

Expositions

Volume 21, numéro 85, hiver 1976–1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54965ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1976). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 21(85), 79–88.



MONTREAL

CHEFS-D'OEUVRE DE RUSSIE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTREAL

De Saint-Pétersbourg à Petrograd, de Stalingrad à Leningrad, ce quatuor de noms résume moins de trois siècles d'histoire de la «Venise du Nord», ancienne capitale impériale, berceau de la révolution d'Octobre, ville splendide entre toutes, foyer de création littéraire et artistique dont la vitalité ne souffre pas de l'activité concentrée à Moscou.

Leningrad n'existe que par la volonté d'un homme. Le 27 mai 1703, le tsar Pierre le Grand (1689-1725) établit à l'embouchure de la Néva ses chantiers navals. Le tsar a décidé de moderniser son empire et de lui faire jouer un rôle sur la carte politique de l'Europe du 18^e siècle. Cette modernisation passe par une *européanisation* intensive qui marque la fin de la civilisation médiévale slave qui fleurissait encore en Russie, civilisation d'inspiration byzantine, étroitement identifiée à l'Église orthodoxe. En peinture, les goûts du tsar sont comparables à ceux des princes de l'époque et montrent une prédilection pour les œuvres flamandes et hollandaises, abondantes sur le marché alors que celles d'Italie étaient devenues fort rares. Il faut garder à l'esprit l'état de la civilisation russe de ce siècle pour être en mesure d'évaluer le caractère véritablement audacieux et révolutionnaire des choix du tsar, car ils étaient totalement étrangers à la tradition picturale russe, qui était essentiellement religieuse et ornementale, conservatrice et itérative.

D'un commun accord, on voit en Catherine II (1762-1796) la véritable fondatrice des collections de l'Ermitage. Cette princesse allemande ne devait être que l'épouse du tsar Pierre III, étranglé lors d'une révolution de palais après un règne de six mois; elle monte sur le trône à trente-trois ans, pleine d'énergie et d'ambition. Elle ne cache pas son admiration pour Pierre le Grand dont elle partage la conception autoritaire du pouvoir; sur la base du monument équestre qu'elle commande à Falconet pour honorer la mémoire du grand tsar, on lit toujours ces mots révélateurs: «*Petro primo, Catharina secunda.*»

Premier coup de maître de Catherine, dès 1764, lorsqu'elle achète en bloc 317 tableaux que le marchand Gotzkowski avait rassemblés pour Frédéric II; le roi de Prusse étant dans l'incapacité de les acheter, c'est Catherine qui s'en porta acquéreur; sa décision ne fut peut-être pas exempte du secret plaisir de narguer Frédéric qu'elle détestait souverainement. Désormais, par toute l'Europe, les agents de Catherine II ont mission de lui signaler les peintures intéressantes offertes en vente; partout elle se fait représenter et partout elle emporte de belles prises, si bien que dès 1767, après la vente *Julienne*, à Paris, des voix réprobatrices commencent à se faire entendre: «Quelle douleur de voir sortir et passer dans les mains des Scythes des choses si précieuses que dix personnes au plus admireront en Russie et dont toute l'Europe clairvoyante a été apporté (sic) de jouir ici. Tout le monde peut aspirer au bonheur de voir les bords de la Seine, et peu de monde est curieux de visiter ceux de la froide Néva»¹.

Catherine II avait conçu le projet d'amener en Russie des chefs-d'œuvre de toutes les écoles de l'Europe et elle s'appliqua systématiquement à la réalisation d'une aussi vaste ambition. Il suffit de mentionner l'envergure de quelques-unes des collections qu'elle acquit: 844 œuvres de la collection du comte de Brühl, en 1769; 400 tableaux de la prestigieuse collection de Pierre Crozat², en 1772, alors que Diderot servit d'intermédiaire; 198 peintures de la collection de sir Robert Walpole, en 1779; 119 toiles de la collection du comte de Beaudoin, en 1784. (Cinq œuvres en provenance de ces collections sont venues à Montréal.) A cela s'ajoutent d'autres achats moins importants par le nombre, mais non moins valables par la qualité des œuvres. Bref, en trente-trois ans de règne, Catherine acquit 3996 œuvres d'art, c'est-à-dire, en moyenne, une tous les trois jours! Quel musée, de nos jours, si richement doté soit-il, peut acheter à un rythme comparable? Cela justifie le mot qu'on prête à Frédéric II: «*Ce n'est pas l'amour de l'art, c'est la voracité.*» Un voyageur de la fin du siècle, le comte Fortia de Piles, porte sur la collection de Catherine un jugement aussi sévère que peu nuancé, et peut-être teinté de dépit: «*sans contredit la plus nombreuse en Europe, mais bien loin d'être la première pour le choix des morceaux*»³.

1. Le CARAVAGGIO
Le Joueur de luth (v. 1596)
Leningrad, Musée de l'Ermitage.



2. Lucas CRANACH le VIEUX
La Madone au pommier, vers 1525.
 Huile sur panneau transposée sur toile; 87 cm x 59.
 Leningrad, Musée de l'Ermitage.
 (Phot. M. Knoedler & Co., Inc.)

3. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn,
 dit REMBRANDT
Portrait d'un savant, vers 1631.
 Huile sur toile; 113 cm x 92.
 Leningrad, Musée de l'Ermitage.
 (Phot. Winnipeg Art Gallery)

4. Louis LE NAIN
Une visite à grand-mère.
 Huile sur toile; 58 cm 4 x 73.

5. Dmitri Grigorievitch LEVITSKI
Portrait de Catherine Nelidor, 1773.
 Huile sur toile; 164 cm x 106.
 Leningrad, Musée Russe.
 (Phot. M. Knoedler & Co., Inc.)



Les successeurs de Catherine déployèrent moins d'ardeur pour développer les collections impériales. Il convient toutefois de signaler Alexandre Ier (1801-1825) qui, par l'intermédiaire du baron Vivant Denon, le directeur du Musée du Louvre, acquit le splendide Caravage que nous avons pu admirer à Montréal. En dépit des alliances changeantes et des aléas de la politique européenne, le tsar put, en 1815, acheter 118 tableaux de la collection personnelle de Joséphine, dont plusieurs provenaient des rapines napoléoniennes.

Après qu'un incendie eut ravagé l'Ermitage en 1837, le tsar Nicolas Ier (1825-1855) entreprit de le reconstruire et de transformer les collections impériales en musée public; après douze ans de travaux, ce fut chose faite, le 5 février 1852. Il nomma des conservateurs pour l'administrer et lui donna un nouvel essor par des acquisitions de bon aloi. La volonté d'équilibrer les collections selon les écoles conduisit à la déplorable décision de mettre en vente, l'année suivante, 1219 tableaux sur les 4552 portés à l'inventaire, soit une toile sur quatre...

