

Gilles Hénault, poète, et le champ artistique québécois

Jocelyne Connolly

Gilles Hénault

Volume 21, numéro 1 (61), automne 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201215ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201215ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Connolly, J. (1995). Gilles Hénault, poète, et le champ artistique québécois. *Voix et Images*, 21 (1), 63–73. <https://doi.org/10.7202/201215ar>

Résumé de l'article

Résumé

Le poète Gilles Hénault intervient dans la sphère des arts visuels du Québec à plusieurs titres: comme muséologue, critique d'art et communicateur (Société Radio-Canada). En outre, il invite, à maintes reprises, des artistes en arts visuels à illustrer ses recueils de poésie. On tente de saisir ici la spécificité de l'apport de ce poète au champ artistique. L'apport muséologique¹ de Gilles Hénault est analysé selon les cadres théoriques de Howard S. Becker² et de Pierre Bourdieu³ - le premier situe l'individu dans la structure d'un 'réseau de coopération' et le second prend en compte la "position" socioprofessionnelle de Gilles Hénault. La contribution de celui-ci en tant que critique d'art est abordée par une analyse de contenu de ses textes publiés en particulier dans *Vie des arts*. Les archives de la SRC nous informent sur les rôles d'inter-vieweur et d'invité qu'assume le poète.

Gilles Hénault, poète, et le champ artistique québécois

Jocelyne Connolly, Université du Québec à Montréal

Le poète Gilles Hénault intervient dans la sphère des arts visuels du Québec à plusieurs titres : comme muséologue, critique d'art et communicateur (Société Radio-Canada). En outre, il invite, à maintes reprises, des artistes en arts visuels à illustrer ses recueils de poésie. On tente de saisir ici la spécificité de l'apport de ce poète au champ artistique. L'apport muséologique¹ de Gilles Hénault est analysé selon les cadres théoriques de Howard S. Becker² et de Pierre Bourdieu³ – le premier situe l'individu dans la structure d'un «réseau de coopération» et le second prend en compte la «position» socioprofessionnelle de Gilles Hénault. La contribution de celui-ci en tant que critique d'art est abordée par une analyse de contenu de ses textes publiés en particulier dans Vie des arts. Les archives de la SRC nous informent sur les rôles d'inter-vueur et d'invité qu'assume le poète.

L'histoire de l'art montre que les artistes entretiennent des rapports privilégiés avec le monde littéraire. L'œuvre dessinée de Paul Cézanne, pour laquelle il s'inspire d'œuvres littéraires, en fournit un bel exemple : Honoré de Balzac, Gustave Flaubert et Charles Baudelaire sont des références connues⁴. Par ailleurs, autant l'artiste que l'écrivain conserve son autonomie langagière. Sur le plan muséal, au Québec, le phénomène d'interdisciplinarité devient apparent dans les années soixante : l'écrivain Guy Robert est le premier directeur du Musée d'art contemporain de

-
1. Les informations quant à l'apport muséologique de Gilles Hénault proviennent essentiellement du mémoire de maîtrise en études des arts de Jocelyne Connolly, *Le Musée d'art contemporain de Montréal. Décideurs et morphologie socio-esthétique de la collection (1964-1991)*, déposé à l'Université du Québec à Montréal, en décembre 1992.
 2. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Série «Art, Histoire, Société», 1988, p. 21.
 3. Pierre Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps modernes*, n° 246, Paris, 1966, p. 865-866.
 4. Adrien Chappuis, «Cézanne dessinateur : copies et illustrations», *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1965, p. 293-308.

Montréal (1964-1966) et Gilles Hénault assume la direction de l'institution de 1966 à 1971. Fernande Saint-Martin, directrice du Musée entre 1972 et 1977, appartient également au champ littéraire avant de s'engager dans le champ artistique. Cette situation se vérifie aussi pour ce qui est de la sphère de la critique d'art. Peu à peu, le champ intellectuel québécois connaît une autonomisation des deux disciplines — lettres et histoire de l'art —, la seconde s'étant imposée par des programmes universitaires spécifiques. Chez Gilles Hénault, la dichotomie entre le poète et le dirigeant d'une institution muséale constitue un phénomène dont on tentera de déceler ici les particularités et les effets.

