

Lectures

Volume 31, Number 126, March–Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53960ac>

[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

(1987). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 31(126), 68–70.

lectures

ART ANIMALIER

Bernard GENEST, **Un monde peuplé d'animaux – Wilfrid Richard et les siens, sculpteurs**. Québec, Musée de la Civilisation et Québec Agenda, 1986. 112 pages, 110 photographies, dont 60 en coul.

Première publication du Musée de la Civilisation, ce livre accompagne l'exposition Art populaire animalier – 13 sculpteurs du Québec présentée par le Musée de la Civilisation en collaboration avec le Musée du Bas-Saint-Laurent¹.

La préface de l'ethnologue et historien d'art Jean Simard vient éclairer le lecteur sur la spécificité de l'œuvre sculptée de Wilfrid Richard qui représente plutôt les animaux de la ferme. L'ouvrage se poursuit avec une introduction de l'ethnologue Bernard Genest, et trois parties portant sur l'artiste, son œuvre, sa technique. Comme l'art animalier occupe une place de choix dans l'art populaire du Québec, Bernard Genest nous invite à découvrir la sculpture animalière de Wilfrid Richard et des autres *gosseux* de sa famille, qui compte quatre générations de sculpteurs; il reconstitue l'évolution socio-économique du comté de Portneuf qu'il met en rapport avec la généalogie de cette famille. Cette première partie nous apprend donc que Wilfrid Richard, fils du peintre-décorateur Damase Richard – qui, semble-t-il, aurait connu Louis Jobin et Médard Bourgault – a, comme ses frères Alfred et Joseph, suivi les traces de son père en taillant le bois et en lui donnant la forme réduite des animaux qui l'ont entouré sur la ferme où il a vécu: chiens, chats, chevaux, vaches, cochons, moutons, coqs, poules, canards, lapins et l'emblème national, le castor. On apprend également que les enfants de Wilfrid, Fernand, Marie-Jeanne et Maurice, ont perpétué cette tradition familiale de sculpture animalière de même que, plus récemment, les enfants de Marie-Jeanne, Paul-Émile et Dominique. Comme le montre Genest, il s'agit là d'un phénomène unique de filiation dans l'art populaire du Québec qui se devait d'être mis en valeur.

Dans la deuxième partie de ce livre la citation est à l'honneur. En effet, par le biais du discours – métalangage par excellence, – Wilfrid Richard réfère à son expérience du quotidien pour expliquer son œuvre: les animaux qu'il a vus, ceux qu'il a imaginés ou découverts par le biais de l'imprimé ou de la sculpture commerciale sur le plâtre, ce qu'il pense de son matériau, le bois, et de son talent de sculpteur.

Finalement, la troisième partie entraîne le lecteur dans des considérations techniques. Plus justement, elle décrit la totalité du procédé de production que Wilfrid Richard va suivre depuis ce qu'il nomme la jonglerie, c'est-à-dire la gestation de la conception de la forme animale à sculpter, en passant par la construction d'un patron, l'aiguisage ou l'affûtage des outils, le dégrossissage, c'est-à-dire le premier taillage de la pièce de bois avec la scie mécanique, le travail de sculpture avec la gouge et le couteau, le ponçage au papier d'émeri et le *beurrage* ou l'application de la couleur.

Un ouvrage à consulter pour tous ceux que l'art animalier et la sculpture sur bois intéresse.

1. A la Maison Chevalier, à Québec, du 27 novembre 1986 au 11 janvier 1987.

Claude GAGNON

DERNIER ACTE DU SPECTACLE DALINIEN

M. CAROL, J.J. NAVARRO ARISA et J. BUSQUETS, **Le dernier Dali**. Paris, Lieu Commun, 1986. 239 pages.

Pierre AJAME, **La double vie de Salvador Dali**. Paris, Ramsay, 1984, 225 pages.

Dali n'est point banal, et rien de ce qui le concerne ne peut l'être. A preuve, le résultat de cette enquête serrée que trois journalistes du quotidien madrilène *El País* nous livrent sur les dix dernières années de la vie de Dali, les gens qui l'entourent, le gèrent et le masquent. Quel cirque!

