

Expositions

Volume 21, Number 83, Summer 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55008ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1976). Review of [Expositions]. *Vie des Arts*, 21(83), 65–72.

LONDRES

LE SYMBOLISME EN EUROPE

La cause est aujourd'hui (presque) entendue et l'on reconnaît de façon générale ce que quelques-uns n'ont cessé d'affirmer: que la peinture, au 19^e siècle, comprend un troisième courant distinct à la fois du courant principal, qui va de Delacroix et des peintres de Barbizon à l'Impressionnisme et au Post-impressionnisme de Cézanne, et du courant académique des *Pompier*s issu d'Ingres. C'est ce qu'on appelait à l'époque l'*idéisme*, et qu'on désigne plutôt maintenant comme le Symbolisme. Entre la voie royale de l'Impressionnisme (le paysage réaliste) et la voie de garage de la peinture historique ou simplement allégorique, il y a place pour les sentiers mystérieux du Symbolisme.

On reconnaît enfin, d'autre part, que ce mouvement a une dimension européenne, contrairement à la tradition impressionniste, qui est surtout française. Une grande exposition, intitulée, précisément, *Le Symbolisme en Europe*, et présentée tour à tour à Rotterdam (Novembre 1975-Janvier 1976), Bruxelles (Janvier-Mars 1976), Baden-Baden (Mars-Mai) et Paris (Grand-Palais, Mai-Juillet), fait le point sur la question. Pour donner une idée de son ampleur, sans doute est-il bon, même si la chose est un peu fastidieuse, de la passer en revue par écoles nationales, d'observer quels sont les artistes les mieux représentés, les découvertes qu'on peut y faire, les absences éventuelles qu'on peut y regretter.

Par le nombre, ce sont les Français qui l'emportent, avec principalement Gustave Moreau, et aussi Puvis de Chavannes, Redon, Maurice Denis, . . . L'importance de Moreau, et accessoirement celle de Puvis et de Redon, ne fait pas de doute et reflète les choix déjà opérés à Londres en 1972 (*Les Peintres symbolistes français: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon et leurs disciples*). En revanche, on remarque,

une fois de plus, que Gauguin est sous-représenté: quatre œuvres contre treize de Moreau, six de Maurice Denis. Est-ce l'influence de Philippe Jullian, qui avouait naguère ne pas apprécier Gauguin et l'École de Pont-Aven? ou celle de Geneviève Lacambre? Il est vrai qu'on trouve Émile Bernard, Georges Lacombe, Maillol, Sérusier. Mais on ne dira jamais assez combien Pont-Aven et les Nabis sont exemplaires: parce que, contrairement à trop de symbolistes, ils ont su trouver la *forme* correspondant à leurs intentions; parce qu'ils ont constitué des *confréries*; parce que, par le biais de la Bretagne, ils ont admirablement exprimé le *primitivisme* qui caractérise dans une large mesure le mouvement symboliste. Bref, dans le domaine français, les seules découvertes qu'on nous invite à faire sont celles de deux œuvres prêtées par le Musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse: un portrait de Guirand de Scévola, dans le style symboliste *mondain* de Lévy-Dhurmer, qui a beaucoup de charme mais qui est exagérément apprécié par nos spécialistes français, et une mythologie florale d'Élisabeth Sonrel. Au crédit, on peut ajouter que l'inclusion de Fan-

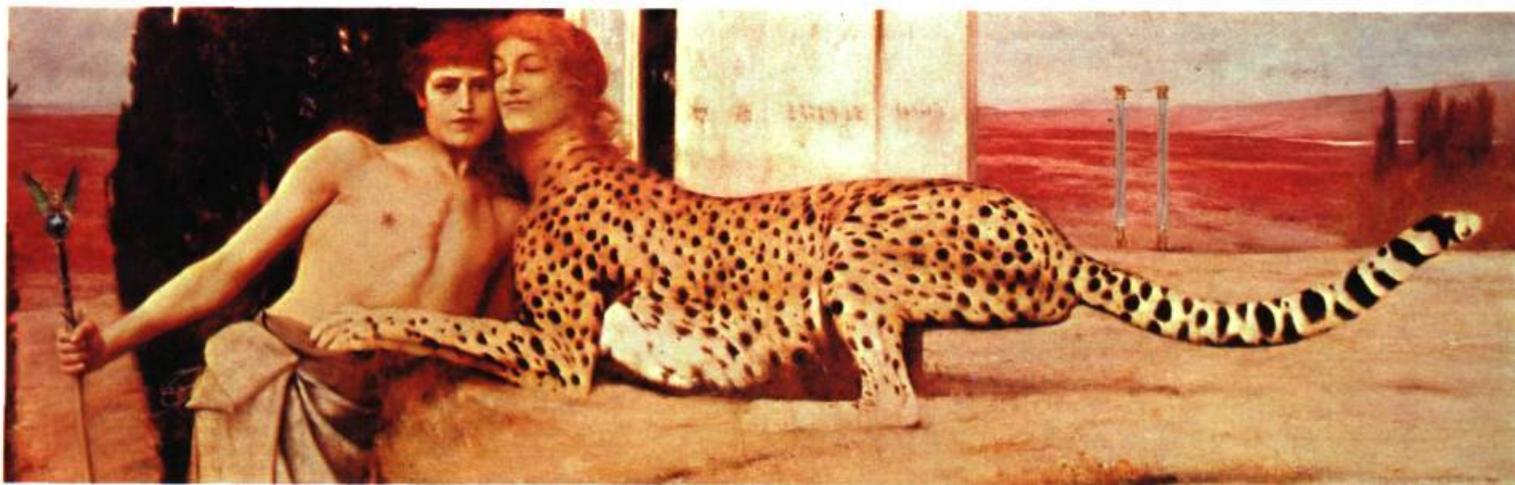
tin-Latour comble un vide béant dans les présentations précédentes du symbolisme.

Nous restons en terrain familier avec les sélections belge et britannique. Du côté belge, c'est, comme il est normal, Knopff le mieux représenté; du côté anglais, les préraphaélites Rossetti et Burne-Jones. C'est une excellente idée que d'avoir inclus l'Écossais Mackintosh, essentiellement, bien sûr, architecte (la School of Art de Glasgow), mais partie intégrante de ce symbolisme vital et végétal qui coïncide souvent avec l'Art nouveau.

Fort contingent — difficile à classer avec précision par écoles nationales, les artistes ayant souvent vécu à l'étranger, et aussi les *nations* de cette région étant un peu floues à l'époque — de la sphère d'influence allemande, à laquelle il faut rattacher l'Italie, la Suisse et l'ancienne Autriche — y compris, donc, la Tchécoslovaquie actuelle. Ici encore, il est nor-

1. Arnold BÖCKLIN
L'Île des Morts, 1880.
Leipzig, Museum der Bildenden Künste.





2

mal que soient bien représentés Böcklin et Segantini; par contre, on aurait aimé quelque chose de plus consistant pour le Suisse Hodler, un des grands noms du Symbolisme, dont l'influence a été considérable, et pour le Viennois Klimt, qui trouve aujourd'hui sa vraie place, très haute, et qui a encore des disciples (Hundertwasser). Il est judicieux d'avoir inclus un Chirico (de 1909) qui dénote clairement sa filiation böcklinienne; on découvre avec intérêt Ferdinand Keller, lui aussi disciple avoué de Böcklin, dont il peint, à la manière de Mallarmé, le *Tombeau*. On regrette que les organisateurs (dont Alan Bowness, qui travaille sur le sujet) n'aient pas choisi, de Kupka, une œuvre qui montre ce que l'art abstrait doit au symbolisme, alors que cette transition était esquissée dans l'exposition de Turin, *Le Sacré et le profane dans l'art des symbolistes* (1969). De même, le jeune Kandinsky est complètement absent. Parmi les moins connus: le Viennois List; le compatriote de Mucha, Masek (cf. J.-C. Gaubert, *Idealistes et symbolistes*. Paris, 1973); le Pragois Preisler; les Allemands Strathmann, Vogeler. Néanmoins, on ne peut se défendre de l'impression qu'il reste, dans cette aire géographique très vaste, beaucoup à découvrir. On aimerait, par exemple, en savoir plus sur l'admirable Welti; revoici, comme à Turin, Augusto Giacometti, Zecchin.