Affinités et coopération

Hénault entretient des rapports étroits avec les artistes contemporains. Ainsi, Charles Daudelin, en 1946, illustre *Théâtre en plein air*⁵; Albert Dumouchel, en 1953, *Totems*⁶ et Marcelle Ferron, en 1959, *Voyage au pays de mémoire*⁷. Léon Bellefleur, en 1984, illustre *À l'inconnue nue*⁸, et Monique Charbonneau, en 1986, *Noyade*⁹. Le poète entretient aussi des rapports d'affinité intellectuelle et enfin, des liens d'amitié avec les artistes. Ces types d'interaction sont éloquentes : ils nous montrent l'intérêt marqué du poète pour les arts visuels. Cet intérêt, Hénault l'a d'ailleurs découvert très tôt : à dix-huit ou dix-neuf ans, il a remporté un prix qui l'a mené à New York, où le *Saint-Pierre* de Rembrandt s'est avéré une révélation¹⁰.

Au début des années quarante, Hénault fréquente les automatistes. Il avoue être « désarçonné » en voyant les premières gouaches de Borduas¹¹. En 1946, Hénault s'inscrit au Parti communiste ; cependant, malgré sa sympathie pour la prise de position du *Refus global* des automatistes paru en 1948, Hénault n'est pas invité à signer le manifeste¹². Au surgissement émotif s'oppose le « postulat marxiste¹³ ». L'adhésion politique et l'engagement esthétique « surréaliste » du poète adoptent la forme de « compromis »,

-
5. Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, avec six dessins de Charles Daudelin, Montréal, Cahiers de la file indienne, 1946.
 6. *Id.*, *Totems*, avec quatre illustrations d'Albert Dumouchel, Montréal, Erta, coll. « La tête armée », 1953.
 7. *Id.*, *Voyage au pays de mémoire*, avec six eaux-fortes de Marcelle Ferron, édition de luxe à tirage limité, Montréal, Erta, 1959.
 8. *Id.*, *À l'inconnue nue*, avec huit dessins de Léon Bellefleur, Montréal, Parti pris, 1984.
 9. *Id.*, *Noyade*, avec gravures de Monique Charbonneau, édition de luxe à tirage limité à vingt-cinq exemplaires, Montréal, Éditions de l'atelier, 1986.
 10. Voir, dans le présent dossier, l'entretien de Gilles Hénault avec Paul Chamberland.
 11. *Ibid.*
 12. Gilles Hénault, « Présentation », Philippe Haeck, Jean-Marc Piotte et Patrick Staram le Bison ravi, « Entretien avec Gilles Hénault – 30 ans après *Refus global* », *Chroniques*, vol. I, n° 1, janvier 1975, p. 13. Hénault déclare : « Je n'étais pas invité à signer, vu que mon engagement politique s'était précisé. »
 13. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *La Barre du jour*, juillet-août 1969, p. 74.

souligne-t-il, face à la position radicale de Borduas — anticommuniste. Hénault quitte le Parti à la toute fin des années quarante. Il maintient par ailleurs des liens d'amitié avec Marcelle Ferron, avec laquelle des affinités esthétiques l'emportent sur le postulat politique. Soulignons également que les relations du poète avec le sculpteur Charles Daudelin, collaborateur de la première heure pour *Théâtre en plein air*, sont rapidement devenues amicales.

La muséologie comme poétique

Les rapports d'affinité esthétique et d'amitié entre le poète et les artistes semblent se traduire par une confiance mutuelle. On le constate, en 1966, alors que le ministère des Affaires culturelles nomme Gilles Hénault deuxième directeur du Musée d'art contemporain de Montréal. L'institution, fondée en 1964, était dirigée depuis par Guy Robert, démissionnaire¹⁴. Hénault obtient le poste à la suite de la recommandation du milieu : « L'Association des arts plastiques et celle des sculpteurs se seraient saisies de l'affaire et auraient adressé au ministre des Affaires culturelles un télégramme donnant leur adhésion à une telle nomination dans la mesure où au poste de directeur serait adjoint un comité assez large chargé de coopérer étroitement avec lui¹⁵. » Et Gilles Hénault n'accepte ce poste que « plébiscité » par les artistes.

