

Le nombre et la bonté

François Hébert

Volume 38, Number 1 (223), February 1996

Sur le design : Julien Hébert 1917-1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32377ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, F. (1996). Le nombre et la bonté. *Liberté*, 38(1), 30–45.

FRANÇOIS HÉBERT

LE NOMBRE ET LA BONTÉ

Jeune, j'aimais dessiner. Un jour, j'ai demandé à mon père de me montrer à dessiner un cheval. Je me disais : profitons de son savoir ! Il m'a répondu que c'était tout simple, que je n'avais qu'à prendre un crayon et du papier et le dessiner, mon cheval. Puis il a souri.

Durant des années, je n'ai plus touché à un crayon. J'en ai voulu à mon père de m'avoir répondu aussi péremptoirement, aussi cavalièrement. Mais je me trompais. Quarante ans plus tard, je commence à peine à comprendre.

C'est qu'il n'y a pas de recette. Des bisons de Lascaux aux chevaux de Marini, toute l'histoire de l'art enseigne cela. Pour la vie non plus, il n'y a pas de recette. C'est pas compliqué : on est dans le noir absolu. Mon père m'a légué son angoisse, mais aussi, indissociables, son sourire, son espérance, son amitié, son humanité en somme. Cela même, indicible autrement, que les artistes placent, ou plutôt trouvent et servent, comme des chevaliers, dans les choses qu'ils dessinent ou sculptent, qu'ils inventent : baigneuses, chevaux, chaises, châteaux, horloges, bâtons de hockey, autobus, cafetières, rêves, lampes de poche, ciseaux, amours, trombones, chars d'assaut, biberons, pierres tombales, pots de beurre d'arachide...

Une photo me reste des années de jeunesse de mon père, qui le montre, circa 1930, attendrissant, il doit avoir treize ans, sur le bord de la rivière de Rigaud, dite «à graisse»; il a les cheveux courts et les oreilles un peu décollées, comme dans le fusain de 1944 de Jacques de Tonnancour, son ami de toujours.

Le grand-père maternel de mon père tenait le magasin général de Rigaud. Ses tantes Gertrude et Marianne furent pour lui d'attentives muses. Je relis ceci, dans son *Journal*, daté du 21 mai 1975 :

Ma grand-mère maternelle s'appelait Zélia et ma grand-mère paternelle Azélie. Azélie avait l'air d'une orchidée fanée et elle me faisait un peu peur. Zélia, par contre, ressemblait à une tulipe blanche et je l'aimais beaucoup. Elle était très pieuse : elle assistait à la messe de cinq heures, ensuite préparait du pain qu'elle mettait au four et qui cuisait pendant qu'elle était à la messe de sept heures. Quand je me levais vers neuf heures, j'avais du pain chaud pour déjeuner. Mais je l'aimais pour bien d'autres raisons aussi.

J'avais une grande tante qui s'appelait Victoria et un grand oncle qui s'appelait Napoléon. Ils avaient été baptisés ainsi bien avant l'entente cordiale ; l'ancêtre Giraldeau était sûrement un grand pacifiste. Victoria était ma marraine et me gâtait. Mon parrain était Philibert Lafleur, mon arrière-grand-père (père de Zélia). Il était constructeur d'églises et de ponts. Grand-mère m'a raconté sa vie de nomade. À ce moment-là, construire une église nécessitait environ deux ans. Durant la construction, Philibert et sa famille étaient logés par le curé, chez lui quelquefois, lequel curé fondait la paroisse. Philibert jouait du violon et chantait. Par conséquent, il était normal qu'il profitât de son séjour

dans la paroisse naissante pour mettre sur pied un chœur (on disait une « chorale »). L'orgue ne devait être installé dans l'église que bien plus tard. L'instrument d'église était alors le violon. Sans doute Philibert enseignait-il aussi le violon à un paroissien. Quoi qu'il en soit, quand il quittait la paroisse, tout était en place.

