

Lectures

Volume 33, numéro 133, décembre–hiver 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53846ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1988). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 33(133), 84–87.

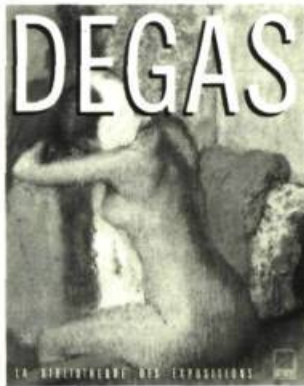
A l'occasion de la rétrospective Degas

Degas, Coll. La Bibliothèque des Expositions. Paris, Éd. Adam Biro, Spadem, 1988, 95 pages, nombreuses illus. en coul. et en n/b.

Publié à l'occasion de la rétrospective Degas de 1988, ce volume, agréable à lire et à voir, a pour but de rappeler la complexité de l'œuvre et de l'artiste – peintre, graveur, sculpteur, photographe – très vite catalogué comme «peintre de danseuses». Précédée d'un *préambule* d'auto-portraits, l'introduction présente une variété de textes d'historiens sur le rapport du peintre: à son temps (J.-P. Bouillon), à la scène et à ses carnets (S. Monneret), à ses techniques (A. Terrasse) et à sa personnalité contestée (P. Vaisse). Puis, un tableau synoptique situe les événements de l'époque, et l'introduction se termine sur les institutions où l'œuvre est actuellement représentée. La partie centrale de l'ouvrage, élaborée chronologiquement par P. Bertrand, nous offre de très belles reproductions en couleur, tout en déroulant sous nos yeux les thèmes *modernes* – d'une banalité à la fois flagrante et déroutante – expressifs de la «vérité» de Degas: les portraits, le mouvement des pur-sang, les ballerines qui voltigent, les lavandières et les repasseuses en sueur, les scènes de maisons closes, les femmes, vulgaires ou stylisées, à leur toilette. Une biographie de D. Sutton nous révèle comment l'originalité remarquable de l'artiste savait – paradoxalement – transcender son anti-sémitisme évident et sa prétendue misanthropie. L'ouvrage se clôt sur une bibliographie sélective.

Dans tous ses axes, cet ouvrage, qui n'est pas un catalogue, nous rappelle la célèbre polémique qui opposait le réalisme soi-disant «cérébral» de l'homme au beau profil triste, à l'impressionnisme «sentimental» naissant. Mais, par delà l'impulsion baudelairienne de la modernité, et au delà même de son intérêt personnel pour les techniques du cliché photographique, cet *inclassable* en viendra, malgré tout, à s'identifier davantage aux impressionnistes dès que ses yeux fragiles auront ouvert sa sensibilité de coloriste à l'intuition plastique d'un art nouveau.

Suzanne Foisy



Frago... Fragonard

Philippe SOLLERS, *Les surprises de Fragonard*. Paris, Gallimard, 1988, 143 pages.

Pour Sacha Guitry, Voltaire-l'ironie, Fragonard-la-grâce, personnifient la France. Pour Sollers, libre penseur quelque peu libertin, il était temps que l'on reconnaisse en Frago, non seulement le peintre de l'amour mais un artiste profond, à la jonction de l'ancien et du moderne et qui fit date.

Il n'est pas le seul à aller dans ce sens; en fait, 1988 est l'année Fragonard: rétrospective d'envergure, rééditions et nouvelles publications, colloque... Bref, nouvelle évaluation de sa contribution à l'histoire de l'art: retour de l'état de grâce dans nos choix esthétiques.

«La France en personne»? Sollers nous fait le coup des racines latines, le diminutif Frago chargé de substance: AGO: mouvement, FRAGOR: bruit (1789), FRA GRO: odeur et puis tant qu'à y être: FRA-NCE, ainsi «plus français que Frago, tu meurs»...

Peintre profond mais ayant comme sujet la gratuité humaine, le plaisir de la peinture dans tous ses états, saisie de l'instant fugace... Le texte de Sollers est à l'avenant.

