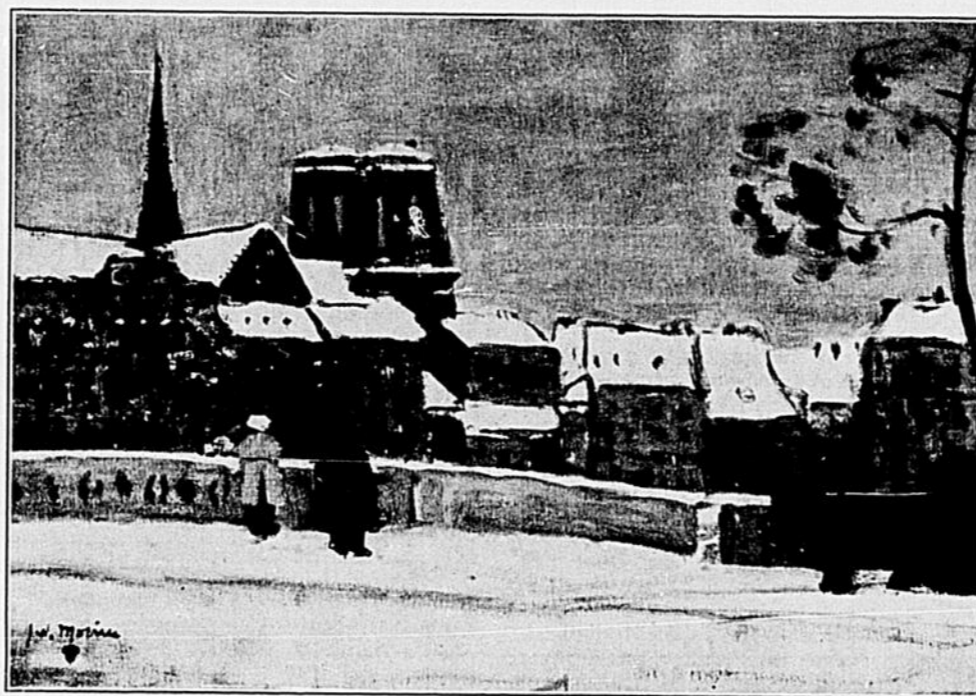




LA PEINTURE CANADIENNE

Sommaire

MORRICE	Guy Viau
LA QUESTION DU PRIMITIVISME	Gilles Hénauld
LYMAN	John P. Humphrey Paul Dumas
BORDUAS	Jacques Dubuc Fernand Leduc Robert Elie
PELLAN	Eloi de Grandmont Marcel Parizeau Maurice Gagnon
ROBERTS	Allen Harrison Jacques G. de Tonnancour Denis Noisieux
de TONNANCOUR	Marcel Théoret Julien Hébert Charles Elliott-Trudeau
LA PEINTURE FÉMININE	Françoise Sullivan
LA JEUNE GÉNÉRATION	Charles Doyon



Cliché gracieuseté "Art Association" de Montréal

J. W. MORRICE — NOTRE-DAME DE PARIS

Présentation

La peinture au Canada est sans contredit la plus vivante, la plus originale de nos activités créatrices. Ce cahier affirme notre volonté de grouper les éléments les plus caractéristiques qui constituent l'esprit de ce mouvement, de démêler ce qui est vivant de ce qui est mort afin de prolonger l'action de la vie. Nous n'avons pas voulu opposer les tendances différentes qui existent au sein de ce large mouvement, mais confronter ces différences mêmes, afin de sauvegarder les valeurs essentielles.

Ce cahier veut donc être un hommage aux artistes qui ont donné à la peinture canadienne un essor définitif. Pour ce, nous avons fait appel à des collaborateurs dont la pensée et l'action ont le plus favorisé cet essor, et dont la seule réunion vaut tous les témoignages. Ce cahier est leur œuvre.

Ce cahier est avant tout dédié à la jeune génération qui, devant l'art vivant, se fait de plus en plus compréhensive.

Guy VIAU

PLAIDOYER POUR L'ART CONTEMPORAIN

L'analyse de la réaction défavorable de l'homme "cultivé" devant les toiles des maîtres contemporains ne manque pas d'utilité. Payons-nous le luxe de quelques réflexions sans importance à ce sujet.

A tous les siècles, le bourgeois cultivé est dépassé par les novateurs. Le malheur de l'homme cultivé, de l'homme qui a fait ses classes est qu'on lui a assigné à l'école des canons artistiques auxquels il s'est soumis parce qu'on les lui enseignait et qu'il ne demandait qu'à se soumettre.

Malheureusement, les canons évoluent; et les esprits "cultivés" sont souvent "fixés". Les canons artistiques sont d'ordinaire en voie de révision auprès des esprits créateurs lorsqu'ils ont réussi à s'imposer au public bourgeois; après avoir d'ailleurs été longtemps combattus par ce même public. N'oublions pas que le Doryphore fut un jour supplanté par l'Apoxomène, que Beethoven fut jugé révolutionnaire, qu'on a préféré la *Phèdre* de Pradon à celle de Racine, que les Impressionnistes français ont été rejetés avec indignation par la plupart des critiques d'art du XIX^{ème} siècle, que Baudelaire et Mallarmé ne sont acceptés au Canada, et encore, que depuis une quinzaine d'années.

Un fait demeure acquis à l'histoire de l'art, si on la considère dans son ensemble et non pas seulement dans une époque aussi courte que l'époque "renaissante", c'est la variété et l'évolution constantes de ce qu'on est convenu d'appeler beau. Certes, l'être et le beau sont convertibles à la limite transcendante; mais qui

a l'autorité voulue pour assurer qu'il a dépassé par son objectivité personnelle le domaine de l'opinion et de la qualification pour convertir le beau à l'être infailliblement? Non. Il n'y a que ceux qui n'aiment pas le beau qui cessent de le chercher. L'artiste créateur cherche sans cesse à le faire naître sous des formes nouvelles. L'artiste amateur doit répondre à l'attente des chercheurs anxieux et chercher avec eux.

De même que nous ne saurons jamais en cette vie si c'est la race blanche ou la race noire, ou la race jaune qui est objectivement la plus belle — il est probable qu'elles sont toutes également belles devant leur Créateur — ainsi nous ne saurons jamais lequel de Giotto, de Velasquez ou de Picasso est le plus grand peintre. La manière vraie de poser ce problème et de le résoudre serait de dire que ces trois artistes furent, à une époque donnée et avec des moyens particuliers à chacun, le plus grand peintre de leur époque.

Contrairement à ce qu'on entend dire tous les jours, ce n'est pas la notion de beau qui a varié au cours de l'histoire, ni même la philosophie systématique de l'art, ce sont les canons artistiques. Or, ceux-ci sont variables parce qu'ils s'usent. Lorsque l'un d'eux a donné son plein rendement de création il devient un académisme et un conformisme; et à ce moment il faut qu'on tende vers d'autres canons pour que l'art demeure vivant.

La peinture moderne a ceci de particulier qu'elle est un art plus philosophique que littéraire, un art plus chargé de résonances que por-

teur de clartés. Son canon n'est plus l'expressivité dans la plasticité, mais bien la plasticité qui s'exprime elle-même. L'art pictural moderne a une tendance à faire abstraction du sujet et à exister à l'état pur, c'est-à-dire seul en lui-même et refusant de payer tribut à la littérature.

Il ne cherche pas à plaire, il cherche à exister en tant qu'art, à se charger d'une beauté saturante pour le créateur. Il se préoccupe moins que jamais de l'amateur, parce que l'amateur est *impur* et que c'est à l'artiste créateur à lui imposer son goût. Il ne songe pas à imiter ce qui s'est déjà fait, ni à copier la nature, il cherche à faire naître du neuf, avec les moyens picturaux actuels. Il est plus complexe au regard de l'amateur chargé d'atavisme, de préjugés littéraires et philosophiques, il est plus complexe pour l'œil accoutumé au joli et au beau conventionnel, précisément parce qu'il cherche à être plus direct, plus dépouillé et plus simple. En somme, ce n'est pas l'art qui est compliqué, c'est l'amateur instruit qui n'est point simple.

Nous sommes à une époque de liquidation des valeurs renaissantes. La raison pour laquelle l'art contemporain, celui qui vit, effraie plus que de raison nos contemporains, c'est qu'à notre époque la liquidation et la résurrection se chevauchent. Il est parfois difficile de faire le partage des éléments décadents et des véritables trouvailles de vie. L'attitude que l'auteur doit adopter, c'est le doute et la prudence, non pas le refus systématique.

Acceptons l'art de notre époque comme nous acceptons sa vie, dans

toute sa complexité. Ne soyons pas réactionnaires en art, pas plus qu'en politique et en sociologie. A ce moment historique privilégié où le vieil univers surgit une fois de plus de ses décombres, ayons l'œil ouvert et qu'il soit tendu vers la lumière plutôt que du côté des obscures récapitulations.

Abordons la peinture moderne avec le doute méthodique de l'homme prudent, mais aussi avec la chaude sympathie de l'homme compréhensif; et ne nous laissons pas influencer par les préjugés en cours... de disparaître. Peu à peu, nous découvrirons, dans ce qui nous paraissait formes bizarres et couleurs crues, des harmonies puissantes et profondément évocatrices de sentiments forts.

Par delà le joli et le sentimental, il est un registre du grand, du fort et du vrai. C'est à ce registre supérieur que l'amateur doit tenter de s'élever. L'artiste contemporain, l'artiste de l'art vivant à ce qu'il faut pour entraîner l'amateur dans ces régions hautes, précisément parce que l'artiste contemporain cherche la force et la rudesse plutôt que l'amabilité, parce qu'il fait fi du succès facile et, en somme, parce qu'il ne pense jamais au succès quand il peint. Il ne songe qu'à parer des formes harmonieuses de couleurs appropriées. Il s'engage tout entier dans son œuvre. C'est lui-même qu'il offre au monde en fixant sur la toile un instant de sa vision intérieure.

Cet art dépouillé et qui relègue le sujet au second rang est un retour en tradition essentielle et non pas une

rupture, ni une révolution. Les artistes contemporains tendent la main par-dessus les siècles aux grands primitifs de toutes les époques.

S'il m'est permis de prophétiser, j'irai jusqu'à dire que l'art contemporain ira de plus en plus s'éloignant du tableau de chevalet, de l'œuvre d'art cherchée vers la grande déco-

ration murale, restituant à l'art pictural sa signification et sa destination primitive qui sont, si je ne m'abuse, de compléter l'architecture en faisant de l'habitation un lieu de beauté.

Vive donc la vie jaillissante et l'art sans connivences!

François HERTEL

Collection Art Vivant

sous la direction de

MAURICE GAGNON

attaché honoraire des Musées nationaux de France

PELLAN par Maurice Gagnon

BORDUAS par Robert Elie

ROBERTS par Jacques G. de Tonnancour

LYMAN par Paul Dumas

MANIFESTE sur la peinture au Canada par Henri Girard

MORRICE par John Lyman

PRIMITIFS canadiens par Gilles Hénauld

La Jeune peinture au Canada par Charles Doyon

Avenir de l'architecture canadienne par Marcel Parizeau

BEAUGRAND, orfèvre montréalais par Maurice Gagnon

Aux éditions de l'ARBRE

1943-1944

Je rapporte ici la substance d'un entretien sur Morrice que Monsieur John Lyman a eu la bonté de m'accorder, et qu'il m'a demandé de compléter en me référant à la biographie de Morrice par Donald W. Buchanan (The Ryerson Press, Toronto, 1936).
Guy VIAU

Morrice est né à Montréal, en 1865. Son père était un écossais, un riche marchand et un austère calviniste. Morrice fit ses études secondaires, entreprit ensuite l'étude du droit où le destinait son père. C'était à l'université de Toronto. Ses camarades ne lui connaissaient alors qu'un talent: il jouait de la flûte. Ce qu'ils ignoraient, c'est que Morrice faisait aussi de l'aquarelle. Eux savaient apprécier le whiskey infiniment mieux que la bonne peinture; Morrice commençait alors d'éprouver un goût très marqué pour l'un et l'autre.

Les travaux qu'il a laissés de ses débuts sont banals, sans talent et sans personnalité, fortement influencés par les paysagistes hollandais et ceux de l'école de Barbizon. Rien ne laissait prévoir l'avenir, sinon la simplicité de sa méthode et un sens inné du tableau.

Sitôt terminé son cours d'avocat, Morrice décide de devenir un artiste et d'aller à Paris, ce qui bouleversa M. Morrice, père, qui était pourtant un amateur d'art, ayant été souscripteur à la R.C.A. et bienfaiteur de la Montreal Art Association. Sir William Van Horne, le riche collectionneur, qui avait acheté, au coût de dix piastres, une composition de Morrice pour l'encourager, aurait persuadé le père de le laisser partir.

La vie de Morrice commence vraiment à Paris; et cette vie, c'est son œuvre de peintre.

Il entre d'abord à l'académie Julian. Julian, qui n'était ni un peintre, ni un amateur d'art, avait ouvert un atelier où pouvaient travailler des élèves, et retenu des "maîtres" comme Bouguereau, par exemple, pour faire la revue hebdomadaire. Outré par la brutalité des élèves, Morrice quitte aussitôt l'atelier et le terrible Bouguereau.

Il entre alors chez le père Harpignies, le dernier des peintres de l'école de Barbizon. Henri Harpignies était un peintre de second ordre, net et froid, moins sentimental que ses compères de Barbizon, et honnête, et solide. Morrice, suivant en cela l'habitude qu'ont les Français de se ranger par écoles, se réclame dès lors de l'école d'Harpignies. L'influence d'Harpignies ne pouvait certes pas être mauvaise; elle dura peu.

Morrice fait un voyage en Hollande. Si l'on en juge par l'amour déréglé que les montréalais portaient alors à la peinture hollandaise — authentique ou non — il est fort possible que Morrice ait pu croire

un moment que Dordrecht fût un centre de peinture aussi important que Paris. Mais il revint à Paris.