Alors que les achats de l'Ermitage étaient moins importants depuis le milieu du 19^e siècle, soudain les collections vont presque doubler à la suite des nationalisations de 1917. Les peintures des divers châteaux des tsars, les biens des communautés religieuses, les collections

des nobles et des riches marchands créent un afflux d'œuvres et de chefs-d'œuvre dont on pouvait soupçonner l'existence mais non pas la valeur. Force est donc de constater que très vite, dans l'ancienne Russie tsariste, il s'était établi une tradition et un goût pour les collections d'œuvres d'art. Plusieurs œuvres connues portent toujours le nom de leur ancien possesseur: l'ivoire Basilewski, la crose Soltikoff, le retable Demidoff, un peintre flamand inconnu est identifié sous le nom de Maître de l'Adoration de Khanenko. Enfin, les noms de deux collectionneurs éminents, Ivan Morosov et Serge Schoukine, reviennent sans cesse lorsqu'on examine la collection d'impressionnistes de l'Ermitage. Une mention spéciale va à Schoukine car, non seulement il achetait la peinture moderne, mais il commandait des tableaux à ses peintres favoris, notamment Matisse, pour les placer sur les murs du palais baroque qu'il possédait à Moscou.

Ce qu'il y a de plus exceptionnel dans la formation des collections de l'Ermitage, c'est que pour l'essentiel elles ont été constituées en un temps record d'un siècle et demi; à la différence des autres pays d'Europe occidentale, on ne pouvait trouver et acheter aucune de ces œuvres sur le sol russe; il a fallu importer en totalité. Elles témoignent en faveur des goûts personnels des tsars et de leur volonté d'inscrire

la Russie dans le courant d'internationalisme de l'époque. Elles ne nous apprennent que peu de chose sur l'art autochtone et sur les goûts de la nation russe. Un bel exemple de la transplantation en Russie de l'esthétique occidentale est le *Portrait de Catherine Nelidov* exécuté par D. G. Levitski, un peintre formé en Russie et qui n'a pas voyagé en Europe.

Maintenant que nous avons eu sous les yeux trente toiles de maîtres, choisies parmi les 8000 que possède l'Ermitage, il convient peut-être d'évaluer la portée réelle d'une exposition de ce genre. Le petit nombre d'œuvres interdit de croire à un quelconque raccourci de l'histoire de l'art, de même qu'à un échantillonnage des collections du Musée de l'Ermitage. Il s'agit d'une anthologie de morceaux choisis pour leur grande valeur esthétique et historique, non pour leur représentativité. Qu'on nous permette ici une comparaison aussi éloquente que juste: ce que nous pouvons savoir de l'Ermitage serait semblable à la version abrégée des *Frères Karamozov* publiée dans *Sélection du Reader's Digest*. Voilà pour les proportions.

Inutile de discuter ou de contester le choix des peintures qui nous sont proposées puisqu'une tout autre sélection pourrait se révéler non moins critiquable. Une exposition de ce

genre est avant tout une occasion de voir et d'examiner soigneusement quelques tableaux exceptionnels⁴. Les dimensions restreintes de l'exposition offrent l'avantage non négligeable que notre attention n'est pas sollicitée et dispersée par une multitude d'œuvres qu'on a la tentation de voir toutes. Ayant moins à voir, on n'en regarde que mieux. De plus, l'accrochage en quatre petites salles a l'avantage de rationaliser notre parcours. La *Madone au pommier* de Cranach reste isolée, tandis que le *Joueur de luth* de Caravage nous attend au seuil de la salle voisine, et c'est lui qui donne le ton à cet ensemble de peintures où domine le 17^e siècle. Les Russes ont droit à leur propre salle, en fin de parcours. Signalons, au passage, l'ampleur du paysage recevant les minuscules personnages du *Repos pendant la fuite en Égypte* du Lorrain; l'équilibre classique de la composition du Poussin, *Tancrede et Herminie*; les épidermes dénudés de Boucher faisant place à un *Paysage, près de Beauvais*; les paysans dépeñaillés de Le Nain, arrangés en une frise majestueuse qui rend vaine la noble architecture destinée à magnifier le portrait des princes et autres potentats de l'époque; le regard timide et obsédant de la dame peinte par Ter Borch; *Les Attributs des arts* disposés par Chardin

avec un soin qui nous apprend beaucoup sur la manière dont Ozias Leduc composait ses propres natures mortes.

En Russie, le milieu du 19^e siècle est l'occasion d'un vaste mouvement de conscience nationale dont le mérite premier fut de limiter l'avance du pastiche occidental, pour tirer parti des acquis techniques et nourrir la peinture de sujets et de thèmes plus spécifiquement russes. C'est l'époque où fleurissent simultanément le roman russe, la musique russe, les recherches historiques et archéologiques. En architecture, selon Louis Réau, on concoctera un style «pseudo-russe». Ces forces convergentes conduisirent, en 1898, à l'ouverture d'un Musée Russe, logé dans le palais Mikhaïlovski, à Saint-Pétersbourg. Les douze tableaux en provenance de ce musée doivent donc être considérés dans la perspective de l'essor de la civilisation russe au 19^e siècle; à cet égard, il faut remarquer que la plupart des toiles exposées sont des portraits de personnalités du monde des arts. Par les sujets et la technique, cette peinture russe reste apparentée à la tradition réaliste ou naturaliste qui prévalait dans toute l'Europe et l'Amérique d'alors et qui fit les beaux jours des Salons annuels, et où dominent certains noms comme John Singer Sar-

4





6. Henri MATISSE
Nature morte à La danse, 1909.
 89 cm x 116.
 Leningrad, Musée de l'Ermitage.
 (Phot. M. Knoedler & Co., Inc.)

7. Pablo Ruiz PICASSO
Amitié, 1908.
 150 cm 4 x 100,3.
 (Phot. M. Knoedler & Co., Inc.)

8. CHRISTO
*Emballage de la statue équestre de
 Victor-Emmanuel II*, 1974.
 Milan, Place du Dôme.
 Lithographie-collage.

6



7

gent, Adolf von Menzel, Wilhelm Leibl, Winslow Homer, Frank Duveneck, pour ne citer que ceux-là. Pour nous, c'est une occasion unique de confronter *notre* peinture du 19^e siècle avec celle d'un pays qui, lui aussi, commençait à vouloir se définir. L'une et l'autre de ces peintures a produit des œuvres qui sont avant tout des faits de civilisation, dotés d'une signification historique inattaquable, dans et par leur légitimité, mais qui ne les inscrit pas d'emblée dans le sillage de ces œuvres-limites dont les heurts et les poussées ouvrent des voies nouvelles, celles-là mêmes qui tracent le chemin où d'autres s'engouffreront ultérieurement. Bref, les douze tableaux du 19^e siècle russe sont de dignes représentants d'un vaste mouvement de la peinture sur lequel on commence à peine, ici et là, à se pencher; et surtout, il ne faut pas l'amalgamer, par une généralisation rapide, à l'oukase du *réalisme socialiste* de la période djanovienne, qui deviendra un beau sujet d'étude pour les historiens d'art du futur.

Étant donné l'état fragmentaire de notre connaissance du siècle dernier et l'absence de collections d'art russe hors des frontières de l'URSS, qui, des historiens d'art occidentaux, hormis Louis Réau, peut prétendre connaître quelque chose à la peinture russe?