Présentation soignée, sous une reliure de toile grise plus de cent illustrations en couleur qui font l'objet du commentaire; une cinquantaine de pages sur le trajet des œuvres et d'une vie. Le ton intimiste, le débit rapide, saccadé, qui colle en quelque sorte au style de Frago. L'empathie pour méthode, identification au sujet: le post moderne sera-t-il néo-impressionniste? L'ouvrage ne se livre entièrement qu'aux initiés...

L'histoire de l'art nous avait confortés dans une perception tronquée de Fragonard. Frago considéré comme le chantre d'un monde heureux, du moins sans problèmes apparents, le temps conclut: absence de monde... pas de substance, pas d'interprétation. Alors que Fragonard n'a pas seulement peint la légèreté du plaisir mais laisse entrevoir l'abîme du plaisir et de la passion.

Fragonard était un artiste instruit, grand connaisseur de la tradition; il s'émancipa des poncifs académiques à la recherche de son propre style. Sollers n'hésite pas à le classer parmi les novateurs qui ont marqué la peinture.

Frago, en préférant le *fa presto* – *fra presto*? – au fini, au «bien léché», amorce déjà une libération envers la représentation, préférant l'unité plastique du tableau à la vraisemblance.

Ruminations des impressionnistes sur ses extérieurs lumineux, puis celles de Cézanne devant ses *Baigneuses*...

Alain Houle



Confidences

Michèle RAMOND, *Vous*. Paris, Éd. Des Femmes, 1988, 133 pages.

Dans cette confession déclinée au vocatif, *Vous* est tour à tour un arbre, une amante, un personnage abstrait et transcendant, peut-être même une partie de l'auteur qui inspirent des réflexions intimes livrées dans le style d'un long poème en prose. *vous*, c'est l'autre, à la fois tout proche et étranger, l'autre, à l'identité glissante et oscillante entre ces diverses figures qui restent aussi floues qu'imprégnées de matériel psychique qui tente de se dire en mots et en images. *Vous*, c'est l'interlocutrice à qui il faudrait pouvoir tout dire ou plutôt à qui l'essentiel doit être révélé. *Vous*, c'est cette autre qui déclenche la communication, l'amoureuse, que le ton de la confiance met en demeure d'écouter.

Dans ce court texte de fiction, Michèle Ramond, qui aime les mots avec ferveur, livre des impressions de sensations intimes qu'elle ponctue de réflexions sur la mort, le vide, la légèreté. Chaque ligne apparaît comme une tentative de se confier clairement sur l'essentiel, que les mots auraient pour mission de traduire avec fidélité; mais les mots qui devraient dévoiler le message le recouvre.

Quelle chose d'essentiel semble en jeu. C'est ce qu'annonce le texte, mais, par le style cela reste embryonnaire. Le ton parfois direct mais souvent feutré, confondant les figures du *Vous*, intercalant la confiance du *divan*, la prosopopée et les réflexions, indique la difficulté inhérente à l'enjeu. En cela, le livre de M. Ramond s'inscrit bien dans la littérature des femmes, littérature qui a entrepris de parler d'intimité et de plus grande proximité, tout en cherchant à lui conserver un caractère sacré. La pudeur exerce son action sur la confiance. C'est sans doute ce qui en fait le charme.

Louise Poissant



Un roman sur l'art

Maurice RHEIMS, *Les Greniers de Sienna*. Paris, Éd. Gallimard, 1987, 273 pages.

Un roman? Bien sûr: celui de Catherine, dernière descendante d'une grande famille presque anéantie. Mais Catherine monte plutôt qu'elle descend: jolie, habile de ses mains, parfois aussi de son corps, elle apprend à l'École du Louvre puis sur le tas la restauration des œuvres d'art.

Et bientôt, de fil en aiguille et d'amis en châteaux, elle devient une découvreuse d'objets d'art rares, plus particulièrement de peintures anciennes. Non sans y laisser quelques plumes... Cela fait partie du métier.