Il y fréquentait surtout les jeunes artistes et écrivains américains et anglais, d'abord dans Montmartre où était son atelier, rue St-Georges, et ensuite sur la rive gauche où il se transporta plus tard, Quai des Grands Augustins. Le charme de sa personne, la finesse de ses goûts autant en poésie qu'en peinture, fût bientôt très apprécié des cercles littéraires qui se réunissaient dans les cafés de Montmartre. Il était un des rares peintres de ce milieu avec qui les écrivains pouvaient s'entendre et prenaient intérêt à causer. Il rencontrait particulièrement Arnold Bennett, Somerset Maugham, Clive Bell et même Oscar Wilde, qui professait un esthétisme assez douteux, mais non sans valeur, et qui réagissait contre les tendances réalistes, en sympathie avec le symbolisme et l'impressionnisme français. Mais son meilleur ami fut Charles Conder, peintre comme lui, et qui partageait à peu près la même philosophie et les mêmes admirations, d'abord pour Whistler, puis pour Puvis de Chavannes. L'influence de Whistler fut la plus durable chez Morrice. Ses compositions ont toujours gardé les arrangements à la Whistler. Mais il n'a rien des procédés frappants de celui-ci. Morrice goûtait aussi beaucoup Manet, et davantage encore Bonnard.

Bien qu'il adopta certaines méthodes impressionnistes et plus tard pointillistes, Morrice cependant ne fut jamais un impressionniste d'esprit. Il tendait plutôt vers la synthèse.

Paris lui apportait l'amour de l'indépendance en art, l'horreur de tout académisme. Sa haute conscience artistique le défendait contre aucun choix arbitraire et son évolution, bien que très lente, s'accomplissait de la façon la plus logique et la plus sûre.

Morrice revenait souvent au Canada où il a peint un grand nombre de paysages d'hiver. Il fait aussi de fréquents voyages en Bretagne, en Normandie, à Venise. La lumière de Venise, ajoutée aux méthodes impressionnistes, nettoie sa palette, lui fait laisser les tons sombres, grisâtres. Mais la facture de ses toiles reste moelleuse, avec des quantités de surface seulement, des empâtements qui viennent amortir la vigueur de son expression.

MORRICE



Cliché gracieusement "Art Association" de Montréal

PLAGE ST-MALO

C'est en 1905 que Morrice se libère enfin des influences par le développement naturel de ses dons. Il se met à peindre directement, sans repentir. Il prend confiance en lui-même. La synthèse s'opère.

Morrice ne fut certes jamais un doctrinaire, mais sa compréhension de l'art devenait à ce moment plus profonde, sa connaissance des écoles plus complète. Autant il détestait les théories esthétiques, autant ses observations sur les œuvres étaient sûres et lucides.

Dans son atelier du Quai des Grands Augustins, sale et pauvrement meublé, il avait accroché un croquis de Picasso, un dessin de Modigliani, des dessins de Prendergast, peintre américain de ses amis, un éventail peint par Conder. Il y travaillait surtout le matin à des compositions pour lesquelles il s'inspirait des pochades qu'il peignait d'après le motif. Mais jamais, faut-il le dire, ses compositions n'étaient des agrandissements de ses pochades. Faire des pochades était son plus grand bonheur et une nécessité quotidienne. Il les faisait l'après-midi au hasard de ses promenades dans Paris, et de préférence sur la terrasse d'un café,

où un verre ou deux le mettaient en verve.

En France, Morrice était déjà à cette époque l'artiste anglo-saxon le mieux connu et apprécié du milieu d'art vivant. Le gouvernement français lui achète des toiles: *Quai des Grands Augustins* et *Bords de Seine*, pour le Jeu de Paume. *Effets de Neige, Canada*, pour le musée de Lyon. Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, achète aussi des Morrice pour sa collection particulière, de même que Charles Masson, chef du département de la peinture au Louvre, Charles Pacquement, président de la Société des Amis du musée du Luxembourg et Frantz Jourdain, président du Salon d'Automne. Les critiques lui font le meilleur accueil. Il est l'ami d'Albert Marquet, avec qui il va en Algérie, du critique Louis Vauxcelles qui le considère un des meilleurs peintres de son temps.

Au Canada, on persistait à l'ignorer. Morrice souffrait de l'incompréhension des siens, et ses visites ici se faisaient de plus en plus rares. A la mort de ses parents, il ne revint à peu près plus.

A l'occasion du schisme qui se produisit au sein de la Société Nationale des Beaux-Arts, Morrice avait pris parti avec les peintres qui quittaient cette société rendue presque aussi officielle que le Salon des Artistes français, et était devenu sociétaire du Salon d'Automne. Morrice éprouvait une grande admiration pour Matisse qui était aussi de ce groupe. Ils se lièrent d'amitié et passèrent ensemble deux hivers à Tanger. On a dit que Matisse a fortement influencé la dernière période de Morrice. M. Lyman n'y voit pas d'influence spécifique: ce sont les tendances générales du mouvement.

A la rétrospective de la Galerie Nationale d'Ottawa consacrée à Morrice, on exposait une toile dont le titre était: *Vue d'une fenêtre à Cagnes*. M. Lyman, à qui ce tableau appelait avec insistance autre chose, vint à lui découvrir une certaine parenté avec une toile de Matisse intitulée: *Vue d'une fenêtre à Tanger*. Or, en comparant les reproductions des deux tableaux, il se rendit compte qu'ils avaient exactement le même sujet: dans les deux cas, un bouquet de fleurs devant une fenêtre, par laquelle on aperçoit la ville de Tanger, les mêmes maisons, le même chemin, puis la mer. Les deux œuvres ont donc été exécutées alors que Matisse et Morrice étaient tous deux à Tanger, et c'est par erreur que celle de Morrice a été située à Cagnes. Néanmoins, on n'y retrouve aucune espèce d'influence matisseenne.

Morrice voyagea beaucoup. Il disait qu'un peintre doit voyager dans le sud pour nettoyer sa palette. C'est en Afrique et surtout aux Antilles qu'il fit ses plus belles toiles. *Petite anse, Trinité*, qui est de cette époque, a été achetée par Ottawa.

Pendant la guerre, Morrice devint peintre officiel des armées canadiennes. Mais la peinture sur commande lui convenait mal. Du reste, il n'a laissé que de très rares tableaux de guerre, dont *Canadian Troops at the Front* qui appartient à la Galerie des Arts, Montréal. Un agrandissement de ce dernier tableau a été commandé à Morrice pour le musée de la guerre: c'est une œuvre froide, sans valeur. Il laisse aussi un certain nombre de pochades charmantes de scènes de guerre, de villages dévastés sous un soleil éblouissant.

Le Paris d'après-guerre avait perdu beaucoup de son charme pour Mor-

rice. Il s'isolait de plus en plus dans son paisible repaire de la rive gauche, mais préférait encore chercher une retraite aux Antilles. Son évolution dura jusqu'à la fin. Il se dirigea sans cesse et sans écart jamais vers une synthèse de plus; en plus grande. Vers la fin de sa vie, ses études sont à l'aquarelle et demandent une transposition considérable.

Mais l'intempérance aggrave désespérément l'état de sa santé. Il se croyait obligé de boire pour calmer ses nerfs et comme un remède à l'angoisse. Les médecins s'en inquiètent, lui recommandent les eaux. Morrice par la suite a toujours attribué sa mauvaise santé à cette cure.

Il meurt à Tunis, en janvier 1924.

Dunoyer de Segonzac, qui s'était toujours intéressé à l'œuvre de Morrice organise à Paris sa première rétrospective, la même année. D'autres lui sont aussi consacrées à Paris, puis à Ottawa et à Montréal.

Durant toute sa vie, Morrice fut à peu près complètement ignoré au Canada, et surtout par les critiques qui ne connaissaient la peinture guère davantage que le public qui ne la connaissait pas du tout. Au Salon du Printemps de 1913 notamment, sa présence et celle de John Lyman avaient provoqué un véritable scandale. Buchanan leur attribue le renouveau qui commença de se dessiner un peu après la guerre, à Montréal.

Morrice fut toutefois nommé membre honoraire de la Royal Canadian Academy, ce qui, dans tous les cas, ne saurait être un grand honneur, et ne l'était surtout pas dans le cas de Morrice à qui l'on conféra ce titre à cause de sa naissance seulement.

Ce n'est qu'après sa mort qu'on prit conscience de sa valeur. Il fut le premier grand peintre canadien. Son influence au Canada a été considérable autant par sa haute conscience artistique que par ses œuvres. Il fut le premier à rapporter de Paris la liberté d'être soi. C'est son don à ses successeurs canadiens.

M. Lyman affirme avec plaisir que Morrice a été un exemple pour lui, qu'il a été très impressionné par son art. D'autres ont été influencés plus indirectement: Roberts, de Tonnancour.

Morrice ne fut certes pas un grand découvreur comme Matisse et Bonnard, par exemple. M. Lyman le compare plutôt à Vuillard. Il ne possédait pas le sens plastique des grands français: d'aucune façon, il n'est de la lignée de Cézanne, de Renoir.

Il fut tout de même un poète authentique, un grand peintre.

Guy VIAU

LA QUESTION DU PRIMITIVISME

Pas d'ordre spirituel sans un minimum matériel, c'est l'évidence. Mais pas d'ordre total sans une soumission organique du matériel au spirituel. C'est encore là une évidence, et qui n'est pas moins actuelle.

Denis de Rougemont

Les primitifs posent d'une façon irrévocable le problème fondamental des arts plastiques, et, plus profondément, celui de la création artistique: il s'agit de savoir quels sont les éléments qui, dans une œuvre, engagent l'homme d'une façon essentielle et quelles sont les plus fécondes disciplines pour l'artiste. Les œuvres des primitifs soulèvent, d'une façon non moins péremptoire, la question complémentaire de l'éducation artistique.

Il faut d'abord, pour éviter toute confusion, s'entendre sur les termes. Notre propos n'est pas de mettre en cause le primitivisme des artistes du moyen-âge dont la technique, très rigoureuse et très savante, s'insérait dans une tradition aux dogmes formulés. Nous voulons parler du primitivisme contemporain, du primiti-

visme qui ne correspond pas à une époque historique, mais à une époque artistique, à un stade d'évolution. Ces quelques notes sont inspirées par les tableaux véritablement miraculeux d'une Mary Bouchard et par la sculpture austère d'un Gérard Fortin.

Des êtres aussi dégagés de tout système, aussi spontanés sont nés pour le scandale de ceux qui ont conservé la religion des diplômes, des médailles et des distinctions, des honneurs officiels, de tout ce fétichisme de haute civilisation. Et ce qui est plus grave encore que le scandale et la réprobation, c'est le refus, la fin de non recevoir qu'on oppose à ces manifestations où sont résolues dans le sens de la vérité et de la vie, des questions d'un intérêt toujours actuel.

Quand on sait de quel prestige jouit, dans les esprits conformistes, le seul mot d'instruction, et dans quelle estime ces mêmes esprits peuvent tenir le dernier cancre venu, s'il a fait de longues études, personne ne s'étonnera d'apprendre que le

premier tort des primitifs, aux yeux de ces messieurs, c'est d'être des autodidactes. Devant une objection de cette nature, on ne saurait éviter de se poser deux questions: l'art est-il du domaine de l'instruction, et dans quelle mesure peut-il s'enseigner.

Nous voudrions nous excuser de mettre en question des prémisses aussi élémentaires, mais il est inutile de songer à placer le débat sur un autre plan aussi longtemps qu'on entendra (comme ce plaisir m'a été donné) des hommes intelligents comparer la peinture à l'orthographe. Il faut bien commencer par établir une distinction entre art et science, et montrer ensuite que de tous les arts, les arts plastiques sont certainement les plus naturels, les plus instinctifs, ceux qui nécessitent l'intervention du plus mince appareil technique, parce qu'ils contiennent une moindre part d'arbitraire.

Les sciences relèvent ou bien de l'arbitraire, c'est-à-dire de l'usage, comme l'orthographe; ou bien de l'érudition, comme les langues, l'histoire; ou bien de l'expérience accumulée, comme la physique. Comment rattacher l'art, et surtout les arts plastiques, à l'une ou l'autre catégorie? La science progresse; l'art ne fait qu'évoluer, non pas vers une plus haute signification, mais vers un achèvement plus conscient, plus complet. Dans son grand livre sur le Moyen-Age, l'éminent historien de l'art, Henri Focillon, ne dit-il pas: "Dès les premiers temps de son évolution, l'art semble en possession de ses valeurs essentielles. Il n'ira jamais plus loin dans la représentation de la vie animale".

Quelles sont justement ces valeurs essentielles? Tout le reste ne nous intéresse qu'en fonction de cela.



Photo André de Tonnancour

MARY BOUCHARD

Disons que ce sont les valeurs les plus indéterminées, les plus libres dans le sens de foncièrement vivantes et personnelles, les valeurs de création.

Le reste est métier, et quand le métier usurpe la fonction créatrice, il fausse tout le jeu, il transforme l'art en science, il fige la fantaisie dans des formules. Le peintre apprend son métier, il n'apprend pas son art. Cette constatation nous permet d'énoncer le paradoxe suivant: tout artiste véritable est un autodidacte puisqu'il n'a pu trouver qu'en lui-même la source des valeurs essentielles.

Qu'on se garde d'interpréter ce qui précède comme une condamnation de l'enseignement du métier au sens

large, c'est-à-dire des moyens matériels nécessaires à la réalisation d'une œuvre. Au contraire. En affirmant le fait indéniable que des primitifs comme Mary Bouchard ou Fortin ont produit des œuvres d'une qualité authentique, nous disons implicitement que les valeurs essentielles transcendent le métier et nous réclamons pour chaque artiste le droit à une technique parfaitement adaptée à son tempérament particulier. Et cela se soustrait à l'enseignement.

Un autre malentendu consiste à infirmer la valeur artistique des œuvres des primitifs en arguant que cela est facile, comme si la fidélité

envers soi-même n'était pas d'une rigueur et d'une difficulté supérieures à tous les trucs de métier. Cette question se rattache d'ailleurs étroitement à l'enseignement du dessin aux enfants.

