Document generated on 04/29/2024 5:11 a.m.

**Vie des arts**

Vie des arts

# La galerie de portraits de la famille Hertel de Rouville

J. Russell Harper

Number 47, Summer 1967

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58304ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Harper, J. R. (1967). La galerie de portraits de la famille Hertel de Rouville. *Vie des arts*, (47), 16–50.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1967

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

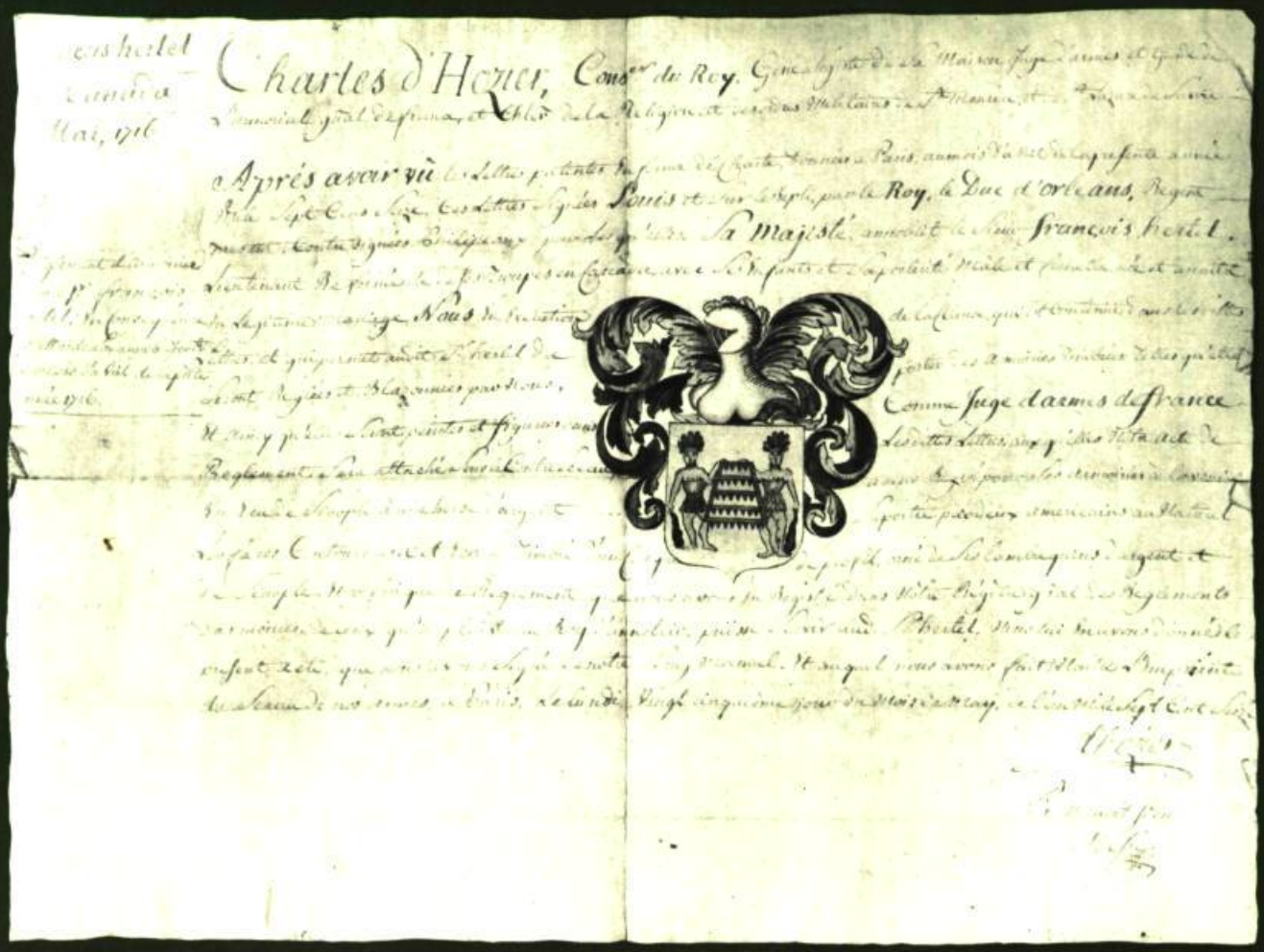
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