Mais auparavant, il convient de signaler le livre de Pierre Ajame. Il a l'avantage de brosser un tableau intelligible et complet de la vie mouvementée de Dali et porte le sous-titre approprié de «récit», car il ne s'agit pas d'une biographie au sens rigoureux du terme. Aux événements de sa vie sont rapprochés les passages appropriés du *Journal d'un génie* ou de la *Vie secrète*; et, pour chacune des périodes, l'auteur met en parallèle les œuvres majeures et des extraits des écrits théoriques de Dali. Ainsi, on découvre un Dali qui pastiche une nouvelle de Sacher-Masoch. Véritable détournement de texte dont il est permis de penser qu'il puisse n'être pas une exception, tout comme c'est le cas pour Lautréamont dont on découvre les sources peu à peu. L'absence d'illustrations limite considérablement la portée de ce montage en forme de récit, car il nous manque le principal, la peinture de Dali. D'ailleurs une édition illustrée des œuvres mentionnées dans le texte constituerait probablement une excellente initiation à l'œuvre de Dali.

Le dernier acte du spectacle dalinien commence vers 1975. Dali et Gala se font vieux et ils acceptent mal que les vicissitudes de leur âge viennent limiter le fastueux train de vie qui

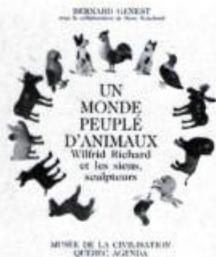
était leur depuis quelques décennies. C'est le temps des rétrospectives et des honneurs: réception à l'Institut (mai 1979), décoration et anoblissement par le roi d'Espagne (juillet 1982), un an après la visite privée du roi Juan Carlos et de la reine Sophie, à Port-Lligat. Mais c'est aussi l'époque des premiers scandales relatifs à certaines irrégularités dans la commercialisation de l'œuvre gravé et des craintes (fondées ou non) sur l'état de la fortune du couple. Tout cela prend racine dans le paysage politique espagnol, celui du franquisme vacillant. Franco meurt le 20 novembre 1975. Quel sort le nouveau gouvernement fera-t-il à celui qui avait tant exalté le Caudillo? A Barcelone, les milieux nationalistes catalans n'ont jamais apprécié les positions politiques du peintre. Face à tant d'inconnus et pour parer à toute éventualité, les époux Dali établissent leur domicile légal à Monaco.

Théâtralisé à outrance, l'amour de Dali pour Héléna Deluvina Diakonoff, dite Gala, ex-épouse de Paul Éluard, n'est pas sans nuages, si bien que l'achat du château de Pubol, en 1970, est vu par certains comme une mesure d'urgence pour sauver le couple; Gala s'y réfugie en compagnie de ses jeunes amants, moins accaparants que son impossible époux, auquel elle a formellement interdit l'accès du château. La mort de Gala, le 10 juin 1982, plonge un Dali déjà affaibli dans une profonde dépression et l'accident du 30 août 1984, alors qu'une défaillance du système électrique met le feu à sa chambre, n'est qu'un épisode plus malheureux parmi d'autres. Depuis lors, il survit.

Les difficultés de tous ordres ne manquent pas. La fille que Gala avait eue avec Éluard revendique son héritage. Les travaux du théâtre-musée de Figueras, la fondation Gala-Dali occupent l'ami-biographe Robert Descharnes, dont la tâche d'administrateur des biens de Dali est fort délicate. L'État espagnol entre aussi dans cette ronde; soucieux de ne pas voir se répéter un autre cas Picasso, dont l'œuvre presque entier est allé à la France, il entreprend de rapatrier en Espagne l'œuvre de Dali, et c'est l'avocat Domenech qui démêle les imbroglios juridiques d'un pays à l'autre. Finalement, pour marquer la réconciliation du pays avec le plus illustre de ses fils, une gigantesque rétrospective a lieu à Madrid et à Barcelone, non sans les inévitables tiraillements entre les deux administrations. Pour comprendre nous n'avons qu'à transposer: fédéral et provincial!

Et quelle est la part de l'art dans tout cela? Elle est en apparence bien mince. En raison de son ampleur et de son caractère unique, l'œuvre de Dali est au centre de cette ronde frénétique. Sa peinture en est la cause première. C'est une question d'échelle: plus les enjeux sont gros, plus la machine qui les gère devient infailliblement complexe.