Nous disions, tout à l'heure, que les arts plastiques sont peut-être la manifestation artistique de l'homme qui répond le plus spontanément à ses exigences. C'est son premier moyen d'expression. Aussi loin qu'on remonte dans la préhistoire, on en retrouve d'étonnants témoignages et les enfants savent représenter leur monde intérieur avec une fraîcheur,

suite à la page V

INDUSTRIELS !

Vos catalogues, étiquettes et autres publicités demandent à être illustrés. Pour suggestions

CONSULTEZ

BEAUX-ARTS 3984

ARTISTES PHOTOGRAPHES GRAVUREURS

LA PHOTOGRAVURE

Nationale LIMITEE

782 QUÉBEC RUE ONTARIO PRÈS BLEURY - MONTRÉAL

EXAMEN DE LA VUE

LUNETTES
LORGNONS
VERRES OPHTALMIQUES

J. O. GIROUX - OPTOMÉTRISTE

assisté de
MM. A. PHILIE J.-A. ALLAIRE G. LAURIER
OPTOMETRISTES OPTICIENS DIPLOMÉS

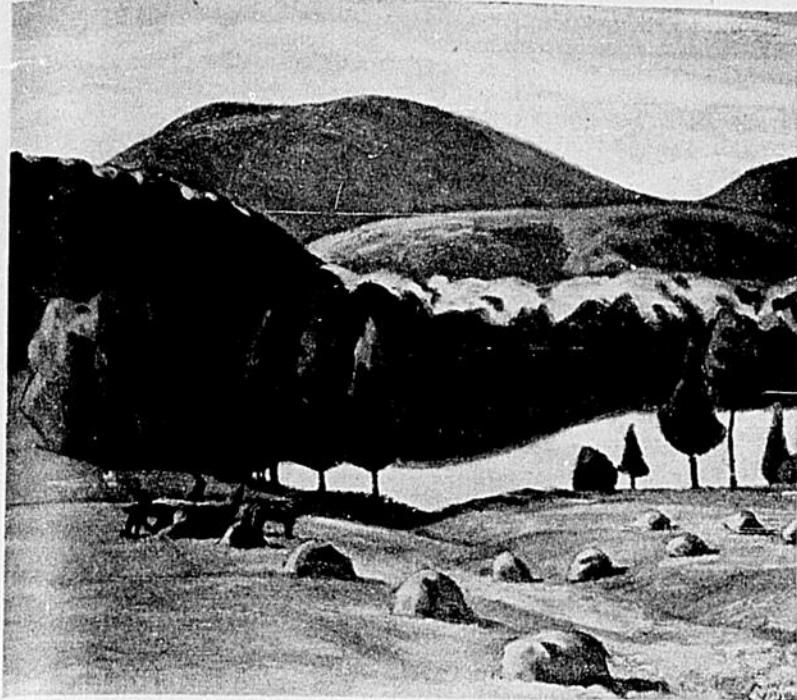
Bureau chef:

Dupuis Frères

Montreal

LYMAN

PORTRAIT



Appartient à la "Art Association", Montréal

PAYSAGE



PORTRAIT DE JORI SMITH

Il y a quelques années, peu après une absence prolongée hors du pays, mes yeux tombèrent par hasard sur une chronique d'art perdue dans un périodique mondain. L'article était signé John Lyman et débutait par une note d'humour touchant Montréal, "la plus grande petite ville de l'univers". Cette boutade s'harmonisait fort bien avec un sentiment de dépaysement que nous éprouvions alors et nous incita à lire l'article entier. Nous recherchâmes d'autres écrits du même auteur, et dans tous nous retrouvâmes une compréhension intelligente des problèmes artistiques ainsi que des jugements très pertinents formulés dans une langue alerte et limpide. J'avouerai que je ressentis quelque fierté à découvrir au Canada un écrivain d'art dont les propos n'eussent pas déparé les meilleures publications d'Europe. A quelque temps de là, je causais peinture avec un collègue chez le coiffeur. Nous ne portions guère attention aux autres clients. L'un d'eux était John Lyman qui prêta une oreille attentive à notre conversation. Rentré chez lui, il s'empressa de relater à sa femme l'incident insolite dont il venait d'être témoin: deux inconnus s'entretenant de Renoir et de Gauguin — chez le coiffeur! John Lyman en était aussi stupéfié qu'heureux. En effet, peu d'hommes se sont mieux employés que lui à former le goût du public canadien et à servir dans notre milieu la cause de l'art vivant, c'est-à-dire de l'art tout court. Il y avait donc quelque chose de changé au Canada pour que l'on osât parler d'art jusque dans le salon de Figaro.

Nous aurons prochainement l'occasion d'analyser l'œuvre de Lyman et d'en définir les caractères. Nous voudrions ici rendre hommage à son action intelligente et désintéressée qui lui assure, au même titre que la qualité très fine de sa peinture, une place de premier plan dans l'histoire de l'art au Canada.

Issu d'une famille anglo-canadienne dont les quartiers de noblesse remontent aux origines de la Nouvelle-Angleterre, John Lyman reçoit ses premières leçons à Paris en 1907, dans l'atelier d'un peintre obscur, Marcel Béronneau, élève de Gustave Moreau. Cet artiste oublié imposait à ses élèves une règle pédagogique inusitée: il les astreignait à dessiner le modèle dans le plus bref délai possible et à raccourcir de jour en jour leur temps d'exécution. Cette méthode d'allure plutôt sportive présentait au moins un avantage: elle obligeait l'élève à saisir l'essentiel des formes et à négliger le détail superflu. Par ailleurs on reconnaîtra plus tard dans l'œuvre de Lyman un souci de simplification formelle en vue d'atteindre à une plus grande intensité d'expression. Nous retrouvons ensuite Lyman au Royal College of Arts de South Kensington où il s'inscrit au cours d'architecture. Mais l'attrait de la peinture est le plus fort et il suit de préférence la classe de modèle vivant. Il retourne

à Paris en 1908 où il fréquente d'abord l'atelier de Jean-Paul Laurens, à l'Académie Julian, puis en 1909-1910 l'atelier d'Henri Matisse, dans l'ancien couvent des Oiseaux. Là, il se lie d'amitié avec Per Krohg et Matthew Smith.

Mais si John Lyman a gardé de son éducation patricienne le tact et la distinction d'esprit de l'honnête homme, s'il a acquis au cours de ses séjours prolongés dans le vieux monde une culture étendue et le sens des nuances et de l'équilibre, qui sont la marque des civilisés, il n'en est pas moins un révolutionnaire dans l'âme. Non pas un anarchiste qui donne des coups de poing sur la table des brasseries, couvre les murs de graffiti et voudrait substituer un beau désordre à un ordre établi sur l'erreur, mais un homme épris de vérité et déterminé à remplacer les poncifs régnants par un art fondé sur la transfiguration poétique et personnelle de la réalité sensible.

La réserve discrète qu'il tient de ses origines et de sa formation ont retenu John Lyman de se faire connaître de la masse. Il importe de préciser ici qu'il a été le premier pionnier de l'art indépendant au Canada.

PIONNIER DE L'ART INDEPENDANT

En 1913 — l'année où Walt Kuhn, Arthur B. Davies et Walter Pach révélèrent aux amateurs américains l'existence de la peinture dite moderne à l'Armory Show de New-York — John Lyman expose au public canadien les premiers tableaux "avancés" qu'il lui a été donné de voir. Ses envois au Salon du printemps font scandale tout comme ceux de A. Y. Jackson et de Randolph S. Hewton. Quand il présente peu après un ensemble de toiles et de dessins dans une exposition particulière à la Art Association, ce fut un déchaînement dans la presse et le public. Jamais dans l'histoire du journalisme canadien les critiques ne s'étaient livrés à un pareil jeu de massacre, à un tel débordement verbal.

On s'en prit d'abord aux titres de ses tableaux: "French Essay", "Swiss Impromptu", "Floral Caprice", "Novlette in pink and yellow", "Humoresque", "Nude Girl Scherzo", etc. Ces vocables musicaux exprimaient assez bien la conscience qu'avait l'artiste de livrer une interprétation personnelle de la réalité transposée par le jeu de sa sensibilité et de sa raison. Ils reflétaient une préoccupation analogue à celle qui avait inspiré à Whistler ses "Nocturnes" et à Rimbaud, le fameux sonnet des "Correspondances". L'on conçoit facilement qu'ils aient déréouté un public habitué aux bergeries hollandaises du XIXe siècle et aux portraits sentimentaux de gardeuses d'oies et de pêcheurs napolitains. Mais la substance, et la facture des tableaux causèrent plus d'indignation encore. L'on n'y retrouvait plus

l'anecdote et le sujet familiers, l'on fut choqué de la liberté du métier, de la simplification des plans et de l'émancipation du dessin. Montréal avait perçu quelques échos de l'émotion provoquée par les "Fauves" à Paris et s'en donna à cœur joie pour fustiger l'impudent qui avait osé troubler son seuil austère. "Barbarie, atrocités, sauvagerie, "infanticisme", académisme primaire, art dégoutant", — tout le vocabulaire de l'invective y passa. L'on nous permit de citer ici textuellement quelques extraits de ces "critiques" de l'époque.

D'abord au sujet des quatre envois de l'artiste au salon du printemps:

Du *Witness* du 26 mars 1913:

Mr. John Lyman's Weird Creations

"The other chief offender in the Post Impressionist line is Mr. John G. Lyman. Mr. Lyman exhibits in 'A Brunette' a picture of a woman that would disgrace a common signpainter on the street. It reminds one of the crude attempt of an amateur to depict a beauty in a signboard advertisement for cigars. The picture is purposely crude, the pose purposely stiff and unnatural, the coloring designedly raw. But the picture is supposed to represent something in the art line, so it finds its way in."

Du *Herald*, même jour:

"It must be remembered that Mr. Lyman's pictures do not possess, and do not profess to possess, any merits according to the accepted canons of any existing school of painting. They are as contemptuous of all precedent as the most advanced of the futurist creations. In their anxiety to get behind all conventions except those of the four-year-old child with a box of crayons they may be credited with establishing an Infanticist School."

Voici maintenant quelques commentaires en marge de l'exposition particulière du peintre.

De la *Gazette* du 21 mai 1913:

"Mr. Lyman's product of 1908 and 1909 show promise, a few of the eight pictures of this period being characterized by pleasing color and a comprehensive simulation of the objects the artist intended to represent... With this little group of canvases, the restful and pleasing note ends... Immediately following this section comes the product of 1911, 1912 and 1913, and as they are all painted in the same lifeless tones and the same disregard for form, there is little to choose between them", etc.

Du *Star* du 23 mai 1913 sous le titre: "Extraordinary Display of Crudities and Offensive Things at the Art Gallery", une mercuriale comique de S. Morgan Powell:

"Mr. Lyman dabbles mostly in greens of offensive hues. His colors are smeared on the canvas. His drawing would shame a schoolboy. His composition would disgrace an artist of the stone age — the paving-stone age. Crudity, infelicitous combinations of shades, unharmonious juxtaposition of tints, ugly distortion of line, wretched perspective, and an atrocious disregard for every known canon of sane art, are here. They leap out of the frames and smite you between the eye-brows. They simply ruin the neutral tint of the Art Galle-

ry's well-kept walls. They make the very frames that hold them groan in desolation of spirit."

"The Swiss "Essays" and "Impromptus" have no more resemblance of Swiss scenery than the bottom of the Lachine Canal." Etc.

"The period 1911 is a sad one. But the succeeding period of 1912 is sadder. It is infinitely sad. It is more than sorrowful. It positively reeks with pain, — the pain that any sane, well-balanced person gets from a contemplation of the insane, the grotesque, the idiotic, the silly, the sensual, the hideous and the vulgar."

"...The drawing would drive Mr. Brymner frantic if any one of his pupils dared to show it to him as drawing. The coloring is wilder, more blatant, more ghastly, more disgusting in its utter absence of any sense of decency or restraint, than the coloring of the 1911 period. In short, 1912 is a period of very obvious insanity in canvas spoliation."

"... "Golden Sensation" is an abominably drawn distorted ghastly grotesque figure of a woman seated in a chair. Her face, bosom, and hands are a revolting yellow. Her eyes are dabs of paint, jabbed into the yellow. Her hands are clawlike, uncanny. There is nothing that approaches harmony in the coloring. The various smears of paint form one appalling discordant screech on the canvas. The face leers. The lace collar looks as if it were thoroughly ashamed to be there. If this be a portrait, or anything else save a splashing of paint, then truth is a lie and lying the only virtue."

"...But when the Art Gallery management permits the exhibition of the array of "drawings" Mr. Lyman has sent in, then it seems to me that something worse than a grave error has been allowed. For these "drawings" are disgusting. For the most part, they are crudities in outline of nude studies in every possible form of distortion. Some are frankly bestial; others are simply ugly; others revolting; others grotesque."

— Disons cependant, pour l'honneur du public canadien, que ces vituperations ne restèrent pas sans réponse. Le peintre précisa lui-même pour des esprits mal informés la position de l'artiste et le sens réel de l'œuvre d'art. Dans une lettre écrite au *Star*, M. S. Mortimer Lamb, ingénieur et homme de goût, se permit même de discuter la compétence des critiques en cause.

"...If we must have art criticism, let us be sure that it is competent, and let us remember, as history teaches, that at best it is very fallible and woefully unreliable; nor is this surprising, from a profession where self-assurance is commonly of greater account than scholarly accomplishment."

Quant à S. Morgan Powell, il croira se "sauver la face", comme disent les Orientaux, quand il fera l'éloge de Lyman en 1927, alléguant que depuis 1913, l'artiste a appris à peindre et à dessiner et que lui, Morgan Powell, se réjouit de son succès.

Or, n'en déplaise à ce critique instable, il existe une filiation directe entre les toiles de 1913 et de 1927 et l'on retrouve dans les unes et les autres, le même sens de la composition et du coloris.

Après avoir provoqué pareille tempête dans l'encier des critiques

Il y a déjà quelques mois, mon ami John Lyman me promettait de faire mon portrait. Il ne l'a pas encore fait. J'ai toujours espoir, cependant, qu'il finira par le faire: c'est peut-être là ma seule chance de devenir célèbre! En tout cas, il arrive que j'ai l'occasion de faire le sien avant qu'il fasse le mien.