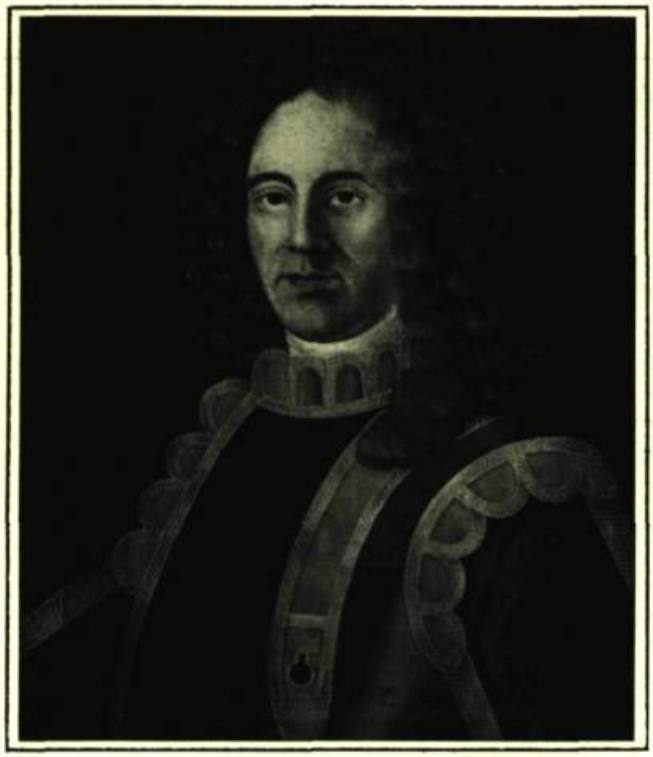
https://www.erudit.org/en/

# La galerie de portraits de la famille Hertel de Rouville

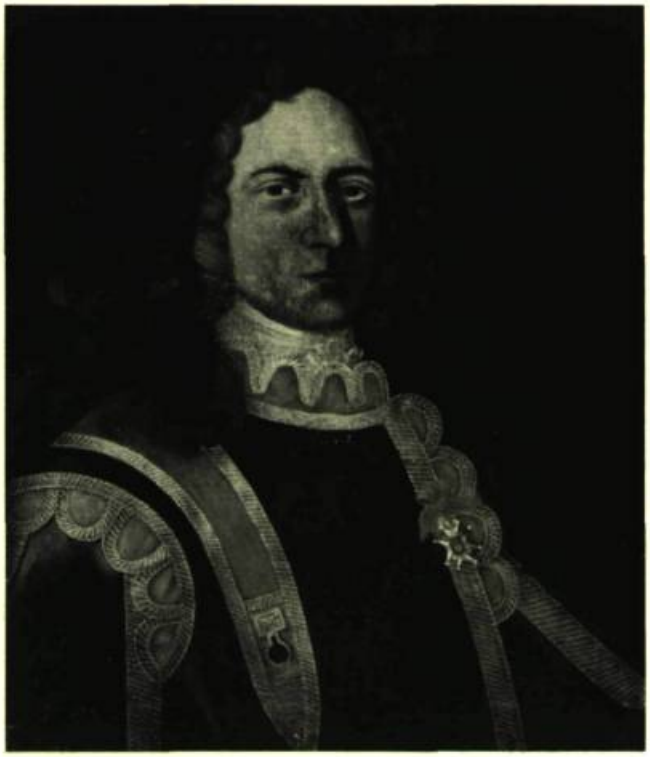
par J. Russell Harper



*1. Acte de Charles d'Hozier réglant et blasonnant les armoiries de François Hertel de Chambly, anobli par Louis XV en 1716.*



2. *Anonyme*. Portrait de Zacharie-François Hertel de la Frenière, *vers 1710*. (*Coll. privée*.)



3. *Anonyme*. Portrait de Jean-Baptiste Hertel de Rouville, *vers 1710*. (*Musée McCord, Université McGill*.)

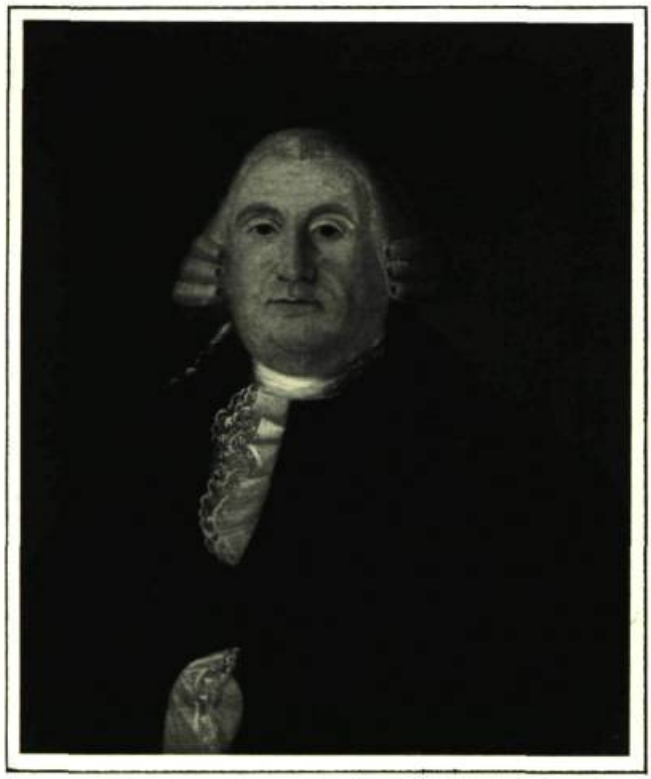
C'est une respectable tradition française d'autrefois que suivirent les Hertel de Rouville en réunissant une galerie de portraits des membres les plus marquants de la famille pour orner leur maison seigneuriale de Saint-Hilaire; depuis des siècles, des ensembles analogues avaient été constitués dans certains vieux châteaux bien connus de France. Sur les dix toiles que comptait au moins cette collection à l'origine, il en reste neuf pour rappeler les gloires d'une des plus illustres familles de la Nouvelle-France.