Gilles RIOUX

1. Cité, sans mention de source, dans Niels von Holst, *Künstler, Sammler, Publikum*, Darmstadt, 1960, p. 158.
2. Sur la collection de Pierre Crozat (1665-1740), voir: Margret Stufmann, *Les Tableaux de la collection de Pierre Crozat*, *Gazette des Beaux-Arts*, Juillet-Août 1968, p. 1-144. Les 19,000 dessins assemblés par Crozat furent dispersés; voir: Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris, P.-J. Mariette, 1741. Les pierres gravées passèrent dans la collection du duc d'Orléans.
3. Comte Fortia de Piles, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790-1792*, Paris, Desenne, 1796; 5 vol.; cité dans Holst, *ibid.*
4. Nous sommes redevables au Ministère des Affaires Extérieures, aux Musées Nationaux du Canada et à l'Assemblée Nationale du Québec de la venue de cette exposition à Montréal.

CHRISTO, A L'ASSAUT D'UN MONUMENT

La Galerie Curzi de Montréal montrait, cet automne, des lithographies-collages et des photographies signées Christo et remémorant une œuvre qu'il avait réalisée en 1971: l'emballage de la statue du roi Victor-Emmanuel II qui figure devant la cathédrale de Milan.

Oeuvre, événement ou frasque, cet emballage était une manifestation publique, à portée de vue de l'honnête passant qui traverse en diagonale son environnement. De plus, Christo avait osé s'approprier et altérer un monument public. Victor-Emmanuel II, monté sur son cheval cambré et placé sur un énorme socle, se vit entièrement recouvert d'une toile de plastique et ficelé. Il était impossible de croire au linéaire, aux travaux publics, au recouvrement symbolique: on avait fagoté la statue du roi comme si elle devait subir un déménagement prochain, et comme si cela était possible. Il était difficile également de passer outre: le paquet monumental se dressait sur la place la plus centrale de la ville. L'œuvre et le débat qu'elle provoqua furent du domaine public.

En mal de trouver une raison fonctionnelle à ce geste, on se tourna vers Christo comme vers un agitateur. On protesta violemment (une nuit, une bande de jeunes néo-fascistes incendia la toile de plastique) ou on tenta de récupérer ce dont Christo semblait se jouer: la statue, la place, le roi, les valeurs du passé (après tout, Christo n'avait-il pas mis sur la sellette un monument qu'on avait tendance à oublier et n'avait-il pas rendu un second hommage à Victor-Emmanuel?). Christo avait subverti la fonction d'emballer, avait subverti l'objet emballé: on prit son geste pour de la subversion (ou de la promotion) politique. Dans le public, le malentendu était total. Christo a pu sembler rencontrer son public de plein fouet mais Victor-Emmanuel s'était interposé avec force entre lui et les citoyens milanais et avait finalement monopolisé le débat, laissant l'art de Christo derrière.

Christo, comme ses amis *Nouveaux réalistes*, se crée une imagerie par simple manipulation de son propre environnement technologique et urbain. Son matériau est banal, et il n'en a pas l'exclusivité. Ainsi, depuis qu'il fait des *paquets*, c'est le matériel du livreur et du déménageur qu'il emprunte et qu'il déplace. L'objet emballé — des bouteilles (1958), une voiture d'enfant (1962) — est extrait du décor quotidien. Plus tard, il va même emballer sur place un musée de Chicago (1969) ou cette statue de Milan. Attaché à faire diversion dans le monde des objets en fixant l'instant où ils sont camouflés/révélés par la toile qui les emballa, Christo lance les objets dans un processus de transformation. L'humble emballage, qui a toujours eu une fonction de protection, a maintenant, dans ce contexte, une fonction dans un théâtre de la représentation. L'objet est montré sous un de ses déguisements normaux: emballé. D'un état transitoire de l'objet, Christo fait un état fixe, celui qu'il choisit de montrer.

L'emballage a deux versants dans l'œuvre de Christo. Outre la possibilité qu'il offre de transformer les objets (et autant l'apparence, le statut que les vertus des objets), il permet un véritable travail sculptural. La toile de plastique se voit *sculptée* par la corde qui la ficèle et l'objet rigide sur laquelle elle est posée. Emballée, la statue de Victor-Emmanuel est devenue une forme abstraite, animée par des lignes de force, des renflements, des creux, des vides, des sillons, ... Cette propension pour le travail sur les volumes est révélée sans ambiguïté dans les lithographies et les collages

que Christo a faits du monument emballé. Dans chaque œuvre, le monument emballé se présente comme la montagne Sainte-Victoire de Christo, l'occasion de faire surgir et d'agencer des volumes. Cette velléité picturo-sculpturale et cette sensibilité aux formes n'avaient pas attiré l'attention au plus chaud du scandale milanais. L'exposition de la Galerie Curzi est là pour nous rappeler que le coup d'éclat de Christo, à Milan, est aussi placé dans une tradition de la belle forme, expressive et puissante.

France GASCON

LES RÊVES DE HAUT VOL DE MARIE-JOSÉ BEAUDOIN

«La lumière rendait des sons, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs avaient du mouvement parce que les couleurs étaient vivantes; et les objets étaient à la fois sonores, diaphanes et assez mobiles pour se pénétrer les uns et les autres et parcourir d'un trait toute l'étendue».

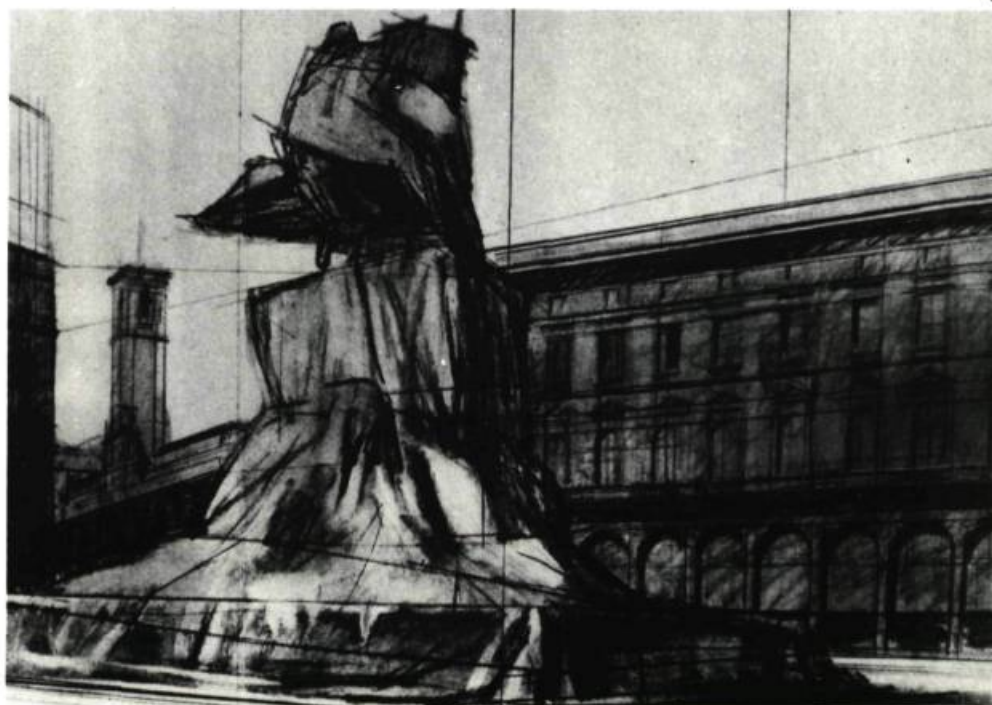
(Louis-Claude de Saint-Martin, *L'Homme du désir.*)

Ascensions

Il est des rencontres qui se situent d'emblée sous des auspices favorables par un enchaînement de petites chances prédisposant au bien-être, donc à la bonne humeur. La rencontre de Marie-José Beaudoin a été de celles-là, au vernissage de son exposition, en juillet dernier, dans un grand salon de l'hôtel Méridien. Avant même que je le sache, j'avais éprouvé le schème fondamental de sa jeune production picturale: l'ascension heureuse. Rares sont en effet les galeries auxquelles on accède par ascenseur, plus rares encore les ascenseurs qui, d'étouffantes boîtes à gens, se font portes de lumières, sésames dorés, cuivrés, donnant un moment l'illusion qu'à votre appel s'ouvrira la fabuleuse caverne! Puis, les grandes baies vitrées surplombant la place des Arts laissaient entrer la claire lumière d'un soir pavoisé aux couleurs olympiques.