J'en viens à ce qu'il y a de plus original dans l'exposition. D'abord, les Hollandais (qui bénéficient clairement du passage par Rotterdam): non seulement, comme il est naturel, Toorop et Thorn Prikker, mais aussi, beaucoup moins familiers, Nerée tot Babberich, Roland Holst. Les Scandinaves, de même: non seulement Munch, mais Egedius (très proche de Munch), Gallen-Kallela, Hugo Simberg (un Finlandais de première grandeur), Willumsen qu'on ne connaît d'habitude que par ses céramiques et qui est, comme Gallen-Kallela, un symboliste *naturaliste* aux couleurs hallucinées. Enfin, toujours oubliés dans les expositions précédemment consacrées au Symbolisme, les Russes et les Polonais: surtout Mehoffer (étrange et très beau) et Vroebel (admirable, aussi *javanais* que Toorop); ainsi que les Catalans: la superbe *Rosée* de Gual Queralt.

Un mot à propos de Barcelone. D'autres noms pourraient venir à l'esprit, tels ceux de Joaquin Mir, Joaquin Torres Garcia, Mela Mutermlch; mais surtout, bien évidemment, des noms d'architectes: Gaudi (la Sainte Famille), Domenech y Montaner (le Palais de la Musique catalane). Il est regrettable qu'à quelques rares exceptions près, *Le Symbolisme en Europe* ne rappelle pas combien le mouvement s'est ex-

primé, en dehors de la peinture, par le truchement de l'architecture, de la sculpture, des arts décoratifs, . . . J'ai cité Mackintosh, et on trouve quelques artistes qui sont surtout décorateurs ou graphistes (Beardsley, Walter Crane). Mais les sculpteurs, en particulier, sont absents alors qu'ils étaient représentés à Turin (le génial Italien Wildt; le Belge Minne, qui n'a ici que deux dessins). Il est tout de même étonnant que dans un panorama *européen* du Symbolisme n'apparaisse pas Rodin . . . Il appartient complètement au mouvement, en même temps qu'il en est l'un des porte-parole les plus illustres (n'est-ce pas le même problème que pour Gauguin?). On dirait que l'épithète symboliste demeurant — inconsciemment — synonyme de *mineur*, on hésite à l'attribuer à ceux que l'Histoire de l'art a déjà reçus dans son sein . . . Ami de Puvis de Chavannes, de Carrière (toute la tentative, absurde et touchante, de Carrière consise à transposer Rodin sur une toile), Rodin a traité les sujets de prédilection des symbolistes, du *Fils prodigue* (cf. Puvis, Maillol) au *Baiser* (cf. Klimt), en passant par *Paolo et Francesca* (cf. Les préraphaélites). De même, côté allemand/viennois, il eût été bon d'inclure quelque sculpture polychrome (comme à Zürich, la *Vénus* de Carl Burckhardt parmi les Böcklin), et un Vigeland parmi les peintres scandinaves. Pour le mobilier et les arts décoratifs, même remarque: il est curieux de songer que l'École de Nancy n'est représentée ni de près ni de loin.

On répondra peut-être qu'à la difficulté matérielle et à l'impossibilité de tout montrer s'ajoute un problème de définition. Il ne faut pas confondre Symbolisme et Art nouveau; il faut s'en tenir à certaines dates. Pour le premier point, il est vrai que le Symbolisme, qui est affaire d'atmosphère, se distingue de l'Art nouveau, qui est un *style*, dont on voit bien ce qu'il veut dire dans les arts décoratifs, mais dont l'application à la peinture est problématique. Néanmoins, il ne fait pas de doute que Symbolisme et Art nouveau entretiennent des rapports privilégiés, pour une raison d'ailleurs très simple: c'est que la forme de l'Art nouveau, son caractère décoratif, à deux dimensions, convient particulièrement bien à une peinture chargée de symboles et de mystère. La troisième dimension est non plus sur la toile, mais dans l'esprit du spectateur. La troisième dimension, c'est l'invisible.

Ceci dit, le Symbolisme n'est pas un style, c'est un mouvement d'idées; c'est bien pour quoi sa définition glisse entre les doigts. Par exemple, à Vienne, il est possible de se méprendre sur l'architecture symboliste d'Olbrich,

et de la croire *fonctionnelle*. Mais le blanc, pour Olbrich, signifie la chasteté. Le Symbolisme exprime sa méfiance à l'égard de son siècle, de la civilisation industrielle et surtout de l'idée de progrès. Les mythes primitifs, chrétiens, grecs (Orphée), germaniques, celtiques, . . . n'ont rien perdu de leur emprise sur l'esprit de l'homme. Les cultures *primitives*, le Moyen âge, Byzance, l'Égypte, la Bretagne, les îles Marquises, . . . demeurent une vivante source d'inspiration. Ou bien encore, c'est l'organique même, le vital, la Nature divinisée, qui fournit l'antithèse à la Raison et à la Science triomphantes. Lien supplémentaire entre l'Art nouveau et le Symbolisme, l'*arbre de vie*, qui est l'emblème fondamental d'un style qui dérive de formes végétales et d'un mouvement qui rejette la civilisation industrielle et mécanique. Arbre de vie qu'on voit chez Klimt, Mackintosh, Toorop; *Bois sacré* de Puvis de Chavannes, *Bois d'amour* d'Émile Bernard, *Talisman* de Sérusier, *Arbres verts* de Maurice Denis; arbre de mort de Segantini; arbre du premier Mondrian; . . .

Quant au deuxième point, celui des dates, on peut regretter que les sources du Symbolisme européen ne soient pas indiquées (comme à Turin) par une référence, même rapide, à Blake et à Palmer, à Runge et à Friedrich. La postérité n'est pas mieux signalée: je l'ai dit à propos de Kupka et de Kandinsky. On aurait pu inclure un Picasso rose ou bleu (où l'influence de Puvis est flagrante), un Schiele ou un Kokoschka, pour montrer le développement du symbolisme viennois, un Rouault (élève de Moreau), . . . Omissions d'autant plus malheureuses que Robert Rosenblum avance aujourd'hui sa théorie¹, selon laquelle il convient de n'être pas obnubilé par le courant principal (et principalement français) de la peinture et de mettre au premier plan le courant nord-européen qui va des franges du Néo-classicisme et du Romantisme, à l'Abstraction (donc de Friedrich à Rothko en passant, justement, par Mondrian).

En résumé, une exposition importante et imposante, mais qui, si elle complète notre connaissance *quantitative* du Symbolisme, a le tort de ne pas poser certaines questions qui deviennent pressantes maintenant que le mouvement est réhabilité et plus familier. Il faudrait ajouter enfin que, s'il est bon d'avoir réintégré la Russie et la Catalogne dans l'Europe, le Symbolisme a prospéré aussi en Amérique du Nord. Je n'en veux pour preuve qu'Ozias Leduc, au Canada, Albert Pynkham Ryder, aux États-Unis.

1. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*.

RICHARD LORAIN — LA FEMME EST LA MER

On n'arrive pas tout de suite à chasser de son esprit l'impression de complaisance que produit cet ensemble de grands tableaux exposés à la Galerie Artlanders, en mai dernier, et qui ont pour sujet unique une femme nue devant une mer étrangement stylisée, et pourtant on a envie d'y regarder de plus près.