Hénault dirige donc le Musée de mars 1966 à mars 1971. Cette période se situe dans le contexte de la Révolution tranquille des années soixante, alors que se produisent des réformes autant politiques et institutionnelles que sociales. Suite à la période duplessiste dite de « grande noirceur », l'heure est aux remises en question sociales et à la vigilante revendication. Dans cette foulée, des acteurs des milieux intellectuel et artistique prennent des dispositions afin de mettre en branle des changements qu'ils jugent favorables à leur développement. L'« Opération Décliv », en novembre 1968, fournit un exemple spectaculaire de ce climat contestataire. Yves Trudeau, Peter Gnass, Paul Chamberland, Raoul Duguay, Ivan Fortier, Claude Paradis, Serge Lemoyne, M. et L. Boisvert, etc., cautionnent le groupe¹⁶. La stratégie des artistes comprend la « fermeture-éclair » du MACM¹⁷. Le directeur Hénault se montre alors sympathique à la manifestation : « J'ai vécu ça très « cool », comme on dit. Je leur ai dit, vous voulez cette opération, vous l'avez. C'était très perturbé¹⁸. »

14. [Anonyme], « Gilles Hénault succède à Guy Robert », *La Presse*, 26 février 1966.

15. Jean Basile, « Au Musée d'art contemporain, « Il faut son propre directeur au MAC » — Guy Viau, Peintres et sculpteurs appuieraient Gilles Hénault », *Le Devoir*, 9 février 1966.

16. *Id.*, « Aujourd'hui : Contestation Clic, fermeture du Musée d'art contemporain et de Saint-Sulpice », *Le Devoir*, 7 novembre 1968.

17. *Id.*, « « Décliv » Au Musée d'art contemporain qui ferme », *Le Devoir*, 8 novembre 1968.

18. Voir l'« Entretien » avec Gilles Hénault dans le présent dossier.

La position socioprofessionnelle d'un dirigeant

Si Gilles Hénault est d'abord connu comme poète, il rejoint un assez large public par ses activités de journaliste dans les médias de la presse écrite et électronique. Dès le début des années quarante, il signe des textes sur l'art dans *Le Quartier latin* et dans *Combat*. De 1939 à 1948, il est journaliste aux quotidiens *Le Canada* et *La Presse*. De 1959 à 1961, il assume les fonctions de directeur des pages artistiques et littéraires au journal *Le Devoir*. En 1961 et 1962, il occupe le poste de chroniqueur de politique étrangère au *Nouveau Journal* de Jean-Louis Gagnon, où il rédige également quelques articles sur le théâtre. De 1967 à 1991, il publie des critiques d'art à *Vie des arts* principalement, et dans les périodiques *Culture vivante* et *Forces*. Durant cette période, il signera des textes dans des catalogues d'exposition. En 1965 et 1966, il occupe la fonction d'animateur à l'émission *Le Sel de la semaine*, à la télévision de Radio-Canada. Plus tard, il exerce la fonction d'intervieweur sur les ondes FM de la SRC, à *L'Art aujourd'hui* (1978), *Documents* (1979) et *L'Atelier* (1981). En outre, entre 1965 et 1981, Gilles Hénault est fréquemment invité à commenter diverses questions soulevées dans les milieux littéraire et artistique, sur les ondes de la radio FM et de la télévision de la SRC, à titre de poète, de critique d'art et de directeur du MACM.

À la suite du mandat de direction qu'il assume au MACM, entre 1966 et 1971, Hénault demeure un acteur du champ artistique par ses fonctions de conseiller en muséologie au ministère des Affaires culturelles du Québec (1971-1973), de tuteur du Département des arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal (1984), de membre du jury international du Festival des films sur l'art (1984), de même que de président d'un comité permanent à la Politique de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement (1985-1986).

Sans être exhaustifs, les quelques repères biographiques énoncés ci-dessus montrent la pluridisciplinarité de Gilles Hénault. Ainsi, au cours de son mandat de directeur au MACM, il est invité comme critique d'art et communicateur sur les ondes de la SRC, notamment pour commenter les événements qui se déroulent au Musée. La visibilité du directeur se traduit en rayonnement pour le Musée. Ces efforts de diffusion ne sont pas sans liens avec la vision de Gilles Hénault des fonctions du Musée; il insistera sur celles de l'exposition et de l'animation quand il commentera les politiques qu'il entend mettre de l'avant.

