

Le Musée international à la Terre Des Hommes

Mario Bucci

Number 48, Fall 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58286ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

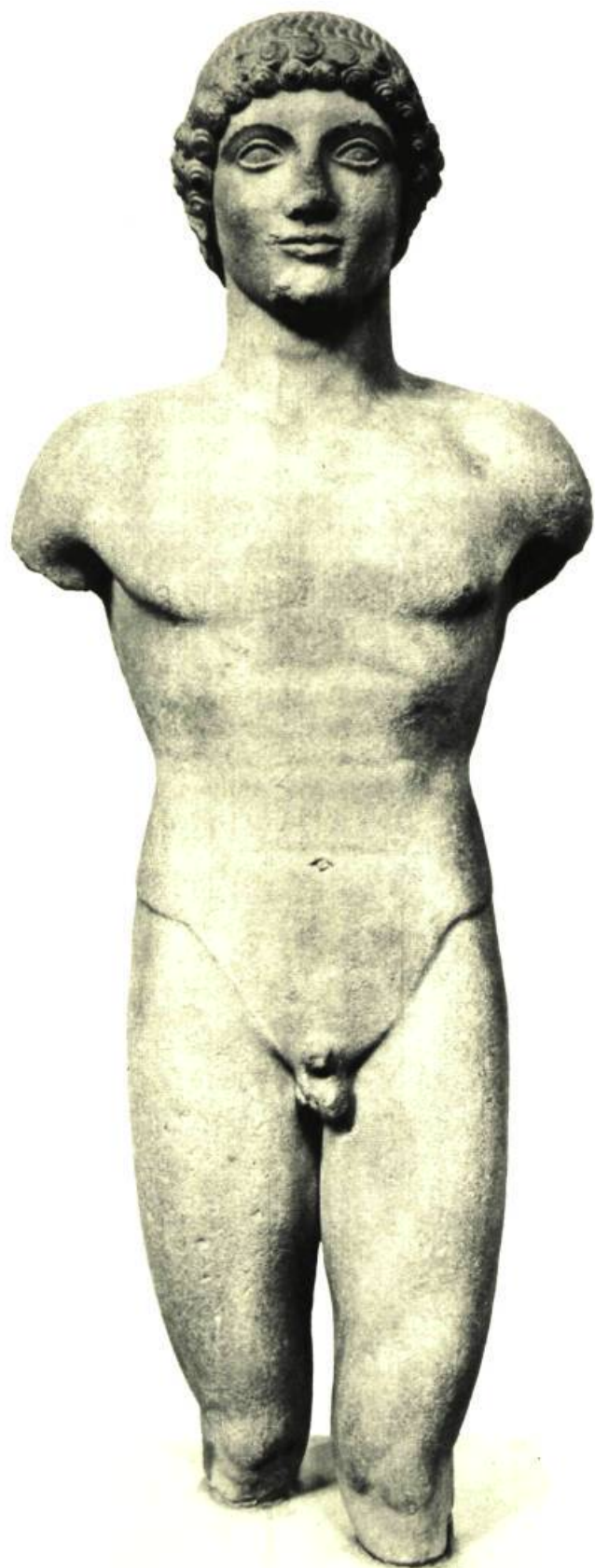
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bucci, M. (1967). Le Musée international à la Terre Des Hommes. *Vie des arts*, (48), 24–35.



1

LE MUSÉE INTERNATIONAL A LA TERRE DES HOMMES

par Mario BUCCI

Une colossale tête de guerrier de provenance mexicaine, que l'on peut attribuer au IX^e siècle, nous accueille à l'entrée du pavillon, édifice élégant et raffiné qui, après l'Exposition, servira de musée de l'art contemporain. Cette tête aux traits accusés, à la grande mâchoire volontaire, au nez large et camus, aux sourcils froncés en une expression de sévère menace, était peut-être placée devant un temple avec d'autres énormes têtes de guerriers, en signe de protection, pour éloigner, par son regard foudroyant, perçant et droit, les visiteurs importuns ou les profanateurs sacrilèges. Elle sert présentement d'invitation; elle est comme une précieuse introduction à la magnifique exposition à laquelle vingt-deux pays ont envoyé, fruit d'un choix avisé et précis, le meilleur de leur art, les oeuvres les plus significatives que l'homme a données en des pays divers, à des époques différentes. Voilà une entreprise qui aurait pu décourager les organisateurs, mais ils l'ont réalisée avec une telle sûreté de choix que le succès en est évident. Les siècles et les lieux se mêlent, de distantes civilisations se côtoient, composant par leur rencontre un mélange instructif et étrange, abondant, par antithèse ou ressemblance, en rapprochements audacieux mais certainement significatifs. C'est ainsi que l'oeuvre la plus ancienne, la plus archaïque, devient le plus sensible au goût moderne, que des réalités analysées dans le détail des synthèses hasardées de formes et de volumes rajeunissent et palpitent d'actualité après un très long laps de temps.

