

Vie des arts

L'Art de la critique : Rodolphe de Repentigny

Monique Brunet-Weinmann

Volume 26, numéro 103, été 1981

URI : id.erudit.org/iderudit/54524ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. (1981). L'Art de la critique : Rodolphe de Repentigny. *Vie des arts*, 26(103), 26–28.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1981

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

L'Art de la critique

Rodolphe de Repentigny

*D'où la nécessité des mots d'ordre
que les sentinelles se lancent dans
la nuit. (Rodolphe de Repentigny)*



1. Rodolphe de REPENTIGNY (JAURAN).
(Phot. La Presse, Montréal)

Sentinelle dans la nuit

Un quart de siècle d'existence, c'est toujours l'occasion d'un constat, d'un bilan, d'un réajustement aussi, puisque «les seules institutions qui ne changent pas de forme sont celles qui sont mortes»¹. Faire le point, c'est savoir où l'on est pour savoir où l'on va. L'anniversaire de *Vie des Arts* donne l'occasion de cet arrêt critique, d'un regard rétro dont on éprouve de toute manière le besoin profond en fin de siècle, d'autant plus que notre fin de siècle est le terme d'un millénaire. Pour percer au présent la nuit du futur, on se retourne naturellement vers le passé proche et lointain, on cherche des repères, balises, points d'appui dans le champ des humanités, des sciences et des arts. Heureux est-on, dans cette quête en aveugle, de rencontrer un guide sûr, l'une de ces sentinelles qui ont poussé leur cri dans leur nuit à elles, auprès des Phares: Baudelaire dans le Paris de 1850, Rodolphe de Repentigny ici, un siècle plus tard.

Depuis ses débuts en 1952 jusqu'à sa mort prématurée dans un accident d'alpinisme en 1959, alors qu'il venait d'être nommé président de la section canadienne de l'Association Internationale des Critiques d'Art, en sept ans de pratique, Repentigny a constitué «le corpus le plus structuré et le plus significatif de l'évolution des arts au Québec, pour cette période»². On a recensé plus de mille textes³. Il serait temps qu'on en fasse l'édition critique, laquelle faciliterait l'étude exhaustive de son esthétique, fondée d'après M. Raymond Montpetit, sur une approche phénoménologique⁴. Chroniqueur à *La Presse*, il collabora plus brièvement au journal

Quelle est la nature et la fonction de la critique d'art? Rodolphe de Repentigny a tenté de répondre, dès les années 50, à cette problématique brûlante d'actualité. L'analyse de ses textes percutants nous permet aujourd'hui de dégager sa pensée profonde, dont la trame principale réside dans sa conviction que la critique est aussi un art.

L'Autorité sous le pseudonyme de François Bourgogne. Il écrivit aussi des articles pour *Cahiers d'essai*, *Canadian Art* et *Vie des Arts*. Après avoir appelé de ses vœux la création d'une telle revue dans son souci constant de l'éducation du public, il se réjouissait de son avènement et de sa «tenue» (voir encadrés), y publiant dès le deuxième numéro. C'est donc au collaborateur de la première heure que l'honneur me revient de rendre hommage, par une lecture qui, entre ses lignes, voit se dessiner en filigrane l'état de l'art aujourd'hui.

La place de l'art créateur

Parmi ses onze textes dans *Vie des Arts*, deux seulement concernent un artiste en particulier. Le choix est révélateur d'une honnêteté ouverte à toute forme d'art authentique, qui sait distinguer entre l'appréciation subjective, son goût personnel pour l'art abstrait, et le parti pris qui limite arbitrairement le domaine artistique. L'entrevue avec Louis Muhlstock, écrite juste avant son départ pour les Rocheuses, est sa dernière contribution à *Vie des Arts*; son nom y est suivi d'une croix. *L'Art tellurique de Riopelle* le montre préoccupé d'établir relations et comparaisons entre une exposition «très automatiste de caractère», le tachisme parisien et la «peinture biomorphe»⁵ américaine de Pollock en particulier. Cette mise en situation est constante chez lui, non qu'il vise à l'uniformisation que l'on déplore aujourd'hui, mais parce qu'il cherche à faire la part entre ce qu'il appelle «un art géographique», populaire, et un «art individualiste et expressif», seul «véritablement créateur»⁶, exigeant pour ce dernier la qualité

plastique que l'on requiert ailleurs, mais encourageant les caractéristiques propres à chaque métropole soumise aux vagues de l'art international.