Un peu plus de deux ans après sa nomination au poste de directeur du Musée, Hénault publie un article majeur dans lequel il fait un bilan d'opération de l'institution et manifeste clairement ses intentions. Il considère le déménagement du Musée, en 1968, de l'ex-Château Dufresne (rue Sherbrooke Est) à la Cité du Havre, comme une étape nécessaire et satisfaisante, tant sur le plan de l'équipement que sur celui de l'architect-

ture¹⁹. Le milieu artistique réalise plus tard que cette étape ne peut être que transitoire puisque, malgré les efforts déployés par Hénault et ses successeurs, l'édifice devient rapidement inadéquat; il est situé trop loin pour les autres organismes du champ artistique en interaction avec le Musée. En ce sens, le déménagement au centre-ville, sur le site de la Place des Arts, en mai 1992, contribue largement à maximiser les actions qui s'y déploient.

Les intentions et les priorités

Il ressort du discours du directeur, dans l'ensemble des déclarations de presse, une préoccupation pour la diffusion plutôt que pour la collecte des œuvres: «Le Musée d'art contemporain doit devenir un lieu à la fois d'exposition, d'animation, de documentation et de diffusion²⁰.» Hénault souligne l'importance de la production de catalogues d'exposition, fonction qu'il relie à la nécessité de doter le Musée d'une importante documentation biobibliographique et visuelle». Son projet de diffusion s'étend aux fonctions d'information et d'éducation par un personnel qualifié, ainsi qu'à l'ouverture de la bibliothèque aux étudiants, aux chercheurs et aux amateurs d'art. C'est aux artistes québécois et canadiens que revient la priorité lors de la sélection à des fins d'exposition, «tout en alternant avec des expositions prestigieuses venues de l'étranger». Enfin, il souhaite que ce lieu muséal devienne multidisciplinaire²¹ et populaire²². En matière de collection, en 1966, le directeur déclare son intention d'accorder la priorité aux artistes québécois et canadiens²³. Il souhaite en outre que des œuvres d'artistes québécois des vingt-cinq dernières années témoignent de l'évolution de l'art au Québec.

La coopération à la collection du MACM

Le directeur d'une institution muséale détient suffisamment d'autorité pour influencer la composition de la collection²⁴: Gilles Hénault n'a pas fait exception.

La collection du MACM, entre 1964 et 1991 — date de la fin de l'étude²⁵ — comprend 3 173 œuvres acquises par voies d'achat et de

19. Gilles Hénault, «L'art contemporain a son musée», *Culture vivante*, n° 10, août 1968.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. Gilles Courtemanche, «Gilles Hénault au Musée d'art contemporain, entrevue de Gilles Courtemanche», *Le Devoir*, 5 mars 1966.

22. Manuel Maître, «Quand la jeunesse va au Musée, plus de 100 000 visiteurs par an au Musée d'art contemporain qui va bientôt emménager sur la Terre des Hommes», *La Patrie*, 14 janvier 1968.

23. Lisa Balfour, «Dialogue With a "Museologue"», *The Montreal Star*, 2 avril 1966.

24. Les valeurs et prix marchands des œuvres de la collection n'étant pas divulgués par le MACM, le facteur économique ne pondère pas l'analyse.

25. Jocelyne Connolly, *op. cit.*, La compilation statistique de l'analyse, pour la durée totale de la recherche (1964-1991), est schématisée dans les pages 93 à 96 et les résultats

don. Durant les cinq années de direction de Gilles Hénault, 416 œuvres sont acquises : 353 achats et 63 dons. Les œuvres achetées sont produites par des artistes de 35 ans et moins (au moment de la production de l'œuvre) dans 24% des acquisitions, et de 35 ans et plus, dans 76% des acquisitions. Le ratio femmes/hommes s'établit à 11% pour la proportion des femmes/artistes et à 89% pour la proportion des hommes/artistes. Quant aux origines géographiques des artistes, le pourcentage d'artistes québécois se situe à 70%, celui des artistes canadiens (hors Québec), à 6%, et celui d'artistes vivant à l'extérieur du Canada, à 24%. Cette proportion de 70% d'œuvres d'artistes québécois est élevée par rapport à la totalité de la collection — 63%. La source d'acquisition la plus fréquente s'avère celle des éditeurs (un pourcentage élevé — 20% — provient des éditions [estampe]). Suivent les galeries (24%), les artistes (19%) et, particulièrement au cours de la direction de Hénault, des événements spéciaux — concours artistiques du Québec (17%) : ces œuvres sont choisies par les jurys des concours artistiques. Les résultats qui précèdent concourent à fournir la part sociomorphologique de la collection (achats) sous la direction de Hénault.