Et Dali dans tout cela? L'homme-spectacle ayant perdu sa muse-coffre-fort est un vieillard affaissé,



J.J. Navarro Arisa
M. Carol J. Busquets



LE DERNIER DALI

Lieu Commun



parfois abject et le plus souvent pathétique, auquel il arrive d'avoir des sursauts brillants comme ces trois articles qu'il a publiés dans le journal *El pais*, en 1985, et reproduits en appendice.

Gilles RIOUX

LA SCULPTURE ANCIENNE AU QUÉBEC

John R. PORTER et Jean BÉLISLE, *La Sculpture ancienne au Québec Trois siècles d'art religieux et profane*. Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986. 512 pages, 634 ill. en noir et blanc et 24 en coul.

Cet ouvrage colossal sur la sculpture ancienne du Québec a été réalisé conjointement par les historiens de l'art John R. Porter, de l'Université Laval, et Jean Bélisle, de l'Université Concordia. Son auteur principal, John R. Porter, celui qui a coordonné le projet et rédigé la version finale, s'est plus particulièrement intéressé à la sculpture religieuse ainsi qu'à l'art décoratif et au mobilier, tandis que son coauteur, Jean Bélisle, s'est penché sur la sculpture profane, notamment sur la sculpture navale et commerciale. Même si les auteurs n'abordent pas, dans ce document, les œuvres de la sculpture populaire, ni celles qui relèvent des courants de l'art contemporain, l'intérêt de leur collaboration est d'offrir au lecteur une première publication témoignant, assez globalement, de l'histoire de la sculpture sur bois produite au Québec, depuis le 17^e siècle.

Abondamment illustré, ce livre d'art, sans prétention, s'adresse au grand public de même qu'aux chercheurs et se divise en trois parties.

La première partie traite du contexte de la production des sculpteurs sur bois québécois. Il y est surtout question de leur «formation», des «outils et matériaux» qu'ils utilisent, des «contraintes» qu'ils subissent dans l'exercice de leur métier, des «problèmes purement iconographiques» qu'ils rencontrent et, bien sûr, de la «carrière» des principaux d'entre eux, dont Baillairgé, Berlinguet, Jobin et les Levasseur. Le développement de ces nombreux thèmes est marqué par la qualité et la densité des renseignements socio-historiques. Ici, la sculpture est envisagée comme un phénomène esthétique indissociable de son contexte social. Conséquemment, le discours des auteurs sur l'œuvre sculptée dépasse le cadre formel. D'ailleurs, John R. Porter annonce très clairement, dès l'avant-propos, qu'on ne peut procéder à une lecture efficace de la sculpture ancienne du Québec, sans avoir cerné son rapport avec la société puisque «la sculpture ancienne du Québec n'a jamais été un art gratuit» mais «plutôt un art marqué par l'économie, la religion, les exigences des comman-

itaires, les mentalités populaires, un isolement relatif et la perméabilité à certaines influences extérieures». Dans le premier chapitre, ce rapport de la sculpture ancienne avec la société québécoise, y est donc des plus habilement circonscrit.

La seconde partie se compose exclusivement d'une centaine de reproductions photographiques qui illustrent des sculptures religieuses qui viennent ainsi compléter celles que contient le premier chapitre. De plus, ces photographies sont présentées selon un circuit géographique permettant au lecteur de les retracer lors de ses voyages à travers la province.

La dernière partie regroupe quelque trente-quatre documents d'archives (marchés divers, procès-verbaux d'examen d'ouvrages, inventaire d'atelier, extrait du journal d'un sculpteur, contrat d'apprentissage, articles de journaux du 19^e siècle, textes de critique d'art, etc.), rédigés entre 1693 et 1897, et qui offrent au lecteur qui s'intéresse au contexte de la production des renseignements de première main qui complètent avec pertinence la première partie de l'ouvrage.

Somme toute, il s'agit d'un document attendu qui contribue à l'avancement de la connaissance sur la sculpture ancienne sur bois au Québec, trop longtemps méconnue.

Claude GAGNON

PELLAN ET SON TEMPS

Germain LEFEBVRE, *Pellan – Sa vie, son art, son temps*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, 1986. 216 p.; illustr. en coul. et en noir.