Certes, la technique en est intéressante comme l'est aussi la curieuse transposition qu'opère le peintre pour atteindre ce résultat à partir de croquis plutôt classiques, mais qui révèlent un dessinateur très doué. Rien d'étonnant à cela, car Richard Lorain s'adonne au dessin «depuis toujours». Il a acquis une solide formation dans diverses académies, à Paris, avant d'entrer chez Pierre Balmain comme modéliste, puis, il y a plus de vingt ans, à Radio-Canada, comme dessinateur de costumes. Devenu administrateur, il a signé, pour ne pas perdre la main, les costumes de plusieurs spectacles importants de ballet, de théâtre et d'opéra. Depuis 1974 enfin, il s'est absorbé dans la préparation de cette exposition.

La symbolique de Richard Lorain est simple: l'analogie entre la femme et la mer, l'une et l'autre étant étales, impassibles, formant avec le ciel, le sable ou la terre un univers harmonieux, à la fois serein et sensuel. Aussi le peintre met-il en œuvre des moyens également simples pour exprimer cette matière édénique: le modèle du corps est réduit au minimum, la mer et l'horizon sont représentés par des rayures dans la tradition de nos plasticiens, les harmonies sont presque monochromes, les teintes posées en aplats se refusent à toute suggestion de la profondeur aussi bien qu'à une quelconque reproduction de la réalité extérieure. Toutes ces composantes se combinent dans l'aire du tableau pour produire un équilibre proprement esthétique: le corps de la femme, par exemple, s'oppose au fond par le graphisme, mais s'en rapproche par le jeu des couleurs, et inversement la chevelure se détache de l'ensemble par des valeurs sombres, mais s'y apparente par la stylisation de son dessin; tantôt des joncs ou des coussins qui risquaient de rompre cette composition austère sont *recupérés* par un traitement presque géométrique, tantôt un chapeau, d'un réalisme plus précis, apporte une touche de fantaisie...

A y regarder de plus près, j'arrive donc à chasser de mon esprit cette impression de complaisance que produisait un premier contact avec les grands tableaux... Je suis maintenant aux prises avec un sentiment de froideur: la femme et la mer, en effet, ne m'apparaissent pas comme fraternelles à travers ces rapports plastiques, mais comme indifférentes l'une à l'autre. Le peintre a beau vouloir faire passer une émotion par ces figures d'une perfection irréaliste issues de son rêve, elles n'en conservent pas moins dans leur attitude et leur facture un je ne sais quoi de figé, d'inexpressif.

J'ai vu des pièces plus anciennes de Richard Lorain; son aventure est une suite de renoncements, une lente épuration du langage pictural. J'y vois un danger: ce peintre de nus, vivement touché par la grâce du corps féminin, risque, s'il tient les promesses qu'on sent dans les dernières huiles, d'étouffer cette précieuse spontanéité (dont témoignent certains croquis) au profit d'un intellectualisme qui, en l'occurrence, ne mène nulle part.

Gilles DAIGNEAULT

L'Exposition *We are still alive*, tenue à la Galerie Gilles-Gheerbrand de Montréal, en janvier 1976, a provoqué dans le public, dans la presse en particulier, des réactions qu'il convient de situer dans le courant actuel d'une certaine démythification de l'art esquimau contemporain, et pour cause.

A la suite d'un séjour effectué, à l'été de 1974, dans le village de Cap-Dorset, principal centre d'art esquimau du Grand-Nord, Les Levine déplore de n'avoir pu réaliser le projet qu'il caressait de travailler et philosopher sur l'art avec des artistes inuit, ... sous l'œil attendri de ses caméras, dans le cadre de ce pays fascinant qu'est la Terre de Baffin. Il nous livre, alors, aujourd'hui, en guise de compensation, un reportage dans le style du plus pur *sensationalisme* journalistique, où se confondent impressions, nostalgies, dénonciations, considérations platoniques de tout acabit. Et ce, sous le couvert du document sociologique, un genre que favorise actuellement Levine, en pleine croisade contre toute forme d'exploitation de l'art.

Levine nous présente donc sur les murs de la Galerie Gheerbrand des photos et un long texte, comme autant de pages détachées d'un livre bien illustré, collées au mur sur deux rangées,

dans un ordre paginé assurant la libre circulation des visiteurs, ou peu s'en faut; au milieu de la pièce, en face de deux chaises droites, un téléviseur transmet, à partir d'une bande vidéo, un reportage de près d'une heure. L'impact de cette pseudo-exposition est, on le devine, celui que crée la lecture d'un livre largement illustré et une émission télévisée du genre *Les Explorateurs du monde*. Somme toute, un exposé plus qu'une exposition. Et l'exposé n'est guère plus révolutionnaire que l'exposition. Excepté pour ceux qui croient encore que les Esquimaux de 1976, même sous le nom d'Inuit, vivent toujours de la chasse au caribou et de la pêche au harpon, sillonnant l'Arctique en traîneaux à chiens, construisant leur igloo en beaux blocs de glace taillés au silex... comme sur les estampes en vente dans le Sud, c'est-à-dire chez nous, dans les galeries d'art ou les aéroports!

A grand renfort de confidences, Levine déplore l'aspect désolant de ce groupement d'abris subventionnés de style *boîte d'allumettes*, la malpropreté des environs du village, l'allure prosaïque des routes bien dessinées autant que la nouvelle tenue vestimentaire de la jeune génération; il dénonce l'exploitation systématique de ce peuple par le Gouvernement, l'influence indue de la civilisation nord-américaine et, à travers ces regrets et plaintes, il



2. Fernand KHNOFF
L'Art ou les caresses, 1896.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

3. Richard LORAIN
Éloïse.
Huile sur toile; 91 cm 4 x 122.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Gabor Szilasi)

4. Les Levine's *we are still alive*.
Affiche de la Galerie Gilles-Gheerbrand.

glisse, au cours de cette conversation à bâtons rompus, ses considérations sur la commercialisation de l'art esquimau et le désœuvrement de ces hommes et de ces femmes contraints de sculpter ou de dessiner pour survivre...

La situation de cette civilisation millénaire, vouée en quelques décennies à une *acculturation* forcée, est d'un tragique bouleversant, chacun le sait. Levine n'ajoute donc rien aux nombreux dossiers et enquêtes autrement plus approfondis qui nous ont déjà tout révélé — ou presque — de l'incurie gouvernementale ou des cataplasmes de circonsance accordés aux revendications des autochtones eux-mêmes. (Les Inuit ont tous connu, rapporte-t-on, chacun au moins un anthropologue, un ethnologue et un fonctionnaire du Ministère, ... au point où, à ma connaissance, la fonction la plus lucrative, aujourd'hui, pour le jeune Esquimau est sans doute celle d'interprète...) Au plan de la sociologie de l'art, Levine n'apporte guère davantage que les questions maintes fois soulevées: que peut valoir un art quand il n'est produit que pour son pesant d'or? Est-il légitime de fonder l'économie d'une population sur l'art? Combien de temps encore l'Esquimau cédera-t-il à la commercialisation de son art, même à travers une voie aussi apparemment démocratique qu'une coopérative d'art? Quand cessera-t-il de créer un art qui ne correspond plus à son monde intérieur mais uniquement aux exigences d'un commerce florissant? Les Inuit s'exprimeraient-ils aujourd'hui en *purs artistes*, sans ingérence? La jeune génération n'est-elle pas déjà coupée radicalement de la culture traditionnelle inuit et aussi ignorante que nous des mythes et des légendes déjà en partie compilés par nos savants universitaires du Sud? Les aspirations profondes... et nouvelles de ce peuple se traduiront-elles dans une nouvelle forme d'art? Faut-il à tout prix démystifier un art qui n'a de couleur locale qu'aux yeux des touristes et qui n'a d'authentique que son étiquette adroitement contrôlée? Est-il vrai qu'il n'y aura plus d'art esquimau le jour où les Inuit pourront travailler comme tout le monde?

Toutes ces questions, les vraies, restent accrochées aux cimaises de la Galerie Gheerbrand. L'exposition de Levine est maintenant en route vers New-York où elle fera sûrement *sensation*. Les formes d'art, comme les formes d'exploitation, sont innombrables!