Mais assez feuilleté l'album familial ; j'en retiens l'amusement de mon père devant les « grandes » questions (généalogie, politique...) et son intérêt pour les commencements, les principes de toute civilisation (fondation d'une paroisse, construction de l'église, du pont, origine de la musique...). Lui-même fut un pionnier dans son domaine, le design, à une époque où le design exigeait les qualités d'un homme à tout faire, des qualités analogues à celles du Philibert dont il parle.

L'un des prénoms de mon père était d'ailleurs Philibert, ce qui le faisait rire, à cause de la dissonance. Mais assurément l'esprit de son parrain Lafleur, l'homme-orchestre légendaire, joua un rôle capital dans sa vocation.

Effectués au début des années quatre-vingt, les derniers travaux de mon père ont porté sur le nombre d'or. Il s'enfermait tous les jours dans son bureau, durant des heures et des heures, et il faisait de mystérieux tracés noirs et rouges sur ses feuilles carreautes.

Il réfléchissait sur la corde à nœuds des Égyptiens, sur le triangle de Pythagore, lisait le *Timée* de Platon, étudiait les cathédrales, feuilletait Luca Pacioli, revenait à Léonard de Vinci, jouait avec la série des nombres dite de Fibonacci, aux étonnantes propriétés ($1[1+1=]$, $2[2+1=]$, $3[3+2=]$, $5[5+3=]$, $8[8+5=]$, $13[13+8=]$, $21[21+13=]$...), s'intéressait aux insectes de Maeterlinck, à la spirale des coquillages, aux motifs de la carapace

des *sand dollars*, lisait et relisait *Eupalinos* et les *Cahiers* de Valéry, et le *Journal* de Jules Renard, et les lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo...

Que cherchait-il exactement et a-t-il trouvé quelque chose ?

Certains jours, il était radieux, convaincu d'avoir percé un vieux secret de compagnon médiéval ou d'arpenteur égyptien. Il aurait aimé faire le lien entre les théories des bâtisseurs de pyramides, de colonnades et de cathédrales, et le travail sur le terrain : connaître le geste, prendre dans sa main l'outil de base. D'où son intérêt pour la corde à nœuds des premiers constructeurs connus, sorte de règle, flexible comme un serpent, grâce à laquelle ceux-ci pouvaient faire de savants calculs proportionnels, c'est-à-dire faire leurs plans et mesurer superficies et élévations, tailler et jointoyer pierres et briques, mais sans jamais rien calibrer objectivement (au sens quantitatif actuel, au sens où nous parlons de pieds ou de mètres), mais rapportant tout à des sortes de longueurs qualitatives, relatives, définies par les espaces entre les nœuds, fondant tous leurs calculs sur des rapports algébriques ou géométriques avec cet étalon, toute mesure étant proportion, c'est-à-dire *multiple ou fraction (nécessaire) d'une unité (aléatoire)*, autrement dit harmonie.

Et la proportion idéale est la section dorée, dont ont si bien parlé Matila Ghyka (*Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, précédé d'une lettre de Paul Valéry, Gallimard, 1931) et l'ésotériste R. A. Schwaller de Lubicz (*Le Temple de l'homme*, Schindler, Le Caire, 1949), et qu'un Raymond Abellio a tenté d'appliquer à la compréhension du mécanisme de la métaphore (*Approches de la nouvelle gnose*, Gallimard, 1981). On sait

que cette proportion équivaut à 1,618..., mais ce nombre n'est rien ; c'est l'*or* qui compte, c'est-à-dire la magie, le pouvoir, la beauté des figures que ce nombre est capable d'engendrer tant dans la nature (symétries moléculaires, schéma de croissance des plantes, structure hexagonale des flocons de neige...) que dans les arts (*Joconde*, *Acropole*, la rose éternelle de Dante, *L'Art de la fugue*...). C'est par amour de la simplicité que mon père se sera si souvent enfoncé dans les calculs les plus complexes.