Cette clarté était l'éclairage idéal (contrairement aux spots lumineux, très insuffisants, de la salle) pour faire jouer les fluidités d'une peinture essentiellement aérienne, légère et vaporeuse. Le support, travaillé en lavis d'encres japonaises plus ou moins diluées, est couvert dans sa totalité d'irisations aux transparences d'aquarelle, aux dégradés subtils: indigo, turquoise, vert-gris, rose, pêche, melon, safran. Sur ces fonds brouillés, toujours quelques taches colorées, nettes et vives (rouges, noires, blanches) et l'esquisse de vagues épures cubiques. Dans deux toiles qui tiennent du feu d'artifice, des éclaboussures blanches fusent en érections dynamiques, irradiant des luminosités de feux de bengale, déroulent des lignes serpentine parmi des taches confettis. Autre constante de cette œuvre à ses débuts: des arabesques à l'encre noire, nerveuses ou dénouées, des signes ascendants, traces de vol ou graphismes orientaux.

Pour toutes ces raisons, on pense à Zao Wou-ki, Georges Mathieu, Vieira da Silva. Mais s'il y a vague ressemblance, écho atténué, il ne peut y avoir influence: M.-J. B. n'a pas eu de maître, elle n'a pas appris à peindre, elle est arrivée à la peinture, il y a de cela quatre ans, sans même rien connaître à l'histoire de l'art, dit-elle. Un jour, à Paris, elle est entrée pour la première fois dans un musée: c'étaient le Jeu-de-Paume et ses impressionnistes, l'Orangerie et ses *Nymphéas*, révélation de la couleur pour traduire la lumière vraie. Sans plus attendre, elle s'équipe (pinces japonaises, quatre bâtons de couleur: bleu, rouge, vert, jaune) et peint ses premières toiles sur un drap de lit. L'aventure serait banale, celle d'un peintre amateur dans une société de loisirs, sans le talent de M.-J. B., la volonté qu'elle met à tout ce qu'elle entreprend, et son étonnante réussite. Ses expositions européennes ont été des succès, certaines de ses toiles sont entrées aux musées, et sa cote est d'environ \$25 le point. L'art est aussi un commerce qui obéit aux lois de la publicité, dont celle que l'on pourrait appeler l'entraînement du précédent: comptez, comme Pissarro, sur de petits amateurs, et votre cote aura la progression de l'escargot;





9

frappez, comme Renoir, l'éditeur Charpentier², le tout-Paris commence à prendre en considération votre peinture parce que M. Charpentier a acheté une de vos toiles, votre cote monte et, plus elle monte, plus on aime votre peinture.

Invitation au voyage

M.-J. B. peint d'instinct les impressions laissées en elle par des expériences ineffaçables: la sensation de l'espace en plein vol au cours de ses nombreux voyages en avion privé, et, par ce moyen, la découverte, très jeune, de l'Amérique du Sud. Le sentiment exalté de l'espace prédispose aux grands formats, volontiers carrés, où les couleurs respirent et s'interpénètrent. A 18.000 pieds d'altitude, on voit la terre des hommes d'assez haut et d'assez près pour saisir l'épure de ses villages, la bigarrure des champs, ainsi qu'au flanc des Andes la marqueterie des cultures en terrasses retenues, dessinées par les murs de pierre qu'ordonna l'Empereur Pachacuti. Plus ou moins consciemment, de telles images sont la source, dans le tableau bleu primé par l'Unesco, de ces esquisses d'angles, de carrés imbriqués, agglutinés comme les mai-

sons des pueblos de la Cordillère dans le ciel d'intense cobalt qui se reflète au lac Titicaca. De même, ces roses mêlés de jaune, ces pâleurs soufre ou safran sont les clartés, là-bas, du soleil couchant. Ces couleurs, cette lumière se sont imposées jusqu'à maintenant à ses pinceaux, en attendant que la maison acquise en Gaspésie fasse évoluer la thématique des toiles à venir, substituant le voyage intérieur aux multiples vols entre Paris, Montréal, le nord du Québec et l'Amérique du Sud.

«Cette expérience onirique spéciale qu'est le rêve de vol peut laisser des traces profondes dans la vie éveillée. Aussi il est fort commun dans la rêverie, fort commun dans les poèmes³. Il détermine psychiquement les valeurs dominantes de la poésie plastique de M.-J. B. Elle s'étonnait que lui soient souvent redonnés en rêve les grands espaces pâles glissant dans l'absolu silence. C'est que le rêve de vol satisfait toutes ses aspirations substantielles (au sens bachelardien: qui engage tout le devenir, toute la substance psychique) au mouvement pur. Il est le voyage en soi, le voyage imaginaire par excellence. Ce n'est pas parce qu'elle a plusieurs fois survolé en avion-stop l'Amérique du Sud que M.-J. B. rêve de vol. C'est parce qu'elle rêve de vol qu'elle éprouve cet irréprouvable besoin physique, psychique, de sauter dans n'importe quel avion vers n'importe où pour retrouver la mobilité libre, le complet détachement, le silence lumineux.

Verticalité et volonté

La psychologie de l'imagination est une thérapeutique et une morale: ce rêve de vol est le point focal où se rassemblent les forces vives de sa personnalité et auquel elle doit revenir pour se ressourcer au milieu d'activités dispersantes et d'obstacles de poids. En effet, cette audacieuse facilité cache une volonté obstinée, cette réussite presque insolente arrive au cours d'une lutte permanente contre des obstacles physiques éprouvés dès le jeune âge. M.-J. B. peint à même le sol car la station debout l'épuise, en tournant autour de la toile qui y gagne d'être valable dans les deux sens. (Elle se plaît à se trouver dans cette posture en fraternité avec les Indiens et les Japonais.) Le rêve de vol, c'est les ailes au talon de Mercure rêvées pour s'évader de la chape de plomb terrestre. C'est la victoire de la légèreté sur la pesanteur, de la facilité sur l'effort, de la verticalité sur la chute, du mouvement sur l'immobilité, et il faut connaître la fatigue, les syncopes, l'horizontalité longuement imposée pour apprécier ces dualités à leur juste valeur. Il y a là une prise en charge responsable, volontaire, de notre verticalité humaine si facilement menacée au moral comme au physique. Ce n'est pas hasard si les toiles sont volontiers orientées en hauteur, depuis les plus anciennes à dominante rose qui font penser à des kakémonos. Dualité fondamentale qui reflète celle de l'artiste, lyrique, émotive, très sensible, étourdie, et pourtant très active, pratique, sachant fort bien mener ses affaires.