Ces œuvres présentent également un intérêt particulier pour l'histoire de la peinture canadienne. Selon toute apparence, elles forment le groupe de portraits de famille peints au Canada le plus nombreux et le plus ancien qui ait été conservé. Elles fournissent sur l'art du portrait au Québec un panorama qui s'étend sur un siècle et quart. Les premières furent exécutées peu après 1700, quand la peinture était encore véritablement dans son enfance en notre pays; les dernières datent des environs de 1840, après que d'énormes progrès eurent été accomplis, et juste à l'époque de transition marquée par l'invention de la daguerréotypie qui devait, dans le monde entier, révolutionner complètement l'art du portrait. Aucun des tableaux ne porte de signature. Peu de peintres du Québec des XVIIe et XVIIIe siècles ont signé leurs œuvres; ils se considéraient probablement comme d'honnêtes artisans chargés d'enregistrer la physionomie de leurs clients et non pas vraiment comme des artistes créateurs.

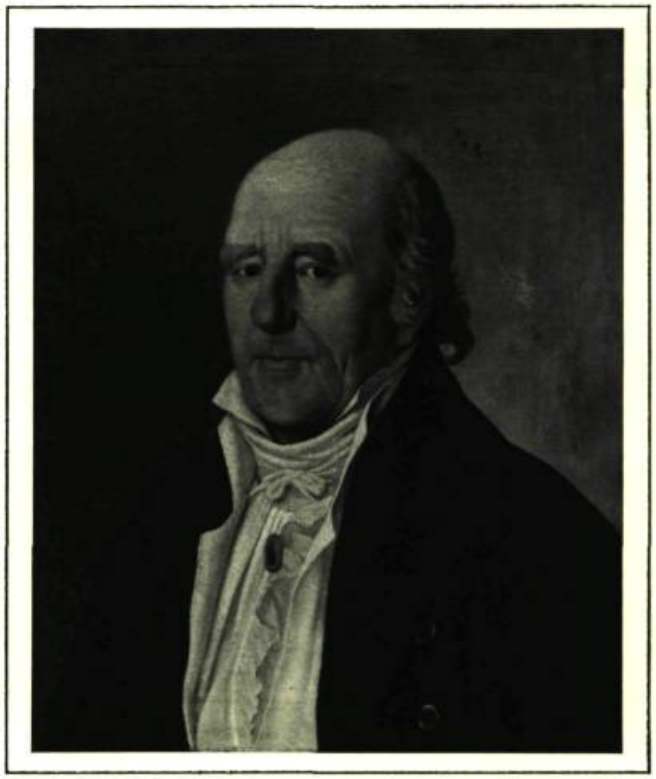
Les Rouville se sont taillé une réputation dont ils ont vraiment raison d'être fiers. Au Canada, leur histoire commence avec Jacques Hertel de la Frenière, qui vint de France vers 1615 et mourut en 1651. Il est le grand-père des deux frères soldats représentés dans les portraits les plus anciens (fig. 2 et 3). En récompense des services rendus en tant que militaire et interprète des langues indiennes, le gouverneur, qui l'appréciait, lui concéda des terres à Trois-Rivières, et c'est ainsi qu'il fut le premier Blanc à s'y installer. Son fils François (1642-1722), baptisé par nul autre que le P. de Brébeuf, le célèbre martyr de la Huronie, et surnommé le *héros des Trois-Rivières*, participa glorieusement aux batailles de frontières à une époque où tout jeune Canadien français ne rêvait que de ferrailler avec éclat, dans d'aventureuses expéditions par-delà les Appalaches, contre les Iroquois et les gens de la Nouvelle-Angleterre. En compagnie de cinquante Français, dont son fils (fig. 2), et de vingt-cinq sauvages domiciliés, il organise en 1690 un raid téméraire contre Salmon Falls, Pescadouet et Casco, dans le Massachusetts. Cette entreprise hardie réussit, et il laissa sur son passage une traînée de colons anglais morts ou désespérés mais un de ses fils fut sérieurement blessé. Louangé par Frontenac et par tous les Français du Saint-Laurent, François Hertel, dans son vieil âge, se vit attribuer la croix de Saint-Louis (fig. 11), fut anobli par Louis XV et reçut de Paris des armoiries pour sa famille (fig. 1).