Peut-être cette approche comparatiste était-elle facilitée par le nombre plus grand qu'aujourd'hui des manifestations collectives, qui constituent le principal sujet de ses comptes rendus dans *Vie des Arts*, comme la Biennale de la Galerie Nationale, les expositions du Service des Parcs à l'île Sainte-Hélène, et le fameux Salon de Printemps, les aléas de sa «dépréciation progressive» donnant lieu à un historique très

matique et matérielle: imposer une exposition homogène et trouver un lieu convenable qui la reçoive, à Toronto d'abord puis à l'extérieur. Rodolphe de Repentigny présente celle qui eut lieu à l'École des Beaux-Arts de Montréal du 3 au 23 mai 1958, dans sa chronique de *La Presse*, puis dans le numéro d'automne de *Vie des Arts*¹⁰. Avant de passer en revue les artistes, il établit un parallèle fort judicieux entre le Québec et l'Ontario où «la première exposition composée uniquement d'œuvres non figuratives» n'eut lieu qu'en 1954, mais où «dans le silence feutré d'une «gentle revolution»... à peine trois ou



mordant⁷. Par contraste, on retient l'événement que marque l'exposition initiale de l'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal, fondée le 1^{er} février 1956, reconnaissance officielle par la Ville, puisqu'elle octroie le Pavillon Hélène-de-Champlain à ces «artistes qui dans bien des milieux sont encore considérés comme dangereux au maintien de l'ordre»⁸. Il s'agissait du grand rassemblement des forces sous un seul dénominateur commun: la non-figuration, précisément ostracisée au Salon, pour une confrontation qui était le pic de la «troisième vague de l'art international»⁹.

Autre formation de combat, et non des moindres puisqu'elle a duré de 1953 à 1960: le Groupe des Onze à Toronto. Comme à Montréal, la cohésion plastique résidait dans la défense de l'art abstrait, et sa raison d'être était toute prag-

2. JAURAN 3-54, 1954. Huile sur masonite; 49 cm 7 x 47,7. Montréal, Musée d'Art Contemporain, (don de Françoise de Repentigny). (Phot. Gabor Szilasi)

matique et matérielle: imposer une exposition homogène et trouver un lieu convenable qui la reçoive, à Toronto d'abord puis à l'extérieur. Rodolphe de Repentigny présente celle qui eut lieu à l'École des Beaux-Arts de Montréal du 3 au 23 mai 1958, dans sa chronique de *La Presse*, puis dans le numéro d'automne de *Vie des Arts*¹⁰. Avant de passer en revue les artistes, il établit un parallèle fort judicieux entre le Québec et l'Ontario où «la première exposition composée uniquement d'œuvres non figuratives» n'eut lieu qu'en 1954, mais où «dans le silence feutré d'une «gentle revolution»... à peine trois ou

Coïncidence heureuse et concordance des temps! Deux expositions ont eu lieu à Montréal au début de cette année qui ramenaient l'attention sur la période 1955-1960, donnant à notre rétrospection un supplément de sens par leur simultanéité même. A savoir justement *Painters Eleven in Retrospect*, organisée par la Galerie Robert McLaughlin d'Oshawa¹¹, fort impressionnante, et *Dix ans de propositions géométriques* au Québec à partir du Manifeste des Plasticiens, au Musée d'Art Contemporain¹². J'aurais souhaité que la seconde fût plus abondante, plus complète. Telle quelle, elle posait des jalons et constituait l'exact contrepoint de la première pour qui avait vu les deux. Ces expositions permettaient d'établir avec Rodolphe de Repentigny le parallélisme entre Montréal et Toronto, et, après lui, la comparaison entre le groupe originel des quatre signataires et les Plasticiens «at large». Espérons que ces rapprochements simultanés se multiplieront.