C'est la première fois qu'on me demande de faire le portrait d'un artiste. J'en suis très flatté; mais j'avoue que j'en suis aussi un peu embarrassé. Faut-il décrire sa physionomie, son habillement, sa stature? Tout cela, il l'a déjà fait mieux que je ne pourrais le faire. Il n'y a qu'à aller voir chez lui le portrait de l'artiste par lui-même. Du reste, c'est une de ses meilleures œuvres.

Ce qui frappe d'abord chez Lyman, c'est la finesse de son esprit, de son intelligence, c'est un des hommes les mieux renseignés que je connaisse. Sa culture ne s'étend pas qu'au domaine des arts. Il est tout aussi versé en littérature et en politique. Il faut causer avec lui pour pouvoir s'en rendre compte. Et son point de vue est personnel, original, ses instincts, ses sympathies

Il y a malheureusement trop peu d'hommes comme John Lyman au Canada.

John P. HUMPHREY

indigènes, John Lyman reprend une vie nomade aux Antilles et aux Etats-Unis. Pendant la guerre, il sert dans les ambulances de la Croix-Rouge en France. De 1919 à 1931, date de son retour au Canada, il habite tour à tour la France et la Tunisie et fait de fréquents séjours en Espagne. Il nous a rapporté de tous ces pays de soleil des paysages d'une luminosité et d'une rigueur de composition dignes des classiques: *La Plage à Biarritz*, *Le Caballero*, *Le Philosophe arabe*, *La Lecture* et ses vues radieuses de Cagnes, d'Almeria et d'Hamamet. De 1920 à 1931, il expose régulièrement aux salons d'Automne et des Indépendants. Dès la fondation du Salon des Tuileries, il est invité à exposer à la section rose de ce salon qui groupe la plupart des grands contemporains: Matisse, Derain, Utrillo, Dufy, Segonzac, Laprade, Friesz, Vlaminck, etc. Il continuera d'y figurer chaque année jusqu'à son départ de France. Au cours de sa vie européenne, John Lyman a fréquenté les milieux artistiques et littéraires où il a noué de solides liens d'amitié avec des artistes, J. W. Morrice, Simon Lévy, Gimmi, les frères Perret, Othon Friesz, Foujita, Zadkine, Matthew Smith, etc., et des écrivains, James Joyce, Jules Romains, Léon-Paul Fargue, Charles Vildrac, Gertrude Stein, etc...

Dans son propre pays, on l'a accusé de s'être européanisé, de ne pas faire œuvre canadienne. Pourtant, à son retour dans sa patrie, il se retrouve chez lui devant le paysage canadien et n'a plus le sentiment qu'il a toujours eu en Europe d'être un étranger. Aussi, entre-t-il dans une période fertile en œuvres de qualité: *Lassitude*, *Détresse*, *"Hitch Hikers"*, des portraits, des compositions, des paysages, etc.

FONDATEUR DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN

Dès son arrivée au Canada, Lyman présente une exposition de tableaux récents à la galerie Scott, qui pendant de nombreuses années s'efforça de promouvoir la cause de l'art indépendant à Montréal. Il organise également avec d'autres artistes un atelier d'art libre dans l'ancien studio du Montreal Repertory Theatre où, entre autres élèves, il formera Eldon Grier et Allan Harrison. C'est à lui également que revient le mérite de nous avoir révélé le talent remarquable de Goodridge Roberts. Il expose successivement avec le groupe de l'Atelier en 1932 et 1933; à la Valentine Gallery de New-York en 1936 (exposition particulière); de nouveau chez Scott en 1937; à l'exposition "Art of the Americas" de Dallas, E.-U. où il est le seul représentant du Canada; au Salon du Printemps, où certaines de ses toiles sont refusées; à la Tate Gallery de Londres dans l'exposition "Century of Canadian Art"; à la World's Fair de New-York, avec la Society of Canadian Painting and Water-Color et avec le Canadian Group of Painters; enfin, avec le groupe de

l'Est et la Société d'Art Contemporain. Cette dernière société a vu le jour en 1939, sous l'impulsion personnelle de John Lyman auquel se sont joints les défenseurs de l'art vivant au Canada et des amateurs éclairés; il en est resté jusqu'à ce jour l'animateur dévoué autant que désintéressé. Cette société s'est consacrée à faire connaître et goûter du public canadien, la peinture indépendante qui, fidèle aux traditions du passé, trouve son inspiration dans le cœur et l'esprit même de l'artiste et non dans une pauvre copie de la réalité. Si, dans les milieux officiels, l'académisme est devenu suspect à cause même de la vitalité grandissante de la peinture libre, c'est à la société d'art contemporain, et plus particulièrement à son président, John Lyman, que nous devons cette évolution salutaire.

Entre temps, John Lyman prêta sa collaboration à divers périodiques où il publia des critiques étayées sur une vaste culture et qui s'imposent par leur clarté et leur objectivité. L'espace nous manque pour examiner plus longuement cet aspect de son talent. Il serait à souhaiter que ces pages soient réunies un jour en volume afin qu'elles obtiennent la diffusion à laquelle elles ont droit, car elles révèlent un écrivain d'art de grande classe, le plus judicieux peut-être du Canada.

LA PEINTURE DE JOHN LYMAN

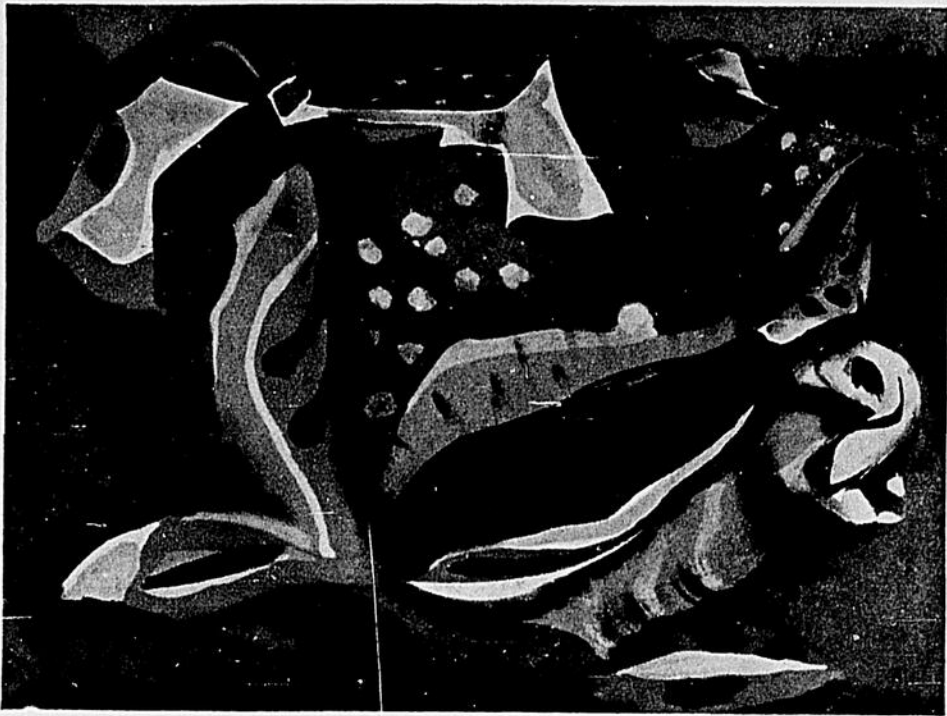
L'art du peintre est essentiellement une source d'émotion esthétique fondée sur une délectation visuelle. Aussi les textes les plus éloquents ne sauraient-ils remplacer la contemplation des œuvres elles-mêmes. La critique apprécie des qualités de métier, des raffinements techniques, elle s'efforce de dégager la portée poétique des tableaux — sans toujours y parvenir, hélas! — mais son rôle se borne somme toute à diriger les amateurs vers les œuvres qui sauront leur parler mieux que tous les commentaires.

La peinture de John Lyman est trop peu connue du public canadien. Elle fait, il est vrai, la joie de nombreux collectionneurs des deux mondes mais il semble que l'artiste ait toujours éprouvé une sorte de pudeur instinctive à en faire étalage ou à la présenter à ses amis, voire même

suite à la page VIII

(1) En dehors d'un cercle restreint de connaisseurs et d'amis, l'œuvre de J. W. Morrice était alors peu goûtée au Canada et laissait le public indifférent. Cette indifférence chagrinait beaucoup Morrice. Les toiles de sa première manière, peintes dans une gamme subtile de tons sourds qui l'apparente parfois à Whistler, n'avaient pu plus scandaliser les amateurs qu'elles ne les avaient frappés. Après la rencontre de Matisse en 1913, il brossera largement des tableaux plus chantants de couleur et d'un métier plus libre. Ceux-ci constituent sans doute le meilleur de son œuvre. Ceux qu'il en exposa au Canada après la guerre ayant reçu un accueil défavorable, il cessera des lors, et jusqu'à sa mort de participer aux expositions canadiennes.

BORDUAS



ABSTRACTION (Gouache)

La peinture est d'essence plastique. Je n'y toucherai pas. Il n'y a place qu'à la contemplation et à l'ivresse de vibrer au rythme universel de la géométrie sensible. La vie est sa loi. L'homme s'y révèle vivif ou mort. Joie ou désenchantement.

Ceux qui, sans préjugé, ont suivi Borduas depuis quelques années, ont participé à la Joie. Ils ont senti l'axe de vie d'un homme se confondre avec l'axe des lois de l'univers. Harmonie! Beauté! Joie! Leur sensibilité a été captée, leur intelligence ravie et une grande ivresse a conquis tout leur être. Borduas, peintre vivant!

Borduas: plénitude dans la Joie de Vivre épousant les contours mêmes de la rigueur dans la discipline jusqu'à l'austérité. Ici, rien de facile, rien d'obtenu: une parfaite unité d'intention a présidé à l'évolution d'un problème bien défini qui s'est révélé à la seule intensité du désir, une volonté extrême soutenue par une attention sagace a tout ordonné, tout équilibré, pendant qu'une intention plus haute et désintéressée, débordant les données du problème, et s'évadant bien au delà des recherches conscientes et mesquines de la matière ou de la forme, a réchauffé l'organisme puis l'a fixé en des rapports harmonieux; l'émotion jaillit. Borduas, un plasticien. La peinture, un outil à émotion.

Tant pis si le fait de l'art sensible, de l'art, facteur d'émotion, heurte les conceptions d'une jeune génération, (je ne parle pas de l'élément semblable de la vieille génération; laissons les morts ensevelir les morts) pourtant désabusée par les mensonges d'École, et en quête de pureté. Il en coûte aux plus doués, et même aux mieux intentionnés, de renoncer au préjugé de l'art, entité distincte de toutes les autres formes de l'intelligence humaine, puisant uniquement dans l'imagination fantaisiste et capricieuse; ils ont peur des missions nobles où l'homme, le savant, et l'artiste, confondus dans la même personne, atteignent au lyrisme. Tant pis et tant mieux si l'Art est d'essence hautaine!

En peinture, il y a les créateurs: ceux qui construisent, qui ordonnent par le dedans, dans le sens de la vie. Eux seuls sont peintres. Il y a aussi les amateurs de styles, de systèmes, les assembleurs de matières précieuses, de formes étonnantes; ceux-là aussi aspirent au but, ils édifient des façades privées de leur cause; ce sont les ingénieurs-peintres, ni ingénieurs ni peintres.

Borduas, un créateur! Son art est un fruit mûr, bien rond, bien ferme. La maturité seule l'a détaché de l'arbre. Epanouissement de la vie... Avant d'être tableau la peinture a été homme. La vie a circulé dans les racines, envahi les chairs, réchauffé le cœur, activé l'esprit, quand tout dans l'homme a été accordé au rythme universel, la vie a débordé à l'extérieur, s'est ramifiée, s'est étalée, puis cristallisée en des contours sensibles; elle a pris une figure, un caractère, un aspect. La matière a jailli abondante, souple, variée, transparente, la couleur a éclaté en sonorités chaudes, pure et subtile, un rythme large et profond s'est insinué: la joie de vivre a pris corps.

L'aspect résulte. Il est contenant, le contenu seul importe. L'aspect

souvent chaotique des toiles de Borduas, comme toute la nature d'ailleurs, recèle l'ordre fondamental de l'homme, par conséquent du monde. La vie y circule ardente, généreuse, fière. La forme a peine à la contenir toute, elle se présente gauchement, presque impudente dans sa grossesse, mais toujours digne, altière, concise parfois jusqu'à la brutalité. Ce qui nous froisse est cette brutalité apparente avec laquelle s'inscrivent en contours indéniables, vérité et vie; défi de gavroche, affirmation crâne d'une certitude. Notre dévotion du doute, de la peur, regimbe au spectacle de la foi toute nue, sans oripeaux ni cortège. L'inquiétude seule, toute l'inquiétude du monde a donné et donne chaque fois la poussée initiale à la puissance créatrice qui se manifeste en peinture. Rien n'a été prévu pour plaire ou flatter la vanité, rien d'objectif ni de symbolique; c'est un art de sacrifice où tout a été retranché jusqu'au moment où plus rien ne pouvait être retranché, pour laisser resplendir l'ordre, la proportion, l'équilibre, la nuance, tout cet infini perceptible par l'infinité puissant qu'est la sensibilité. L'intention apparaît dans son éclatante pureté, l'activité intellectuelle est écrite en lignes concises et la règle du jeu s'offre sans ambiguïté. Tout se comprend qui doit être compris. Vie d'abord, tableau vivant ensuite, machine à émouvoir.