Comme le fit naguère Guy Robert pour Borduas, Fortin, Lemieux ou Riopelle, le critique d'art Germain Lefebvre vient de rédiger une deuxième monographie sur Alfred Pellan. De quoi laisser songeurs ceux qui considèrent que la bibliographie sur les artistes québécois est loin d'être exhaustive et qu'il serait plus opportun, dans l'immédiat, de consacrer un premier ouvrage à d'importants créateurs qui en sont cruellement privés (même si l'entreprise demande toujours plus d'énergie).

Il faut dire que le premier *Pellan*, paru en 1972, était épuisé depuis plusieurs années et qu'il était dommage que les nouveaux arrivants dans le milieu ne disposent d'aucun document de référence sur «l'autre phare» de notre modernité picturale, d'autant que toutes sortes de difficultés ont empêché l'artiste de se manifester convenablement depuis 1972 et que nos grands musées ont tendance à avoir la mémoire courte sur le chapitre de l'art actuel¹.

Quoi qu'il en soit, le nouvel ouvrage de Lefebvre ne renouvelle aucunement la question pellanienne, ce qui est regrettable dans la mesure où

l'œuvre de Pellan est loin d'avoir bénéficié de toutes les lectures qu'on a faites à propos de celle de son éternel concurrent, Borduas, et qu'elle en aurait grand besoin – notamment pour certaines périodes-clés – pour occuper la place qui lui revient vraisemblablement dans notre histoire.

L'auteur reprend donc pour l'essentiel son premier manuscrit – au demeurant fort recevable – que quelques ajouts ne viennent guère étoffer; par exemple, je crois qu'il n'était pas très judicieux de rapporter in extenso les réflexions d'un Pellan, visiblement déphasé en 1980, sur «l'art qui va dans toutes les directions», et qu'il est très malheureux qu'un ouvrage publié en 1986 ne mentionne pas l'attribution du Prix Paul-Émile-Borduas à l'artiste, ... en 1984.

En revanche, l'iconographie a été entièrement révisée d'un livre à l'autre, et, comme elle est d'une qualité plus qu'honnête, elle achève de justifier le geste de l'éditeur qui inaugure ainsi de belle façon une nouvelle collection, appelée Apogée, dont il est permis d'attendre beaucoup.

1. Exception faite de la belle rétrospective des dessins de Pellan organisée par Reesa Greenberg, en 1980, pour le compte de la Galerie Nationale du Canada.

Gilles DAIGNEAULT

LE GÉNIE DU TRAIT

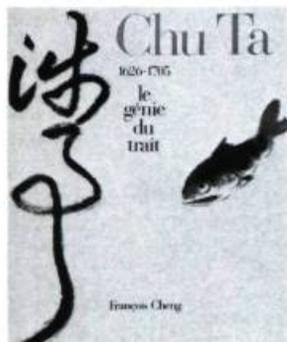
François CHENG, *Chu Ta*. Paris, Phébus, 1986. 160 p.; 80 ill. en coul.

François Cheng, professeur à l'Institut National des Langues et des Civilisations Orientales (Université de Paris III), nous a déjà donné, en 1980, un important ouvrage sur la peinture chinoise: *L'Espace du rêve: mille ans de peinture chinoise*. Aujourd'hui, il publie, chez le même éditeur, la première monographie consacrée à un peintre chinois dans l'histoire de l'édition française: *Chu Ta – Le Génie du trait*.

Deux raisons ont présidé à un tel choix. D'abord, d'un point de vue historique, Chu Ta (1626-1725) a vécu à une époque charnière: époque de transition entre la chute de la dynastie des Ming (1644) et l'établissement du régime des Mandchous qui allaient fonder l'ultime dynastie des Ch'ing. A un ère d'épanouissement des arts parvenus à leurs derniers raffinements succédait une époque d'académisme officiel doublé d'une forte censure dirigée contre les lettrés et les artistes. Sur le plan esthétique, et c'est la seconde raison, François Cheng fait valoir la place unique que Chu Ta occupe à ce moment dans la peinture chinoise, artiste à la fois dépositaire d'un art millénaire, explorateur hardi de voies nouvelles et créateur d'une modernité qui ignore l'académisme naissant.