Il ne reste de spirituel que l'angoisse

Pour Rodolphe de Repentigny, le groupe torontois, et particulièrement Tom Hodgson, représentait «une caractéristique de l'art nord-américain: le métier maîtrisé comme instrumentalité, dans le seul but de produire des tableaux», la technique sans la réflexion sur l'acte créateur, et, on l'a vu, sans philosophie, avec cette crainte que «leur style» soit «pris comme critère artistique par les officiels de l'art canadien, tout comme le fut la peinture du Groupe des Sept»¹³. Dans le même sens, il avait mis en garde la «Jeune Peinture» montréalaise contre «l'engouement pour les techniques nouvellement diffusées, pour le fait plastique lui-même», s'inquiétant de cette «absence de préoccupation... pour ce qui détermine l'expression dans telle forme plutôt que dans telle autre» et de cette «extrême pudeur de sentiment»¹⁴. On sait qu'il assignait aux peintres, au contraire, un rôle spirituel, l'œuvre étant de près ou de loin «le reflet de leur propre humanité»¹⁵. Le Manifeste exprime en termes aphoristiques ce qui est dit plus clairement dans un article de *La Presse* daté du 24 décembre 1943: «... la fonction de ceux-ci devient, de fait, d'engendrer chez le spectateur une soif de vérité... L'œuvre d'art a toujours été, consciemment ou non, symbole de quelque chose. Maintenant, elle est le symbole de la recherche angoissée de l'homme contemporain pour sa vérité quelle qu'elle soit»¹⁶.

En rejetant ces aspirations spiritualistes qui faisaient aussi partie de l'héritage de Mondrian pour ne retenir que les considérations formelles (en gros le contenant sans le contenu), Molinari en tête de la seconde vague plasticienne permit un rapprochement entre les tendances montréalaise et torontoise, et la fusion de la première dans le grand tout nord-américain. Conséquence dont nous voyons l'effet aujourd'hui sur le marché de l'art: la spécificité régionale est reléguée dans «l'art géographique», «populaire». Cette mise hors-circuit de «l'art créateur» proprement québécois a été facilitée par un fait que Repentigny signalait comme un danger pour l'avenir: la disparition des petites galeries, avec ce résultat que «les jeunes artistes en dehors des groupes reçus n'ont plus de recours pour exposer qu'aux expositions collectives, où ils ne peuvent évidemment toujours paraître à leur avantage ni «s'expliquer» sur le mur»¹⁷.

Il est bien évident que sa mort a accéléré le mouvement centrifuge. Disparition de sa connaissance, de sa mémoire, de son exigence, de son honnêteté intellectuelle, de son inlassable médiation auprès du public: la mort de «la sentinelle» a été une perte irréparable pour l'art d'ici. J'ai d'ailleurs le sentiment que le public n'a guère évolué depuis. Coïncidence, ou relation de cause à effet?

La place de l'art critique

Il faut relire en entier son article plusieurs fois cité (y compris en exergue) de *L'Autorité* du 1^{er} mai 1954 intitulé *La place de l'art créateur*. C'est un peu l'équivalent de l'adresse «Aux Bourgeois» envoyée par Baudelaire au début de son Salon de 1846. Il termine en écrivant: «Notre population est assez importante pour permettre la coexistence de toutes les formes d'art, à condition qu'elles ne tentent pas de se faire passer les unes pour les autres. I.e. que les gens fabriquent des calendriers mais qu'on ne les expose pas au Salon de Printemps»¹⁸. On le sait, le Salon de Printemps a disparu. Les «calendriers», par contre, essaient et prolifèrent. Les «bons bourgeois», comme le disait Repentigny, continuent de confondre art québécois et «art géographique» et d'acheter toutes les cabanes à sucre du patrimoine. Ailleurs se répandent tous les tics et les trucs à la mode. Art fabriqué, dans un cas comme dans l'autre.