Toujours au cours de ce mandat, même si les dons sont également acquis suite aux recommandations du comité consultatif, les tendances sont toutefois différentes des achats. La proportion d'artistes âgés de 35 ans et moins augmente à 40% — ce qui porte la proportion des artistes âgés de 35 ans et plus à 60%. Le ratio femme/homme demeure le même — 11% et 89% respectivement. Quant aux origines géographiques, le ratio d'artistes québécois s'élève à 86%, diminue à 3% pour les artistes canadiens et à 11% pour les artistes de l'extérieur. La source d'acquisition dominante des dons demeure celle des éditeurs (35%) ; suivent les collectionneurs (32%), les organismes ou institutions (21%), les artistes (8%) et les galeries (5%).

À cette époque, on compte un pourcentage fort élevé d'achat d'œuvres contemporaines : 90% des œuvres acquises sont produites après 1960, tandis que 4% sont produites entre 1939 et 1959 et que 6% sont de dates inconnues. Le Musée se donne comme conduite d'acquérir des œuvres produites depuis environ 1939.

Sous Hénault, c'est l'estampe qui a la priorité dans les achats, pour un pourcentage de 59%. D'ailleurs, jusqu'au début des années quatre-vingt, l'estampe fournit une identité à la collection, alors que par la suite et jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, elle est supplantée par la photographie. Toujours sous le mandat de Hénault, les autres acquisitions sont

quant aux courants esthétiques, dans les pages 97 à 112. Ces résultats ont été obtenus sans tenir compte des incidences conjoncturelles de nature à diminuer la responsabilité du directeur, telles que la disponibilité des œuvres, les budgets, les contextes socio-économique et politique et la dynamique des consensus chez l'ensemble des décideurs que sont le directeur et les membres des comités consultatifs d'acquisition.

dans les proportions suivantes : 21 % pour la peinture, 14 % pour la sculpture, 3 % pour les techniques mixtes, ce qui est élevé pour cette période, 3 % également pour le dessin et 1 % pour les gouaches et pastels. Une tapisserie (Rousseau-Vermette) et un vitrail (Ferron) sont acquis, médiums rarissimes dans la collection²⁶.

Sur le plan des dons, ce sont aussi les œuvres produites après 1960 qui dominent, à 84 %, tandis que les œuvres produites entre 1939 et 1959 représentent 13 % au total (3 % sont de dates inconnues). La gravure s'avère le médium le plus représenté (57 %), suivie par la peinture (32 %), la sculpture (5 %) ainsi que le collage, le dessin, les techniques mixtes et le pastel, tous à 2 %.

Durant la même période, les acquisitions des œuvres des artistes suivants concourent à accorder les tendances esthétiques de la collection aux courants prédominants en histoire de l'art. Les qualités plastiques des œuvres des artistes de la collection ne figurant pas dans ces courants ne sont cependant pas considérées comme étant d'un second ordre, bien au contraire dans plusieurs cas. La période d'acquisition par achat se démarque par une tendance vers une esthétique abstraite : lyrique avec Tâpies et Soulages, Cobra avec Alechinsky, automatiste avec Barbeau (trois œuvres), Borduas (trois œuvres), Sullivan et Riopelle (vingt-neuf œuvres), la peinture abstraite des Kandinsky (trois œuvres), Letendre, Gaucher et Hurtubise, la gravure abstraite des Lacroix (six œuvres), Letendre (vingt-trois œuvres), Gaucher et McEwen (huit œuvres), la sculpture abstraite des Fournelle, Trudeau et Vaillancourt (deux œuvres). La tendance abstraite s'accroît au sein de la collection par l'introduction des travaux des plasticiens : F. Leduc, Molinari (trois œuvres), Goguen, Belzile et C. Tousignant. La tendance de l'abstraction géométrique renforce l'esthétique plasticienne avec les Albers (deux œuvres), Heyvaert et Charles Gagnon. Parallèlement, le courant pop s'accroît avec les Rauschenberg, Lemoyne, Ayot, Boisvert et Connolly. Une tendance fauve est représentée par de Tonnancour (deux œuvres), Bellefleur et Giguère (deux œuvres).