Ceux à qui il faut les mots, révolution, école et tous les "ismes" pour définir l'oeuvre de Borduas, n'ont rien compris à l'art ni à la vie. S'il est vrai que le normal appartient à la majorité, alors vous avez raison, messieurs les Morts, la vie est révolution. Borduas n'a rien brisé, il a tout continué. La vie dérange les morts; il a peut-être aussi réveillé des assoupis, est-ce bien mal? Son art est le prolongement de l'art vivant des siècles accumulés, c'est l'art d'un homme vivant en "43" tendu de toute la puissance de ses énergies vers "44". Faire l'aujourd'hui, préparer demain, voilà l'anormal pour une partie de la jeune génération. Ce n'est plus un secret que nous sommes anémiques. On a tout juste la force d'abriter son dernier souffle sous les accusations fallacieuses de partialité, d'emballage, de fanatisme; autant nous reprocher d'avoir la foi. Laissons à leurs gémissements les agonisants. Il ne s'agit pas de clan, de partisanerie d'esprit de clocher ou d'école, ce qui nous occupe est question de vie ou de mort. Nous ne jugeons pas un homme, nous jugeons un principe révélé par un homme. Nous réclamons la vie, non seulement dans les manifestations les plus évoluées de la maturité, mais la vie, de la marche titubante de l'enfant jusqu'aux pas décidés de trente-six pouces de l'âge mûr, toute la vie en marche! Il n'est donc pas question de faire valoir un homme plutôt qu'un autre, le temps se charge de cette sélection. Ce dont nous sommes sûrs, c'est que l'unanimité se ralliera autour des oeuvres de vie uniquement.

La génération montante n'a plus le droit d'ignorer qu'elle possède un peintre vrai, un peintre vivant, un créateur, et que son art est avant tout manifestation de vie. Cette même génération a pris conscience d'un esprit nouveau; le temps est

révolu d'enfermer son cœur dans une cassolette, il faut nous ranger pour ou contre la vie, pas d'alternative. Notre inertie ne peut que retarder l'avènement du jour qui doit venir où de gré ou de force, nous assisterons à l'effondrement des ombres-piliers, que nous nous obstinons à confondre avec les maîtresses-poutres. N'hésitons plus, renonçons dès maintenant au culte cher des momies, du falsifié et de l'emphase. La vie réclame ses droits; accordons nos cœurs et nos vies à la cadence des lois du monde, de toute la vie de l'univers. Fernand LEDUC

Si j'étais Jésus-Christ, et si Borduas était juif, je dirais de lui: "Voici un véritable israélite, en qui il n'est point de ruse."

Borduas n'est pas savant dans l'art d'être simple. Sa simplicité lui est spontanée parce qu'elle se rapproche des sources de son art.

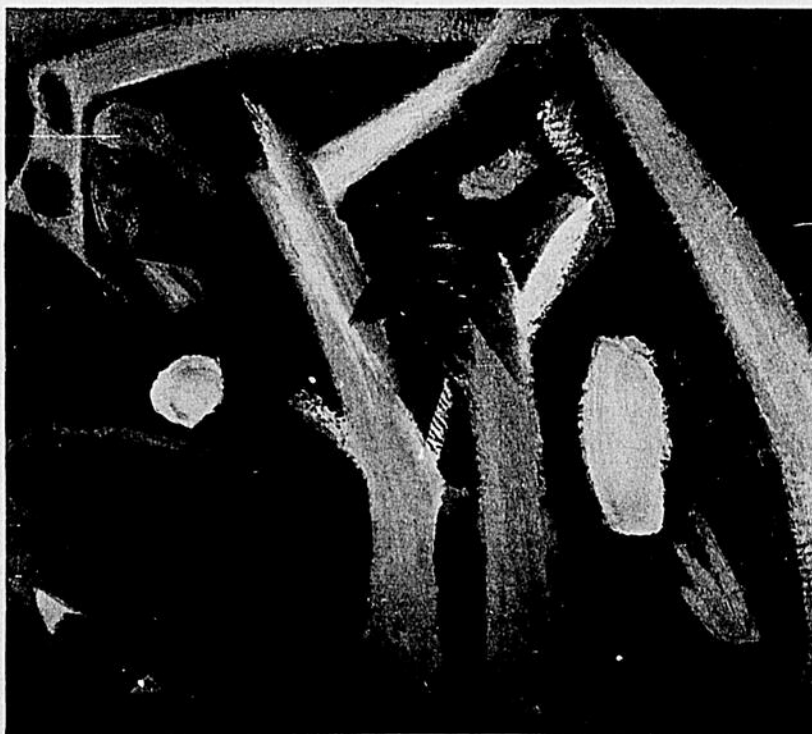
Je me souviens de ma première visite chez lui. J'avais peur de rencontrer un de ces peintres de littérature, un de ces rats installés dans la peinture comme dans un fromage. Or j'ai rencontré, j'ai aimé un homme et un poète.

Une vie orientée vers la sincérité de l'émotion, travaillée par la barbaque de l'inquiétude, laisse toujours percer quelque splendeur. L'âme, dépouillée des jeux de l'amour-propre, s'y révèle recueillie dans sa vie intérieure.

Borduas semble toujours offrir son âme avec sa main.

L'art qui absorbe l'activité de l'homme est inhumain. Les clartés spirituelles de la personne s'y perdent dans une mauvaise synthèse. Le peintre ne doit pas s'assujétir à sa vision; il ne faut pas que la personne se dissolve dans l'art, comme une conclusion dans ses prémisses, mais que l'art croisse dans la personne comme le plus beau fruit de l'inquiétude humaine. L'exercice normal des facultés, que nourrit la sensibilité et que guide l'intelligence, doit suffire à expliquer une vie d'homme. L'artiste n'échappe pas à cette exigence.

Borduas est l'exemple de l'homme lucide poussé par sa sensibilité, qui intègre tout l'humain dans son activité



ABSTRACTION (Peinture)

Certains artistes généreux ont enfin tourné le dos à un passé que l'on ne pourra jamais ressusciter dans toute sa fraîcheur. Ils ont pris place aux côtés des créateurs qui poursuivent l'exploration de la réalité humaine. Certes, il aurait été plus facile et plus rassurant d'exploiter les terres que les maîtres du passé ont défrichées, de les exploiter, mais aussi de les saccager. Les académistes sont en effet des vandales. Voyons ces poètes médiocres qui pataugent dans les jardins de Racine et de La Fontaine, ces peintres sans tempérament qui viennent mettre de l'ordre dans les domaines de Rembrandt, de Rubens et de Cézanne.

Borduas aimait trop les œuvres des créateurs pour les imiter et les défigurer. Il s'en est nourri, mais dès qu'il eut des muscles solides, le regard clair, il se tourna vers l'inconnu sans se demander s'il continuait l'œuvre d'un maître. Il ne pouvait le faire, car il pénétrait dans un monde nouveau qui exigeait de lui, et de lui seul, une réponse nouvelle.

Borduas se place au tout premier rang des novateurs. Son message a d'autant plus d'importance qu'il l'a formulé ici même, dans un milieu où l'on en était arrivé à croire que tout avait été dit. Il lui a fallu livrer un long et pénible combat, percer cette masse opaque, ces nuages de plomb des préjugés, de la paresse, de la crainte de tout ce que la vérité et la beauté ont d'imprévisible. Plutôt que de faire fructifier notre héritage, nous préférons trop souvent enfouir nos deniers sous terre et réduire en formules l'œuvre de saint Thomas comme les révélations des créateurs.

Une grande richesse reste inexploitée par la faute des faux maîtres



Photo Jacques de Tonnanour

de peintre et dont la peinture communique au monde une résonance humaine.

Ce n'est pas sa peinture qui justifie Borduas. C'est Borduas qui justifie sa peinture. Tel est le véritable artiste.

On ne dira pas de lui qu'il peint "croûte par croûte". S'il faut absolument parler croûte d'un si bon peintre, c'est en faisant allusion à la croûte du bon pain qui protège l'intime chaleux de sa sève.

Borduas est un petit homme que traîne le cortège de ses rêves.

Jacques DUBUC

et des moralistes qui ont peur du risque, mais l'affranchissement qui vient de se produire aura une portée incalculable. Nous avons pu le constater à chacune des expositions de travaux d'enfants qui découvrent dans la joie, loin de toute imitation, les exigences essentielles de l'art en même temps que celles de la création. Les jeunes peintres du groupe des *Sagittaires*, qui doivent tant à Borduas, nous ont ensuite démontré que les plus doués sortaient enrichis de cette période d'apprentissage sans contraintes extérieures et que les maîtres modernes, inimitables parce que trop près de nous, contribuent à la formation de l'intelligence de la sensibilité.

L'enseignement de Borduas, fait de sympathie vigilante, a permis à la personnalité de ses jeunes amis de s'épanouir, mais lui-même s'est engagé sur la voie périlleuse et remplie de promesses. Après s'être longuement penché sur la nature, il s'en est détourné, mais sans la renier. Seulement, pour lui, la réalité ne saurait se réduire à ce que l'œil voit.

Cette révolution dans l'œuvre de Borduas, dont les premiers signes apparaissent avant 1940, a été longuement préparée. Il constate tout d'abord que toutes les œuvres vivantes offrent une matière pure, mais il se rend compte par la suite qu'on ne peut rechercher pour elle-même cette pureté de la matière. Elle ne peut être que le résultat d'une recherche personnelle et sincère. L'artiste authentique, s'il pénètre sans complaisance dans le monde qu'il porte en lui, y touchera à la réalité essentielle; s'il est assez généreux pour repousser tout narcissisme et pour dépasser le moi, qui n'est que la création artificielle de notre réalité, il aura chance d'accéder à un lieu où viennent se rencontrer le fini et l'infini. Borduas s'est placé dans ce lieu et, avec une attention désintéressée, il a écouté les voix innombrables qui s'y font entendre.

Le message de Borduas est avant tout d'ordre spirituel. Nous ne sommes plus à une époque où une découverte technique peut prendre autant d'importance que l'expression d'une forte personnalité. Bernard Berenson a pu écrire une forte étude sur les *peintres italiens de la Renaissance* en suivant l'évolution de la manière de peindre et de la conquête de la réalité objective. De Giotto, le maître de la forme impassible, à Michel-Ange, le maître de la forme en mouvement, il note un progrès, mais ce progrès est-il synonyme d'approfondissement? Berenson lui-même paraît en douter. Il y a certainement moins de rigueur chez Michel-Ange que chez Giotto et, partant, une pensée moins vigoureuse. Cependant, il était nécessaire que se poursuivît cette reconnaissance du monde extérieur.

Au Moyen-Âge, l'artiste ne demandait que fort peu de choses à la nature, mais sa pensée plongeait sans effort dans le vaste monde intérieur que lui révélait le christianisme. Avec la Renaissance, l'homme découvre la terre et cette découverte le ravit à un tel point qu'il tourne rarement son regard vers l'intérieur. Mais, dans l'enthousiasme des premières reconnaissances, il se manifestait une énergie spirituelle, des sentiments neufs et purs encore qui animaient tout. Ce lyrisme puissant de Michel-Ange prend sa source dans les profondeurs de l'âme et, s'il ne se purifie pas en s'exprimant comme chez Giotto, du moins ne perd-il rien de sa vigueur au contact de la matière et finit-il par donner un sens spirituel à ce monde de géants.

Sitôt que les artistes se contentèrent d'exploiter ce que d'autres avaient découvert, aucun enthousiasme ne venait corriger ce que peut avoir de vain toute copie de la réalité. Un sens exceptionnel des rapports entre le monde de l'esprit et celui des formes permet à un Poussin d'échapper à cette décadence, une grande fraîcheur sauve le Lorrain, mais combien d'autres y ont perdu leur âme.

Il a fallu remonter la pente et tous les grands maîtres des XVIIIe et XIXe siècles y ont réussi d'une manière ou d'une autre. La vie intérieure n'a cependant plus l'attrait irrésistible qu'elle avait pour l'artiste du Moyen-Âge et c'est un paradis perdu qu'évoquent les maîtres modernes.

Après Delacroix, de grands peintres redécouvrent la nature dans toute sa fraîcheur, tandis que d'autres s'en éloignent toujours plus pour se retrancher dans "la réalité intérieure", comme le signale Stéphane Bourgeois. Van Gogh est allé très loin dans ce sens, mais Cézanne, toujours penché sur son pays, découvre un vaste espace spirituel.

Au XXe siècle, les artistes de la lignée de Cézanne et de Van Gogh ne se préoccupent que d'explorer cette réalité intérieure. Ils ne procèdent plus par analogie, car ils ne demandent à la nature que des formes et des couleurs pures et non pas des images complètes. La matière de leurs œuvres peut être somptueuse, mais le tableau a perdu sa fonction d'image pour ne conserver que sa fonction essentielle qui est de faire passer le spectateur du monde visible au monde invisible, ou, plutôt, de l'introduire d'un coup dans l'au-delà des choses.

Telle est, nous semble-t-il, la mission que se donne Borduas. Cet artiste vigoureux s'est détourné de la nature au moment où il atteignait à la maturité. Il lui aurait été facile de développer les thèmes que la nature fournit et son œuvre aurait eu, sans aucun doute, une grande valeur. Mais, il lui fallait se lancer dans un espace libre.

Une semblable tentative exige un don total. L'artiste n'a plus de points de repère et ce monde intérieur qu'il veut exprimer n'a pas de contours précis. Les œuvres vivantes que Borduas nous a données témoignent qu'il a réussi à se retrancher dans la réalité intérieure sans se perdre. Ses gouaches et ses dernières compositions se présentent comme des organismes parfaitement constitués dont tous les éléments sont nécessaires.

Un tableau de Borduas ne contient pas de ces failles que certains artistes cachent avec habileté. Ces toiles sont franches et les mille formes et couleurs qui en combrent l'espace nous font penser à ces nuages illuminés qui remplissent parfaitement le ciel à la tombée du jour. Ici, le jeu obéit aux exigences de la nature; là, il obéit aux exigences de la personnalité humaine et il doit ravir comme l'autre parce qu'il est l'expression de la réalité, mais d'une réalité qui est aussi spirituelle.