Le roman de Catherine devient peu à peu celui de la haute brocante picturale. «Univers souvent comique mais toujours nauséux où l'on découvre le fils trafiquant sur le dos du père, après d'ailleurs que ce dernier, pour satisfaire une passion dévorante, ait enlevé pour quelques sous à sa fille cadette ce qui en vaut mille fois plus.»

Tel le décrit l'auteur qui, quelques lignes plus loin, nous révèle les principales qualités pour y réussir: «Pas nécessairement le savoir, mais le plus souvent l'instinct, le flair, et surtout la chance, trois associés qui ne marchent pas volontiers l'un sans l'autre.»

Avec de telles qualités, tout finit en beauté!

Stephen Grenier

Sérieuse réflexion

Jacques GAGLIARDI, *Les Trains de Monet ne mènent qu'en banlieue*. Paris, P.U.F. (Coll. *Perspectives critiques*, 1987, 227 pages.

Un livre touffu, dense. On y est mitraillé de vérités percutantes: «Le discours sur l'art est à l'expérience esthétique ce que la théologie est à la foi.» «L'art est la seule voie pour l'individu de se réaliser en se connaissant. Une société qui livre cette voie à l'abandon cesse d'être humaine.»

Paradoxal, aussi. Dès l'introduction, l'auteur nous dit que «la magie de la peinture opère sans phrase» – et il nous sert ensuite plus de deux cents pages pleines de phrases sur la peinture et sur les peintres.

L'art d'aujourd'hui, comment va-t-il? «Dans l'extraordinaire confusion économique, intellectuelle (et, si l'on veut, spirituelle) des années quatre-vingt, l'artiste tente de se souvenir qu'il fut à maintes époques un point de repère. Mais quelles idées, quels sentiments a-t-il à nous transmettre? Il faudrait déjà qu'il sache lui-même où il se trouve et dans quelle direction il va. Nulle terre promise n'est en vue.»

Alors, pourquoi ce livre? «Pour échapper à une psychanalyse», confie l'auteur. Autrement dit, pour expliciter les raisons de la «commotion» qu'il éprouve devant certains tableaux. Pas seulement les siennes: celles des autres aussi, tant jadis qu'aujourd'hui. Raisons toutes relatives, qui nous sont révélées ou suggérées à travers un grand voyage imaginaire dans le monde pictural.

L'auteur prend à témoin plusieurs personnages, et les citations abondent, bien ajustées. Par exemple, de Francastel: «Le nombre de gens intelligents qui ne voient pas les formes et les couleurs est déconcertant, tandis que d'autres, peu cultivés, ont la vue juste.» J. Gagliardi ajoute aussitôt: «Encore faut-il l'entraîner», cette vue, «et pour cela éprouver un désir, un appétit esthétique.»

Ce livre est destiné à ceux qui ressentent cette faim des yeux: ils se sentiront un peu moins seuls et seront encouragés à bouger, à visiter les peintures originales plutôt que leurs reproductions.

Seul regret: l'absence d'index. Il en faudrait deux pour un tel livre: l'un, des thèmes développés, l'autre des noms propres. Car, c'est le genre de bouquin dont on aime relire certains passages frappants. Ils sont nombreux...

Stephen Grenier

Sur Borduas

François-Marc GAGNON, *Catalogue de l'Exposition Paul-Émile Borduas*. Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1988. 480 pages, illustr. en noir et en couleur.

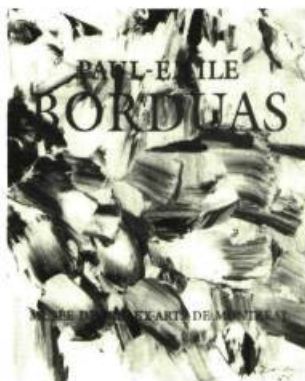
Qui d'autre que François-Marc Gagnon aurait pu réaliser la somptueuse rétrospective Borduas tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal ainsi que le catalogue monumental qui l'accompagne? Exemple émouvant de l'historien d'art amoureux de son peintre. Ouvrage qui est d'ailleurs beaucoup plus qu'un catalogue, car, en plus d'être le reflet fidèle de l'événement, c'est sans doute l'un des plus beaux livres d'art publié au Québec.