Parmi les plus antiques témoignages de l'art de la sculpture, superbe exemplaire de la civilisation égyptienne, figure, dans la sévérité de sa forme pyramidale, *Amenhotep* (XV^e-XIV^e siècle av. J.-C.) représenté en scribe du roi, accroupi dans son geste habituel. Le bloc de granit noir ne perd rien de sa majesté, de sa construction; l'architecture solide du corps, qui est pure structure et synthèse, s'enrichit d'une réalité soulignée par quelques traits essentiels et significatifs: les plis de la chair, sur le devant du buste et le long des côtes, indiqués par le sculpteur dans le but de souligner la pose relâchée du scribe, sont identiques à ceux que nous retrouvons sur le corps des christs romans mais, cette fois, avec une signification dramatique et expressive. Les pieds, cachés sous les jambes, mettent en relief le rythme croisé des mollets et leur solide volume; les genoux ronds ainsi que les quatre doigts de la main droite constituent une défense, une barrière, presque une digue pour le papyrus appuyé sur les jambes, sous le regard lourd et concentré que garde le personnage depuis des siècles. Les délicats hiéroglyphes de la dédicace, gravés sur la base comme une notation musicale, ne font qu'augmenter et mettre en valeur la solidité du granit.

Tout près de là, mince et imposante en même temps, se dresse une statuette féminine appartenant au musée de Montréal et provenant de la région d'Amlache où, sur les côtes lointaines de la mer Caspienne, dans les régions montagneuses de l'Iran, s'est épanouie la civilisation de Marlik. Sa synthèse plastique, tout à fait moderne bien que remontant entre 1400 et 800 av. J.-C., s'allie à un goût très marqué pour le grotesque. L'impression de stabilité que donne cette petite idole lui est imprimée par un visage en forme de lune posé comme un couronnement sur un long cou, par le buste cylindrique où deux petits seins, perdus dans la vallée de la poitrine, semblent deux minuscules



1 — Artiste grec du V^e siècle avant J.C. KOUROS. Vues de face et de dos. Marbre. Hauteur: 39 1/4" (99,50 cm). British Museum, Londres.

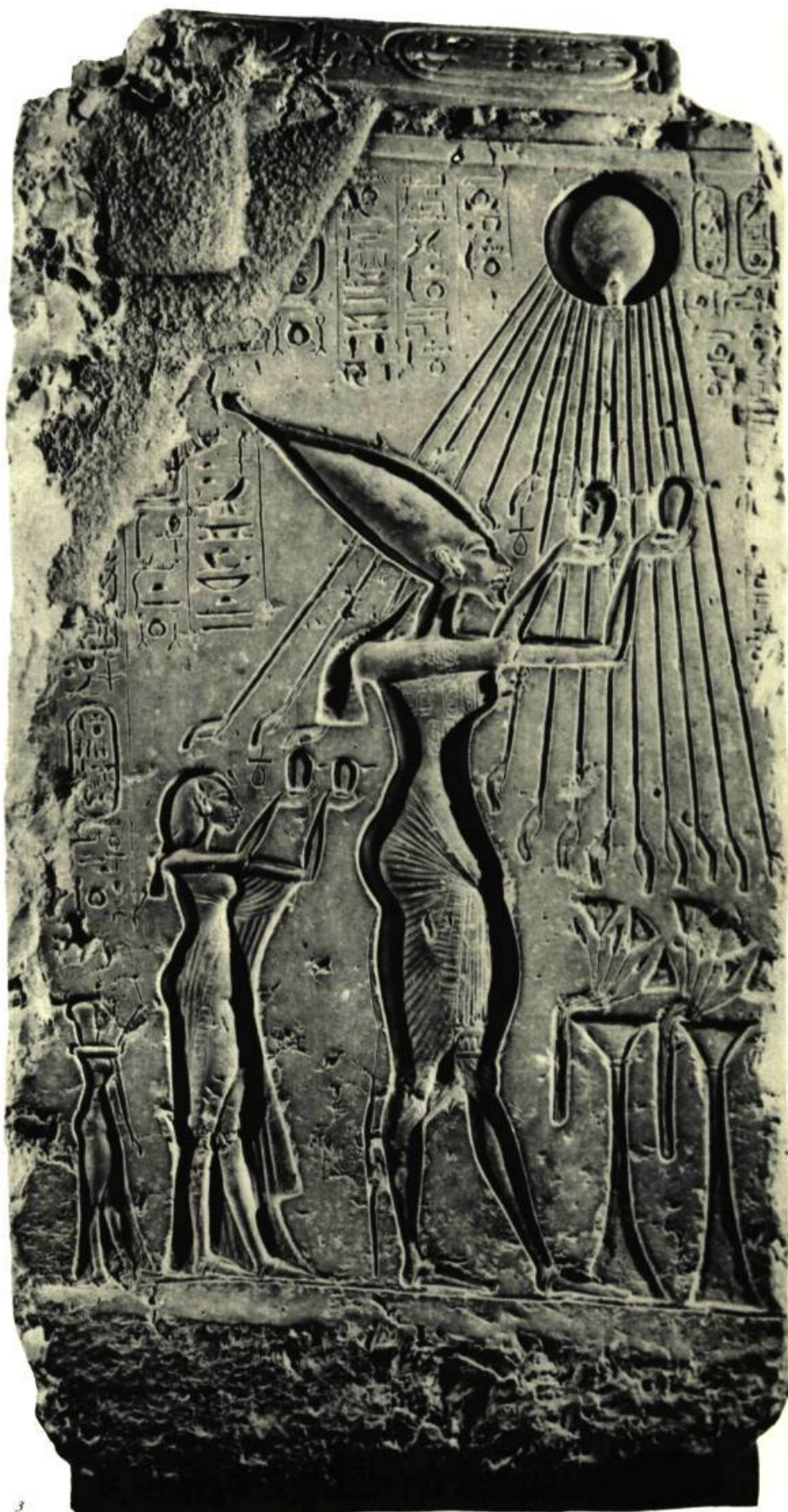
2 — Artiste étrusque vers le II^e siècle avant J.C. PERSONNAGE MASCULIN ET PERSONNAGE FÉMININ. Bronze. Hauteur: 13 3/8" et 11 3/8" (34 et 28,7 cm). Museo Nazionale di Villa Giulia, Rome.