Robert ELIE

Le Quartier Latin

organe officiel

des étudiants de l'Université de Montréal
2900, blvd du Mont-Royal — EX. 1573

DIRECTION

Directeur : GASTON POULIOT

Directeur-adjoint : FERNAND SEGUIN

RÉDACTION

Rédacteur en chef : CHARLES A. LUSSIER

Secrétaire de la rédaction :

GUY BEAUGRAND-CHAMPAGNE

Rédacteurs :

Louis-Philippe DUPUY Eloi de GRANDMONT

Sarto OUELLET Maurice RIEL

Yvon NORMANDIN Pierre TROTTIER

Marcel THÉORET Raymond G. DÉCARY

Guy VIAU Georges DUFRESNE

Guy GENEST Paul ARNOLDI

Arthur DANSEUREAU Blaise TRUBIANO

Roger ROLLAND

Pierre-Edouard DURANCEAU

ADMINISTRATION

Administrateur : PIERRE VAILLANCOURT

Le "Quartier Latin" n'est responsable que des seuls articles de la Direction.

IMPRIMÉ PAR

LA CIE DE PUBLICATION LA PATRIE

180 est, rue Ste-Catherine

MONTREAL

INSTITUTION

CANADIENNE-FRANCAISE

LABORATOIRE NADEAU
LIMITÉE

PHARMACIE EN GROS

PELLAN

Avec les progrès récents de l'édition à Montréal sans oublier les journaux-revues, presque tout a été dit sur Pellan (réservons l'avenir qui s'annonce brillant sur l'autre face); — des mots ont été prononcés, sensibles, enthousiastes, presque un délire. La jeunesse, elle, s'est dressée et lui fait un pavois par-dessus les mines renfrognées des âges-mûrs.

Ainsi il arrive qu'un artiste à son aurore, sans attendre, reçoive des siens, c'est-à-dire de vous qui êtes l'espoir, cette reconnaissance à laquelle il a droit comme vivre. Cela est assez suivant la tradition, là-bas de l'autre côté de la grande mare, du reste, de la bonne manière.

Je crois, ô jeunesse que tu te reconnais en lui. N'est-il pas de la sorte de projection spirituelle qu'un rêve pour soi-même—lorsqu'à travers la fumée de la cigarette—il s'enveloppe dans sa future gloire: la Grande Publicité, les Expositions qui font courir la foule, les discussions enragées; Paris-New-York-Rio et le vaste monde; la liberté de soi; les liens rompus, sa vérité particulière distribuée à tous, proclamée sans pudeur et dans le geste, cet esprit de fronde fondamental avant la trentaine.

Oublions un instant cette vibration, ce jet du projecteur illuminant la saillie, sous l'éclat le fond est dur et sans rémission comme le roc.

Voilà.

Peut-être n'y aviez-vous pas pensé vous qui ambitionnez d'étonner et de retenir, et de forcer l'adhésion. Ce n'est ni le souhait, ni l'intention, ni le désir éperdu qui vous conduira facilement où vous allez mais le ferme propos, la qualité de votre désir, et la persévérance que rien n'arrête, ne détourne, n'abat et n'éparpille.

Ce n'est pas le "wishing tought" qui l'heure venue, donnera à la forme de votre pensée, cher ami, cette fermeté et cet accent final, cette allure de vérité indiscutable qui fait plier la tête, et détermine l'assentiment, humble comme un genou touchant le sol.

Puisqu'il faut qu'on apprenne tout sur lui, Pellan a beaucoup travaillé, très tôt, par goût, avec passion, comme il faut d'ailleurs n'est-ce pas? dans la joie et la peine et plus tard la découverte parfaitement libre de la joie de vivre, inséparable de cette époque où naît et se forme d'après les hasards et les coïncidences l'homme définitif qu'il sera jus-

qu'à la fin, amplifié non différent. Tout jeune à Québec, il dessinait avec application, peignait ingénument, se perdait un peu plus profondément d'un jour à l'autre en des chemins sans ironies, aux mains de guides maladroits quoique dévoués, choisis peut-être pour des motifs étranges et comme on dit "à cause des mouches".

On lui apprenait avec soin à peindre et le dessin. C'est-à-dire quoi? des principes? Des procédés et quelques préjugés. On lui offrait des Grands Anciens, sans l'âme, avec leur petit système D. individuel, leurs jeux de muscles de lutteurs de foire, leurs petits secrets de réussite.

Ce sont naturellement des choses qu'il faut savoir reconnaître au passage et disséquer. Car il faut apprendre à parler, à se servir élégamment de la fourchette et du couteau. Une fois l'éducation faite, on n'y pensera plus: on s'en servira les yeux fermés. N'était-ce pas le grain de folie de cette époque, dans sa poursuite fiévreuse du succès, d'être obnubilée par la technique au point d'intervertir l'ordre d'importance, oubliant l'unique raison de départ qui est de pouvoir justifier sa pensée et de manger agréablement sans se tacher les doigts.

Le moment vint où on le jugea bon à montrer au vieux Continent. Dès son arrivée, Pellan connut la réalité plutôt tragique et la pauvreté en vitamines de cette nourriture à lui bienveillamment dispensée. Il surmonte après un temps, énergiquement, avec une recrudescence d'activité, en multipliant les exercices d'assouplissement, dessinant pendant des mois et des mois, recommençant au bas de l'échelle, car c'était l'esprit qu'il fallait revivifier.

Et c'était vivre en son temps qu'il lui fallait. Créer pour l'avenir, en somme être digne de ses ancêtres et comme eux suivant cette magnifique pensée de Jaurès, recueillir la flamme, non les cendres.

Une curiosité intense l'animait. Il dévorait avec l'appétit de l'animal en santé toutes les nourritures fortifiantes, la chair crue des classiques, indiscutablement guidé par son instinct, allant au Louvre, s'arrêtant au chef-d'œuvre, à l'affût, s'en retournant peut-être sans regarder la signature, peu curieux des renseignements touristiques et comme dit Montaigne en ses essais: "non pour en rapporter seulement à la mode de notre noblesse française, combien de

pas à Santa Rotonda ou la richesse des calessons de la signora Livia". Tout cela dans la plus grande liberté des allées et venues, faisant son chemin dans la foule, essayant ses forces et regardant constamment autour de lui; se mesurant avec ses aînés, leur empruntant ou se plaçant à leur place, retrouvant leur aisance, leurs gestes familiers, ce que l'on appelle ici plagiat et qui est une sorte de création temporaire tant elle n'est de cette façon, accessible qu'aux vigoureux qu'elle n'écrase pas mais qu'elle renforce. C'est ainsi que sa maturité, se dégage peu à peu et qu'il remporte avec aisance la palme dans le concours de peinture murale contre des centaines de concurrents dans ce Paris bondé de ces grands sportifs de l'art qui portent sa gloire aux quatre coins du monde. Donc, par un effort constant mais sans contrainte. Pellan, cas exceptionnel, dans la peinture canadienne est aujourd'hui peintre-homme; il sort de notre catégorie peintre-enfant-doué puéril qui traîne ses promesses, souvent séduisantes, avec lui jusqu'à la fin de ses jours ou qui ne réalise qu'en partie, sur des points de détail ou sur des-à-côtés; qui promettait de rapporter la lune avec ses dents et qui n'en a capté que le pâle reflet d'un faible rayon, à cause de tous les soins maternels, des appréhensions, des craintes de ceux qui autour de lui étaient chargés de le lancer vigoureusement vers l'aventure de sa vie.



SOUS TERRE

Cliché gracieuseté "L'Arbre"

PELLAN INGENU

Ingenù: Né libre. Qui laisse voir librement ses sentiments, qui est naturel, simple... Dr. rom. Condition de celui qui n'avait jamais été esclave. Larousse

Pellan revenu au Canada est soumis aux vents contraires; mais il réussira dans sa marche; il entrainera dans son sillage; maintenant qu'il enseigne officiellement, heureux sont ceux qui recevront l'élan de sa pensée énergique et mature.

Marcel PARIZEAU

Le réel ingenù est homme libre. L'artiste est homme libre. Pellan est ingenù. Sa force inventive, sa puissance de renouvellement tient fermement à son ingenùité, à ce qui, en lui, est demeuré marqué d'une éternelle fraîcheur. Magnifique personnalité aux impérieuses, fermes, brutales ou mêmes atroces exigences: Pellan est inconnu à l'esclavage.

La liberté ne s'achète pas; elle se paie. Elle exige: sacrifice du médiocre, de ce qui pèse sur l'individu, de tout ce qui distrairait du réel, de tout ce qui, au fond, le rapprocherait du bourgeois, et qu'il ne peut consentir. La liberté ne s'achète point: moitié de sacrifice ne lui importe point; le don total d'un seul instant lui est même indifférent, car la liberté exige d'heure en heure, tenacement.

La liberté permet l'œuvre supérieure; elle en est la raison d'être (et combien peu pour qui s'impose cette nécessité). La liberté est le signe de la grandeur d'un homme comme elle est le garant de l'envergure d'un peuple qui s'est dégagé du contingent et de l'accessoire pour tenter l'universel.

Il est des hommes qui sont nés pour la liberté, comme il en est d'autres qui sont faits pour les esclavages. Il est des hommes qui ne sont heureux que libres, qui ne dorment bien que sous les ponts, qui ne vivent bien que de rien, pourvu qu'aucune entrave ne gêne leur monde intérieur et son expression spontanée. Péguy admirablement le sait:

"Quand une fois on a connu d'être aimé librement, les soumissions n'ont plus aucun goût. Quand on a connu d'être aimé par des hommes libres, les prosternements d'esclaves ne vous disent plus rien."

La liberté permet toutes les audaces, i.e. l'authentique expression de soi, permet le choix réel, celui qui est sans amoindrissement. C'est dans la conscience d'une haute liberté que les actes humains se fondent. Combien la liberté n'est pas le laisser-faire. Rigueur de chaque moment, j'y tiens et j'insiste, rigueur de tous les instants de la vie, cela qui se paie perpétuellement, rigueur qui est vigueur. La liberté exige, exige, exige.

Pellan a pour lui toutes les maturations; cet affranchissement. Mais l'ingenùité lui serait-elle naturelle? N'a-t-il pas cédé, lui comme d'autres, ses années de jeunesse à la férule de l'enseignement? A-t-il mystérieusement échappé aux diminutions systématiques, à la douche froide, glaciale, à la déception? Comment son être s'est-il libéré, comment est-il sorti des préjugés, de l'impasse du tout fait? Comment est-il demeuré ingenù malgré tous les esclavages faciles à sa portée, et imposés?... De là, je crois, l'ingenùité grave de Pellan sans aucune porte ouverte à la passivité jamais.

L'ingenù est libre, il est naturel aussi. Pour l'artiste, c'est toute sa vie, la vie qu'il exprime. Produire "comme l'amandier fleurit" disait Cézanne, noble ambition. Si l'ingenù ne pousse pas comme l'arbre, il produit comme l'arbre, est naturel comme l'arbre. Car il fabrique com-



Photo André de Tonnancour

La parenté est très proche entre la spontanéité de sa peinture et de sa personne. L'une ne peut pas exister sans l'autre. L'une alimente l'autre. L'une vient de l'autre. Et l'autre ne vit que pour l'une.

Il faut avoir entendu Pellan éclairer en peu de mots le problème de l'abstraction "jeu des formes dans l'espace" et découvrir et senti tout ce que sa conversation, ses gestes, ses ressources les plus imprévues de bruits, de sons, de grimaces impliquent de lumière à ses démonstrations simplifiées, cocasses et claires.

Ceux qui imaginent Pellan style "grand maître" devront déchanter. C'est d'ailleurs en cela qu'il déplaira aux gens bien. Le sérieux ne plaît qu'aux hommes sérieux. Et les hommes sérieux sont les plus délectables qui soient. Notre éducation britannique nous empêche de le leur dire.

Pellan est bien français. C'est en cela qu'il est un Canadien de quelque intérêt. Il a la franchise, l'intransigeance et le culot français. Il n'a même pas peur des mots. Ce qui, on l'avouera, est en ce pays un objet de luxe.

Il n'a pas plus peur des choses que des mots. Sa peinture est là pour montrer qu'il a maîtrisé celles qu'il a approchées.

Pellan parle comme il marche. En ce sens qu'il marche d'une façon très libre, très dégagée, sans contention ni ostentation.

Pour condenser, disons que Pellan est l'homme de la joie dans la liberté, le travail et la ferveur.

Eloi de GRANDMONT

Vous êtes absolument certain de n'avoir jamais rencontré un type de sa carrure et de son allant, et pourtant, dès les premiers mots échangés, vous avez l'impression de la connaître depuis déjà très longtemps. Les tentures pompeusement drapées de la convention sont déchirées en un sec. Vous êtes face à face avec Pellan. Vous êtes placé directement devant Pellan. Vous échangez, sans détours et familièrement, de vives paroles. Il n'y a qu'une courte enjambée à la tape dans le dos et au "mon vieux" et pourtant non, vous ne la faites pas.

Peu de personnes ont un tel débordement intérieur, un semblable surplus. Il est bien celui qui livre à ses œuvres ce qui se perdrait de sa nature, l'excès de plénitude, le non nécessaire de lui-même, le gratuit.



Photo André de Tonnancour

LA GUERRE

LA QUESTION DU PRIMITIVISME

suite de la page II

une fantaisie, une vérité qui ont le don de choquer la logique sage, la logique stérile des grandes personnes. Alors, nous nous empressons de leur enseigner nos formules simplistes, tellement ingénieuses, tellement bêtes! La règle et le compas, mon ami, et fais de beaux cercles, de beaux carrés; découpe, colle, copie, décalque, mais n'invente rien. Autrement, tu auras du bâton.

C'est ainsi que nous préservons les valeurs essentielles dont ils sont les dépositaires. Et cette fois encore, on ne craint pas d'affirmer que cet enseignement est difficile, et qu'il est formateur. Difficiles, des trucs mécaniques; formateurs, des pensums abrutissants! La portée d'une telle pédagogie de refoulement peut avoir des conséquences plus graves que des esprits circulaires ou quadrangulaires n'auraient la puissance de l'imaginer. Il n'est pas étonnant que si peu de peintres ou de sculpteurs arrivent à redécouvrir le gisement si bien recouvert et scellé de leur richesse intérieure, à retrouver leur jeune et neuve sensibilité.

Pour mettre fin à ces notes trop hâtives, nous dirons que l'attitude la plus large, la plus humaine aussi à observer devant ces divers phénomènes, est une attitude d'attente, l'attitude de celui qui écoute et qui veut comprendre.