Le schéma est similaire, sur le plan du don. La tendance abstraite domine avec les automatistes P. Gauvreau et Barbeau, la peinture de Letendre et la gravure des Lacroix (deux œuvres) et Hurtubise (deux œuvres), puis, avec les plasticiens Leduc, Toupin, Molinari (deux œuvres) et Barbeau, ainsi qu'avec la peinture abstraite géométrique de Gaucher. Le *pop art* obtient la reconnaissance des décideurs avec les Fortier (trois œuvres), A. Montpetit (deux œuvres) et Boisvert (deux œuvres). Enfin la

26. C'est au cours de la direction Hénault que la sculpture est le plus fortement acquise, la moyenne étant de 8 % depuis la fondation du Musée jusqu'à maintenant. Pour la liste complète des œuvres acquises sous la direction de Hénault, voir Jocelyne Connolly, *op. cit.*, p. 100.

tendance surréaliste est représentée par Dallaire et Giguère (deux œuvres).

Deux particularités de l'apport à la collection au cours du mandat de Hénault²⁷ : d'abord, la forte concentration de sculpture acquise par achat, compte tenu de la rareté générale de ce médium dans les collections tant muséales que privées, à travers l'histoire : les principaux artistes représentés sont Trudeau, Vaillancourt, Fournelle et Heyvaert. D'autre part, la nette tendance à l'abstraction, gestuelle ou géométrique, par des artistes (les Borduas, Riopelle, Letendre, Molinari, sans compter les artistes de l'extérieur tels que les Kandinsky et Albers) qui, par le nombre de leurs œuvres et par leur réputation (le recul historique permet maintenant de le constater), contribuent à la confirmation des courants esthétiques qu'ils représentent dans la collection.

La coopération aux expositions et à la diffusion au MACM

Les activités de diffusion se manifestent par le biais de films, spectacles, montages audio-visuels, conférences, débats, ateliers, performances, danse et, surtout, par les expositions. Tel qu'il l'affirme dans ses déclarations, Gilles Hénault insiste sur cette dernière fonction du Musée. Par conséquent, les expositions s'avèrent nombreuses (plus d'une centaine) et parfois de courte durée (moins d'un mois). Notons que Henri Barras occupe le poste de directeur des expositions entre 1968 et 1971.

Une dizaine d'expositions montrent la collection du Musée. Une quarantaine d'expositions solos présentent les travaux des artistes québécois (en particulier Dumouchel, Fernand Leduc, Giguère, de Tonnancour, Ferron, Lyman, Toupin, Mousseau, Jean Dallaire, Barbeau, Bellefleur, Pellan, Cozic et Daudelin) et de l'extérieur — États-Unis, Europe — (en particulier Soulages, Hartung et Léger); une quarantaine d'expositions de groupe réunissent les travaux d'artistes du Québec : en particulier «Présence des jeunes», «25 ans d'art contemporain au Québec», «Graveurs du Québec», «Art et Mouvement», «Panorama de la peinture au Québec 1940-1966», «Sculpteurs du Québec», «Quatre photographes de Montréal», etc., et des travaux d'artistes de l'extérieur : «L'École de Paris», «Graveurs européens», «Gravures australiennes contemporaines», «Estampes japonaises contemporaines», «Gravures de San Francisco», «Peinture en France 1900-1967», «Peintures et sculptures britanniques contemporaines», «Osaka : Expo-70», «Aquarelles des Expressionnistes allemands», «Portraits et figures en France au xx^e siècle», etc.

27. Il s'agit ici d'observer des particularités de la coopération du directeur Hénault et de ses comités consultatifs d'acquisition. Par ailleurs, le format du présent article ne permet pas de situer les observations dans l'ensemble des collaborations à la constitution de la collection.