D'autres jours, rien n'allait plus. Normal, quand il s'agit de percer rien de moins que le secret du monde ! Et il s'enfermait dans un mutisme profond, qu'il recouvrait de propos anodins, pour donner le change, pour n'embêter personne avec ses ratés, sa mélancolie, sa tristesse d'arriver à si peu, lui pourtant parti de si haut. Pour se remonter le moral, il se grandissait un brin dans ses blagues, discutait d'égal à égal avec Léonard de Vinci, avec Dieu même (et non avec la moindre partie de la Trinité : avec Dieu le Père, bien sûr).

Mais mon père était, au fond, une personne très sérieuse ; s'il blaguait au sujet de Dieu, c'était pour mieux protéger son secret à lui : il voulait être un saint. C'est un idéal respectable, mais qui s'est un peu perdu, comme a diminué, note Borges dans sa *Zoologie fantastique*, le prestige des dragons. Ma mère était encore plus draconienne : mystique avancée et grande fumeuse de cigarettes, il lui arrivait de penser que des hordes de diables invisibles tournaient autour de nous, ses enfants, comme ces nuées de mouches noires qui apparaissent en juin dans nos forêts, et méditaient notre perte.

Dérives de la pensée et du sentiment, dès lors qu'il s'agit de parler de ses propres parents ! Je livre en vrac

ces notes biographiques dans l'espoir, à vrai dire assez ténu, d'y voir poindre, à l'occasion, quelque chose comme une loi, une structure, un sens.

Être un saint? Quel rapport avec le nombre d'or, avec l'art, avec la carrière de designer? Un texte de mon père, écrit à une date indéterminée, peut-être vers 1960, si j'en juge par le ton et les idées (et le caractère typographique, celui de la petite Olivetti portative avec laquelle j'ai écrit ma première nouvelle...) ouvre des pistes. Il n'a pas de titre. A-t-il été publié, a-t-il servi de canevas à une conférence? Je ne sais pas.

On n'entre plus à l'église comme saint Bénézet l'a fait à Avignon, au douzième siècle, en criant : « Dieu m'envoie pour construire un pont sur le Rhône ! »

Les villes et les campagnes anciennes n'étaient pas encombrées, comme les nôtres, d'usines, de pylônes, d'antennes, de cheminées, de poteaux, de panneaux-réclames, d'affiches lumineuses, de signaux, de postes d'essence et de tout le reste. Dépouillées de tant d'éléments divers et pervers, les villes et les campagnes anciennes offraient un spectacle simple où les matériaux, bois, pierre et briques, se mêlaient doucement à la nature.

Le ton nostalgique fait d'abord penser à celui d'un Clarence Gagnon déplorant la disparition des villages anciens de Charlevoix et se hâtant de peindre ce qui en restait, ou d'un Rodolphe Duguay emmitouflé dans son cher Nicolet, bien au chaud dans ses paysages. Mais le folklore et le pittoresque n'intéressaient pas mon père, qui était un moderne. Pellan et Borduas le précédaient de peu.

Un moderne certes, mais un moderne partagé : instable, peut-être à la Saint-Denys Garneau, assis entre les deux chaises du passé et du futur, comme on le verra dans les lignes qui suivent, ambiguës dans leur éloge comme forcé de la nécessité et de l'espérance modernes.

L'âge industriel comme un génie malfaisant a couvert le monde habité d'une végétation d'acier, d'aluminium, de verre, de néon, de couleurs, de chiffres et de lettres, de signes et d'images. Il le fallait bien cependant. En plus des commodités, des services, des systèmes de communication nécessaires, il fallait aussi établir la mesure de nos forces, l'étendue de nos entreprises, les possibilités de la science, la réalité de nos rêves. Il fallait que cette végétation, presque incontrôlée et presque incontrôlable, apparût et qu'elle apparût sans hésitations d'esthète. Avoir voulu faire beau à ce stade aurait tout gâté ou tout empêché.

La succession des expériences, des erreurs admises nous a donné une grande assurance et surtout l'espérance que ce monde complexe et extravagant peut devenir merveilleusement habitable et beau.