2

3 — Artiste égyptien. Règne d'Akhenaton. Vers 1370-1361 avant J.C. LE ROI AKHENATON ET LA REINE NEFERTITI ADORANT LE SOLEIL. Albâtre. Hauteur: $39\frac{3}{8}$ " (100 cm). Musée égyptien, Le Caire.

4 — Culture Marlik, région d'Amlache, Iran. Vers 1400-800 avant J.C. FEMME SOUFFRANT DE STÉATOPYGIE. Terre cuite. Hauteur: $18\frac{3}{4}$ " (47,5 cm). Le Musée des Beaux-Arts de Montréal.

5 — Artiste japonais du Ve-VIe siècle. HANIWA. BUSTE DE FEMME. Terre cuite. Hauteur: $17\frac{3}{4}$ " (45 cm) Musée national, Tokyo.





cônes lunaires; le tout solidement planté sur des hanches larges et épanouies, symboles de la force même de la maternité, de la femme, source de l'espèce humaine. La puissance, la vigueur de masse que manifeste cette terre cuite de faibles dimensions ne sont pas moindres que celles qui se dégagent d'un bronze imposant de Moore, que l'on peut considérer comme un point de contact sûr entre les siècles écoulés et l'époque où nous vivons.

De la petite idole iranienne à l'éphèbe grec du Ve siècle, le saut est énorme et ne saurait être seulement expliqué par les trois siècles qui les séparent: c'est tout un monde, une philosophie, le sens de la vie qui les opposent diamétralement. Forcée dans la cage idéale de son propre corps comme dans un modèle précis de beauté, calculée mathématiquement sous le contrôle de mesures particulières, servant de cadre à une idée, la statue grecque surpasse la réalité même qu'elle se propose de rendre; elle l'enferme et la maîtrise dans la plus haute limite de la perfection; elle l'exalte jusqu'à ce qu'elle devienne un symbole, un symbole caressé hors de toute interprétation expressive, critique ou humoristique, par-delà tout changement qui éloigne la forme de cette rigueur, de cette pureté parfaite à laquelle le sculpteur a visé comme on vise à un couronnement.