Au delà du récit de l'errance de ce philosophe mystique dont la légende





rapporte qu'il s'était volontairement confiné au silence – Chu Ta le Muet – au delà de l'évocation du peintre issu d'une famille de sang royal qui entretenait une aversion généreuse pour les nantis et les puissants et qui, pour cette raison, n'aura jamais eu droit aux honneurs officiels, l'auteur s'attache surtout, avec la sensibilité poétique qui est la sienne, à faire découvrir au lecteur la part de tradition et la part de modernité qui caractérisent l'œuvre du Chu Ta.

Tout en rappelant l'esprit de la peinture chinoise dont Chu Ta est empreint, François Cheng est attentif à la sensibilité toute particulière de ce peintre formé à la discipline classique de la calligraphie et qui savait, avec une remarquable économie de moyens, recréer l'essence des apparences telles que la nature ne les donne jamais à voir mais telles qu'elles se définissent dans leur structure intime. Rochers, buissons, arbres, fleurs, paysages imaginaires, oiseaux, poissons, tout défile sous le pinceau audacieux de ce peintre qu'on dirait parfois notre contemporain tant il a saisi le génie du trait, tant son propre génie en a renouvelé l'expression.

André MARTIN

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE LE DOSSIER EST ROUVERT

Francis HASKELL, *La Norme et le caprice – Redécouvertes en art*. Paris, Flammarion, 1986. 277 p.; 255 ill. en n.b.

Charles ROSEN et Henri ZERNER, *Romantisme et Réalisme*. Paris, Albin Michel, 1986. 251 p.; 53 ill. en n.b.

On se souvient qu'à l'été 1984 l'exposition Bouguereau avait provoqué des coassements indignés dans la mare artistique montréalaise, comme si le seul titre du livre de Léon Daudet, *Le Stupide XIX^e siècle* (1922), pouvait encore tenir lieu de jugement critique à des personnes qui ne sont pas intellectuellement des plus démunies. Voici donc deux ouvrages susceptibles de contribuer à la révision des idées reçues. Celui d'Haskell, sous son titre plus ou moins heureux, rassemble cinq conférences étayées par une recherche fort érudite, ce qui n'implique pas qu'il soit destiné aux érudits. Celui de Rosen et Zerner est constitué de huit comptes rendus d'expositions et de livres (dont celui d'Haskell) qui ont été développés en essais plus libres. Tous deux sont traduits de l'anglais.

Commençons par le plus manifeste: l'opposition Ingres versus Delacroix. Ingres, représentant de la tradition classique, et Delacroix, fougueux romantique aux sujets tourmentés, ignorant les rigueurs du dessin et peignant avec des couleurs crues. Pour commode que puisse être un tel partage, Rosen et Zerner nous invitent à reconsidérer cette vue de

l'esprit par trop simpliste et nous rappellent que l'œuvre de ces deux peintres est immense, s'étale sur une longue vie et n'est pas réductible à ces clichés. Ainsi Delacroix, après avoir été romantique dans les années 1820 et 1830, s'oriente vers un certain classicisme personnel dans les années 1840, tout en conservant la technique qui était sienne. De son côté, Ingres s'est laissé tenter en quelques occasions par des sujets plutôt romantiques. Et sans entrer dans le détail, il faut reconnaître que cette polarisation autour d'Ingres et de Delacroix est non seulement abusive mais qu'elle s'accorde mal avec la totalité de l'œuvre peinte des deux artistes.

Le romantique actif du début du 19^e siècle a ses assises dans la réalité de son temps; il n'est pas réductible à la rêverie et à l'évasion; il se dresse sur les barricades! Toute cette dimension sociale et politique a trop souvent été oubliée ou évacuée. Par exemple, le *Radeau de la Méduse* (1819), de Géricault, est pour nous un drame humain transposé en peinture tandis que pour les contemporains il vibrerait aussi des échos d'un scandale politique: le capitaine nommé à bord du bateau avait moins de compétence dans la navigation que de sympathie pour les Bourbons.