L'ingénieur qui construit un pont, un viaduc et une autoroute est de cette sorte d'artiste qui croit profondément à la vertu de son art et qui ne doute pas que de cet art sortira une œuvre belle ; il en doute si peu qu'il n'y pense même pas. Il établit des plans, calcule, projette son œuvre sur des données immédiates et concrètes. La fonction de l'œuvre, la convenance des matériaux, le choix des techniques, la séquence des opérations, la nature du terrain et du climat ; chaque chose compte, chaque moyen à prendre est une décision et une décision à prendre avec économie. Rien de trop, et tout ce qu'il faut selon la nécessité propre à l'œuvre.

Une œuvre d'art n'est jamais née autrement que dans un tel labeur de précision et d'économie pour obtenir un maximum de rendement. Il s'agit de choisir la solution la plus simple, de trouver ce qui est nécessaire et qui ne saurait être autrement.

La forme ? Elle n'est pas le privilège de celui qui crée, mais simplement le résultat ultime de tant de nécessités complexes et interdépendantes. Elle apparaît au terme de l'œuvre et elle s'impose. Personne ne la fait, mais tout l'amène et la justifie. Elle apparaît à l'insu, si l'on peut dire, de l'artiste qui s'affaire pour elle aux détails d'une matière pleine d'exigences.

Quand tout est en place et que rien ne peut plus être modifié, la forme apparaît et l'artiste s'arrête, surpris lui-même du calme des choses ordonnées, du luxe des choses réduites à l'essentiel et de la volupté des choses qui s'appellent et se complètent.

L'allusion à Baudelaire ne doit pas nous leurrer : ici l'absinthe manque et il n'y a pas d'odalisque lascive étendue sur le sofa ! Nous nous trouvons plutôt sur le seuil de quelque Acropole idéale, pensée par Léonard de Vinci et Paul Valéry, dessinée par Eupalinos et fonctionnelle comme un immeuble de Le Corbusier, dont la forme sert des fonctions bien définies, est issue d'une mentalité rébarbative à tout excès, de tradition janséniste ou puritaine, proche de celles de Thoreau ou des shakers américains que mon père admirait.

Mentalité contraire cependant dans son essence à l'esprit somptuaire de l'époque, *lyrique* au sens que François Ricard donne au terme, au zèle dépensier de la Révolution tranquille et de ses proliférants fonctionnaires, dont nous relevons comme d'une cuite.

Et contraire, pour remonter un peu plus loin, aux folies libératrices d'un Borduas dont mon père, qui en fut l'élève au collège André-Grasset et l'y remplaça, comme il le remplaça encore à l'École du meuble quand Borduas en fut renvoyé, Borduas dont mon père fut l'envers méconnu : celui-là enseignait les beaux-arts dans une école vouée à l'étude des meubles et des arts appliqués (c'est-à-dire à l'étude du design), tandis que mon père voulut toujours redorer le blason des créateurs d'objets dans les institutions vouées à l'enseignement des arts dits beaux par un pléonasme qu'il aimait stigmatiser. Étrange chassé-croisé ! Mais ce n'est pas tout : l'ironie du sort voulut que mon père fût le premier (avant son disciple Michel Dallaire) qui ne fut pas un artiste au sens habituel du terme (peintre, sculpteur, encore qu'il l'ait été aussi) à recevoir, pour son œuvre de designer, c'est-à-dire pour cela même que Borduas, plus gourou qu'humble artisan, refusait d'enseigner à ses ouailles, à recevoir, dis-je, lui, l'anti-Borduas, le prix précisément nommé *Borduas* !

Pourquoi la modernité distingue-t-elle si nettement l'artisanat et l'art, mettant l'artiste sur un piédestal et cachant l'artisan dessous ? On trouve un écho de ce problème dans le débat actuel sur la vocation du Musée des beaux-arts de Montréal, où étaient exposées, en 1995, des automobiles anciennes et futuristes ; mais si la beauté est désormais mobile, où allons-nous ? Et à quoi bon les vieux bœufs de Horatio Walker, les bateaux peints d'Adrien Hébert, les éclairs colorés de Marcelle Ferron ?