Il ressort de cette catégorisation que les artistes du Québec sont privilégiés par les expositions solos et qu'une large place est accordée aux artistes de l'extérieur par la voie des expositions de groupe. On constate également que, dans le cas des expositions solos, l'ensemble des courants, récents ou actuels, pour la période de la fin des années soixante, sont exposés : influence fauve, surréalisme, abstraction gestuelle et géométrique, *pop art*, etc. Les expositions de groupe tendent à mettre en valeur une discipline artistique : estampe, photographie, peinture, sculpture et aquarelle. Le thème du mouvement dans les arts plastiques est traité par le biais de l'exposition — on verra dans le travail de critique de Hénault l'intérêt qu'il porte à cette notion. Enfin, Hénault établit une relation entre son rôle de muséologue et celui de critique : il publie certains articles au moment même où il dirige le Musée. Il contribue ainsi à faire connaître l'institution muséale et les œuvres exposées. Il résume son point de vue en matière d'exposition dans *Vie des arts* : « Quand une exposition inquiète le public, le renseigne, lui présente des œuvres d'une qualité indiscutable, provoque son admiration et son enthousiasme, on peut dire qu'elle est réussie²⁸. »

Le discours critique

L'œuvre de Gilles Hénault, critique d'art, est abondante, mais de plus, éclairante quant aux préoccupations esthétiques et idéologiques qu'elle véhicule. Hénault signe de nombreux articles au *Devoir* alors qu'il est directeur des pages artistiques et littéraires entre 1959 et 1961. En outre, il publie des articles dans les périodiques *Le Quartier latin*²⁹, *Le Canada*³⁰, *Combat*³¹, *Culture vivante*³² et *Forces*³³. Le corpus observé ici se compose de l'ensemble des articles de l'auteur publié dans *Vie des arts* entre 1967 et 1991. Il s'en dégage quatre points d'intérêt : la multidisciplinarité artistique, la forme, l'idéologie et le rapport art/écriture.

À l'occasion de l'exposition « Art et mouvement », en 1967, alors qu'il dirige le Musée, Hénault commente le contenu des œuvres dans *Vie des arts* en élaborant un rapprochement entre le théâtre de marionnettes, le travail des constructivistes russes de la période révolutionnaire, celui des artistes du Bauhaus et toutes les constructions spatiales possédant en commun le mouvement. Ces considérations l'amènent à prendre en compte le récepteur lui-même en mouvement dans l'appréhension des œuvres tridimensionnelles et les effets rétinien. Il étend finalement ses

-
28. Gilles Hénault, « L'art en mouvement et le mouvement dans l'art », *Vie des arts*, n° 49, hiver 1967-1968, p. 25.
 29. *Id.*, « La question du primitivisme », *Le Quartier latin*, vol. XXVI, n° 11, 17 décembre 1943, p. 111.
 30. *Id.*, « Notes sur l'art », *Le Canada*, 17 octobre 1944.
 31. *Id.*, « Borduas », *Combat*, 1^{er} février 1947.
 32. *Id.*, « L'art contemporain a son musée », *Culture vivante*, n° 10, août 1968.
 33. *Id.*, « Lumière dans l'art, lumière dans la vie », *Forces*, n° 7, printemps 1970, p. 89-92.

exemples aux procédés picturaux produisant des effets d'optique tels que l'exposition du MACM les montre.

Lorsqu'il commente le système formel, il observe ordinairement le processus de production. Par exemple, il met en lumière la dualité chaos/structure dans le travail de Jacques Hurtubise :

On pourrait l'imaginer l'œil dilaté, le pinceau protubérant, faisant gicler au hasard les lignes et les éclaboussures de son expressionnisme abstrait, dans une agitation semblable à une danse d'exorcisme. Or, ce n'est pas du tout cela. Encore une fois, si ce lyrisme naît d'une passion, c'est celle de l'ordonnance ou d'un aléatoire qui surgit d'une technique obligeant l'artiste à composer son tableau, à le corriger au besoin, à l'exécuter selon ses pulsions profondes³⁴.

À propos du travail de Daudelin, il s'intéresse à nouveau au caractère cinétique de la forme : « Je me rends compte qu'à partir d'une petite gravure, je suis en train de décrire le caractère binaire et mouvant de la plupart des œuvres de Daudelin, basées sur la proportion et l'équilibre instable³⁵. » Même si les questions formelles traversent le discours du critique, il prend en compte les idéologies sous-tendues. Il qualifie certains tableaux de Gilles Boisvert de « manifestes plastiques » pointant « une inquiétude sociale pendant les années troublées de 1966 à 1970³⁶ ». En 1984, le critique fait ressortir les références écologiques du travail de Marcel Marois. Il soulève en outre l'important principe de structuration de l'espace dans l'iconographie de cet artiste :

Ce qui se trouve dans les très grands formats, c'est une espèce de chronique écologique de notre temps [...]. Les titres ne sont pas toujours révélateurs, mais l'iconographie est parlante, bien que masquée par des structures géométriques³⁷.