Norman PAGÉ

LES OBJETS-CRITIQUES D'YVON COZIC

En gros caractère noirs, la raison sociale de la Galerie Média apparaît dans la vitrine.

Un objet est également visible du dehors. Suspendu à une baguette de bois, six petits sacs de plastique rectangulaires présentent leur contenu respectif: échantillon de peluche rouge, petits bouts de *styrofoam* blanc, nombreux morceaux de métal fin, minces carrés de matière spongieuse, et autres. Sur ces contenants, d'environ 6 pouces sur 4, est posée une étiquette portant le mot *TOUCHEZ*; la signature d'Yvon Cozic se lit sur un des sacs.

«Je n'ai pas envie de toucher à cela», s'exclame ma compagne, et je constate qu'il s'agit là d'une œuvre conçue dans le même esprit que le *TOUCHEZ* de l'exposition *Québec 75*, qui avait pour but de contredire le désir de toucher.

A Média, les œuvres sont, à l'exception de quelques sculptures autonomes, des petits formats identiques, en deux sections, qui contiennent à la fois des objets, des photographies et des commentaires. L'attention du spectateur devient plus soutenue.

Être sensible au feutre, à la peau de couleur, à un tas de cendres, au cintre en caoutchouc, et saisir le tracé mental du créateur dans la relation de ces choses avec les mots, nous conduit progressivement à l'expérience de perception d'une œuvre qui renouvelle notre connaissance du langage écrit et visuel.

«*L'Esprit de la chose*» serait la forme synthétique que j'emprunterais à Cozic pour rendre ma pensée. Les phrases confèrent une dynamique aux objets, et vice versa. «E, comme dans œuf; sens de la poussée, est-il dit; cela évoque, pour moi, le thème de la naissance déjà traité dans *Les 19 jours de la vie d'Eustache*» (1973). Mythologie intimiste qui, dans l'exposition présente, se déroule dans un plus grand foisonnement de l'imaginaire, et une confrontation plus dramatique de l'artiste avec le spectateur. Je pense à la vision des minuscules os calcinés dans *L'objet-critique de l'oiseau comestible*.

La suite rectiligne de carrés (quinze petits tableaux individuels sous un plexiglas retenu par quatre serres) explorent la flèche sous les multiples aspects et significations que lui confèrent l'imagination et la vitalité de Cozic. L'œuvre nous fait pénétrer la multiplicité des signes matériels révélateurs du langage de Cozic, tant par leur nature que par leur présentation. Par exemple: X en ficelle rejoignant les quatre coins du papier, flèche en carton découpé collé par un ruban transparent, tache orangée appliquée sur le point de rencontre de deux diagonales, faisant écho, tout en le décalant, au vocabulaire de Lichtenstein.

L'œuvre, dans laquelle on découvre un escargot réuni à un texte qui décrit la fonction hermaphrodite de ce coquillage, est une île secrète. L'accomplissement génétique des escargots diffère de celui des humains; ici, des vivants de même sexe se fécondent mutuellement, tel que l'a délibérément observé Yvon Cozic.

Cozic souhaite, à l'instar de l'escargot, laisser une trace magnifique. Ainsi, son œuvre porte le temps comme fondement de réflexion: «Pouvoir arrêter le temps juste un instant, à son profit», écrit-il. Gratifiés de cette pensée, nous contemplons avec sérénité une œuvre au vert reposant, avant d'entendre le bruit que donne à voir *Orientique*, ou de nous émerveiller du plumage fin, aux teintes douces, de perroquets, victimes soigneusement embaumées d'un duel fatidique.

Du rêve, à la vie, aux hommes, se tisse une œuvre unique, offerte dans un coffret de beauté dont la clé, c'est-à-dire la cohérence et la définition des concepts, reste souvent en possession de Cozic, assurant la distance paradoxale du sens, phénomène dont *La télévision muette* — objet-critique — constituerait la métaphore probante.

Danielle CORBEIL

DENIS GAUVREAU A LA SAUVEGARDE

S'occuper sérieusement des formes et des couleurs, mêler la vie imaginative à la vie de la peinture, s'inquiéter de formules à découvrir pour assurer une liberté nouvelle à un mode d'expression, être ce poète qui n'hésite pas à dire: «Le jaune fait du bleu avec le vent, j'y mets du blanc de neige, du mauve ciel quand l'hiver cherche les saisons joyeuses.» Denis Gauvreau est un jeune peintre débordant d'impulsions qui cherche le moyen d'utiliser ce bouillonnement de forces et d'idées. Il en résulte une expression naïve, une palette un peu trop vibrante, un ton narratif hésitant, et, pourtant, c'est une image de tendresse qui l'emporte, celle d'un être sensuellement ému par la beauté. L'authenticité de l'artiste ne faisait pas de doute à sa première exposition à La Sauvegarde, en janvier 1976. Elle va dans le sens de la notion de plaisir qui peut donner l'œuvre.

Andrée PARADIS

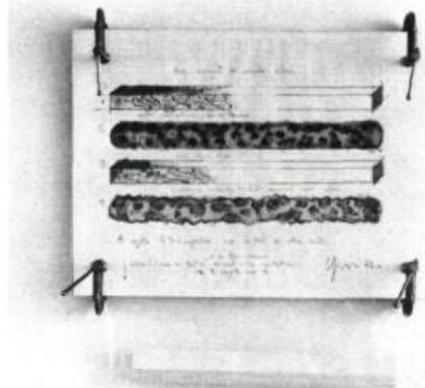
6



7



5



L'AUTO PORTRAIT CHEZ GEORGES SAINT-PIERRE

Comment la peinture est d'abord la peinture, en deçà de tout ce qu'elle peut représenter, et arrive merveilleusement à rendre une plénitude d'être n'est pas le moindre de ses miracles! La peinture n'est jamais désespérée et, même si son sujet est désespérant, il ne peut avoir de prise sur notre goût de vivre: par son existence, la peinture nie le désespoir lui-même. Le peintre qui, désespéré, fait son portrait, se décharge de tout ce qui l'anéantit en se voyant sur sa toile. Il devient alors un autre; son malheur est projeté. Il y a la couleur et il y a la forme: l'une et l'autre exhalent un chant rayonnant d'espoir: l'ordre dans ce monde existe bel et bien, et la beauté.

Ce sont des considérations de cet ordre qui nous viennent en regardant la peinture récente de Georges Saint-Pierre. Non seulement les visages douloureux au regard vide dominant mais ils prennent un aspect itératif qui fait ressortir l'importance significative de la répétition presque d'un même geste.

La première exposition d'autoportraits de Georges Saint-Pierre avait lieu à la Galerie La Huchette, à Québec, en 1961. Saint-Pierre lisait Baudelaire, Gérard de Nerval. Il récitait des poèmes dans les lieux publics. Il devenait une sorte de héros. L'autoportrait peut être issu de ce héros, et du saint: ceux-ci sont omniprésents dans la peinture de Saint-Pierre. Saint Antoine est un héros de lucidité: il devient un saint en résistant à un grand nombre de tentations. Le héros de Saint-Pierre, comme Ajax, est l'homme conscient ou devenu conscient après une période d'aveuglement. Quel qu'il soit, il représente la lumière: il la cherche et parfois, à travers leurs traits marqués par la déception, les visages des autoportraits la rayonnent. C'est l'écrit en même temps que la vie qui engendre le portrait. «Répéter toujours la même chose, écrit l'artiste, avec le même geste, et toujours un poème nouveau.» Voilà le refrain de l'artiste, comme dans la chanson du poète.