Bien qu'Élie Faure ait soutenu qu'on « ne peut mettre sur le même plan, quoi qu'en ait pensé Diderot, un ébéniste, même admirable, et Rembrandt », on peut lui opposer cette pensée audacieuse de mon père, qui doit moins à un Diderot qu'à un Teilhard de Chardin :

« L'artiste collabore, en y participant, à la résurrection des corps, même les plus matériels, les moins animés. »

La *résurrection* d'une table? D'un lampadaire? Et pourquoi pas? Aussi doit-on prendre très au sérieux, dans le texte de mon père, la quintuple occurrence du verbe *apparaître*.

La sainteté que mon père recherchait pouvait être celle de l'humble saint Joseph, ébéniste de son métier, vivant dans l'ordinaire, résigné à n'être pas un dieu, mais l'œil ouvert et la main laborieuse.

Mon père avait donc quelque chose d'un marginal dans une société d'abondance et de loisirs. Il avait l'esprit critique, toujours. Il rendait cet inestimable service-là, qui n'est jamais récompensé, forcément, que par de l'ingratitude, les gens prenant si souvent les idées pour des attaques personnelles. Il n'aimait pas les médecins, par exemple; non pas tel médecin, mais l'ensemble de la profession, avec ses innombrables abus. Molière eût aimé mon père qui, du reste, frais émoulu des Beaux-Arts, conçut décors et masques pour la troupe du Tréteau qui montait, en 1941, *La Jalousie du barbouillé*.

Il honnissait tout particulièrement ceux qu'il appelait les « chercheurs » universitaires. Il y a la « recherche » et il y a la « recherche », expliquait-il; à l'université (il y a enseigné dans les années soixante-dix), on fait surtout de la re-cherche, c'est-à-dire que l'on cherche de nouveau ce que l'on a déjà cherché et trouvé, mais que l'on a perdu. Pensée décapante, dans l'esprit d'un Miron refusant, pour écrire, tout « traitement de texte », arguant que sa poésie n'était pas malade.

Après avoir étudié la philosophie (évidemment thomiste, mais tempérée par le modernisme de Jacques Maritain, dont l'*Art et scolastique* l'avait fort impres-

sionné), mon père a été tenté d'être sculpteur. En 1946, il est à Paris, dans l'atelier de la Grande-Chaumière, avec son maître Ossip Zadkine. Voici le portrait qu'il en trace, dans un texte de 1956 :

Zadkine venait tous les vendredis et pendant deux ou trois heures, le travail cessait et il parlait. Son langage imagé, enthousiaste, nerveux, nous entraînait et tout devenait sculpture. Le monde redevenait poétique et plein de sens comme au premier jour de chaque chose. Tout était neuf, pur, essentiel. Les envolées de Zadkine étaient d'une éloquence caricaturale ; les mots anglais se glissaient dans une phrase française, les mots français dans une phrase anglaise, il y avait des allusions à Orphée, aux vaches, à l'épaule du modèle, à la moustache d'un général, à Rodin et aux beaux grands ormes.

Mais l'art nourrit mal son homme, et encore plus mal sa famille. De la nécessité de gagner sa vie, autant que de sa formation et de sa tournure d'esprit, est née la véritable vocation de mon père, celle de *designer*.

Le design, l'ancienne *esthétique industrielle*, est à l'équipement ce que l'architecture est au bâtiment, répétait-il. Cette activité ne se laissant désigner que par un mot anglais, cela désolait mon père, qui se consolait toutefois à l'idée que le mot anglais venait lui-même d'un mot français. Quant à la chose « design », qui dira son *pedigree* ? D'où vient ce souci nouveau de l'objet ? Il témoigne, si je me fie à mon père, d'une nouvelle culture, celle de l'ère industrielle et de la production en série des objets divers dont nous avons besoin (ou que nous désirons), qui a remplacé l'ancienne, où triomphait l'artisanat. Soit dit entre parenthèses, le mot *pedigree* aussi vient du français *pié de grue*, c'est-à-dire de

l'empreinte de cet oiseau, qui est formée de trois traits. Tout nous ramène, dans la vie comme dans la langue et dans les produits de l'industrie humaine, à des figures élémentaires, aux premières lignes, c'est-à-dire au dessin, où la pensée s'ébauche.