Le sang bouillant de François courait dans les veines de ses nombreux fils. Zacharie-François (fig. 2), de constitution délicate et qui, à Pescadouet en 1690, s'était fait fracassé un genou par un coup de pistolet, eut encore le malheur d'être prisonnier des Iroquois de l'intérieur de 1696 à 1698. Le jeune Jean-Baptiste (fig. 3) conduisit lui-même plusieurs attaques audacieuses au cours des épisodes américains de la guerre de la succession d'Espagne.[1] Il figurait au nombre des officiers envoyés en 1713 pour prendre possession de l'île Royale et, pendant son séjour, y fonda ce qui est maintenant la ville fantôme de Port-Dauphin. On disait alors de lui qu'il était un "phénix de labeurs" et qu'il avait grand souci du bien-être de ses hommes; le gouverneur estimait que "la Compagnie de Rouville est la seule qui mérite considération".

Certes, les portraits de ces deux frères sont surtout des documents. Il leur manque à la fois le raffinement et les qualités picturales que leur aurait apportés un artiste formé en Europe. Le vieil imagier — car l'auteur n'était guère autre chose — a été frappé



4. *Anonyme*. Portrait de René-Ovide Hertel de Rouville, *vers 1780*. (*Musée McCord, Université McGill.*)



5. *William von Moll Berczy père* (*Attr. à*). Portrait de Jean-Baptiste-Melchior Hertel de Rouville, *vers 1810*. (*Musée McCord, Université McGill.*)

par le contraste entre les traits délicats de l'aîné et le rude visage de son cadet, plus farouche et plus austère. Il a rendu avec soin les perruques brunes du gentilhomme et l'uniforme des officiers canadiens-français en serge bleue orné de bandes rouges, de festons et de garnitures en galon doré. Il ne fait pas de doute que ces deux portraits ont été peints au Canada puisque Zacharie-François n'a jamais traversé l'Atlantique. Par ailleurs, Jean-Baptiste est mort dans l'île Royale en 1722, et sa croix de Saint-Louis a été soigneusement ajoutée à un portrait déjà terminé. Les deux tableaux ont été peints en même temps, probablement avant 1713, date après laquelle Jean-Baptiste passa la majeure partie de son temps à l'île Royale. Une caractéristique technique curieuse se retrouve dans les deux ouvrages: celle d'avoir été peints sur une préparation noire. Ce serait pure spéculation que de donner le nom du peintre. Comme attribution possible, on peut penser à un artiste qui travaillait alors en Nouvelle-France, Dessailliant de Richeterre. Il passe pour l'un des premiers élèves de l'Ecole des Arts et Métiers, fondée par Mgr de Laval à Saint-Joachim, et est le mieux connu des peintres locaux entre 1700 et 1720; mais les peintures qu'on lui connaît diffèrent tellement comme sujets qu'elles ne permettent guère de lui attribuer les portraits des Hertel. Pierre Le Ber a travaillé à Montréal jusqu'à sa mort en 1707, mais son décès est probablement antérieur à l'exécution des tableaux en question qui, techniquement, n'offrent que peu de parenté avec le célèbre portrait de Marguerite Bourgeoys. Nous en savons encore moins au sujet des ouvrages des quelques autres artistes qui œuvraient à la même époque et dont on ne connaît à peu près que les noms.

Ces deux portraits figurent au nombre des plus anciennes représentations de laïcs produites en Nouvelle-France; ceux qui les précèdent, par exemple le portrait de Mme de Repentigny, peint à Montréal vers 1700, ont disparu. Toutefois, plusieurs portraits canadiens d'ecclésiastiques et de religieuses de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècles sont conservés avec soin et vénération dans certaines maisons religieuses. Les portraits de laïcs ont connu un sort moins heureux. Plusieurs, semble-t-il, ont été vendus; un grand nombre ont brûlé au cours d'incendies; d'autres enfin ont manqué de soins ou ont été mis au rebut par leurs descendants, qui avaient oublié l'identité du personnage ou trouvaient tout simplement les toiles noires et enfumées.

René-Ovide Hertel de Rouville (1720-1793, fig. 4), fils de Jean-Baptiste, naquit à l'île Royale mais vint habiter aux Trois-Rivières dans sa jeunesse et y fut juge dès l'âge de 24 ans. Après la chute de Québec, il passa en France et occupa pendant quelque temps la charge d'intendant de la maison de Condé. A la signature de la paix, il revint toutefois au Canada pour reprendre ses domaines et, en 1774, fut nommé juge à Montréal par les Anglais. Son portrait a été sûrement peint dans son âge mûr et, peut-être même, quand il assuma ses fonctions à Montréal. Ici encore, nous connaissons très mal les caractéristiques individuelles des portraitistes qui travaillèrent depuis la fin du régime français jusqu'à l'âge d'or qui suivit le retour d'Europe, en 1786, du grand François Malepart de Beaucourt. Il est certain que plusieurs artistes exerçaient alors leur métier. Augustin Wolff, dont on connaît un portrait daté ancien ainsi qu'un tableau peint en 1765 pour l'église Notre-Dame-des-Victoires de Québec, faisait encore insérer une annonce dans la *Gazette de Montréal* du 21 novembre 1787, et il a sans doute produit durant toute cette période. Des peintres itinérants, venus d'Europe et des Etats-Unis,passaient ici quelques semaines ou quelques mois et se rendaient ensuite ailleurs, mais