Une déformation humoristique et une puissance extraordinaire caractérisent, au contraire, les deux statuette étrusques de l'Exposition. Postérieures de trois siècles à la statue grecque, elles diffèrent surtout par la sensibilité. Il s'agit d'un type de déformation que l'on retrouve dans les petits bronzes de l'époque des nuraghes, vestiges intéressants du peuple qui habita le plus anciennement la Sardaigne. Un homme, une femme — deux personnages démesurés quoique de faibles dimensions — qui, par leur fantastique allongement, donnent à la figure humaine une interprétation toute romantique, expressive et profonde, et très éloignée de la tête contemporaine d'Aphrodite (présentée avec le thème de l'Homme et son idéal), dont les traits ordonnés et purs suivent le modèle idéal de l'art grec. Ces statuette sont cependant proches de l'interprétation moderne d'un Giacometti qui reproduit, en les dramatisant, leur déformation raffinée et les traduit dans une matière meurtrie, décomposée, déchirée, comme s'il s'agissait de larves ou de quelques épaves humaines, sauvées de cet immense bouleversement géologique, de cet incendie, de ce renversement des vieilles traditions qui caractérisent le siècle où nous vivons.

Si la tête d'Aphrodite montre l'homme penché vers une beauté impérissable, vers une identification avec Dieu, la puissance intérieure du *Baiser* de Brancusi marque un retour à l'essence des choses et à l'amour voulu du primitif ainsi qu'une adhésion à certains principes de la sculpture africaine ou à ceux des plus anciennes civilisations, tout en exprimant une veine d'humour toute naïve et moderne, presque un art de vignette. La simplification des détails semble un retour à la cariatide archaïque; son amour et sa sensibilité de la matière nous ramènent à des exemples bien connus de sculptures romanes, aux figures d'Autun ou à celles d'Antelami, à Modène et à Parme. Le *Baiser* représente ce que pouvait donner de plus moderne et de plus révolutionnaire l'an 1910, au moment où Paris et la France entière étaient dominés par une admiration inconditionnée pour Rodin, dont Brancusi est certainement l'adversaire. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le groupe solide des *Bourgeois de Calais*, qui sembla tout à fait révolutionnaire en 1884 mais qui trahit le poids des années et le goût de son temps, si on le rapproche d'autres ouvrages de la présente exposition, trop borné qu'il est à la forme et à la conception d'une sculpture pseudo-Renaissance. On a beaucoup parlé, à propos de Rodin, de sculptures du Moyen Age, mais on devrait plutôt faire état des personnages de Donatello, de ses prophètes, de ses héros, ou des admirables sculptures de Michel-Ange, puisque c'est bien l'art de ces deux maîtres que Rodin a remanié et assaisonné de sentiments humanitaires, découverts et dénoncés, d'histoires de Patrie, de néo-Moyen Age, thèmes trop pressants pour devenir de la poésie et qu'on dirait d'un Victor Hugo de la sculpture.

D'ailleurs, l'homme a toujours été libre de trouver la forme la plus convenable à l'expression de ses propres conceptions. Il nous a donné l'idée d'abstraction dans les symboles concrets des hiéroglyphes, dans le merveilleux relief du *Roi Akhenaton* et de la reine *Nefertiti*, avec ses personnages aux traits accentués

et presque caricaturaux selon le goût de la période d'El Amarna, disposés en ordre croissant dans le triangle du bas-relief qui ne porte pas de texte, dominés et réglés par l'éventail des rayons, qui sont en même temps représentation et plan géométrique constructif. Bien qu'exprimé dans la matière brute de l'argile, le *Buste de femme* (Ve-VIe siècle av. J.-C.), qui vient de Tokyo, est l'interprétation élégante et perfectionnée d'un mannequin raffiné destiné à soutenir le collier et la coiffure; les yeux, représentés par deux trous, la petite bouche mince, fermée dans une expression mystérieuse, ont la délicatesse de certains ouvrages grecs ou étrusques. Deux siècles plus tard, on parvient à un des chefs-d'œuvre de l'art chinois, à la merveilleuse vérité des *Demoiselles du palais jouant au polo*, mouvementées et vibrantes comme de petits bronzes de la Renaissance et où seuls sont indiqués — mais avec quelle sûreté — les détails essentiels pour marquer le mouvement et l'esprit élégant des amazones. S'offre quelques siècles après, entre 1200 et 1300, la présence réelle et physique du présumé *Portrait de Taira-no-Kiyomori* à la tête forte et vigoureuse comme celle d'un Donatello, insérée dans le schéma du manteau formé de lourds plis qui, avec une allure musicale, tombent en larges coulées, comme les draperies des statues gothiques.

Il y a des rappels mystérieux, des rapports, des retentissements qui se cachent dans les choses même et en dehors de tout effort de recherche critique. La fixité de l'idole, l'hiératisme de la position frontale, si chargée de valeurs dans la sculpture égyptienne ou grecque archaïque, nous les retrouvons aussi aux sources de la civilisation américaine dans le *Masque de la mort* provenant des fouilles péruviennes de la pyramide de la Lune (III^e av. J.-C. — 500), émouvant comme certains masques bien plus anciens de la civilisation mycénienne, terrible et vrai autant que la *Tête de masse en forme de démon fabuleux* (aussi à l'Exposition), de facture persane, et qui, bien que née au siècle dernier, semble jaillir d'une fantaisie médiévale.