Si M.-J. B. a joui du succès avant de connaître l'apprentissage, contrairement à tant d'artistes qui ne *percent* qu'après une vie de tribulations, il reste fort à parier qu'elle mettra sa volonté coutumière à justifier son succès et à approfondir son talent. D'ailleurs, elle revenait en juillet d'un séjour d'un mois au Japon où elle avait travaillé avec les honorables maîtres et acquis une collection de pigments enchanteurs. L'exposition annoncée pour le 2 février 1977, à la Galerie Saint-Denis, nous montrera si l'exemple japonais et l'air gaspésien auront eu quelque influence sur ses récentes productions.

1. Ces portes sont de Reynald Piché qui trouve là objets à la mesure de son geste, à l'aise dans les grandes dimensions, murales, vitrines, environnement, design, au meilleur sens du terme.
2. Avec le tableau: *Madame Charpentier et ses enfants*, 1878, au Metropolitan Museum of Art de New-York.
3. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, 1943. 7e réimpression, p. 30.

Monique BRUNET-WEINMANN

Marie-Josée Beaudoin est née le 17 Juillet 1932. De 1954 à 1970, scripteur et chercheuse pour Radio-Canada, elle contribue à de nombreuses émissions sur des sujets très variés: exploration de l'Amérique du Sud pour *Pays et merveilles*, *Aux quatre coins du monde*, *Going places*; émissions pour les enfants et les adolescents: *Kim*, *Hebdo-vacances*, *Confidences avec Marie-Josée*; reportages d'actualité et de vulgarisation scientifique pour *Femme d'aujourd'hui*. Ses entrevues préliminaires avec les invités du *Sel de la semaine* lui font connaître des personnalités marquantes comme Jean Rostand, Aragon, Ionesco. Loinaine introduction à la peinture, ses textes de liaison pour le *Cabinet des estampes* et l'atelier d'arts plastiques qu'elle met sur pied pour les Indiens de Caughnawaga, alors qu'adolescente, elle est chargée de leur apprendre... la natation. Depuis 1974, elle expose à la Galerie de l'Université, à Paris, et, depuis 1976, à la Galerie Saint-Denis, à Montréal. Elle a participé à une exposition de groupe au Musée d'Art Moderne de Banjaluka (Yougoslavie) et a eu, cette année, une exposition personnelle au Musée d'Art Contemporain de Montréal.



10

LES QUATRE SAISONS DE JEAN-PAUL LEMIEUX

Assurément, Jean-Paul Lemieux n'est pas un artiste versatile. Ses derniers tableaux¹ sont des variations sur des thèmes et des formes qui préoccupent son imagination et qu'il peint consciencieusement depuis plus de vingt ans. D'ailleurs, il en convient lui-même allégrement: «Assez souvent les peintres en arrivent à se copier eux-mêmes.» Il s'autorise toutefois de prestigieux précédents (Rembrandt et Titien) pour excuser son attitude. On ne saurait, du reste, reprocher à un artiste de peindre des toiles qui se ressemblent, de ne pas rompre périodiquement avec lui-même. Ce serait refuser l'idée même de style. Cela dit, pour qu'une œuvre reste vivante, il faut que des éléments ou des agencements nouveaux apparaissent qui forcent l'artiste à en repenser l'équilibre.

Or, cette fois-ci, j'avoue avoir ressenti une sorte d'agacement devant certaines compositions récentes de Lemieux qui semblent bien davantage une interprétation bucolique de la nature qu'une recherche de ce qu'elle cache d'essentiel. Ce commentaire vise surtout les quatre tableautins de forme ovale qui représentent les saisons et quelques paysages où l'artiste se transforme en charmant illustrateur (*La Chasse à courre*, *Les Chasseurs de novembre*, etc.). Fort heureusement, le peintre redevient lui-même dans les autres pièces de l'exposition.

Pourtant, le spectateur a souvent l'impression curieuse de se trouver plus devant une rétrospective de l'artiste que devant une présentation de ses dernières œuvres. Le triptyque intitulé *La Paroisse*, par exemple, nous ramène à la fin des années cinquante par sa facture et, bien plus loin en arrière, par son motif. Le chemin serpentant des *Grandes vacances* rappelle l'architecture d'une série de toiles peintes au début des années quarante. (cf. *Le Pique-nique* de 1944). Des paysages d'hiver, comme *Le Camp défriché* ou *La Rivière gelée* de même que les deux petits portraits d'adolescents, apparaissent comme des redites, certes brillantes, mais où l'on cherche en vain une émotion nouvelle. Par contre, on ne résiste pas au charme des deux temps forts de cette rétrospective, *Le petit nu* et *Le Silence*, qui, réunis, renferment tous les éléments de l'univers pictural de Lemieux.

Mais abordons l'avenir. Il est probablement dans ce grand tableau sombre, *A la brunante*, qui s'imposait d'emblée comme la pièce maîtresse de l'exposition... et qui bousculait un peu les autres. Encore là, le peintre est d'accord: "Il y avait là-dedans une certaine force qui n'existait peut-être pas dans les autres pièces..." Le sujet n'en est pourtant pas nouveau, ni même l'organisation de l'espace (cf. *Crépuscule* de 1962). Mais, cette fois, le fragile équilibre des œuvres antérieures est rompu par l'entrée de cette grande masse noire qui tend à envahir toute la surface. Plastiquement, le spectacle est saisissant.

J'ai parlé de tout cela avec Lemieux. Bien sûr, le peintre prend toujours plaisir à recréer à sa manière «un tas de choses qui étaient très belles et qui sont aujourd'hui presque totalement disparues». Mais il ne lui suffit pas toujours de peindre des toiles nostalgiques. Il a parfois envie de peindre le Québec actuel «qui n'est plus une province tranquille, où les gens semblent agités par l'incertitude de l'avenir». D'autre part, il faut voir avec quel enthousiasme Lemieux parle des peintres expressionnistes, en particulier de Munch. Alors, il a peint *A la brunante* qui satisfait autant à ses préoccupations humaines qu'à ses affinités plastiques. Il est évident, en effet, que cette toile est, par la discordance de la couleur, une œuvre expressionniste et, par le sentiment trouble qu'elle communique, l'image du Québec le plus actuel.

Elle est enfin une des plus belles créations de Lemieux.

Gilles DAIGNEAULT

1. Exposés à la Galerie Gilles Corbeil, du 8 avril au 1er mai 1976.

10. Jean-Paul LEMIEUX
A la brunante,
Huile sur toile; 90 cm x 251.
(Phot. Gabor Szilasi)

11. *Petit nu*,
Huile sur toile; 166 cm x 50,5.



11

UN DRAME EN NOIR ET BLANC — LES KLIPPOTH DE JAN MENSES

Le grand format des œuvres, la plupart présentées à la verticale, la profondeur du noir, le contraste du cadre blanc, le velours fauve du fond, la lumière réduite et le silence du lieu ajoutaient en solennité à la série monumentale des *Klippoth* de Jan Menses¹. C'était en août dernier, dans la salle des estampes et dessins du Musée des Beaux-Arts. Une œuvre dense et soutenue qu'il fallait parcourir non pas à la recherche de quelque épisode palpitant, mais un parcours mystique se déroulant lentement, à la manière d'un chemin de croix. Une œuvre intérieure et douloureuse, une tragédie exprimée en noir et blanc et s'étalant sur quarante-neuf feuillets. A la vérité, il ne se passe strictement rien; ou si peu. C'est probablement pourquoi l'impression produite est si intense et profonde, en dépit du thème qui reste difficile à cerner avec certitude.