C'est dans les autoportraits que l'aspect rébarbatif de la peinture de Georges Saint-Pierre apparaît le plus. Que signifie que cet aspect important de sa peinture ressorte justement des autoportraits? N'est-ce pas là un signe important de constance, de fidélité du peintre à lui-même? On peut se demander, surtout, si le sujet qui transporte ou moule le message proprement dit n'est pas exploité d'une façon plus abstraite que figurative: la forme prendrait largement le pas sur le contenu. En effet, l'image est décomposée en éléments picturaux directement significatifs sur le plan émotionnel. La couleur n'est pas naturaliste: elle ne renvoie pas au sujet portraituré mais, en étalant sa valeur propre, à des états d'âme. Elle n'évoque pas la sensation du corps mais bien celle de l'intérieur intime. Une menace de mort est imminente dans les autoportraits. Le vert, comme base colorée de la peau, signifie plus ou moins la maladie... en même temps que l'espérance, d'une façon naïve... et la tendresse, aussi, comme dans l'autoportrait intitulé *Le Tendre*. Cette peinture est difficile d'accès; l'adaptation au contraste entre le carreautage de la veste et le bariolage horizontal du mur de briques — plus précisément d'imitation de briques — est pénible. Mais en même temps, le pas à franchir est gratifiant: le visage est à la fois si douloureux et si doux, si tendre au milieu de ce rouge froid, que nous passons à une autre dimension.

Le vert chez Saint-Pierre n'a peut-être pas le sens du *verdaccio* utilisé comme base colorée pour la peau par les peintres du Quattrocento.



Ceux-ci s'en servaient en vue d'un naturalisme, surtout. Pourtant, dans les scènes d'enfer ou d'apocalypse, les diables et les damnés ont la peau verte. Ce sont des personnages qui sont marqués de quelque façon, qui sont hors de l'ordinaire, qui souffrent ou font souffrir. La couleur chez Saint-Pierre demeure donc référentielle, au sens traditionnel, par sa valeur symbolique. Il s'agit toujours du renvoi vers un ailleurs significatif.

Que penser de l'autoportrait comme sujet, dès lors qu'il se répète jusqu'à devenir pur prétexte? La peinture de Georges Saint-Pierre, sa nouvelle phase d'autoportraits, n'échappe pas à nos yeux à la libération du contenu sujetal qui semble caractériser la peinture de notre époque. Le sujet en peinture, comme aime à le dire le peintre, n'est qu'une partie simplement de la toile: «Si je fais toujours mon portrait, j'ai l'obligation forte de ne faire jamais la même chose tout en faisant la même chose; je reste alors sur la corde raide, sur une tension, la tension créatrice. Si je fais vingt fois mon portrait, je fais vingt fois le même geste. Mais il faut quand même que ce geste-là ait une différence, que j'appellerai une différence poétique, qui va créer une ambiance différente sur chaque toile.» Ainsi, comme dans une série de peintures abstraites, le sujet perd énormément de son importance. Dans la peinture de Saint-Pierre, il ne sert qu'à consolider le propos.

Aujourd'hui, après l'apparition de l'art abstrait et la décomposition de l'image en ses éléments constitutants, on ne voit plus la peinture du même œil. La figuration a perdu le caractère absolu de son contenu sujetal. Ne parlons pas de progrès, mais de sensibilité qui change, de perception qui, faisant face à un monde matériel et spirituel nouveau, s'adapte et s'approprie autrement l'art. On sait qu'en réalité le contenu sujetal, c'est-à-dire le sujet ou l'histoire, et le contenu pictural, c'est-à-dire la matière de la peinture, ont toujours été étroitement liés. C'est à nos yeux contemporains que la forme semble avoir pris le pas sur le contenu suivant l'intention de l'artiste, mais celui-ci a toujours un propos, fut-il formel. Pour être plus juste, nous devrions peut-être dire que c'est le contenu qui a changé. La saturation des toiles de Georges Saint-Pierre en contenu pictural nous rend accessibles d'autres valeurs, si l'on peut dire, qui sont transmises par la ligne et la couleur de façon directe: l'éphémère des douleurs et des joies, la polychromie de la vie et, tantôt, son triste chant monochrome... Mais c'est toujours un chant, que le cri suit de près.

Carolle GAGNON-MARIER

DENIS PLAIN ET LA VILLE

De l'exposition *Trois photographes de Montréal* présentée à la Galerie Optica du Centaur Theatre, en février dernier, il faut retenir la vision que Denis Plain nous transmet de la poésie urbaine. Contrairement à ses coexposants Dillon et Clark, qui se perdent dans le conceptuel et le trucage, Plain propose une poésie de la désincarnation inspirée directement du décor urbain, sans artifice comme sans complaisance.

Cette poésie, qui permet une épuration de la matière brute et aveugle, recomposée par l'homme pour son habitat en groupe, Plain nous en transmet tout le décor, dans des variantes souvent inattendues par leur valeur insolite. Il va à la recherche de la surface et du volume bien au-delà de la simple présentation des détails et des perspectives. Il constate la valeur esthétique de l'environnement urbain, sans s'occuper s'il est beau ou laid: tout simplement par le fait de sa présence, qui échappe le plus souvent à l'œil inconscient ou lassé du citoyen.

Le plus remarquable peut-être dans cette vingtaine de photos, choisies parmi toutes celles que Plain a ramenées d'un séjour d'études à Paris, est la place — ou plutôt l'absence voulue — de l'homme physique qu'il souligne d'une photo à l'autre. En somme, pour lui, l'être humain est plus présent par l'œuvre bâtie dans le temps que par sa temporalité individuelle.

En nous présentant des contrastes de noir et de blanc aussi bien dans les détails que dans les ensembles, ainsi que des voisinages de lignes rigides et de mouvements souples, Denis Plain est le témoin perspicace de la présence de la ville en tant que monument planté au cœur de l'homme.

Jacques de ROUSSAN

5. Yvon COZIC
Quatre objets à transporter sur le toit d'une automobile, 1973.

6. Denis GAUVREAU
L'Illumination.
Huile sur toile; 120 cm x 85.

7. Georges SAINT-PIERRE
Maison d'Yvon.
Acrylique sur toile; 91 cm 4 x 61.
(Phot. Musée des Grondines).

8. Denis PLAIN
Une photographie prise à Paris.

LE MIROIR DE LA MATIÈRE DANS L'ŒUVRE DE FERNAND TOUPIN

La matière est notre miroir énergétique.
(Bachelard)

*Ce que recherche l'intériorité romantique (...),
c'est son propre reflet, quel que soit le miroir
qui le lui renvoie.*

(Hegel)

Un poète de la pâte acrylique

Aux deux grandes catégories de peintres traditionnellement reconnues, les dessinateurs et les coloristes, dont les divergences de vue, de conception, ont pour modèle l'antagonisme célèbre d'Ingres et de Delacroix, il faut en ajouter une troisième: les matiéristes. Sur ce point, comme sur bien d'autres, Monet ouvre la voie à la peinture moderne en peignant la façade poreuse de la cathédrale de Rouen, rongée par la pluie, le soleil, la pollution déjà. Ce n'est pas un hasard si c'est en rivalisant avec la pierre, l'architecture et la sculpture que la peinture à l'huile exprime sans le savoir le besoin d'un matériau nouveau dont les peintres d'aujourd'hui disposent avec la peinture acrylique. Ainsi se manifeste l'interdépendance de l'art et de la technique, qui ouvre des possibilités à la liberté novatrice des créateurs en élargissant le choix de leurs moyens. La peinture acrylique ne s'est pas substituée à la peinture à l'huile: elle a mis à la disposition de qui saurait s'en servir ses caractéristiques propres. Son véhicule étant l'eau, elle permet d'éviter le jaunissement dû à l'huile, d'obtenir un séchage rapide qui amène la fixité des éléments constitutifs, l'imperméabilisation d'une couche par rapport à l'autre, et, par conséquent, le travail par glacis, rejoignant ainsi les anciennes techniques. Fernand Toupin a choisi d'exalter ces qualités, et ses toiles témoignent de l'adéquation du médium et du tempérament de l'artiste; elles sont le produit du mariage réussi d'une matière et d'un rêve: «L'artiste force la matière à témoigner pour son rêve, mais c'est à condition que son rêve ait su épouser d'avance une matière»¹.