Gilles HÉNAULT

ROUGIER FRÈRES
Spécialités Pharmaceutiques
MONTREAL
302, RUE LA MOTTE

L'ÉTUDIANT AMÈNE
SES PETITES AMIES
CHEZ
GERACIMO
412 est, rue Ste-Catherine
AIR CLIMATISÉ

me la nature créé. Naturel, pense Venturi: "parallèle à la nature". Combien tout cela est loin de l'imitation textuelle de la nature ou de la simple harmonie imitative. Autant la poétique des choses naturelles est grande, autant l'artiste doit se surpasser pour fabriquer la sienne qui rendra un son parallèle à celle-là. Naturel, donc, parce que sans fausseté et sans fadeur, naturel parce que grand et énigmatique, naturel parce que profond, même insondable comme la nature.

L'ingenù est simple: don des plus grands accordé à l'être humain. Il est jugé pauvre par plusieurs tant il est ample. Chez les maîtres, il dépasse en expressivité tout ce que ces pauvres-là peuvent imaginer. Il leur est aisé d'être compliqué et d'y croire, il leur est loisible, facile et agréable d'établir des accords avec toutes les occasions offertes. Pellan, lui, est riche de la plus vaste simplicité. Plus l'artiste est grand plus ces données essentielles du mystère de l'univers et du domaine propre de l'artiste sont immédiatement révélées.

Car la simplicité est une qualité d'ingenù également. Elle appelle aussi ses renoncements. Tout est tellement en nous étrangement étranger à nous-mêmes et compliqué. On prend plaisir, dirait-on, à se rendre étranger à soi-même, à être tout autre que nous sommes. On s'ingénie, dans le mauvais sens, à enfouir son être réel sous des dehors mensongers: rançon de la civilisation. Pire: on imagine tout pour se nuire à soi-même; on placarde son intérieur, on le pare de tout ce qui ne le regarde même pas, pour échapper misérablement à la vie elle-même, et terriblement.

Il est vrai que la simplicité est une virginité donnée. Elle est la vertu des forts, des grands, des hommes mûrs, des hommes sûrs d'eux-mêmes. La femme ne saurait quoi faire de tant d'austérité, de tant de dépouillage: elle masque sa faiblesse comme ses charmes, se trompe sur les deux.

La simplicité est le fait des êtres sans superficialité. L'homme libre est simple, il est ingenù. Pellan sait bien le prix de cette qualité également, voit simple parce que sa force mâle et vitale peut empoigner un problème et le réduire splendidement à sa plus simple expression, selon le mot populaire, i.e. à sa plus grande expression, à son expression la plus élevée. Lui est élevé et nous nous sommes trop communs, trop dans l'ordre des mortelles choses. C'est nous qui sommes banals, c'est nous qui n'avons pas le nécessaire pour être tout simplement, pour être tout bonnement humains, pour être vivants.

Pellan est le plus simple des hommes; le plus facile d'accès pour lui en lui-même. Jamais de fard qui le leurre, qui enveloppe et sépare son âme de son corps, qui le dérobe à lui-même. Comment n'être pas simple quand toute sa vie il a répondu par l'essentiel à tous les problèmes qu'il s'est posés?

Croyez-vous que Pellan soit prêt à aliéner son ingenùité profonde, si patiemment conquise, pour la gloire d'un instant, pour la satisfaction d'un moment, pour servir sous des dogmes qu'il ne peut pas vivre, qu'il ne saurait perpétuer?

Maurice GAGNON

ROBERTS

Roberts et les autres peintres vivants deviennent des peintres populaires. Le fait est là. Mais cela ne signifie pas que le public déserte Coburn, Clarence Gagnon, Jongers et toute l'Académie Royale. Ce public ne perd pas sa foi. Nous le savons bien et nous la lui laissons aussi.

Le phénomène actuel est autre chose qu'une désertion massive. Nous n'avons pas tiré la couverture de notre côté et l'Académie n'a pas les pieds nus. Nous avons créé notre public, le public réel et définitif, celui qui vit et qui fait vivre et, conséquemment, qui a la faculté d'évoluer, de s'adapter, d'être contemporain toujours. Car s'il comprend ce qui se fait aujourd'hui il remontera dans le passé et s'y retrouvera contemporain, humanité vivante devant des œuvres qui vivent encore.

Elle fut longue la conquête; longue dans sa préparation. Mais de fait elle s'est accomplie subitement. Ces toutes dernières années elle amena à des peintres parfois diamétralement opposés, ce public nouveau qui, sensible et judicieux plus que l'autre, sut reconnaître et discerner leurs qualités respectives et le situer sur le plan commun des possibles picturaux.

Ce public vint à Roberts et son mérite n'en est pas moins grand que dans le cas d'autres peintres. Roberts n'a pas dans ses œuvres les faiblesses qui rendent l'accès gratuit à l'amateur et même s'il garde toujours un rapport avec le monde extérieur, il n'en est pas moins un peintre magnifiquement évolué.

Il offre — non, il n'offre pas, il fait exister une surface picturale dense, unie, sans ouverture impudente, sans attrait insolent qu'il faut pénétrer et simultanément dans son entité sensible et logique.

Roberts n'essaie de convaincre personne. L'amateur est toujours seul à devoir se convaincre des qualités de son tableau qui ne se donne pas, seul à les découvrir. Il ne l'aide par aucun déploiement, aucune indication routière...

Je me rappelle ma propre connaissance de ses tableaux. J'en avais d'abord remarqué l'extraordinaire simplicité de moyens. J'y vis plus après un retour aux mêmes œuvres. Dans un cirque aussi ridicule que le Salon du Printemps, la noblesse et la gravité de l'attitude de Roberts me parut la plus brutale condamnation de ce qui l'entourait. Le silence et le calme ont de ces pouvoirs, parfois...!

Mais je comprends que l'amateur puisse n'avoir pour toute réaction

première devant ses toiles les plus représentatives qu'un haussement d'épaules. Qu'il revienne et persiste à chercher l'accord entre l'œuvre et lui-même, qu'il le croie possible.

Si je le puis ici, je référerai le lecteur à l'exposition de Roberts présentement en cours au Collège Jean-de-Brébeuf, jusqu'au 27 décembre.

En quelque sorte c'est une rétrospective qui décèle toute l'évolution du peintre depuis 1931 jusqu'à l'été 1942.

De ses débuts, quelques dessins au pinceau; rien de saillant, sauf une aquarelle, une vue d'Ottawa, qui, par la construction de sa couleur, peut rappeler certains principes cézanniens. L'œuvre date de 1933 et nous montre un Roberts manifestement imprégné de l'esprit français et de ses traditions.

Plus tard, en 38, il peignit à l'huile cet âpre paysage dont il prit le "motif" quelque part aux environs de la Gatineau. Quelle puissance élémentaire!... C'est sombre et c'est terreux, plus, c'est terrien, devrais-je dire, et d'une charnalité puissante où l'homme libre dans la nature la sent comme une bête et la comprend comme un homme.

Il produisit cette année-là et la suivante des œuvres que ne dépassèrent jamais en spontanéité et en rigueur, en complexité les plus fortes toiles ultérieures. C'est d'abord que date le nu que possède Maurice Gagnon, (malheureusement pas exposé et que je crois être la réussite suprême de Roberts) et cette grande nature-morte à la bouteille verte (une autre semblable n'est pas exposée) composée par tons plats très rapprochés de valeur et d'une impeccable distribution. Elle est savante, mais il n'y paraît pas de tension. Ces objets sans modelé restent dans l'espace, chacun à sa place et chacun, en relation avec l'autre opère la perspective et la profondeur de cette toile aux matières si précieuses, triturées et cultivées comme celles de Modigliani. D'autres œuvres très importantes et nombreuses de cette période ne figurent pas à cette exposition mais cet intérieur à la table ronde devant une fenêtre ouverte, cette petite nature-morte au pot bleu, ce portrait de "Marion" (Mme Roberts) et cette espèce de grand monde infiniment profond qu'est le paysage de Marcel Théoret, une vue de la "Diable" à St-Jovite, suffisent à représenter Roberts à son mieux.

Il peignit encore à St-Jovite en 1940 et revint à la fin de l'été avec assez d'aquarelles pour occuper les

murs d'une salle de la Galerie des Arts de Montréal. Exposées, il reste à Brébeuf quatre pièces de cette exposition où Roberts se montrait le premier aquarelliste canadien qui fut peintre et qui se servit de l'aquarelle à de grandes fins. "Le Quartier Latin" publiait alors le premier article sur lui écrit en français. J'y remarquais que ce peintre avait une forme de pensée vraiment picturale, et, chose également rare, qu'il savait la peindre. Je renouvelle aujourd'hui cette affirmation devant ses paysages de St-Jovite, de Mont-Rolland et de St-Alphonse, où Roberts a peint, non des "jolis coins", mais les éléments: la terre et ce qu'elle enfante, le ciel et l'eau qu'il incorpore dans un tout plastique équilibré, humain, où se mêle une vie charnelle avec une autre, spirituelle, une vie sensible avec l'autre intellectuelle qui régit, ordonne et organise. Il faut une force pour concilier et maintenir dans une forme aussi simple que la sienne ces éléments opposés. Et lorsque ces oppositions ont la dignité de celles que Roberts harmonise, l'art est pur et grand.

Goodridge Roberts est l'un des types les plus gentils que j'aie connus. La première fois que je l'ai rencontré, c'était (permettez-moi une liberté) dans un dessin qu'il avait fait, et qu'il exposait chez Morgan en 1931. Ne pouvant pas séparer Roberts de ses œuvres, j'insiste que je l'ai rencontré de cette manière. C'était le dessin d'une tête énorme, peut-être de vingt-quatre pouces de hauteur, une figure franche et noble.



Photo Allen Harrison

Les propriétés de ses œuvres, pour cachées et si peu démonstratives qu'elles soient n'en existent pas moins activement dans les dessous de celles-ci.

Je n'ai pu rendre ici à Roberts qu'un peu de ce que personnellement, à titre de peintre, je lui dois. Et j'adresse cet hommage de quelques mots, non d'abord à l'ami que je trouve en lui, mais au peintre. J'ai profité et je profite encore de son influence directe et avant tout, sensible. Ma dette est profonde parce que je crois avoir pris chez lui une leçon de santé picturale en plus d'avoir assimilé certaines découvertes sensibles, certaines attitudes devant le monde visuel.

Les premiers tableaux vivants que j'ai sentis et vu vivre devant moi furent les siens, et c'est en eux, dépouillés comme ils le sont d'éléments extra et donc anti-picturaux que j'ai puisé des principes de pureté que je crois essentiels.

Jacques G. de TONNANCOUR



Appartient au Dr Albert Juras

NATURE-MORTE AUX PINCEAUX

un changement, un point tournant; mais il le cherche hors de lui, et ses pas ne s'ajustent pas à ceux des autres; il va trébucher et revient. Sa direction, son rythme naturel, il ne les trouvera qu'en lui-même, dans sa solitude. Roberts n'a pas eu de maître; il ne relève que de lui seul.

La grande œuvre de Roberts est celle des paysages en vert et gris, où ne paraît aucun trouble insolite, mais la sensibilité et la pensée personnelle de l'artiste. Elles retiennent l'œil qui s'y pose; elles n'attirent pas le regard, mais celui qui passe, sur elles comme sur tant d'autres, s'arrête et attend, malgré lui; car un chant très discret, voix d'un humble et grand désir, les recouvre et les protège. Elles sont des ouvertures dans l'âme et la vie de Roberts. Soudain l'on comprend, par l'intimité qui pénètre ces toiles, qu'elles ont été "peintes dans le silence". Pourquoi ces paysages sont-ils si attachants. J'ai scruté ces toiles pour en trouver le secret technique; je les ai mises en accusation; je leur ai supposé des trucs, des "effets prévus". J'ai risqué Roberts, sachant bien que si le "jeu" paraissait l'œuvre me serait perdue, détruite comme un jouet démonté. J'ai examiné le détail, le "fini", et j'ai réalisé qu'il n'y a pas de "fini", c'est-à-dire de contentement d'artiste, de satisfaction. C'est un tableau de première heure où rien n'a été renchéri; chaque détail agit humblement et purement, il faudrait dire que chaque détail est le dénuement même; mais l'ensemble chante une même note, une même désir, comme un homme seul au désert, le merveilleux désert, qui a supprimé les fleurs inutiles et redonné aux choses leurs proportions justes. Roberts ne cherche pas le nouveau; son problème n'est pas sur la toile, mais se tient entre son âme et son pinceau. Ses moyens sont rudimentaires; la matière employée est sobre et soumise. Il n'est pas habile; une seule voie était alors possible: la sincérité; elle éclaire ses toiles. Roberts est un "illuminé" de sincé-

rité; il ne cache pas de secrets; son art est sans magie.

Les derniers paysages ont perdu la simplicité du détail. Les traits de pinceau isolés et ne faisant pas masse, la fuite et la vitesse de ces traits, leur grand nombre, indiquent chez ce peintre une nervosité, une recherche, une supplication vers l'inconnu; le peintre, ayant formé un volume, inquiet de sa passivité, tout à coup le hachure de traits grouillants poussant racines dans le tableau; passionnément il veut l'animer. Ses dernières toiles sont vivantes de ces traits; mais la pensée n'est plus aussi concentrée; le poète a perdu le calme; ces dernières œuvres sont transitoires.

Ce dénuement de technique, cette sincérité ardente, cet ascétisme, représentent Roberts. Les pures formes, les moments des paysages créés, sont la sagesse d'un cénobite, son renoncement, sa simplicité de pensée. Le spectateur, ayant vu ces toiles, ces paysages, et se reportant par analogie à la nature, comprend que celle-ci n'est pas seulement œuvre d'abondance, de perfection, de minutie, mais qu'elle contient la pensée de Dieu même. Roberts est un peintre religieux, parce que ses toiles sont le reflet d'une simplification mystique, de la concentration d'une seule pensée sur un monde. Roberts a levé le voile des détails, a recréé son monde sous son regard et sa propre pensée.