Le texte, divisé en quatre parties reconstruit le parcours des lieux successivement habités par Borduas, endroits non seulement géographiques mais mentaux, comme autant d'étapes, de bonds en avant: Saint-Hilaire, Montréal, New-York, Paris; écrits qui occupent 146 pages, illustrés de nombreuses photos. A la suite de chaque section, on retrouve les œuvres de la dernière exposition, au nombre de 147, faisant chacune l'objet d'un court commentaire. Gagnon en profite au passage pour corriger des erreurs de datation, voire des titres.

Le propos de l'auteur est de situer dans son contexte, au fil des vernissages, l'accueil réservé aux propositions plastiques de Borduas en utilisant abondamment les commentaires, soit enthousiastes, soit philistins, mais souvent plus ou moins bien informés des journalistes.

Sur le plan formel, l'auteur reprend au passage la question de la notion d'abstraction, telle qu'elle se posait à l'époque dans un contexte de crise de la représentation. Curieusement, Borduas fut toujours réticent à se définir comme peintre *abstrait*. L'abstraction c'était l'académisme, le non-sensible; c'était aussi le cubisme et une certaine rivalité avec Pellan... Borduas, lui, se définira comme un peintre *concret*, c'est-à-dire sensible; alors que, comme le précise Gagnon, «Borduas faisait tout pour se libérer de l'emprise de l'objet, ce qui, normalement aurait dû le conduire à l'abstraction. Mais il tenait à la réalité et à la matière impénétrable, et poursuivait ce qu'il appelait alors l'«éclat» qui deviendra la «lumière blanche» de ses dernières toiles.»

Alain Houle



Pour une modification du sens critique

André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, *Paul-Émile Borduas – Écrits I*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, (Coll. *Bibliothèque du Nouveau Monde*, 1987, 700 pages.

Dix ans après avoir signé *Refus global* «sans trop savoir pourquoi», écrit Borduas. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers», (p. 541), comme le surréalisme et l'automatisme, une «des étapes que j'ai dû franchir», (p. 546), Borduas écrit à Maurice Beaulieu, directeur-rédacteur de la revue *Situations*, en réponse à un questionnaire: «Si le manifeste *Refus global* a exercé une influence sur la pensée au Canada, cette influence devrait être visible dans la modification du sens critique en général...», (p. 540). On sait l'engouement manifesté quarante ans

après, en cette année 1988 de commémorations multiples. Quant à la «modification du sens critique en général», et en particulier à l'égard du *Refus global*, elle passe par un retour aux textes.

C'est à ce préalable nécessaire que convient les 675 pages de l'édition critique des *Écrits I* de Paul-Émile Borduas, établie par André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, professeurs à l'UQAM, avec toute une équipe de consultants et d'assistants de recherche qui y ont travaillé depuis 1979. Travail universitaire, s'il en est, d'examen des multiples textes – brouillons, versions, variantes, rajouts, copies – laborieusement écrits, dactylographiés en plusieurs exemplaires sur sa «fragile machine» au clavier sans accents et conservés par Borduas. Manifestes, conférences, apologie, cours rédigés, réponse à des questionnaires ou à des enquêtes, lettres auxquelles s'ajoutent les transcriptions d'entrevues radiophoniques et des conversations avec témoins, toutes les traces laissées, enregistrées – à l'exclusion de la correspondance privée et du journal intime –, trouvent ici leur place en cinq parties précédées d'introductions et suivies de dix appendices substantiels. Les inédits y sont nombreux. Une chronologie factuelle (n'incluant pas toutes les expositions auxquelles Borduas a participé, ce qui est regrettable), et une bibliographie complètent les textes pour faire de l'ouvrage l'instrument indispensable à tout spécialiste ou étudiant de Borduas et de la période.