Mais l'invention de la peinture acrylique est relativement récente², trop récente en tout cas pour que la critique ait pu mettre au point un outillage verbal et des méthodes d'analyse qui rendent justice aux matiéristes, alors qu'elle a derrière elle des siècles d'esthétiques fondées sur les catégories et les normes traditionnelles dont, justement, le dessin et le coloris. D'où la surprise, le malaise d'une critique en porte-à-faux qui toujours s'y réfère quand elle analyse l'œuvre de Toupin, particulièrement en France où la vue (et l'ouïe) est si intellectualisée et le savoir si codifié. Par ce primat de la matière qui annule le dessin, d'aucuns diront qu'elle franchit la frontière de la peinture (rejoignant plus ou moins les hautes pâtes de Dubuffet et les sculpto-peintures d'Archipenko), et, dans la logique de la sculpture, lui reprocheront d'autre part sa couleur!³ C'est que devant, dans la matière, c'est moins l'homme sapiens que l'homme faber qui est en acte, et la définition de René Passeron: «Le peintre est avant tout un poète du faire»⁴, s'applique plus qu'à tout autre au peintre matiériste. Or, le sens du faire, de la matière, ce n'est pas la vue mais le toucher, tant réprimé, atrophié par l'éducation occidentale où l'on dresse l'enfant à «toucher avec les yeux». Pas étonnant, dès lors, que le langage critique s'avère inadapté pour parler d'une telle peinture et qu'on doive recourir aux comparaisons et aux métaphores. Les toiles de Toupin sont à voir avec les mains: par elles, on apprend à les connaître plus intimement, à dépasser l'attrait immédiat de leurs couleurs. (La

peinture acrylique a pour autre propriété, non la moindre en l'occurrence, d'être parfaitement lavable!)

La main est presque un concept abstrait: c'est bien les mains qu'il faut dire, et le couple qu'elle forme rend compte de la structure récurrente des grandes toiles exposées, en mai dernier, à la Galerie Arnaud, à Paris, structure qui est une constante dans l'œuvre de Toupin depuis plusieurs années puisque Henri Barras la souligne dans sa monographie de 1970: «Une frange de vide entre deux masses de matière qui semblent aller à la rencontre l'une de l'autre»⁵. Je contesterai l'idée du vide. Par contre, la binarité de la construction traduit plastiquement la bipolarité humaine concrétisée dans les mythologies par la dualité des mains qui

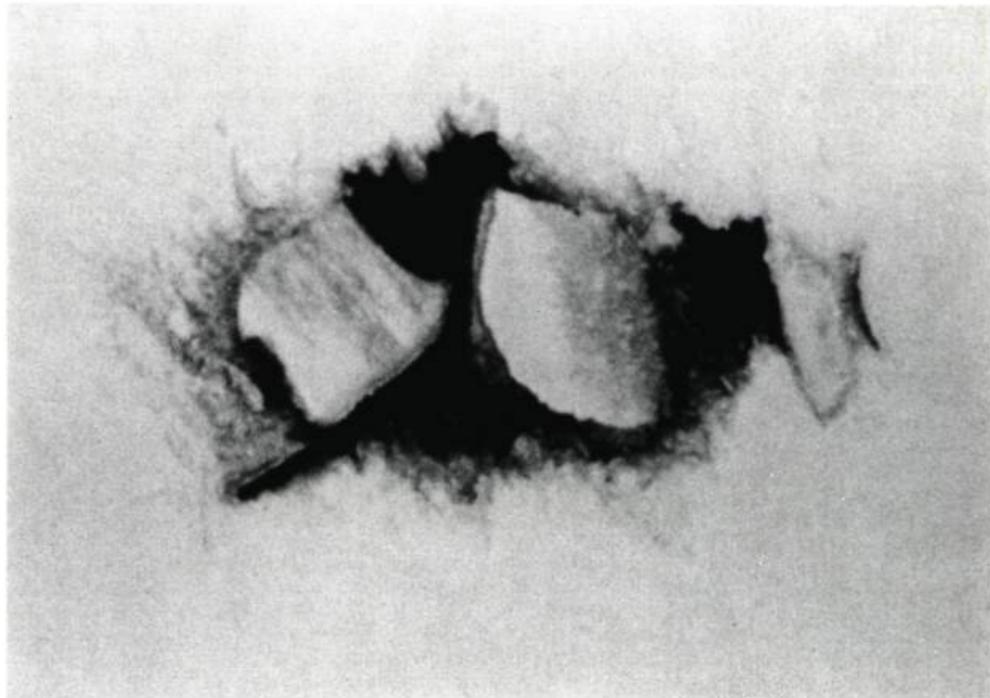
9. Fernand TOUPIN

Chibougamau.

Acrylique sur toile.

Coll. de l'artiste.

(Phot. Michel Barbucci)



tendent vers le *contact*, la *rencontre*, la *réunion*, vers le *dialogue* entre la gauche qui dit non, qui agit mal, qui fait le Mal (d'où l'éducation des gauchers) et la droite qui est positive, qui travaille bien et aspire au Bien. Remarquons que les noms soulignés sont les titres de toiles exposées, au printemps 1967, au Musée d'Art Contemporain. L'antagonisme et la complémentarité sont plus évidents encore dans les toiles récentes, grâce à un accident de fabrication heureusement exploité, une «chance domestiquée»: à main droite, la matière est lisse et brillante comme du papier glacé, polie comme un carreau; à gauche, elle est granuleuse, râpeuse, hérissée d'aspérités, rappelant la texture microlithique d'un magma refroidi ou d'un banc de neige rongé de l'intérieur par la fonte.

Le lyrisme des énergies élémentaires

Il est impossible que cette peinture-matière, qui appelle la main, n'éveille pas en profondeur l'imagination matérielle de qui la contemple, la rêve. Poète, Fernand Toupin rend poètes ses commentateurs. On peut s'en irriter⁶ mais son œuvre suscite la prose poétique d'autant plus facilement qu'elle résiste à l'analyse (c'est le propre de la matière de résister!) et que l'her-

méneutique bachelardienne s'impose, particulièrement *La Terre et les rêveries de la volonté*. La magie des couleurs s'allie ici au traitement dramatique de la pâte rassemblée en une espèce de cordillère rocheuse ancrée sur le fond blanc cru du support, sans attaches avec les côtés du rectangle, archipel scindé par cette faille centrale, pour suggérer toutes les manifestations énergétiques de la matière terrestre: dislocations tectoniques, séismes, coulées volcaniques figées dans la gamme des gris aux noirs, liés aux ocres et aux terres tachées, parfois, d'un rouge assourdi; débâcles glaciaires où «des gels norvégiens métallisent les glèbes», comme a dit Nelligan; dérive de continents au large d'une eau prise dans la gamme des bleus. La géographie prête son concours à

la géologie, puisque chaque toile est intitulée d'un nom de village, de port, de site emprunté aux bords du Fleuve, à la Gaspésie, au Nord: Kamouraska, Cacouna, Chibougamau, Grande-Baie, Causapsal, Noranda, ... Mais la musique de leurs sonorités doit entraîner l'imaginaire «aux plages de Thulé» plus qu'à des lieux précis: il serait vain de chercher des analogies directes entre la toile et son titre.

Les couples d'opposition rencontrés sur les plans de l'*existence physique* et de l'*existence phénoménale* vont à se multiplier sur le plan de l'*existence réique* et permettent de reconnaître les tensions qui dynamisent «l'univers du discours» de l'œuvre⁷, l'univers poétique du peintre et, au-delà, le système socio-historique proprement québécois. Le volcan et la glace, feu et froid, le marbre et le basalte, blanc et noir, le roc et la neige, dur et malléable. Les images poétiques tirent leur origine du mode de fabrication, comme l'art de l'artisanat: il est intéressant de savoir que le médium préféré de Toupin est un produit acrylique blanc laiteux qui porte en suspension de la poussière de marbre. On le travaille à la truelle: l'outil prolonge la main. Toupin maçonne la pierre. Il pétrit la pâte et, parfois, la peigne, l'animant du rythme d'ondulations amples ou de la crispation d'un

coup de griffe. Dualisme de la pierre et de la pâte, du roc et de la glaise, caillou et boule de neige: l'artiste n'a pas perdu son temps, durant «l'été 73, modelant la terre des champs sur de petits rectangles de bois»⁸, ni dans les jeux de neige au jardin de l'enfance.