En passant de la sculpture à la peinture, les découvertes continuent, particulièrement dans les civilisations que nous connaissons mal ou seulement par des ouvrages de qualité inférieure, comme cela arrive pour les œuvres du Japon ancien, que l'on peut considérer parmi les plus élevées et les plus remarquables de cette extraordinaire exposition. Dans le grand vide de la natte sur laquelle il



6

6 — Pieter de Hooch. 1629-après 1684. *LA COUR*. Vers 1656. Huile sur toile. 30 $\frac{3}{4}$ " x 25 $\frac{1}{4}$ " (78 x 65 cm). Koninklijk Kabinet van Schilderijen, "Mauritshuis", La Haye.

7 — Thomas Gainsborough. 1727-1788. *ROBERT ANDREWS ET SA FEMME*. 1749-50. Huile sur toile. 27 $\frac{7}{8}$ " x 47" (70 x 119,5 cm). The National Gallery, Londres.

8 — Diego Rodriguez de Silva Velasquez. 1599-1660. *LE PORTEUR D'EAU DE SÉVILLE*. Vers 1620. Huile sur toile. 42 $\frac{1}{8}$ " x 31 $\frac{1}{8}$ " (107 x 81 cm). Wellington Museum, Londres.

7





est assis, l'Empereur Toba (1103-1156) nous apparaît, dessiné sur une étoffe en soie, comme un bloc compact, un ensemble synthétique de lignes et d'accords musicaux conforme à un goût que l'on peut rapprocher de solutions contemporaines analogues. Tourné vers la droite, ébauchant un sourire ambigu, il montre son gros visage blanchi à la poudre de riz, maquillé et tragique comme un masque extra-temporel; il trône sur la masse de son corps épanoui, bâti par couches comme une pyramide anguleuse, une légère pyramide de soie, presque comme un énorme papillon inséré dans la coupure horizontale du tapis, amas sur lequel toutes les parties du corps, les gestes même, sont résumés, brodés dans une boucle, dans une série de courbes parallèles où les angles se rapprochent selon une allure géométrique et musicale à la fois. Les deux plantes des pieds, vues du dessus, contre les plis de la robe, forment comme une fleur, un épi; l'esprit même de l'œuvre est résumé dans un magique détour auquel on ne parvient que moyennant un dur travail d'émondage, d'élimination, en coupant les détails superflus; ce que l'art moderne connaît si bien. De nature différente, mais offrant avec l'œuvre précédente une certaine analogie, se présente le *Christ en croix* de Limoges (XIIe siècle); son écriture, la calligraphie qui le dessine ici d'un réalisme, d'un symbolisme parfaitement fondus dans l'empâtement

9 — Artiste persan du XIXe siècle. TÊTE DE DÉMON FABULEUX. Fer incrusté d'or et d'argent. Hauteur: 13 3/4" (34 cm). Staatliches Museum für Völkerkunde, Munich.