Dès les premières œuvres de la série nous entrons au cœur de la tragédie. Les deux éléments sont là. Au premier plan, un tronçon de forme humaine, un torse plutôt qu'un corps, occupe le tiers ou le quart inférieur de la feuille. Tout l'espace est plongé dans le noir, à la manière d'une scène de théâtre où, quelques touches de lumière blanche nous permettant de les deviner plutôt que de les voir, des fragments de surfaces lustrées, transparentes, brillantes, se réfléchissant les unes les autres, composant un espace irrationnel et constituant l'ensemble du décor où *git* le quasi personnage humain. Si la forme humanoïde n'est pas sans évoquer les figures torturées qui hantent la peinture de Francis Bacon et de Leonard Baskin, le cadre, lui, appartient au monde des cauchemars, du roman noir, du cinéma fantastique ou de la science fiction. Au fur et à mesure qu'on se déplace devant l'ensemble, des effets de perspective sont introduits surtout sur les côtés et suggèrent un espace étroit et profond se resserrant de plus en plus sur le personnage humain. En effet, c'est vers le milieu du cycle (œuvres Nos 25-28) que cette oppression physique et psycho-

logique apparaît explicitement. Ensuite, il semble que la figure humaine soit dissoute, absorbée, assimilée par le décor qui se fait plus envahissant et se dresse maintenant presque à plat sur toute la surface de la feuille; mieux encore, il commence à s'animer: des panneaux glissent, d'autres s'entrouvent, se soulèvent de manière inquiétante, laissant deviner des présences d'autant plus suspectes qu'elles demeureraient latentes derrière les surfaces d'acier, les miroirs, les murs lisses... Et le cycle des *Klippoth* s'achève abruptement, sans aucun épilogue, sur le piège que nous tendent les apparences inoffensives et cette mécanique d'autant plus fallacieuse qu'elle se fait séduisante et rassurante. Point n'est besoin d'y regarder longtemps pour reconnaître les matériaux du décor contemporain: structures d'une stricte géométrie, arêtes nettes, panneaux coulissants, matières réfléchissantes, acier inoxydable, verre fumé, vastes miroirs, et sur tout cela les éclats brillants des projecteurs et des zones d'ombre profonde. Ces considérations ne feraient que ressasser les lieux communs, idées reçues et clichés d'aujourd'hui si le terme *Klippoth* ne venait pas les confirmer puisqu'il «désigne les contenants visuels de la matière»; les notions de «peaux, coquillages, enveloppes, membranes» qu'il contient à l'origine seraient donc rendues plus actuelles, plus contemporaines, plus immédiates. Et cette hypothèse reste pleinement compatible avec le sens premier du mot *Klippoth*.

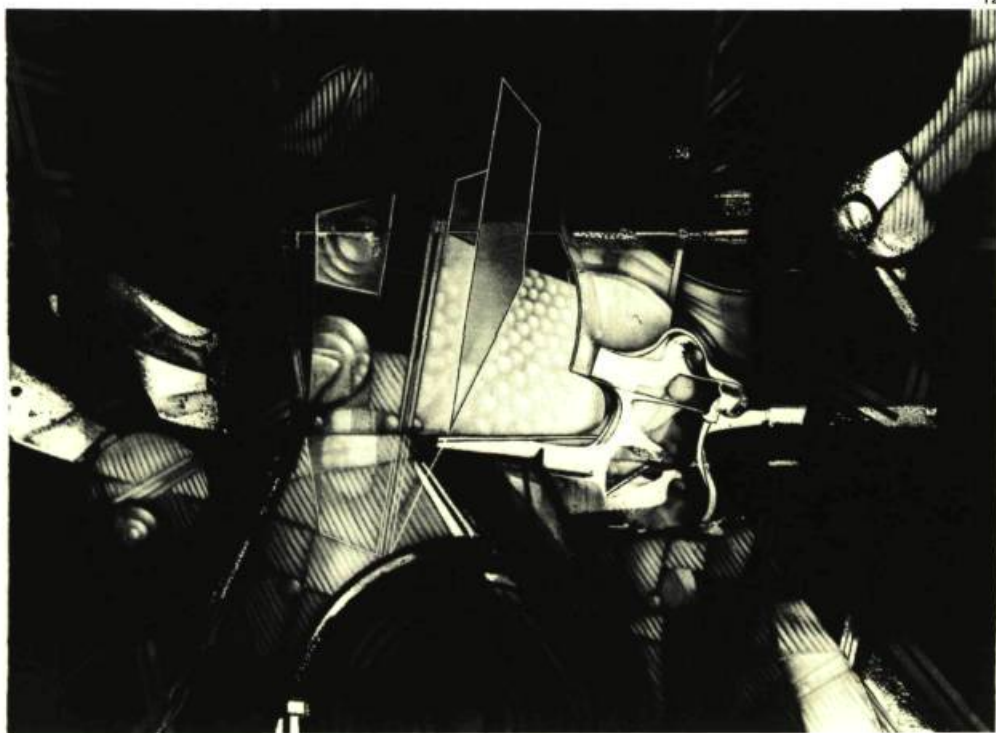
Jan Menses nous propose une réflexion pessimiste sur la condition humaine; elle est «fondée sur une philosophie élaborée à partir du judaïsme traditionnel tel que le comprend un groupe de penseurs et mystiques juifs d'orientation piétiste connu sous le nom de Sainte Fraternité. Sukkat Shalom (Tabernacle de la Paix) et dont les croyances sont contenues dans le *Sefer Haredim* (le Livre de la crainte de Dieu) d'Eliezer Azikiri», écrit David Giles Carter dans sa présentation de Jan Menses; suivent les noms d'autres mystiques juifs du Moyen âge et de leurs ouvrages.

Que l'artiste se soit pénétré d'écrits caba-

listiques juifs et y ait puisé des thèmes de réflexion, voilà une démarche pleinement légitime. Dans un second temps, nous aurions tort de vouloir remonter à ces sources littéraires pour tenter d'y retrouver exactement les sujets de ce que Menses nous donne à voir. Ce serait peine perdue car l'œuvre d'art ne s'élabore pas selon des principes physiques de *cause* et *effet*. Si d'une part nous devons reconnaître notre ignorance du contenu et de la signification profonde de la cabale juive — si abstruse en soi et complexe dans ses écoles que peu d'auteurs peuvent prétendre posséder totalement le sujet — et accepter que Jan Menses trouve une source d'inspiration personnelle, force est d'autre part de constater que la transposition picturale qu'il nous en donne transcende la spécificité de ses sources mystiques. Nous touchons là une des conditions de la réussite de l'œuvre d'art, à savoir que sa signification et les concepts qu'elle véhicule ont une extension plus grande, plus large, plus générale que le contenu immédiat, ou le sujet traité. Ici, Menses ne vient pas *illustrer* des textes de la mystique juive. Il ne produit pas un art *juif*. Pourquoi? Parce qu'il est permis de croire qu'avec des lectures tout autres il aurait pu déboucher sur des concepts convergents et produire une œuvre picturale très similaire. En d'autres termes, les écrits cabalistiques ne sont peut-être pas la source directe de son inspiration mais l'*occasion*; leur découverte et leur lecture arrivant plutôt comme une confirmation, antérieure dans le temps et l'histoire, de ce que Menses porte au plus intime de lui-même et qui se trouve ni plus ni moins qu'activé à l'occasion de cette révélation. Généralement, les auteurs que nous disons aimer ne sont-ils pas ceux qui correspondent le mieux à ce que nous sommes, à ce que nous croyons ou espérons être? Ils sont l'occasion de préciser ce qui restait encore latent en nous. Ils sont le miroir qui modèle notre visage et renvoie notre image.

