec Jean Lurçat, nous voyageons dans le surréalisme. Nous rencontrons des mondes merveilleux, des animaux étranges, des plantes exotiques, des couleurs souvent éclatantes, des êtres nés de l'imagination. André Breton, "le pape du surréalisme" disait: "tranchons-en, le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau." Lurçat, dans l'invention du merveilleux, est un conteur. Nous en avons des preuves.

Ainsi, prenons son *Grand Neptune*, le joyau de l'exposition. Nous entrons dans des mers lointaines, nous plongeons dans des lagunes chaudes et vives de couleurs où l'on trouve des bleus de coquillages, des teintes de corail, des poissons multicolores, des algues de rêve, des formes de songe, des éléments fantastiques. Nous contemplons un royaume imaginaire certes, peut-être partiellement rêvé ou entrevu, mais, enchanté parce qu'étrange, inventé à partir du terrestre.

Nous nous retrouvons dans la même veine devant sa tapisserie qui a pour titre *Savoir*, devant le *Serpent sagittaire* (qu'elle est fascinante, cette tapisserie à fond orange, comme si la Méditerranée était de cette couleur et qu'on y trouvait serpent de joaillerie, étoiles lumineuses, coquillages de musique, varechs nouveaux), devant aussi *Soleil de minuit* où un dieu vaguement diabolique invente des coqs, des cornes bizarres et des formes du Moyen-Orient dans un soleil puissant.

Moins frappant est cependant son *Elan bleu*.

Parmi les autres très belles tapisseries, je mentionne le *Bel Canto* de Marc Saint-Saëns (superbe oiseau en plein vol, abstrait comme l'air mais à la couleur du sang en mouve-

ment), les *Saltimbanques* de Pomey B., l'*Astre des eaux* de Wogensky, le *Soleil orange* de Jean Picart le Doux, *Prairial* de Dom Robert, le *Bois de Circé* de Prassinos.

Mais arrêtons-nous plus longtemps devant *Métropolisme* de Jullien, c'est un poème où miroite une ville baignée dans la lumière et l'eau, moderne comme New York, somptueuse comme Venise la nuit. S'attarder aussi devant *Végétal ardent* de Tourlière est facile, nous avons l'illusion d'être en Espagne, dans le velours ou, en Chine, dans les soieries. Et les rouges de l'ardeur, les bleus inouïs mêlés à des oranges striés d'or, chantent longtemps.

Ces tapisseries exécutées à Aubusson d'après les cartons chiffrés des peintres ne peuvent être plus fidèles à l'œuvre de l'artiste. Elles ont été travaillées au gros point mais lisses et il peut être amusant de les basculer pour apprécier le fin travail, l'extrême patience et surtout la délicatesse de ces artisans qui ont gagné leurs lettres de noblesse.

Les vitraux d'Ernestine Tahedi Galerie des Artisans

par Claude-Lyse Gagnon

Je me demande s'il ne faut pas, pour s'attaquer à l'art du vitrail, un courage du tonnerre. Après tout, les grandes cathédrales sont construites. Et presque toutes les églises aussi.

En outre, vu que les édifices modernes s'ornent plus volontiers de murales, voire de fresques, et surtout de céramiques, je me dis que c'est sans doute être d'avant-garde que de reprendre au deuxième versant du XX^e siècle, cet art qui remonte aux Égyptiens ou aux Phéniciens mais qui a connu son âge d'or au Moyen Âge et à la Renaissance.

Toutefois, sachant que l'abondance engendre en même temps que la sécurité, un certain perfectionnement mais jamais plus de soif ni de faim — car l'uniformité et le confort font l'ennui —, rien ne me plaît davantage que ces expositions rares, différentes des autres, par leur nombre, leur