L'envers de la médaille est fatalement amené par la multiplicité des états d'un même texte, certains reproduits en extenso, d'autres en bas de page en variantes atomisées par les nombreux sigles descriptifs, et d'autres encore dans les appendices, comme c'est le cas particulièrement pour les avant-textes de la conférence *Des mille manières de goûter une œuvre d'art...* Leur éparpillement physique dans le volume ne peut être dominé que par une étude approfondie qui restitue une lecture à la fois synthétique et dynamique de l'écrit et de l'écriture, et qui d'ailleurs restitue(ra) aussi l'homme et le peintre dans l'écrivain, en relation avec son milieu et les influences subies. Cette «acceptation globale» (p. 652) riche et contradictoire comme la vie, en «transformation continue» par succession cohérente de «ruptures inaugurales», cette préhension difficile *fonctionne* dans l'introduction à la troisième partie rédigée par Jean Fiset, consacrée aux années cruciales 1947-1948. Elle est à tenter pour l'année primordiale 1941-1942 et pour celles de la fin, marquées par la complexité de leur perspective triangulaire relativisante: Montréal – New-York – Paris.

On reforme le livre en se demandant comment on peut être artiste sans cette réflexion, cet effort de pensée, de lecture, de culture. Que, sur le plan de l'écriture, Borduas ait été quasiment autodidacte ne fait qu'ajouter, en authenticité admirable, à la maîtrise chèrement acquise.

Monique Brunet-Weinmann



Normand Hudon Un retour

Jacques de ROUSSAN, *Normand Hudon*. Montréal, Roussan Éditeur Inc., 1988, 160 p.; 100 ill. en coul., 40 en n/b.

Voilà un livre d'art qui se présente agréablement. Avec un texte bilingue, français et anglais, pour atteindre le plus grand nombre de lecteurs. Pourquoi pas? L'humour n'a pas de langue distincte, il en est une en lui-même.

Et c'est bien l'humour qui règne dans l'œuvre de Normand Hudon; «son point fort», dit l'auteur. En peinture, surtout depuis 1980, il a su créer une *atmosphère* qui lui est propre et qui mérite le succès qu'elle obtient. Atmosphère de *bon vieux temps* — vieilles maisons, hiver, enfants, soutines... vue et peinte avec un *sourire hudonique*, si je puis dire. Roussan nous confie que c'est là «une forme d'expression qui frôle le folklore, mais un folklore dont il pose lui-même les bases. Il est d'ailleurs le seul à s'exprimer de cette manière».

Livre techniquement impeccable: reproductions en couleur superbes, aucune coquille dans le texte. On aimerait cependant une meilleure synchronisation entre le texte et les reproductions. L'auteur parle, par exemple, de l'exposition tenue par Hudon, en 1954, ainsi que de ses collages et de ses affiches: aucune reproduction n'était ses dires. Sur les cent tableaux reproduits, cinquante datent de 1987; la presque totalité (quatre-vingt-huit) remonte au plus tôt à 1980.

Au sujet des influences subies par Hudon, l'auteur, au début du livre, en donne cinq: Picasso, Matisse, Léger, Dufy, Pelléan. Par la suite, il en nommera une quinzaine d'autres pour finalement conclure que, dans la peinture de Hudon, «il s'agit plutôt d'un savant dosage de toutes ces influences». Chose étonnante (omission voulue?), Pieter Bruegel l'Ancien n'est même pas mentionné...

Le mystère Hudon? Il «danse sur une corde raide, mais sans jamais tomber», partagé qu'il est «entre son enfance et sa maturité».

Un premier livre donc, très beau, sur notre peintre humoriste. On en souhaite un autre!

Stephen Grenier

La profondeur de la couleur

Constance NAUBERT-RISER, *Catalogue de l'Exposition Jean McEwen*. Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1987, 167 pages, Nombreuses illus. en coul. et en n/b.

Grâce à des budgets convenables, sinon confortables, les musées sont désormais en mesure d'offrir au public des catalogues qui rendent justice aux artistes. C'est notamment le cas de celui qui a été consacré à la rétrospective Jean McEwen: peintures et œuvres sur papier (1951-1987).