Le discours du critique n'est pas étranger à celui du poète : Hénault établit en effet un rapport entre l'art et l'écriture. Au-delà des signifiants formels et des signifiés sociaux perçus dans les tapisseries de Marois, Hénault fait nettement un parallèle entre la linguistique et l'art. Il fait ressortir

[...] la similitude qui existe entre le métier de licier et celui d'écrivain à partir de la conception structurale du langage qui se développe selon deux axes : paradigmatique, soit l'ensemble des termes qui peuvent figurer en un point de la chaîne parlée, et syntagmatique : groupe de mots formant une unité à l'intérieur de la phrase.

Ce qu'il faut retenir, c'est que le tisserand, comme l'écrivain, est tenu à un mode de développement linéaire : l'un et l'autre tissent une histoire, trame à trame, ligne à ligne³⁸.

34. *Id.*, « Jacques Hurtubise, Un magicien », *Vie des arts*, n° 104, hiver 1981-1982, p. 39.

35. *Id.*, « Charles Daudelin, profession Sculpteur », *ibid.*, n° 135, été 1989, p. 45.

36. *Id.*, « Gilles Boisvert, Une nouvelle métamorphose », *ibid.*, n° 118, mars 1985, p. 42.

37. *Id.*, « Marcel Marois, La voix de la navette », *ibid.*, n° 114, mars-avril-mai 1984, p. 54.

38. *ibid.*, p. 53.

Hénault met en relation le graveur, le typographe et le poète par l'idée du *faire*:

S'il est évident que la gravure et l'art typographique, comme tous les arts et artisanats, sont des activités qui rendent gloire à la main, il n'en est pas moins vrai que la poésie est également un art du *faire*, ce que dénote sa racine grecque : *poiësis*, soit, fabrication, création³⁹.

En questionnant l'automatisme pictural de Borduas, par rapport à un « automatisme psychique » des « peintres surréalistes », il précise que Borduas « y voit le signe d'un nouvel accord entre l'homme et sa démarche créatrice, un effort pour instaurer une poésie nouvelle⁴⁰ ». Hénault met là en évidence un rapport entre l'inconscient, l'art et la poésie.

Mots et image : le parcours singulier d'un poète

La contribution du poète au champ des arts visuels contemporains s'effectue en priorité à travers le prisme des mots et de la poésie. Le commentateur de Michel Butor, « Nous entendons parler des œuvres⁴¹ », s'avère absolument pertinent dans le cas de Gilles Hénault. Celui-ci invite des artistes à collaborer à ses recueils de poésie par le biais de l'illustration : dessin, gravure, etc. Un rapport mot/image se crée. En tant que directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, il participe à l'élaboration d'un patrimoine et d'une histoire de l'art au Québec par le biais de la collection permanente du Musée. En outre, il met l'accent sur l'exposition, fonction privilégiée par le communicateur. Sachant utiliser les médias électroniques, il entoure les images de mots, durant son mandat de directeur au Musée et dans les années qui suivent. Enfin, en tant que critique, ou essayiste d'art, il tente de faire voir et comprendre par les mots des paradigmes iconiques, lesquels ne se subordonnent jamais à la lettre. C'est cette tâche difficile qui caractérise l'apport de Gilles Hénault au champ des arts visuels, celle d'interrelier les mots et les images afin de faire lire les formes. L'hétérogénéité langagière permet, à des degrés difficilement mesurables, l'élucidation de problèmes, en appréhendant les données sous des angles différents. Mais il est également raisonnable de penser que le détour par l'iconique vaut au poète d'élargir les possibilités sémantiques, voire heuristiques de son discours. Cette forme d'interdisciplinarité vaut donc l'exercice. En dernière analyse, Hénault pratique d'emblée ce schème durant son parcours de poète et d'intellectuel.

39. *Id.*, « Au début des années 50, Erta-Arts graphiques et poésie », *ibid.*, n° 90, printemps 1978, p. 20.

40. *Id.*, « La peinture de Borduas : Genèse et ruptures », *ibid.*, n° 130, printemps 1988, p. 28.

41. Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Flammarion, coll. « Champs », 1980, p. 5.