6. *William von Moll Berczy père* (*Attr. à*). Portrait de Marie-Anne Hervieux, *femme du précédent, vers 1810*. (*Musée McCord, Université McGill.*)

7. *Jean-Baptiste Roy-Audy (Attr. à).* Portrait de Jean-Baptiste-René Hertel de Rouville, *vers 1830-1840.* (*Musée McCord, Université McGill.*)

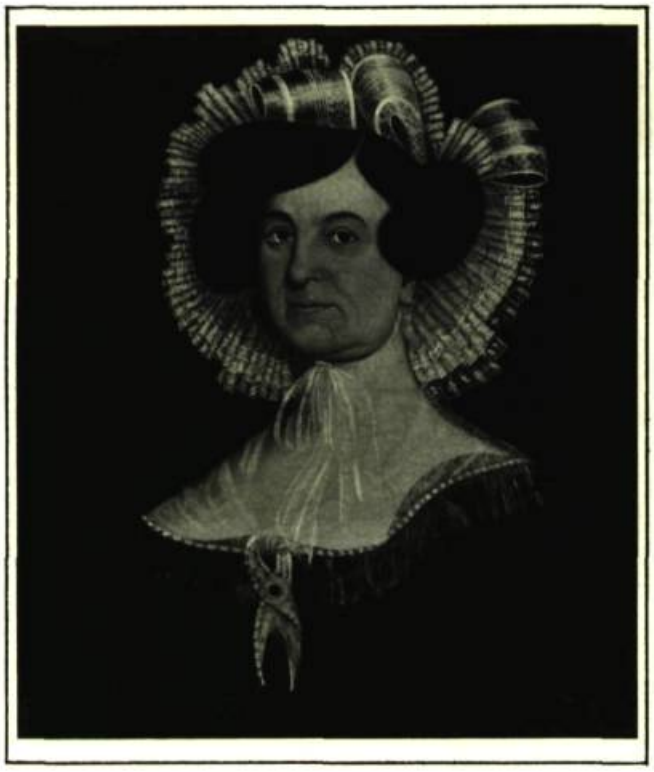
8. *Jean-Baptiste Roy-Audy (Attr. à).* Portrait d'Anne-Charlotte Boucher de la Broquerie, *femme du précédent, vers 1830-1840.* (*Musée McCord, Université McGill.*)

leurs portraits ont sombré dans l'anonymat. Pour compliquer la question, un restaurateur a récemment repeint le visage du juge avec si peu de discrétion que la facture originale est presque disparue. Pourtant, ce restaurateur malhabile n'a pas réussi à masquer l'attitude naturellement digne de l'aristocrate qui persistait à porter la perruque blanche de l'ancien régime.

Jean-Baptiste-Melchior Hertel de Rouville (1747-1817, fig. 5), le fils du juge, traversa les mers avec son père et, à douze ans, fut fait enseigne au régiment du Languedoc en 1760. Il revint au Canada juste à temps pour combattre les rebelles américains qui se préparaient à envahir le Canada en 1775, et fut plus tard élu membre de l'Assemblée législative de Québec. Sa femme (fig. 8) appartenait à une famille distinguée; elle était la fille d'un capitaine, membre de l'ordre de Saint-Louis. Au point de vue artistique, ces deux portraits sont les plus beaux de la collection. Il convient de noter l'habileté du dessin et d'observer la magistrale qualité tridimensionnelle de la tête de l'homme ainsi que le caractère réaliste des sourcils surplombant les yeux, du gros nez protubérant et de la bouche sinueuse. Pour accentuer l'impression de vie, l'artiste s'est servi de la couleur en faisant ressortir, sur un fond d'un gris neutre, l'habit bleu, les boutons dorés et le médaillon en or — qui a été conservé (fig. 11). De même, dans chaque visage, les tons chauds de la chair sont mis en valeur par des gris froids. Le costume de Mme de Rouville permet de dater ces ouvrages du début du XIXe siècle.