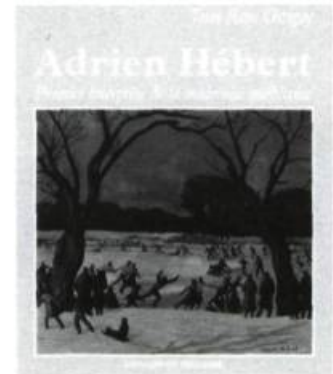
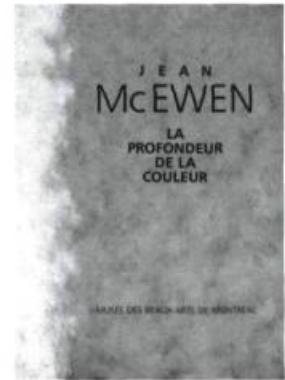
On ne dira jamais assez l'importance d'un bon catalogue pour perpétuer le souvenir d'une exposition. Je me souviens d'un temps où les directeurs et les directrices de certains musées ne pouvaient se permettre de rêver à la production de telles pièces muséologiques essentielles. Cela ne fut pas toujours compris en haut lieu.

Après cette digression qui s'imposait, hélas! qu'il me soit permis de féliciter les auteurs et les artisans de ce beau document sur un de nos peintres pour qui la luminosité de la couleur a le plus compté. Le texte de Naubert-Riser est lui-même lumineux. Loin d'isoler le peintre dans un no man's land, il montre la genèse de sa quête pour en arriver à une expression personnelle.

Pour tout artiste, mais surtout pour un autodidacte comme McEwen, les années de formation sont capitales. L'auteure fait ressortir le rôle de mentor que joua Jean-Paul Riopelle auprès du peintre débutant, lors de son séjour à Paris, au début des années 50. Non seulement le milieu artistique parisien est-il alors en pleine effervescence, mais des expositions d'artistes, tels que Pollock et Sam Francis, contribueront à sensibiliser McEwen à certains aspects de la peinture américaine tels que le *all-over* et le *colour field painting*.

Dans son analyse de l'œuvre de McEwen, Constance Naubert-Riser s'attache, avec beaucoup de sensibilité, à démontrer que la recherche du peintre s'oriente très tôt vers les diaprures et les stratifications de la couleur pour obtenir des effets d'opacité et de transparence. Son œuvre se développera désormais à partir de ce thème. L'auteure a raison d'insister sur l'importance des œuvres sur papier (à l'encre de Chine et à l'aquarelle) qui marquent des temps d'arrêt, des recherches ou des ruptures. Mais, toujours, se manifeste la même obsession: la profondeur de la couleur.

Gilles Hénault



Adrien Hébert revisité

Jean-René OSTIGUY, *Adrien Hébert, premier interprète de la modernité québécoise*. Saint-Laurent, Éd. du Trécarré, 1986, 133 pages.

Qui se souvient d'Adrien Hébert, fils cadet du célèbre sculpteur Louis-Philippe Hébert? Élève de William Brymner, contemporain et ami de Fortin, d'Holgate et de Lyman, l'artiste laisse derrière lui des images magistrales du port de Montréal qui rappellent à notre mémoire un peintre ancré au cœur de son époque.

Le texte très nourri et clair de Jean-René Ostiguy nous montre un artiste simplement en accord avec son temps, un peintre qui tire son influence, entre autres, de Puvis de Chavanne et, ensuite, de Paul Cézanne, qui aura chez lui un écho persistant.

L'œuvre d'Hébert, qui fut reconnu et apprécié pendant les trois premières décennies du siècle, nous apparaît maintenant peut-être anecdotique ou régionaliste. L'auteur attire notre attention sur la nécessité de ne pas perdre de vue la contemporanéité de son caractère, voilà soixante ans. Heur et malheur des perceptions et des modes, l'artiste accepte mal le changement d'un monde qu'en vieillissant il ne reconnaît plus. L'auteur met bien en valeur, en fin de texte, le conflit de générations dont l'artiste sera victime.

Jean-Claude Leblond