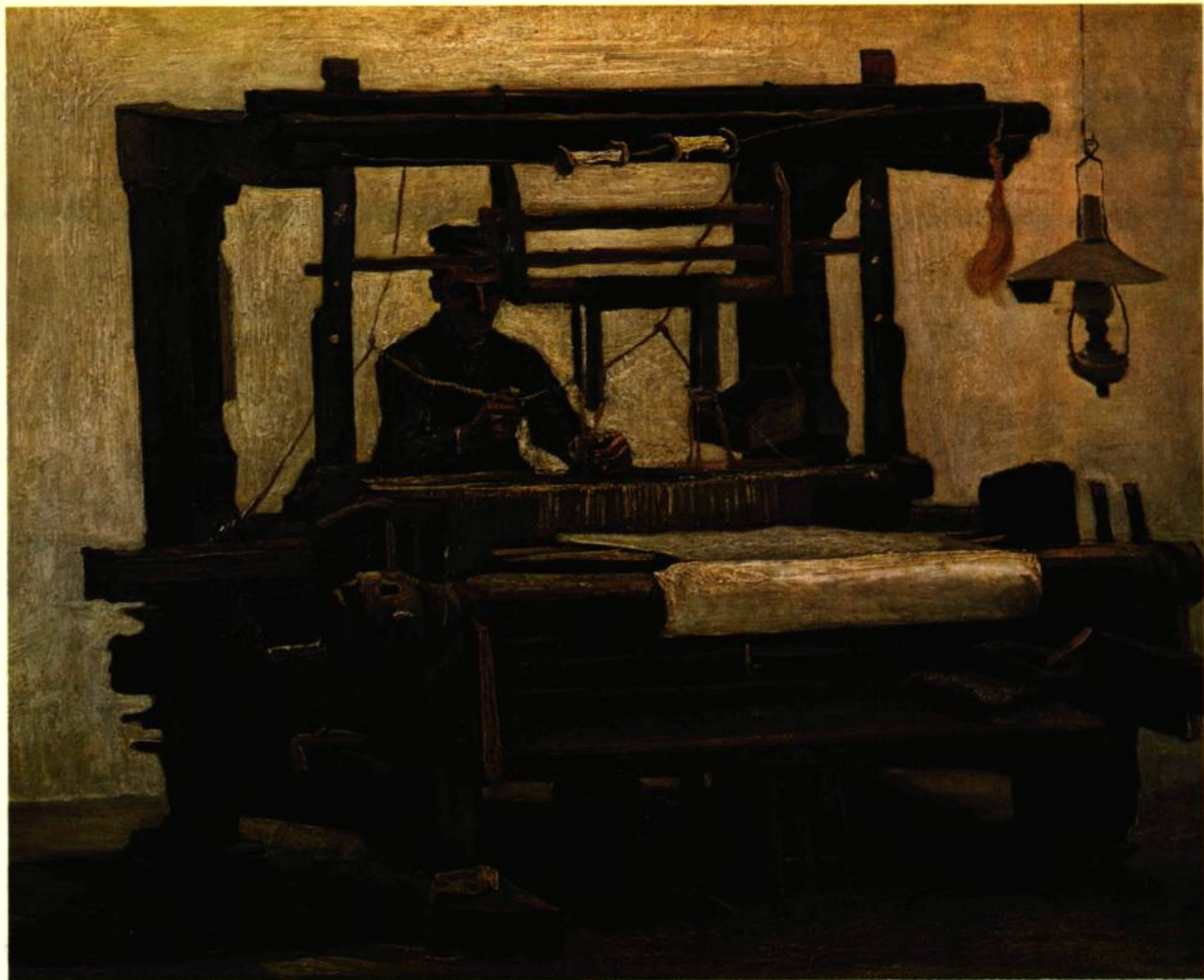
10 — Arras, France, XVe siècle. L'OFFRANDE DU CŒUR. Tapisserie, laine. 101 1/2" x 82 1/4" (258 x 209 cm). Musée de Cluny, Paris.

11 — Ben Shahn. 1890. DAG HAMMARSKJÖLD. 1962. Détrempe sur contre-plaqué. 59 7/8" x 48" (152 x 122 cm). Nationalmuseum, Statens Porträtssamling, Château de Gripsholm, Stockholm.

12 — Artiste japonais du XIIIe siècle. L'EMPEREUR TOBA. Couleur sur soie 68 3/4" x 50 1/2" (174,4 x 128,2 cm). Temple Daidempô-in, Wakayama, Japon.







précis de l'émail. Le sens de la couleur, de la matière précieuse et resplendissante, donne du relief au corps si clair du Christ, sorte de scarabée égyptien posé sur le couvercle d'une petite boîte précieuse, hiéroglyphe tragique qui renferme en quelques lignes essentielles, presque fonctionnelles, dirait-on, la spiritualité tourmentée et dramatique de l'âme chrétienne.

De la géométrie musicale du Japon, faite de lignes tracées en l'air comme dans la danse, qui est aussi sculpture et peinture en mouvement, on passe dans la même salle à la poésie du vrai, de l'histoire, du tout-dit, du tout raconté, à l'invention de la lumière, avec le *Portrait de Marguerite Van Eyck*, œuvre estimable et très rare dans la peinture du début du XVe siècle, aux Pays-Bas. La perspective de la composition, que les mains portées en avant, vers le premier plan, rendent plus tactile, est due principalement à la lumière, une lumière modérée qui met en relief, sans aucune dureté photographique ni recherche d'effet, les traits du visage, en créant une ombre légère, lumineuse du côté qui est opposé à la lumière. La lumière resplendit sur la blancheur du voile posé sur le serre-tête et sur la bordure de dentelle, qui se détache sur le rouge foncé d'une robe qui sent le drap chaud et mou. Ce portrait merveilleux, qui figure parmi les premiers du siècle commençant, est composé et peint à la pointe du pinceau. Ses passages les plus délicats et les plus subtils deviennent, grâce à la science de l'artiste, des détails qui vivront toujours, gravés pour l'éternité. C'est de ces brillants, de ces splendides examens au microscope que naîtra, dans le Nord, l'art du portrait de la Renaissance, qui prendra son essor avec la brillante galerie de portraits d'un Antonello de Messine et, un peu plus tard, avec ceux de Ghirlandajo. Grâce au reflux de la Renaissance italienne sur la Renaissance allemande, nous rencontrons, dans le flot de retour, le *Portrait d'Otto Brunfels* de Cranach, dont la calligraphie se fait maintenant précise pour décrire un prêcheur protestant qui est aussi l'auteur d'un livre de botanique. En effet, l'énumération des traits du visage n'a plus la précision que l'on trouve dans un herbier. Les traits ne sont pas nuancés ni interprétés par la lumière comme dans un Van Eyck, mais sont gravés et insérés dans le schéma élégant d'une écriture exacte, de grand style, celle que Dürer avait lancée en mettant en valeur la charpente essentielle du graveur.