Par ailleurs la notion de réalisme, presque entièrement focalisée sur la personne de Courbet et les textes de Champfleury, peut-elle rendre compte de cette évolution déterminante qui fait chercher des sujets dans le monde de la quotidienneté? N'est-ce pas aussi ce que font les peintres de Barbizon et les jeunes indépendants qu'on surnommera impressionnistes? Et tous ces artistes ont en commun de se rebeller plus ou moins ouvertement contre la dictature de l'Académie. Mais l'académisme, c'est plus que l'Académie des Beaux-Arts, c'est le *bon goût* prudent des bourgeois contre lequel Baudelaire s'insurge, c'est le *juste milieu* assez flou préconisé par Thomas Couture dont l'immense composition, *Les Romains de la décadence* (1847), est en bonne place au Musée d'Orsay, et qui par son envergure est un sommet dans le genre de la peinture d'histoire. Édouard Manet, élève de Couture, se souviendra du motif central de la femme allongée pour son *Olympia*. Manet qui, jusqu'à sa mort, aspirait entrer à l'Académie, pourtant décriée mais dont les séductions ne sont pas minces, car c'est elle qui a la main haute sur l'enseignement et les Salons. Et que dire de l'effarante zone d'ombre qui enveloppe toujours l'art des Salons annuels où tout ne pouvait être ni si foncièrement médiocre ni si méthodiquement aligné sur les idéologies du moment. Aussi, c'est en marge du grand art officiel que se développe la caricature et que la photographie, en dépit de sa technique impersonnelle, révolutionne le discours esthétique.

Déchirantes ou pas, les révisions qui s'annoncent et s'amorcent sur l'art du 19^e siècle font la preuve, au delà des partis-pris esthétiques, de sa

grande richesse et de la complexité des enjeux qui s'y trament. A cet égard, le livre d'Haskell est inépuisable et jette une lumière complémentaire sur la matière du livre de Rosen et Zerner. Haskell démontre par le menu et selon la méthode empirique comment les fluctuations du goût artistique au siècle dernier, sous l'action convergente des collectionneurs, des amateurs et de la critique, ont modifié le contenu de l'histoire de l'art par la défense et la promotion d'artistes comme Vermeer, Botticelli, Le Greco, les primitifs italiens ou la peinture espagnole. Aujourd'hui, leur gloire semble aller de soi, mais il n'en fut pas toujours ainsi. Et en sera-t-il toujours ainsi? Hautement prisés, que sont devenus les Berchem et une pléiade de petits maîtres hollandais? Orcagna, que Ruskin avait porté au nues, a descendu quelques échelons. Bernardino Luini n'est plus considéré l'égal de Léonard de Vinci.

Il faut bien se remettre en mémoire que le 19^e siècle crée les musées publics comme nous les connaissons, que se développe la littérature d'art et que les techniques de reproduction de l'imprimerie (si imparfaites qu'elles aient pu être) ont largement contribué à la diffusion des œuvres et à la constitution de l'histoire de l'art en tant que discipline organisée. Cette activité fébrile suscite des débats passionnés. Ainsi, dans le British Museum nouvellement construit, on finit par consentir à présenter la sculpture monumentale de Ninive, moins pour ses qualités intrinsèques que pour faire la démonstration du mauvais goût et servir de repoussoir pour l'idéal de beauté classique immortalisé dans le fronton et la frise du Parthénon, apportés en Angleterre par lord Elgin, quelques décennies plus tôt.

Par les brèches que pratiquent Rosen et Zerner dans les catégories reçues sans discussion et par l'apport décisif d'individus capables de défendre leurs choix artistiques (Haskell), ces deux livres nous renvoient à nous-mêmes, aujourd'hui, et à la jungle artistique dans laquelle nous nous débattons peut-être moins bien que mal. Car il faut bien se rendre compte qu'à l'éclectisme du siècle dernier correspond le nôtre. Le pluralisme est de bon aloi et va de pair avec l'idéal démocratique; et ces notions nous sont aussi chères que le furent pour nos grands-pères celle d'autorité ou de bon goût. Si nos jugements n'ont plus tout à fait le même ton péremptoire, notre discours se pare de prétentions scientifiques d'objectivité. Maintenant que nous savons que les jugements esthétiques n'ont plus la pérennité que nous leur souhaitons, maintenant que le temps n'est plus le juge impartial et infaillible que nous avions pensé, sommes-nous prêts à admettre que puissent exister des secteurs de l'activité humaine qui demeurent le lieu privilégié où s'exalte une subjectivité libre et libératrice?

Gilles RIOUX