Jan Menses a pour lui un atout considérable: il possède une technique impeccable, qui ajoute au thème qu'il aborde une crédibilité supplémentaire. Il n'est pas rare que des artistes travaillent une œuvre à la détrempe, soit en totalité, soit en partie. Ici, le défi se mesure au format de la feuille: 30 pouces sur 22! La virtuosité du métier de Menses ne doit rien au tape-à-l'œil puisqu'il a renoncé aux séductions de la couleur pour ne travailler qu'avec le noir le plus profond, les réserves de blanc et de l'éventail de toutes les intensités de gris. Quiconque est sensible aux valeurs subtiles aura été subjugué par la maîtrise souveraine de Menses. Maîtrise d'autant plus éblouissante qu'il ne s'agit pas de taches ou de traits qui dégoulinent et produisent des effets certes intéressants mais faciles; chez lui l'image est rigoureusement construite et s'organise avec une précision toute mathématique qui ne laisse pas de place pour les manifestations du hasard. Tous les effets, les nuances, la rigueur du trait, tout, absolument tout, demeure sous contrôle. Un métier exercé à cette hauteur, voilà qui est déjà exceptionnel.

Le thème abordé ainsi que l'image qui le véhicule appartiennent d'emblée à l'esthétique contemporaine, c'est-à-dire celle du milieu du 20^e siècle. Qu'un autre artiste, œuvrant sur un thème similaire, conteste le modèle de représentation de Menses et pousse plus loin la recherche picturale, cela est possible et il est souhaitable qu'on s'y essaye. Quoi qu'il en soit, l'objectif présent de Menses semble moins de forcer les modes de la représentation picturale que de les porter à une échelle monu-



mentale à la fois par le format, le nombre et l'unité stylistique de l'ensemble.

A cet égard, il n'est pas indifférent de constater que les œuvres composant le cycle *Klippoth* ont été, pour la plupart, exécutées entre 1966 et 1968; occasionnellement, et jusqu'à une date récente, quelques autres feuilles sont venues se glisser ici et là, en parfait accord avec le style des deux feuilles voisines, si bien que les insertions nouvelles ne sont pas discernables à l'œil mais à l'examen de la liste des œuvres parue au catalogue. Pareil souci témoigne de l'ambition de l'artiste d'assurer à son œuvre une parfaite cohésion, de lui insuffler plus d'ampleur, d'en soutenir l'intensité, d'allonger le tempo de son lent déroulement, bref d'en souligner le caractère monumental et la signification.

Combien d'artistes peuvent travailler à cette échelle?

Gilles RIOUX

1. Voir l'article de François-Marc Gagnon, *La Série des Klippoth de Jean Menses*, dans *Vie des Arts*, Vol. XVI, N° 66, p. 24-26.

La présence sur l'image de tels conflits pourrait s'interpréter autrement: en termes de progression. Cette progression se vérifie par les entrées et les sorties du cadre, par le mouvement imposé à la lecture, non pas synthétique ou contemplative, mais de gauche à droite, de haut en bas, celle du décodage. Cette exploitation se fait aux plans formel, graphique, esthétique, mais elle se fait aussi au plan thématique par la progression qu'elle établit entre le cadre naturel et le cadre artificiel, la mutation des objets et des hommes dans la culture, ce qui fonderait la névrose de Lucky Luke.

C'est ce niveau de transfert ou de mutation ou de progression ou de conflit tout à la fois qui nous retient parce qu'il est inhérent à la production de l'artiste. Analytique et, par le fait même, critique, la démarche de Desjardins trouve son intérêt en tant que recherche graphique concourant à offrir au regardeur la possibilité d'établir une multitude de corrélations. Desjardins produit des images qui se constituent en conséquence autant comme action que comme symbole.

Pierre-André ARCAND
et Richard MARTEL



13

QUÉBEC

LA NÉVROSE DE LUCKY LUKE

L'Atelier de Réalisations Graphiques de Québec présentait, du 16 mars au 4 avril dernier, des œuvres récentes de Jean-Charles Desjardins réunies sous le titre de *La Névrose de Lucky Luke*. L'intérêt de cette œuvre réside dans le fait qu'elle interroge, tantôt en le transgressant, tantôt en s'y associant, le pouvoir de signification de l'imagerie populaire. Desjardins s'inscrit en effet dans cette démarche chère aux développements récents de l'art. Il le fait ici avec une pureté toute intellectuelle.

Si elle donne d'abord à voir des oiseaux, des figures d'Indiens, des anges, des étoiles, des figures de reines, chacune de ces œuvres de Desjardins se voit mieux, en réalité, comme un dialogue sur plusieurs aspects de ces différents éléments. Chacune répond à un schéma de construction de base où l'on observe la formation constante d'un cadre intérieur, moteur de la composition. Ce cadre prévient de la lecture linéaire. Il est dynamique, il trace les frontières de l'art, de la conscience et du réel, il définit plusieurs points de vue simultanés. Ce qui n'est pas pour surprendre, c'est le recours à un matériau et à une technique populaire, le crayon de couleur. Il s'articule sur le principe du collage qui introduit dans l'œuvre des images photomécaniques renvoyant à la production de la mythologie quotidienne par la création industrielle et le mercantilisme.

Dans la mesure où ce sont des figures d'Indiens qui occupent le centre d'intérêt de ces images, nous serons conduits à faire une lecture socio-politique ayant pour thème l'infériorisation des minorités par la survalorisation de leur culture. Ainsi en va-t-il de l'assimilation subtile par la signature du traité de paix et la conversion à la société de consommation par la jouissance de produits futiles et artificiels. Encadré de la sorte, l'Indien n'a plus la possibilité de regard sur sa propre image.

L'AUBE D'UNE NOUVELLE RENAISSANCE

Que de très jeunes peintres choisissent délibérément un retour à des méthodes anciennes afin de retrouver les secrets d'expression des maîtres de la Renaissance, cela confirme ce que l'on entrevoit déjà à l'échelle internationale: l'avènement d'une nouvelle génération qui dit carrément non au non-faire et qui pratique le faire poussé à l'extrême, qui oppose à l'ignorance un savoir durement conquis, qui retrouve les joies de l'imagination, l'exubérance de la couleur.

Au Musée de Québec, dans les ors florentins de l'automne québécois, ils étaient quatre, à une exposition tenue en octobre dernier, à opposer au refus de la technique une technique poussée à l'extrême. Quatre compagnons d'aventure, avec l'amour en partage et une vision du monde entièrement personnelle, fraîche et renouvelée.