Deux peintres de formation européenne et également habiles au portrait exerçaient alors à Montréal. Louis Dulongpré (1754-1843) pouvait communiquer à ses meilleurs portraits à l'huile des qualités vraiment humaines, mais il n'est jamais tout à fait parvenu à l'habileté consommée des deux portraits en question. D'autre part, William von Moll Berczy père (1749-1813), qui fut locataire de Dulongpré à Montréal, conserva au Canada le style suave de l'ancien monde acquis en Italie, en Suisse et en Angleterre. Il est notoire que ces artistes négligeaient souvent de signer leurs portraits. Tous deux recherchaient la société des seigneurs et travaillaient pour elle. Un récit charmant nous apprend que, Dulongpré, en visite chez Joseph Papineau, à Montebello, jouait aux échecs contre lui avec un jeu qui existe encore. Berczy a écrit que des dames lui rendaient visite à des moments inopportuns pour s'informer aimablement de l'état de sa santé. Il semble que ce soit plutôt ce dernier qui ait peint ces portraits, bien que ses ouvrages les mieux connus soient des miniatures au pastel ou à l'aquarelle. Toutefois, il a exécuté plusieurs toiles de grand format comme, en 1809, le fameux groupe des Woolsey avec leur chien et, en 1797, le portrait de Joseph Brant, deux œuvres qui se trouvent maintenant au Musée National du Canada. Dans ces ouvrages comme dans les portraits des Rouville, l'artiste s'est soigneusement préoccupé de la composition d'ensemble au lieu de mettre seulement les têtes en valeur comme le feront les portraitistes de la génération suivante. Berczy force le coloris de l'iris et de la pupille des yeux afin qu'ils deviennent la note dominante du visage; ceux de Mme de Rouville, dont le centre est noir et le globe, blanc, renferment à la fois le ton le plus foncé et le plus clair de tout le tableau et attirent immédiatement l'attention. Comme son mari commanda à Berczy une œuvre religieuse pour l'église de Saint-Hilaire en 1810, il paraît à peu près certain que ces portraits furent peints à la même époque.

Nous connaissons quelques-unes des expériences de Berczy comme portraitiste. Il a raconté dans sa correspondance les voyages qu'il faisait pour remplir certaines commandes. Ainsi, au cours d'un séjour à Québec en 1808-1809, il dut se rendre à une maison de campagne pour y exécuter des portraits en buste, grandeur nature, ainsi que des miniatures du juge de Bonne et de sa femme Il donne un compte rendu détaillé de sa visite dans une lettre à sa femme:



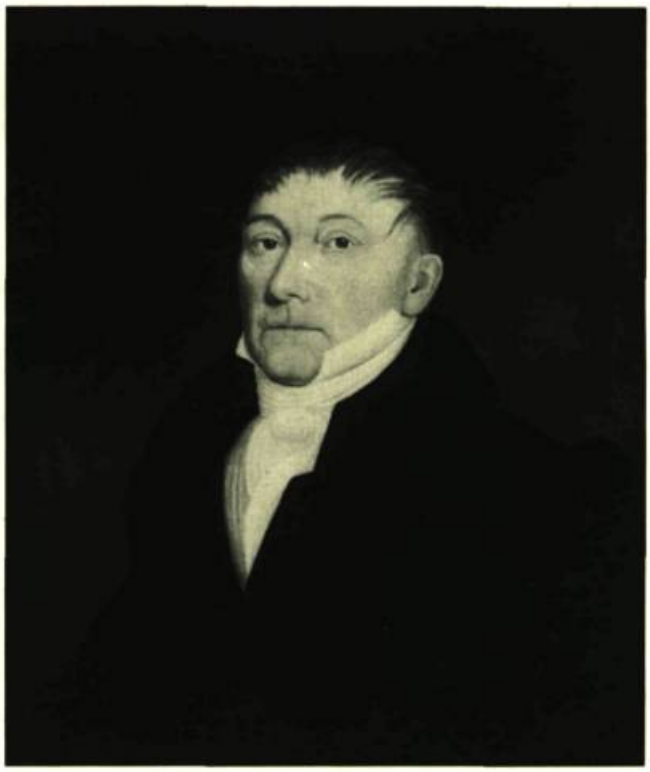
9. *Jean-Baptiste Roy-Audy* (*Attr. à*). Portrait de Marie-Anne Hertel de Rouville, *veuve de Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry, vers 1830-1840.* (*Coll. privée.*)

" (...) De la maison de l'Evêque, je continuai mon petit voyage et en moins de trois quart d'heures je fus rendu à mon habitation presente où je fus recu pour ainsi dire a bras ouverts — au moins on était impatient de m'y voir établi puisque le propriétaire désire beaucoup de posséder bien des tableaux qu'il attend de moi et avec lesquelles il veut augmenter l'ornement de sa salle de Compagnie.

Lundi matin de bonne heure, je me mis tout de suite à prepare ce qui etoit necessaire pour commencer mon ouvrage, et vers le soir le portrait de Mr Debonne fut ébauché d'une manière trop ressemblante; au moins, assez pour contenter toute la famille. La grandeur de ce tableau m'oblige à en faire des Demi figures avec deux mains ce qui augmente mon ouvrage, mais augmente en même temps le produit puisque selon les prix que j'ay fixé pour mes ouvrages, une Demi figure m'est payé 12 Guinées de façon que mon séjour d'ici me produira avec le portrait de la mere de Mad: DeBonne que j'ay à retoucher, 39 guinées ou £45.10. Le mardi j'ay ebauché toute la figure de Mr Debonne, assez proprement pour qu'à une petite distance cela leur paroit un tableau fini, d'aûtant plus qu'ils ne sont pas accoutumé de voir des tableaux finis qui fassent autant d'effet. Comme Mr Debonne a du aller aujourdhui en ville pour la Cour Criminelle, j'ay pendant son absence ébauché Madame, qui ne m'a pas réussi moins bien que celui de son mari et dont on n'est pas moins content — Ces gens sont tout ettonnées de la vitesse avec laquelle j'expedie ma besogne (manque) cela ne m'a tant occupé qu'il ne m'ayt resté baucoup de tems pour m'amuser, ...; mais pour suppléer à cet exercise, il y a un bon Billard dans la maison sur lequel d'ordinaire je joue le matin, le soir et l'apres diner une couple de parties avec Mr ou Mad: de Bonne. (...)[2]"