Le design serait ainsi l'artisanat moderne. Ses plus belles réussites laissent voir la main, la marque de l'homme, son âme ; quant à ses échecs, ils résultent de la suprématie de la machine, de la série, c'est-à-dire de la quantité et du nombre banal, du nombre de plomb pourrait-on dire pour l'opposer au nombre d'or, du nombre réduit à sa dimension matérielle, du nombre uniforme et non modulé ou chantant.

Évidemment, c'est la société qui commande au designer ses œuvres, et les rapports de mon père avec ses commanditaires n'auront pas toujours été harmonieux. Le design sert aussi les tortionnaires : comment le design, cette rhétorique de l'objet, saurait-il à lui seul, sans idéologie, sans métaphysique, aussi impuissant dans la vie qu'une anacoluthie en aucune langue, saurait-il, dis-je, distinguer deux projets tout aussi viables l'un que l'autre, deux équipements à réaliser aussi opposés l'un à l'autre dans leur fonction, mais proches l'un de l'autre dans leur nature, qu'une guillotine et un massicot ?

Design, dessein, dessin : mon père eut toujours un sens très sûr de la ligne, fut un excellent dessinateur. Il a dessiné ses propres père et mère, et sa femme, ma mère, ainsi que plusieurs nus ; et, plus tard, des immeubles et des paysages. Non pas pour « faire œuvre », démarche convenue ; mais pour trouver quelque chose. Aussi ne se répétait-il guère, ni dans les sujets, ni dans les médiums, ni dans les méthodes, ni

dans les styles, ni dans les intentions peut-être. D'où cent réalisations très diverses : pub pour le lait, salon des VIP (je ne l'ai pas vu) de l'aéroport de Mirabel, pavillon du Canada à l'Exposition universelle d'Osaka, symboles de l'Expo 67 et du Cégep du Vieux-Montréal, médaille pour le Mouvement national des Québécois, timbre postal, caricatures dans le journal syndical *Le Travail* de Gérard Pelletier, premiers abribus et signalisation de la CTCUM...