Carl Daout sait fort bien écouter «la voix royale», tout en étant conscient des contradictions qui jalonnent le «voyage sans fin et sans horizons solides». Du monde, il perçoit les côtes hirsutes, et ce poète de l'absurde communique à son œuvre l'impression de mesure qui l'habite mais il sait en rire et nous faire rire.

La vision préraphaélite de Marius Dubois veut être conquête sur le chaos et réalisme conséquent. Laurier Lacroix a défini, dans ce présent numéro, la relation de l'artiste avec l'art. De son côté, Pierre Lussier répond à l'appel juste de la couleur. C'est le retour au lyrisme de l'artiste aimant. Dans l'ombre de Fra Angelico, il dévoile les sentiers de la Beauté. Enfin, l'œuvre de Jean-Pierre Thériault, selon Odette Cousineau, est à l'image de son âme tendre et tourmentée de fils de la Côte-Nord.

Une très belle et salutaire exposition. Les forces de renouvellement sont à l'œuvre. En Amérique du Nord, à l'heure actuelle, quoi de plus chaleureux et de plus sensible?

Andrée PARADIS



14

12. Jean MENSES
Klippoth 203, 1967.
Détrempe sur papier; 56 cm x 75,5.
Coll. de l'artiste.

13. Jean-Charles DESJARDINS
La Névrose de Lucky Luke, l'Indien.
Crayons de couleur et collage; 51 cm x 66,2.
(Phot. Gabor Szilasi)

14. Pierre LUSSIER
Tête africaine, 1976.
Huile sur bois; 45 cm x 26.

LE PARARÉALISME

Une première exposition. Para, nouveau groupe d'artistes. La joie des néophytes. Ils sont sept à inventorier les richesses d'un désir inépuisable: celui de la liberté. Ils parlent de révolution intérieure, de ce qui transforme. Enthousiastes et modestes devant l'art qu'il faut apprendre, ils questionnent l'univers mystique et sacré.

Le pararéalisme, c'est un surréalisme rajeuni, informé des récentes expériences; l'abstraction, le cinétisme n'en sont pas absent. C'est surtout l'éternel écosion du rêve, les chemins bleus de la poésie. Ils sont sept: Daniel Bernard, Laurent Bonet, Patrick Cordier, Alice Laffèche, Jean-François Pinsonneault, Angel Leclerc, Judith Pinsonneault. A retenir.

A.P.



15



16

15. Le groupe PARA.

16 et 17. Vernissage de l'exposition *Métiers d'Art 2* au Centre Culturel Canadien de Paris. De g. à dr., Yves Pépin, préposé aux Arts Visuels au CCC; Mariette Rousseau-Vermette, chargée des expositions au Conseil Canadien de l'Artisanat; Cyril Simard, auteur de *L'Artisanat québécois*, lancé à Paris, le 15 juin; S.E. Gérard Pelletier; Mme Dora de Pédery Hunt; Mme Charlotte Lindgren.

LES MÉTIERS D'ART DU CANADA

Trop longtemps et trop injustement méconnu, l'art canadien nous est maintenant familier. Ce n'est que justice. Les Français ont beau avoir un penchant pour le littéraire, il était temps de reléguer dans les archives du passé la trop fameuse phrase de Voltaire.

Grâce au Centre Culturel Canadien, qui ne cesse de faire succéder les expositions aux expositions, nous sommes maintenant en mesure de savoir ce que sont les arts plastiques au Canada, au-delà des deux noms célèbres de Borduas et de Riopelle.

Métiers d'art 2 nous offre pour l'été, à Paris, un panorama de l'artisanat d'art canadien et non plus seulement québécois, comme ce fut le cas précédemment.

Dix artistes ont été choisis pour représenter un vaste mouvement qui va d'un océan à l'autre. Le choix paraît judicieux, et il semble que le Conseil Canadien de l'Artisanat ait tenu à nous envoyer les plus représentatifs de ses artisans.

J'ai toujours pensé que la grande chance de l'art canadien était sa liberté ou, plus exactement, ses libertés. Pays jeune, il n'est pas encombré d'ancêtres illustres dont le renom peut intimider les contemporains. Pays libre, il n'a pas à se préoccuper des contingences réparties sur tout un continent, en étant presque un lui-même.

Je crois qu'il s'est débarrassé du coercitif voisinage des États-Unis, non sans mal peut-être, mais là encore pour sa plus grande liberté.

Ne pas avoir d'ancêtres illustres ne veut pas dire être fils de personne. Aussi chacun des exposants peut revendiquer à juste titre une ascendance qui est une source de création nouvelle.

C'est le cas particulièrement pour William Reid, à qui Claude Lévi-Strauss de l'Académie Française, professeur au Collège de France, a consacré une préface. Conscient de son héritage Haïda, ce joaillier orfèvre ne copie pas l'art des Indiens de la Côte Nord-ouest, il le retrouve. S'il a conservé la rigueur de ce patrimoine, il s'étend à l'universel.

Une sculpture en bois représentant un *Corbeau découvrant le genre humain dans une*

17

palourde n'est pas seulement un objet d'art en soi. Certes, l'esthétique en est très rigoureuse mais au-delà de cette beauté plastique son créateur veut, par le symbole, nous faire parvenir un message. Un dialogue s'engage entre le regardant et le regardé. Et qui sait si dans un autre coin du monde, il n'y a pas l'équivalent de ce symbole sans que nous le sachions. A ce moment-là, le dialogue nous concerne tous, et partant, il convient de dégager l'artisanat d'art de toute gangue strictement folklorique, c'est-à-dire essentiellement limitée.

C'est le cas en ce qui concerne le Canada. Les médailles de Dora de Pédery-Hunt, les poteries de Walter Ostrom, les tapisseries de Charlotte Lindgren et de Madeleine Chisholm, les bijoux d'Enid le Gros, les verreries de Robert Held, tout comme les céramiques de Doucet-Saïto, sont de facture internationale. Il convient d'entendre par là que, dépassant le cadre même du Canada dont elles conservent les racines profondes, ces œuvres *parlent* à tous et pas seulement à des spécialistes régionaux. Il en est de même des tissages de Carole Simard-Lafamme ou de l'orfèvrerie de Jacques Troalen.

Ainsi, d'entrée de jeu, les métiers d'art canadiens se situent sur le plan international.

La qualité et l'invention créative sont de premier ordre. Reste maintenant à faire connaître davantage ces travaux élaborés de l'autre côté de l'Atlantique et aussi sur les bords du Pacifique. Le Centre Culturel Canadien s'y emploie pour Paris et compte à son actif de très notables réussites. Mais avant que ces objets d'art ne passent au musée où elles ont leur place de plein droit, ne faudrait-il pas qu'elles vivent, et en dehors de leur pays d'origine? Il est plus que souhaitable qu'elles soient diffusées largement et vendues dans le monde entier.

Le goût de notre époque pour l'artisanat n'est pas seulement un besoin romantique d'évasion loin des fabrications en série et d'un monde moderne qui a perfectionné les techniques et oublié l'âme des choses, c'est un besoin profond de retour aux sources. Pour nous, de la vieille Europe, n'est-ce pas une leçon exemplaire que celle que nous donne ce pays jeune qui puise pour son avenir dans les traditions d'un passé même récent?

François LE TARGAT