Il est probable que Berczy fit un voyage semblable pour aller à la seigneurie de Rouville, à Saint-Hilaire, l'année suivante.

*(suite à la page 50)*



10. *Jean-Baptiste Roy-Audy* (*Attr. à*). Portrait d'un membre non identifié de la famille Rouville, *vers 1830-1840.* (*Coll. privée.*)

11. *De gauche à droite et de haut en bas: Croix de Saint-Louis; Médaille de Châteauguay; Broche portée par Jean-Baptiste-René de Rouville* (*v. fig. 7*)*; Médaillon porté par Jean-Baptiste-Melchior de Rouville* (*v. fig. 5*)*.*

1. Septième fils de François Hertel de Chambly, Jean-Baptiste Hertel de Rouville (1668-1722) fut le chef de la branche cadette et le continuateur de la lignée au Canada.

2. Rapport de l'Archiviste de la Province de Québec, 1940-1941, p. 49.

## LA GALERIE DE PORTRAITS DE LA FAMILLE HERTEL DE ROUVILLE

(suite de la page 21)

Les quatre derniers portraits (fig. 7 à 10) comprennent les deux enfants de Jean-Baptiste-Melchior. Son fils, Jean-Baptiste-René (1789-1859) (fig. 7) entra au service comme son père et devint officier au régiment des Voltigeurs Canadiens commandé par le colonel Charles de Salaberry. Pendant la guerre de 1812, il combattit à la bataille de Châteauguay où furent repoussés près de 7 000 Américains qui tentaient de s'emparer du Canada; le petit régiment canadien ne perdit que deux hommes en obligeant les troupes américaines à retraiter. Cet exploit semble un écho des raids audacieux de l'arrière-grand-père, cent vingt ans plus tôt, et, encore une fois, un Rouville combattait le même vieil ennemi sans aucune crainte des risques. Jean-Baptiste-René reçut la médaille de Châteauguay (fig. 11). Plus tard, suivant la tradition établie par son père, il s'occupa de politique, fut élu membre de l'Assemblée législative de Québec et fit ensuite partie du Conseil législatif. Sa sœur (fig. 9), épousa Salaberry, l'illustre commandant des Voltigeurs.

Ces quatre portraits datent des années 1830-1840 et sont de toute évidence l'œuvre du peintre bien connu Jean-Baptiste Roy-Audy (1778-1848). Cet artiste aimait le dessin nerveux et précis. La soigneuse représentation de la caroncule, à la commissure interne de l'œil, équivaut presque à une signature. La conception que Roy-Audy se faisait de l'art est essentiellement celle d'un primitif qui accorde la plus grande attention aux détails en vue d'obtenir d'abord une ressemblance très fidèle sans se préoccuper des qualités d'atmosphère, du relief et des autres recherches du même genre. Il se souciait peu des effets de couleur; le même ton de brun domine chacune de ses peintures. Roy-Audy, qui avait été à ses débuts un ébéniste consciencieux, cherchait à établir une étroite similitude entre le modèle et son œuvre; il était si modeste que ses rares signatures sont discrètement dissimulées en des coins cachés du tableau comme, par exemple, dans le titre à peine visible d'un livre.

Roy-Audy fut un peintre extrêmement populaire dans les milieux huppés des campagnes de toute la province de Québec. Il se rendit de Québec à Montréal en 1830 et par la suite devint, semble-t-il, un artiste surtout itinérant. Quand les affaires n'étaient pas bonnes, cet homme de ressource peignait un criminel sur le point d'être pendu et faisait ensuite tirer la toile au sort pour trouver un *heureux* gagnant parmi la foule des badauds. Plusieurs de ses protecteurs ont dû être des amis des Rouville. Le colonel F. E. Globensky avait été frère d'armes de Jean-Baptiste-René de Rouville dans le régiment de Salaberry et avait pareillement reçu la médaille de Châteauguay. Roy-Audy peignit aussi le seigneur des Deux-Montagnes, le lieutenant-colonel Dumont, ainsi que sa femme. Le major Jacques de Ligny et sa femme avaient posé pour leur portrait en 1826, alors que Ligny était collègue de Rouville à la Législature. Ces hommes pratiques du Nouveau Monde devaient se complaire dans la conception effective et directe de Roy-Audy. Il rendait les bijoux avec l'exactitude du trompe-l'œil; comparez la broche (fig. 11) avec sa représentation dans un des portraits (fig. 7). A cette période, la préoccupation principale de Roy-Audy portait sur le rendu de la tête, et il faisait peu de cas du reste de la toile. (Il n'en avait pas été de même dans ses premiers ouvrages importants où les fonds comportent souvent de nombreuses enjolivures). Naturellement, il fit, avec les années, de grands progrès techniques, mais son but principal fut toujours de chercher la ressemblance comme l'avait fait, avant lui, l'artiste inconnu de 1710.