Après les Pays-Bas et l'Allemagne, on plonge dans une atmosphère idyllique de pure poésie avec l'*Offrande du cœur*, une tapisserie française du XVe siècle. Les arabesques élégantes et souples que forment les deux personnages gardent encore une allure gothique, comme dans les enluminures des frères Limbourg. Elles sont entourées des rameaux, des fleurs, des animaux d'une nature enchantée, appri-voisée, qui forme un décor certainement plus suggéré, plus fantaisiste que la nature du décor italien, avec ses clochers et ses tours de châteaux dressés contre



15

13 — Vincent Van Gogh. 1853-1890. *MÉTIER À TISSER*. 1884. Huile sur toile. 27 $\frac{1}{2}$ " x 33 $\frac{1}{2}$ " (70 x 85 cm). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Les Pays-Bas.

14 — Artiste japonais. Epoque Edo, XVIIe siècle. *CONSTRUCTION DU TEMPLE KITANO*. Encre et couleur avec or sur papier moucheté, 12 $\frac{1}{2}$ " x 60" (31,7 x 152,6 cm). Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection.

15 — Constantin Brancusi. 1876-1957. *LE BAL-SER*. 1908. Pierre calcaire. Hauteur: 23" (58,5 cm). The Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection.





16 — Henri Rousseau. 1844-1910. *LA GUERRE*. 1894. Huile sur toile. 44½" x 76" (113 x 193 cm). Musée du Louvre, Paris.

17 — Georges Braque. 1882-1963. *L'OISEAU ET SON NID*. 1956. Huile sur toile. 51¼" x 68¾" (130 x 173,5 cm). Musée national d'Art moderne, Paris.

18 — Paul Klee. 1879-1940. *ÜBERMUT*. 1939. Huile sur gouache. 39¾" x 51¼" (101 x 130 cm). Paul Klee-Stiftung, Berne.

19 — Vittore Carpaccio. Vers 1460/5-vers 1526. *LE SANG DU RÉDEMPTEUR*. 1496. Huile.. 64¾" x 63" (162 x 160 cm). Museo Civico, Udine.

20 — Artiste indien. GARHWAL. XVIIIe siècle. *SUDAMA S'APPROCHANT DE LA VILLE D'OR DE KRICHNA*. Vers 1780. Gouache sur papier. 8½" x 11¾" (21,5 x 30 cm). Victoria and Albert Museum, Londres.

le ciel et que l'on admire dans *le Sang du Rédempteur* de Carpaccio, où le charme vient de la réalité d'une lumière matinale, d'une aube limpide qui éclaire le Christ et les anges qui l'entourent d'un pur reflet d'albâtre. La force et la tradition d'une France toujours semblable à elle-même à travers les siècles, se retrouvent dans les tapisseries, les fleurs, les papiers peints de Matisse pleins d'une poésie semblable, celle de la courbe sinueuse et musicale de ses songes, de ses femmes arrondies comme les majuscules des enluminures du XIVe siècle et qui semblent guidées, ainsi que les deux personnages de la tapisserie, par la musique de madrigaux et de chansons d'amour accompagnés par de rares et touchants accords de luth. Une vague musicale impétueuse, vive comme le sang, semble envahir le

¹⁶ *Paysage aux paons* de Gauguin, qui date de 1892. C'est un paysage composé de boucles et de tourbillons, né de la couleur par une germination naturelle, un phénomène de la nature sauvage qui éclôt dans les îles heureuses. Et il est intéressant, après cette peinture, de passer au paysage indien du XVIIIe siècle avec *Sudama s'approchant de la ville d'or de Krichna*, œuvre inspirée par une poésie toute appuyée et stylisée graphiquement dans un style élégant, selon un goût qui semble prévoir et annoncer déjà la liberté de l'art nouveau comme le montre la palette de l'auteur: verts tendres, roses pâles, bleus d'azur, qui semblent choisis pour illustrer des livres d'enfants. Le sens du primitif, voulu par Gauguin, a influencé, peut-être, ce chef-d'œuvre de surréalisme qu'est *la Guerre* de Rousseau, où l'ensemble paraît surgir d'un clair rêve d'enfant, mesuré et étudié en même temps, après une recherche rigoureuse des effets, des rapprochements, des contrastes, qui n'est point du tout naïve.