«Étant donné l'état de choses qui existe, la critique a une tâche à accomplir: distinguer entre les œuvres qui ne sont que l'expression par une personne d'un simple goût collectif, laquelle personne en possédant une technique docilement apprise peut tout au plus faire un travail artisanal, et ces autres œuvres qui sont l'expression de l'individualité d'un homme ou d'une femme possédant une technique par soi élaborée et jamais achevée»¹⁹. Il est donc urgent de reconnaître la place de l'art critique entre l'œuvre et la société dont elle est issue et à laquelle elle retourne, dans la presse écrite, à la radio, et surtout à la télévision, médium idéal pour cette pédagogie de la vision qui reste à faire. Repentigny exerçait pleinement la fonction critique: évaluation experte des données plastiques et de leur sens par analyse et mise en relation; communication par un discours compétent et clair qui ne se paie pas de mots; formation d'un public pour l'art ici maintenant, sans laquelle l'information est inopérante et le destin de l'œuvre inachevé²⁰.

1. 73^e Salon de Printemps, dans *Vie des Arts*, I, 3, p. 31.
2. Alain Parent, Catalogue de l'exposition *Jauran et les premiers Plasticiens*, Musée d'Art Contemporain de Montréal, 21 avril-22 mai 1977.
3. Selon M. André Vidricaire, professeur au département de philosophie de l'Uqam, dont le répertoire bibliographique, augmenté d'une étude, est en voie de publication.
4. Raymond Montpetit, *L'Esthétique de Rodolphe de Repentigny et la phénoménologie*, dans *Philosophiques*, Vol. V, No 2 (Octobre 1978).
5. *L'Art tellurique de Riopelle*, dans *Vie des Arts*, I, 5, p. 35.
6. *La Place de l'art créateur*, dans *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, in *Ateliers*, Vol. 5, No 6 (25 avril-15 juin 1977).
7. 73^e Salon de Printemps, op. cit.
8. *Vie des Arts*, I, 2, p. 26.
9. *Vie des Arts*, II, 7, p. 32.
10. *Le Groupe des Onze*, dans *Vie des Arts*, III, 12, p. 27. Cet article est omis par Joan Murray dans le répertoire bibliographique (Appendice 3) qui accompagne le catalogue de l'exposition *Painters Eleven in Retrospect*.
11. Galerie d'art Sir George Williams, 14 janvier-2 février 1981.
12. Du 18 décembre 1980 au 1^{er} février 1981.
13. *Vie des Arts*, II, 8, p. 27.
14. *Vie des Arts*, II, 7, p. 32.
15. *Manifeste des Plasticiens*, dans *Ateliers*, op. cit.
16. Cité par Raymond Montpetit, op. cit.
17. *Vie des Arts*, III, 11, p. 44.
- 18 et 19. *La Place de l'art créateur*, dans *Ateliers*, op. cit.
20. A l'instant de remettre ce texte, je lis dans la dernière parution de *L'Express*, éd. internationale No 1544 (14 février 1981): «Les artistes les plus intéressants, aujourd'hui, ne relèvent qu'incidemment d'une de ces catégories de l'art que nous prenons pour des réalités quand elles ne sont que des commodités de langage... A la crise de la création... ne conviendrait-il pas de substituer une crise de la critique et de ses catégories? Ce ne sont pas, aujourd'hui, les artistes productifs qui manquent, mais le cadre de lecture qui permettrait justement d'en rendre compte.» Daniel Abadie et Alfred Pacquement, *La création depuis 1970*, p. 76.