L'Épopée d'une genèse

Il y a appris le duel de la plasticité et de la résistance, de la patiente soumission et de la révolte, de la grande négation blanche des formes et des couleurs qui s'étale, plane, sur la terre hivernale comme sur le support, et de l'affirmation tumultueuse dressée au centre d'une volonté qui oppose son système de défense à la mort lente d'une attente infinie et de l'éternel silence. En ce sens, l'œuvre de Fernand Toupin est l'exact prolongement historique de celle de Jean-Paul Lemieux. Deux générations se suivent et s'opposent, séparées par la mort de Duplessis et la *révolution tranquille*. L'ère de l'attente, de la germination lente sous les neiges éternelles, éclate, en quelques mois, dans l'éruption soudaine d'énergies et de volonté insoupçonnées. Pour parler de ce tournant, de ce retournement, Toupin emploie les mots-clés de son œuvre: rupture, faille, cassure.

Il sait qu'on ne se trouve que verticalement, contre l'obstacle nécessaire, inventé au besoin dans le travail, qui est une sorte de psychanalyse naturelle où l'action anéantit l'angoisse et le malheur. Comme le caractère au niveau individuel, l'identité au niveau collectif se fait, se façonne, en réaction contre: contre la famille, contre un système socio-culturel. C'est ce que proclament, comme un discours plastique, les hautes pâtes, épaisses, tourmentées, dans leur double présence obsessionnelle. La personnalité, comme l'ethnotype, est un processus continu de dépassement, par intégration, de la dualité des contraires. C'est pourquoi la rencontre des deux masses de matière est latente ou inachevée, jamais complète. C'est de leur scission que naît la dynamique dialectique, le futur: futur de l'œuvre, futur du Moi, futur socio-historique. Toupin, devant sa toile, fait le geste de tenir caché l'essentiel de lui-même au creux des replis et des grottes de la fracture centrale. «Au centre des forces affrontées»⁹ a lieu la genèse.

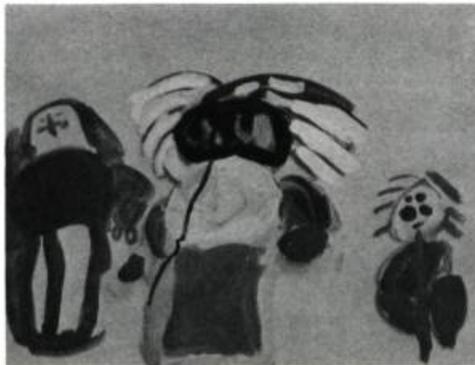
«Le peintre non figuratif, dit Toupin, peint son monde intérieur, qui est infini.» En se penchant sur le miroir de la matière, il découvre, dans le reflet de son intériorité d'homme nordique et romantique, le reflet d'une collectivité: «On ne peut œuvrer dans le vrai sans refléter la réalité du milieu dans lequel on vit»¹⁰. On passe du lyrisme des éléments à l'épopée d'un peuple en quête de lui-même, de la matière, miroir pour soi, à l'œuvre, miroir pour l'autre. L'avenir de l'œuvre dira si, dans sa composition en miroir, Fernand Toupin captera toujours l'infini jeu de reflets de la même image, ou si «un jour, j'aurai dit oui à ma naissance» pour citer ce vers, capital à ses yeux, de Gaston Miron.

5. Henri Barras, *Fernand Toupin*. Paris, S.M.I., 1970.
6. Comme Gilles Toupin, *La Presse*, Montréal, 11 mai 1974: «... peinture objectale dont je déplore déjà le poétisme verbal qu'on voudra y accoler, violant la substance même de son art.»
7. Cf. les quatre plans d'existence de l'œuvre d'art déterminés par E. Souriau, op. cit.
8. Robert Marteau, *Le Jour*, 11 mai 1974.
9. Robert Marteau, *Esprit*, 1972.
10. Entrevue avec Gilles Corbeil, *15 ans de peinture*. Mars 1967.

Monique BRUNET-WEINMANN

10. Dessin d'enfant.
(Documents Paul-Émile Borduas, au Musée d'Art Contemporain de Montréal.)

11. Dessin d'enfant.
Direction d'Irène Sénécal,
École Sainte-Marthe, à Montréal.



L'ENFANCE DU GESTE

*L'Enfance du geste*¹, ou divers versants d'une pédagogie artistique progressiste au Canada, particulièrement au Québec, remontant aux années trente. A cette exposition, le seul représentant anglophone était Arthur Lismer, membre du Groupe des Sept et pédagogue bien connu puisqu'il a animé les classes de l'École du Musée des Beaux-Arts de Montréal pendant plus de trois décades.

Arthur Lismer et le Frère Jérôme partagent un même credo nationaliste au nom de l'art. «L'Art, écrivait Lismer, peut-il nous indiquer quelle vie culturelle des Canadiens de toute condition et de toute provenance devraient avoir?»² «Pour moi, déclarait le Frère Jérôme, l'âme d'une nation, ce sont ses artistes. Or donc, une nation sans artistes vrais, créateurs, est une nation qui se meurt»³. Ce qui frappe aussi c'est le haut idéal qui sous-tend la pensée et l'action de chacun de ces pédagogues. Une croyance en l'enfant, en l'art et en l'éducation par l'art.

Un seul point de vue de la richesse des contributions, l'exposition *L'Enfance du Geste* est un événement marquant. Elle rallie les cœurs et l'intérêt de tous; elle inspire et informe.

Louise Letocha⁴ en eut l'heureuse initiative en prenant connaissance des dessins d'enfants contenus dans les Documents Borduas de la Collection permanente du Musée d'Art Contemporain. Par la suite, à la suggestion de Suzanne Lemerise, Mme Letocha a rencontré la pédagogue émérite Irène Sénécal. La présence de cette dernière semble dominer l'événement tout simplement parce que son action incessante dans le secteur de l'éducation artistique ne cesse de se faire sentir depuis 1960. Il s'agit d'une œuvre sans précédent de mise sur pied de structures pour l'enseignement des arts plastiques à tous les niveaux, de la maternelle à l'université, et dans toutes les régions de la province. La philosophie de ce programme dénote une intelligence raffinée et une vocation certaine; elle est originale par rapport aux conceptions appliquées dans d'autres pays et a le mérite d'être concrète, d'une ferveur exemplaire.

«Le sens créateur existe, écrit-elle, à divers degrés chez tous les individus; personne n'en est dépourvu. Il n'est pas l'apanage exclusif de l'artiste praticien et il constitue l'une des sources les plus riches de l'activité intellectuelle et affective de tous les jeunes, qu'ils se destinent à une carrière artistique, scientifique ou technique»⁵.

Sur le plan de l'information écrite, *Ateliers*, journal régulier d'accompagnement des expositions, est, à cette occasion, particulièrement nécessaire. Il constitue une source sommaire d'introduction à la question de l'éducation par l'art: son historique, ses protagonistes, sa pratique et ses perspectives d'avenir.

Les illustrations de ces théories et de ces expérimentations existe de la façon la plus inattendue sur les cimaises du Musée: des papiers fragiles aux images désarmantes de l'École du Frère Jérôme, en 1942, aux exercices d'observation — témoignages sublimes du règne du Département de l'Instruction Publique. Mais la poésie s'immisce, vigoureuse, grâce au talent et à la vision des enfants. On y décèle une qualité de l'esprit et un sens précieux de la vie, particuliers à cette époque de l'histoire du Canada-français. La répétition des sujets suivants: cour d'école, salle de classe, pupitre avec religieuse et tableau noir, chapelet en famille (on évoque un tableau naïf), illustration de scènes de l'Ancien Testament — instaure une thématique significative.