Enfin, Roy-Audy a ajouté à ses œuvres certaines qualités intrinsèques qui lui sont propres et ne doivent rien aux emprunts qu'il a faits à l'ancienne tradition européenne. Ses tableaux recèlent un sentiment nettement canadien; les qualités qui leur donnent cette particularité ne sont pas faciles à déterminer mais, peut-être, résident-elles en définitive dans l'absence de vanité, dans la sincérité et dans un plaisant aspect décoratif. Roy-Audy a donné à ses ouvrages une touche d'exotisme qui lui est totalement personnelle et qui ajoute à leur charme comme, par exemple, dans le traitement des lignes contournées des coiffes féminines. Dorénavant, les artistes canadiens du début du XIXe siècle vont fournir à l'art de peindre qui s'était constitué au Québec une note purement régionale et indigène au pays, et c'est dans des apports de cette sorte que consiste le canadianisme de la peinture de cette époque.

*(Traduction Jules Bazin)*

---

## L'ÉCLIPSE DE L'ŒUVRE D'ART

(suite de la page 44)

que l'était jadis le souci de correction anatomique ou la crainte des anachronismes dans les compositions d'histoire. (En fait, l'obsession de la valeur d'actualité et l'ambition de la priorité sont plutôt incompatibles, puisqu'une montre qui est à l'heure n'avance pas; mais les valeurs d'une génération, en matière d'art surtout, ont rarement été toutes compatibles entre elles.)

Il semble que cette historisation de la valeur incarnée dans l'œuvre a commencé à influencer jusqu'aux rouages matériels de notre vie artistique; la manière dont on organise les expositions publiques, l'intérêt des musées et des collectionneurs, le langage et la formation des critiques en tiennent compte. Mais la crise de l'œuvre n'est pas surmontée par ce moyen seul, et la crise du concept d'art est loin d'être par là résolue.

Il n'y a pas lieu d'insister ici sur les solutions plus concrètes, mais forcément partielles, que nous rencontrons à chaque pas dans l'activité artistique contemporaine: les diverses synthèses des arts, surtout en rapport avec l'architecture, et les arts d'environnement; les multiples moyens pour incorporer dans l'œuvre le hasard, le mouvement, et l'action du spectateur; les œuvres-spectacles à programme . . . La crise de l'œuvre n'est pas qu'iconoclastie, et les grandes inventions ironiques du dadaïsme comprenaient plus d'une fois l'alphabet d'un art futur.

Nous n'avons pas l'intention d'enfermer tout ce que l'art actuel a de valable dans le cadre de la seule offensive contre l'œuvre d'art; vouloir en faire *le problème central* de l'art de notre époque serait une gageure perdue d'avance. Mais l'importance que cette question a prise, surtout depuis la fin de la dernière guerre, n'est pas entièrement fortuite.

L'aversion contre toutes les formes de fétichisme est un trait marquant de l'élite contemporaine dans laquelle on est porté à ranger les artistes de premier plan. Or l'objet d'art se présente, par une illusion peut-être nécessaire ou constitutive, comme porteur de valeurs ou comme valeur incarnée; il fait par là irrésistiblement appel à des tendances de nature fétichiste. Quiconque veut réduire les valeurs à l'acte humain — conditionné — qui les pose, se doit donc de démystifier l'œuvre d'art. Assez curieusement, les philosophes existentialistes et phénoménologues, dont ç'aurait été la tâche naturelle, ne s'y sont guère appliquées; mais les artistes, plus exposés, ont réagi plus vite avec tout leur besoin de liberté. Jacques Vaché refusait de "traîner l'œuvre derrière soi comme un boulet"; il ne fallait pas transformer l'expérience en chose, l'acte vécu en objet de contemplation. Beaucoup parmi les intellectuels de notre génération comprennent cela très bien. Et ceux qui ne peuvent s'empêcher de traîner des œuvres, veulent au moins qu'elles soient des tremplins et non des boulets; d'où l'échappatoire, dont nous avons parlé, de l'historisation.

Imagine-t-on un état de choses où l'art se passerait d'œuvres? Ou imagine-t-on des œuvres qui ne soient pas des incarnations de valeurs et des solidifications d'expériences? Pour être sûr que l'éclipse de l'objet d'art n'est qu'une éclipse, il faudrait pouvoir exclure *a priori* ces deux éventualités.

**Robert KLEIN**