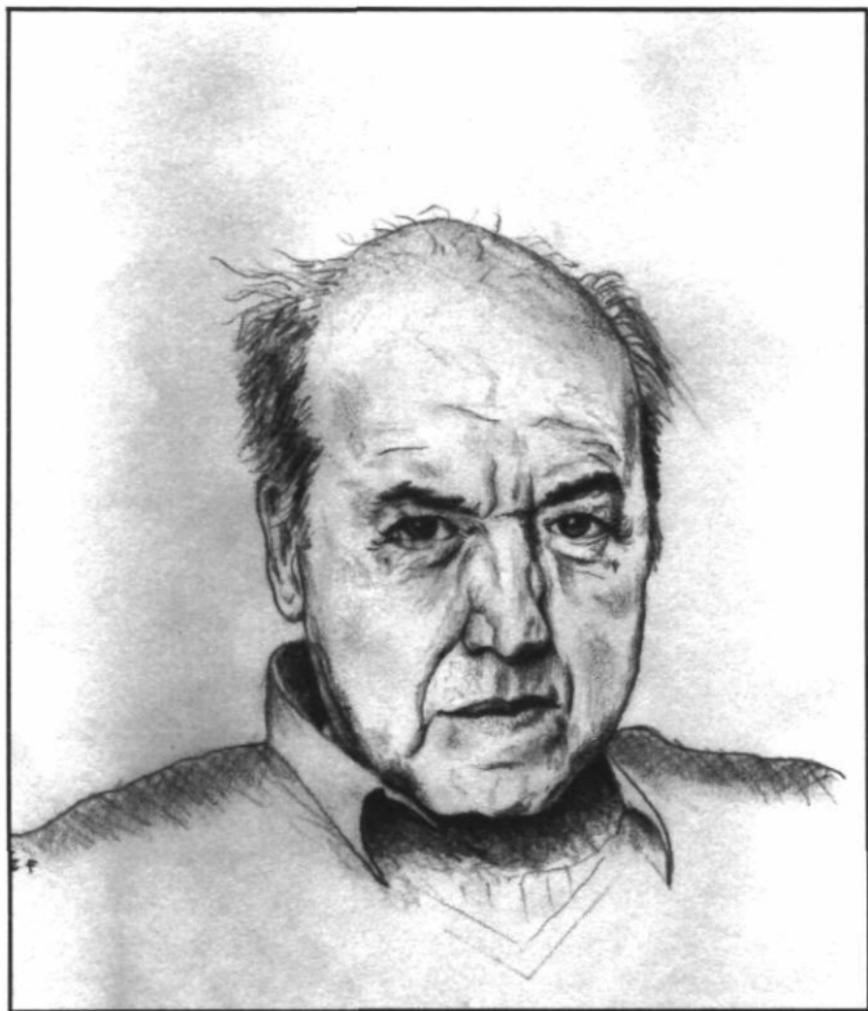
Je dois tenir de mon père quand je me méfie des créateurs dont le style et les idées sont constants, dont les œuvres paraissent produites en série. Il m'a dessiné trois fois : au sein (à seize jours), dans mon landau (mon bonnet me fait une auréole) et à dix-sept ans (barbu). J'en tire une certaine fierté, pourquoi la dissimuler ? C'est mon *pedigree*. Quel enfant se cacherait toute sa vie sous prétexte qu'il a les traits de son père ?

Parfois, une mouche le piquait. Par exemple, la fois qu'il s'est mis en tête de fabriquer un mécanisme d'horlogerie, mais avec des pièces de bois (du pin acheté chez Rona). Il y consacra toute sa minutie, toute son ingéniosité, durant des mois entiers, pour s'aviser enfin que le bois ne permettait pas la précision nécessaire aux engrenages d'une horloge. N'importe quel expert aurait pu le lui dire dès le début. Il y eut quelque chose de dérisoire dans cette entreprise ; le père vieillit, nous disions-nous.

Aujourd'hui, je vois mieux la mouche. Ou, pour me servir d'une autre image : l'étincelle. L'idée était tout pour lui. L'idée ou le principe, ou la forme, ou le dessein : je ne sais trop comment signifier ce centre qu'il cherchait, qu'il trouvait parfois, et qui était aussi son propre centre. Une telle exigence est rare.

Elle me fait penser à la quête du poète Jean-Pierre Issenhuth, moins visuelle que musicienne toutefois, et de ce que celui-ci appelle la « fatalité harmonique » : il s'agit de la recherche de ce lieu (ou moment) où l'être coïncide parfaitement avec lui-même, ou du moins a l'impression de cette coïncidence, de la parfaite adéquation de sa pensée et de son action.

Comme l'amitié, un sourire n'est-il pas une proportion, peut-être la plus belle de toutes, celle qui rassemble deux êtres dans un espace à géométrie variable, en même temps unique et double, matériel et spirituel, où la bonté trouve son nombre et où le nombre n'est pas de marbre ? Tous les portraitistes savent que le sourire ne doit pas être rendu par des lignes qui l'entoureraient, mais que le sourire est une ligne et que la ligne est un sourire. Et les lèvres, des ombres ; et les ombres, ses lèvres. Oui, une cafetière, une poignée de porte, un arrêt d'autobus, une chaussure, une chaise peuvent sourire, vous servir avec le sourire.



*Portrait de Julien Hébert, crayon (d'après une photographie),
François Hébert, 7 mai 1995.*