Le florilège de cour de la tapisserie française est en nette opposition avec le

¹⁷ photogramme de vérité présenté par Vélasquez au XVIIIe siècle, dans *le Porteur d'eau de Séville*. La leçon du Caravage est sans doute la préface et la base de cette peinture, nouvelle par sa découverte de la lumière et, bien plus encore, par le souci d'une humanité simple, riche d'une grandeur domestique et populaire et qui se tient loin des costumes académiques et du mélodrame à effet, tel qu'il se jouait dans les peintures des contemporains. Ici, comme dans un Caravage, les objets quotidiens, les deux simples cruches de terraille bosselées, couvertes de rayures, sont à l'unisson du visage ridé, raviné, comme façonné par le temps, du porteur d'eau, personnage empreint d'une telle dignité de maintien, d'une si profonde religiosité qu'il semble un prophète ou un sage hors du temps. Des détails aussi vrais constituent *la Cour*, de Pieter de Hooch, exemple parfait de la peinture hollandaise du XVIIIe siècle: un morceau de la vie de tous les jours dans un milieu bourgeois. L'angle visuel est étroit, serré dans l'espace clos formé par le mur, où toutes les briques semblent comme caressées par le pinceau, et, en même temps, par le bois de la cloison, par le sentier que l'on entrevoit au-delà de l'enclos, par les arbres qui apparaissent au-dessus de ce petit monde domestique; il s'agit toujours d'objets: les arbres, le mur, la maison, le volet de la porte, la bouteille posée sur la table, la pipe que l'homme assis est en train de fumer.

Synthèse parfaite de l'Angleterre du XVIIIe siècle, tel est le portrait de *Robert Andrews et sa femme*. La campagne peignée, composée des nuages, des branches d'arbres, est parfaitement semblable au caractère des protagonistes, qui ont choisi ce paysage comme décor de fond pour leur amour calme et tranquille; c'est une représentation exacte de la bonne société et de son costume, faite d'une matière lumineuse, où le noir précieux du long fusil élégant, empoigné comme une canne à pommeau d'ivoire, est bien accordé au tricorne, à la culotte et aux souliers impeccables. Avec cette Angleterre de Gainsborough, sereine et ordonnée comme la crinoline de Mrs. Andrews, l'*Übermüt* de Klee offre un rapprochement sensationnel. Peint selon nos idées et toujours actuel, ce jeu d'équilibre entre correspondances géométriques, cette grimace enfantine et dramatique en même temps, sont le miroir de notre existence tragique. Soutenu par des rayonnements violents de couleur, le peintre impose à son pinceau une facture, un feu d'artifice tout à fait rationnel, comme s'il voulait faire oublier, comme s'il voulait combattre la solitude et la misère de notre époque. C'est une satire acharnée de notre société, la même satire que nous retrouvons dans l'œuvre de Ben Shahn, représentée à l'Exposition par le portrait de *Dag Hammarskjöld*, où la critique du personnage, du portrait, devient une parole, une confession.



19

De ces ouvrages aucun ne subit le poids du temps, tellement le langage de chacun est lié à un moment donné, à un fait particulier. Le métier, la structure des échafaudages dans *la Construction du temple Kitano*, par un Japonais du XVIII^e siècle, est d'une modernité éclatante, et il est instructif de comparer cette œuvre avec un Van Gogh, peu connu, *le Métier à tisser*, de 1884. Ce métier d'apparence métallique, de structure architectonique, se détache sur la clarté du fond avec un style qui semble annoncer Mondrian et ses pures constructions d'art abstrait. Mieux qu'avec *l'Oiseau et son nid*, de Braque, encore romantique, et finement décoratif, on arrive enfin à la complète délivrance avec un Borduas qui fait honneur à sa terre natale, le Canada. La simplification sévère de formes concrètes — enclin qu'est ce peintre à chercher une synthèse essentielle — devient enfin une pure construction, une vraie musique de la couleur, comme dans la merveilleuse *Etoile noire*, "cette aventure en noir et blanc, chamarrée de gris" où, selon les mots mêmes de l'artiste, "l'espace et la lumière se multiplient l'un l'autre suivant une disposition et un choix très contrôlés, avec un équilibre chargé, palpitant de rares taches géométriques noires sur un fond blanc, traversé de frémissements intérieurs".



20