Les élèves du Frère Jérôme, à l'instar de ceux de P.-É. Borduas, sont plus individualistes, et leurs dessins ne portent pas l'immanence d'une période à la manière de ceux créés sous la direction de Mlle Sénécal. L'expérience pédagogique du Frère Jérôme se confine à l'atelier et ne tend pas à embrasser tout le secteur scolaire. Elle témoigne de l'attitude du professeur et de son doigté, de son génie propres.

L'œuvre éducative d'Irène Sénécal a une portée immense et s'avère irréprochable, tant au plan de la dynamique et de la rigueur de la pédagogie que de l'envergure des objectifs. Elle commande une relève forte et engagée dont M. Bruno Joyal, professeur à l'UQUAM, semble un excellent exemple. Il faut attendre aussi que des artistes démontrent une vocation en cette matière, qu'ils outrepassent les cadres de l'enseignement professionnel et rayonnent sur un plus vaste public⁶. L'artiste-pédagogue représente un individu susceptible de niveler le fossé qui existe entre l'art, la création et l'homme de la rue, par l'intermédiaire de son contact essentiel avec l'enfant, futur être responsable.

L'exemple de Borduas, qui inonde l'exposition de sa trajectoire déterminante à travers les dessins de ses élèves de Saint-Hilaire, rap-

1. Étienne Souriau, *Correspondance des arts*. Paris, Flammarion, 1969, p. 12.
2. Elle est apparue aux alentours de 1955, en Amérique, et n'est arrivée qu'un peu plus tard en Europe par l'Allemagne (ce qui explique, à la même époque, à Paris, les recherches personnelles d'un James Guillet et les essais du chimiste Havel sur des huiles traitées par polymérisation).
3. Par exemple Georges Boudaille, dans *Les Lettres françaises*, Avril 1970: «Dans ses œuvres, la matière est à l'état sauvage: elle élimine les autres composantes traditionnelles d'une œuvre d'art. Il n'y a pratiquement plus de dessin mais seulement l'empreinte du geste qui a fixé la matière du support. (...) Il s'agit plus d'un relief malaxé par un sculpteur que d'une peinture. D'ailleurs, il faut le dire, la couleur semble parfois surajoutée et même inutile.»
4. René Passeron, *Clefs pour la peinture*. Paris, Seghers, 1969, p. 52.

pelle, à l'instar des témoignages des Senécal, Jérôme et Lismer, que l'art est expérience, connaissance de soi et chemin vers l'autre. Un enfant exprime, comme l'adulte, le conflit qu'il vit; s'il est interrompu dans son geste, «peut-être perdra-t-il le sens du message qu'il avait à transmettre?» Plus l'œuvre est libre, plus elle communique les nuances du sentiment ou cet «appareil de résonnance intime» dont parle Rorschach⁷.

Les dessins étonnants produits par les élèves de Borduas sont imprégnés de l'esprit de l'enceinte particulière dont les murs portent encore, à l'époque du *Retus global*, la mémoire d'Ozias Leduc; de sa conquête de la nature cachée de toute beauté et des pouvoirs que possède l'homme de la révéler dans la lumière de la forme et de la couleur. Son disciple investit son enseignement du même regard visionnaire et engendre la production de créations enfantines incomparables. Ces dessins sont des œuvres remarquables, sans tremblement; des objets où transparait la confiance du fait plastique, suivant la pensée de Borduas, dans la rivière même de l'enfance. L'égalité entre le maître et l'élève est démontrée. Les traces de l'interinfluence de Borduas et de ses élèves sont visibles dans les œuvres des années quarante et demeureront inélectables dans l'évolution positive de Borduas.

Le langage d'un dessin d'enfant, si beau et si significatif fut-il, diffère de celui de l'adulte en ce qu'il témoigne d'un état d'être dans le monde exclusif à cette étape de la vie. L'œuvre de l'artiste mûr s'inscrit dans un cheminement conscient et retrace une expérience, une mémoire. Voir un Borduas de 1946, c'est assister à l'apparition d'un objet savant; mais la forme dans l'espace révèle une sensibilité à la vie, dont elle opère la synthèse dans une vision inédite et émouvante, similaire à celle de l'enfant créateur.

Une jeune femme, à l'exposition *L'Enfance du geste*, marchait à l'écoute des réactions motrices de son bébé de huit mois, attelé à son dos, qui s'esclaffait à la vue des couleurs et frappait de sa petite main les œuvres exposées. Dans l'entourage de cette enfant, j'éprouvai le mystère de l'existence réelle de l'œuvre plastique (enfantine, surréaliste, automatiste — telle qu'elle était dans les salles du Musée, en mars).

L'aventure passionnée de regarder attentivement les dessins des élèves de Borduas ne nous départit pas du plaisir de découvrir dans d'autres œuvres le déroulement narratif et descriptif d'une qualité picturale et d'une intelligence du réel telles que nous pensons renouveler cette demande aux personnes autorisées de considérer leur responsabilité énorme vis-à-vis ce champ de l'activité humaine, primordial en ces temps, que constitue l'éducation par l'art.

1. Exposition tenue au Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 26 février au 28 mars 1976.
2. John Russell Harper, *La Peinture au Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1969. p. 300.
3. Extrait du Rapport du Frère Jérôme présenté à la Commission d'Enquête sur l'Enseignement des Arts, en mai 1967.
4. Préposée au Service d'animation au Musée. Idéalement, une classe expérimentale de dessin, organisée sur place ou présentée par vidéographie, aurait été un apport à l'exposition.
5. Irène Senécal, *L'Éducation artistique et les loisirs culturels dans les centres de loisirs*, 1964, in *L'Éducation artistique*, Montréal, Musée d'Art Contemporain (Coll. Documents/Arts), 1976.
6. Repenser la structure de l'enseignement pour l'artiste par rapport à celle du Conseil des Arts (système de bourse — d'achats): un complément dynamique, nécessaire.
7. Fernand Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, Les Éditions HMH (Coll. Constantes, Vol. 17), 1968.

Danielle CORBEIL



12

LA RENTRÉE DE JORI SMITH

Jori Smith n'avait pas exposé depuis bon nombre d'années. Vingt-cinq ans environ. Sa dernière exposition d'huiles et dessins à la Galerie Kastel, du 23 mars au 3 avril 1976, indique bien le processus de maturation d'un art qui s'imposait déjà par la couleur et la fraîcheur d'interprétation des premières impressions visuelles. Son univers s'est enrichi. Elle a, du monde environnant, une vision plus précise qu'elle étend surtout aux objets en les inscrivant dans un espace où ils donnent l'impression d'être flottants. Elle porte à la production généreuse de la nature, fleurs et fruits, la même attention et s'émeut à la beauté de l'enfance, à celle plus abstraite de la simple ligne et du symbole. On ne trouve peut-être pas là un langage révolutionnaire, mais la force de contemplation y est présente, et la jeunesse d'esprit et de cœur.

De la génération des aînées, Jori Smith a étudié à l'Art Association of Montreal avec Randolph Hewton; au Conseil des Arts et des Manufactures avec Joseph Saint-Charles, un portraitiste dont on ne parle pas assez souvent, ainsi qu'avec J. Y. Johnstone. Elle a aussi étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, avant

de séjourner longuement en France et en Angleterre.

Peindre, pour Jori Smith, est une manière de vivre, un plaisir intense qu'elle sait communiquer.

A.P.

12. Jori SMITH
Gervaise et Pitou,
Huile sur toile: 71 cm x 56,
(Phot. C. King)

1. Costumes de François Barbeau.
2. Vue d'ensemble de la présentation canadienne.
3. Décor de Murray Laufer pour *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey. Mise en scène de Martin Kinch. Présentation des Toronto Art Productions, en 1975.
4. M. Yvon Sanche, Commissaire général du Canada à la Quadriennale de Scénographie de Prague.