Denis NOISEUX

N.B. — Une exposition de Roberts se continue au collège Jean-de-Brébeuf. Elle est vraiment disparate. Je signale quelques exemples de "vrais" Roberts: "Paysage vert et gris" No 17, appartenant à Jacques de Tonnancour. Pins sur un Rocher. Paysage No 32, prêt par la Dominion Art Gallery. L'île aux pins. Et voici, sans contredit de "faux" Roberts, qui sont, de plus, de bien maigres peintures: Les deux "nature morte". Intérieur. Chemin sur le Mont-Royal. "Portrait" en rouge et vert.

D. N.

PROPOS SUR ROBERTS

L'art n'est pas un passe-temps; c'est pourquoi l'expression "faire de la peinture" est ridicule. Elle dit les dispositions d'un homme de trop bonne volonté qui ferait tout aussi bien autre chose, sans se compromettre ni s'engager; elle exprime l'attitude de celui qui considère l'art comme un agrément, et confond art et artifice. Au contraire, "être peintre" signifie une personnalité donnée à la peinture, exprime l'intimité entre l'art et l'homme, entre la vie et l'art.

Certains hommes du Moyen-Age, redoutant leur distraction, cherchant l'essentiel et voulant y conformer leur vie, se dépouillaient de leurs habitudes et devenaient mendiants, pèlerins. Alors la solitude les enveloppait et, par sa rigoureuse exigence, redonnait les éléments de l'homme; celui-ci, comme une solution libre et saturée qui cristallise en un ordre défini, s'orientait vers un état plus harmonieux. Ces gens devenaient des "illuminés"; car, peu à peu leur âme imprégnait leur corps et l'éclairait; l'âme ne demeurait plus close en un corps mais se montrait en surface et "voyait avec leurs yeux". Ils étaient d'une grande sensibilité; la nature les faisait exulter, et peut-être que les cathédrales de France n'ont jamais été mieux comprises. Sans le savoir ces hommes réalisaient une synthèse humaine plus parfaite, un équilibre plus intime. L'âme activait le corps; elle s'avancait jusqu'aux limites du sensible et y résonnait directement; la sensibilité devenait fonction de l'âme. S'ils étaient des créateurs, le spirituel constituait un élément de leur art.

C'est le principe de la splendeur de l'art. Ceux qui l'ont méconnu ont vu leur art dégénérer et mourir. Car le spirituel, dans l'homme et dans l'art, est principe de vie.

Quelques artistes sont aussi des mendiants sur la route, enveloppés de leur solitude, hors de la ville et des valeurs reconnues. Ils ont ordonné leur vie à l'essentiel. Ils sont en pèlerinage. Ils n'atteindront jamais le repos et seront toujours sur la route. Ils sont en offrande au monde.

Roberts est le peintre que l'on rencontre le premier sur ce chemin il va lentement comme un pensif; il cherche une direction; il est inconstant. Il comprend qu'il est un vrai peintre, qu'il possède un monde particulier et la force de le créer. Mais il hésite et n'aime pas sa peinture et doute de ses réussites. Il craint de redire et ainsi d'immobiliser sa vie et son rêve. Son œuvre est donc complexe et même disparate; elle peut être décevante; car elle comporte plusieurs toiles "fausses". Roberts est très inquiet de son art et fait parfois des tentatives sur les chemins des autres peintres; mais il y piétine et revient. Il a ainsi produit quelques tableaux qui sont de "faux" Roberts, des enfants illégitimes. (Ses natures mortes en demi-teintes sont des jeux où le peintre n'a rien engagé de lui-même; le dessin, qui est la vie et l'expression d'une peinture, y est tout à fait absent; elles sont donc pauvres; c'est un timide essai.) L'impression générale est troublée par ces choses impersonnelles qui semblent des concessions pour plaire. Roberts cherche



Appartient au Dr Raymond Boyer

FEMME AUX MANCHES BARRÉES

Paletots et Casques de FOURRURE

Vous ne pouvez trouver de plus beau choix que celui que nous offrons, à des prix tout-à-fait avantageux pour vous.

Conditions conformes aux règlements sur les prix et le commerce en temps de guerre.

DESJARDINS
Chas. Desjardins & Co. Limitée
170 rue SAINT DENIS

FRS. DESJARDINS
Président.

DE TONNANCOUR



Photo André de Tonnancour

FILLETTE (1942)

Appartient à M. Gérard Rheaume

DE TONNANCOUR ET LA CRITIQUE

Je songeais à une manière d'introduire l'œuvre d'un peintre, en l'occurrence celle de Jacques de Tonnancour. Mais l'inconvenance de la critique ordinaire (et par conséquent son inefficacité, son inutilité, sa vanité) me réduisait à poser d'abord et à préciser certaines conditions propres à la critique. De telles conditions qu'en les observant je puisse m'assurer de dire d'un peintre cela même qui ne puisse pas être dit d'un autre. Ainsi parlant de Jacques de Tonnancour, ce que je dirais ne serait pas vrai de Matisse, de Van Gogh ni de Cézanne. Cela me semblait être la part de la critique. Tandis que parler d'art en général serait bien autre chose. Je souhaitais que la critique se préoccupât moins de plaire ou de déplaire, qu'elle évitât les flatteries, les phrases savantes, enfin les mots insensés que lui suggère cette petite littérature facilement reconnaissable à l'envie de rire qu'elle nous laisse. Il serait déplorable en effet qu'un critique, pendant l'"intermittence" que lui laissent deux accès de fièvre, écrive de Jacques de Tonnancour qu'"il est un fils de l'Amour occupé à baisser la Lune"; comme si la poésie devait être tirée de l'absurdité. D'abord pas ça; ensuite si l'on veut dire quelque chose, donner une explication qui dispose à voir ce qui doit être vu, une explication qui soit une invitation à bien voir, je me demandais si l'explication, fut-elle précise, touchait la réalité.

L'art de Jacques de Tonnancour ne saurait être sans emprunts, sans acquisitions de l'extérieur, sans influences. Il ne saurait se soustraire à cet enrichissement qu'est la fréquentation des peintres de tous les temps, l'initiation aux formes d'art les plus élevées et les plus diverses, il sait qu'il doit s'exercer aux techniques, aux métiers et même aux "trucs" les plus douteux ne fusse que pour savoir ce qu'il ne faut pas faire. Mais est-il ainsi déterminé par son environnement sans qu'il n'y puisse rien comme le tournesol rougit? N'a-t-il rien à faire, rien à dire qui ne lui vienne pas des autres? L'absence totale d'influences le maintiendrait dans un sommeil qui serait la conscience de son inutilité. Mais il est cette fenêtre ouverte sur le monde. Le reflux de ce qui l'environne

ronne le pose quelque part avec quelque chose à dire. C'est sa position. Toutes les influences, c'est-à-dire tout ce qui l'entoure, n'entrent pas chez lui au hasard: il choisit, il contrôle, il s'avise. Ce qu'il choisit il faut bien qu'il le prenne en fonction d'une certaine détermination intérieure, qui est comme un parti pris ou un préjugé, toujours le même, mais qui se précise et s'affirme à mesure qu'il s'exerce. Disons une intuition, un sens ou une parole intérieure toujours présente qui plane sur toute sa personnalité motivant ses actions. C'est ce que le peintre a à dire et c'est aussi ce qui le pousse à le dire. Le monde extérieur est comme un appel, une question à laquelle il est seul à pouvoir répondre. Mieux la question se pose, c'est-à-dire mieux il communique avec l'extérieur, mieux il pourra répondre ce qu'il a à dire. Les façons de l'exprimer, les techniques, pourront être proportionnées et semblables à d'autres, mais ce qu'elles apportent est neuf. Phidias eût-il vécu en un autre temps et en un autre lieu; l'architecture n'en eût pas souffert, elle aurait ailleurs l'équivalent du Parthénon. Ce n'est pas parce qu'il était grec ni parce qu'il vivait au Ve siècle qu'il l'a construit; mais parce qu'il était Phidias. Aussi plus la critique donnera d'importance au milieu, à la situation, à tout ce qui influence un peintre, plus elle risquera de lui enlever sa valeur d'originalité; plus elle insistera sur la provenance des matériaux empruntés, plus elle dissimulera l'esprit qui s'approprie ces matériaux et l'intention qu'il a en les réunissant.

On a vite fait d'inscrire Jacques de Tonnancour: fils du mariage morganatique Matisse-Roberts, ajoutant quelques cousinages, veuvages... Nous savons que de Tonnancour eut pour Roberts une juste admiration; ses écrits en témoignent plus que sa peinture. Nous savons aussi que son attitude vis-à-vis l'art contemporain devait être confirmée par l'arrivée de Pellian, du P. Couturier. Nous ne pouvons pas ignorer surtout l'apport des maîtres les plus grands et les plus pauvres; de Cézanne à Dali. Mais comment ordonner toutes ces influences qui se compénétrèrent indéfiniment? Comment n'en pas oublier? Ne faudrait-il pas dire pourquoi certaines n'existent pas (de Tonnancour ne doit rien à Borduas, par exemple)? Vouloir expliquer une personnalité par ce qui l'a faite, chercher à reconnaître en elle des éléments étrangers, chercher selon quel précédent ces éléments ont été modifiés, c'est vouloir reconstruire mécaniquement avec du connu le modèle fictif d'une personnalité dont l'originalité nous échappe. Cette expérience en vase clos montée en quelques heures explique-t-elle l'expérience vécue en quelques années? Multiplions les recherches, poussons l'analyse jusqu'aux détails les plus dévils, recomposons avec plus de

C'est probablement à cause de notre brusque réveil à la peinture qu'il y a actuellement parmi nous certaines conceptions esthétiques différentes sur des questions qui nous semblent constituer tout ce qui est en somme à la base d'une création artistique de valeur. Et c'est, assez curieusement il faut l'avouer, à remarquer que ces différences d'opinion s'accroissent de plus en plus à mesure qu'elles s'éloignent de ceux-là qui peignent d'une façon sérieuse.

Pour ma part dans ces petites disputes, j'offre l'exemple que peut nous donner Jacques de Tonnancour; surtout pour fixer de mes idées propres (évidemment parce que je ne pas critiquer un peintre indépendamment de mes idées), et, ensuite, comme simple prière de précaution à ceux-là qui sont portés à faire du premier coup des chefs-d'œuvre. Et parce que l'œuvre de Jacques de Tonnancour me semble révéler un esprit prudent et solide parmi d'autres écartés, on dirait (très) bien, des plus simples principes naturels, je parlerai de cet esprit qui se dégage de l'œuvre, plutôt que d'elle seule; car certes il faut attacher beaucoup d'importance à la véracité de l'esprit qui crée la forme, puisque c'est de ce dernier que la peinture est l'expression; double importance quand les premiers enthousiasmes risquent de nous entraîner dans des travers.

Cependant, et il faut le dire d'avance, il serait bien possible de détacher les dernières œuvres de Jacques de Tonnancour du peintre lui-même et des influences étrangères, pour en parler directement.

Je n'ai pas l'intention de le faire: préférant écrire de l'esprit de de Tonnancour, je penserai naturellement aux œuvres qui me le trahissent le plus, c'est-à-dire à ces toiles qui marquent pour moi l'évolution du peintre.

Il y a peu longtemps, si l'on n'avait pas su ainsi séparer l'œuvre d'avec des influences, d'avec des maîtres imposés et subis, d'avec un calcul parfois pénible, et en somme d'avec des promesses qu'elle faisait, il eût quand même fallu louer toute la franchise et la sagesse de notre peintre: sachant choisir avec justesse les maîtres qui lui convenaient, il les comprenait profondément et cherchait à se bien imprégner du véritable esprit de la peinture et des formes. Je crois qu'il en a tiré des leçons qu'il gardera.

Ce serait, par exemple, de cette étude compréhensive qu'il apprit à craindre le grand éclat, ce succès vif et théâtral qui va à la tête; à craindre aussi les effets ni voulus ni attendus de la part du peintre; à se méfier de l'œuvre trop intellectuelle autant que de celle où la sensibilité effrénée et indépendante du problème intérieur conduit dans ce cul-de-sac où les moyens de peindre deviennent une fin, et où l'on est condamné à recommencer indéfiniment mais d'une façon différente le même tableau; là également il prit cette honnêteté qui consiste à n'ériger ni théories ni prétextes à la défense de l'œuvre facile; et autant d'autres principes premiers.

Ainsi donc de l'esprit des maîtres, de l'esprit des formes chez ces mai-

tres, peu à peu s'est dégagé le sien, petit à petit s'est développé un esprit pictural personnel qu'on peut reconnaître définitivement aujourd'hui. Il ne devait cependant jamais mépriser ses maîtres choisis, également canadiens et français: à preuve cette influence si évidemment permise de Roberts qui dégage une franchise, une droiture un peu sans détours, un peu simple et très canadienne, et d'autre part cette autre grande influence, celle de Matisse, qui a apporté cette subtilité définitive qu'amène la grande finesse française. Encore moins devait-il trahir des lois devenues siennes: il n'a jamais joué au peintre qui fait de grands sauts sans préparer d'abord un terrain de départ et un pied solide, ou à tout le moins, une route de retour vers ce qu'il a laissé: en l'occurrence, ses propres œuvres ou idées.

Et il a été sage de garder toujours cette voie qu'il a cru sienne et qui lui convenait. Ainsi, la venue même de Pellian ne l'a pas bouleversé tant il s'était préparé: aussi, à l'encontre d'autres, ce n'est pas non plus cette arrivée qui du seul coup l'a fait un peintre moderne des plus avancés. Et pourtant Pellian! Quelle joie profonde, quel enthousiasme apportait-il à celui qui si jeune encore avait longtemps lutté seul pour se dégager de l'Ecole, et pour choisir ses maîtres. Quelles tentations! Mais de nouveau, de Tonnancour sut choisir ce qu'il lui fallait: de ce Pellian qui nous offrait à pleins bras toute la fraîcheur, toute la joie de l'art vivant du jour, il emprunte un nouvel enthousiasme, un nouveau point d'appui solide; dans cet homme qui enfin et seul au pays fait de la peinture franche et fraîche comme de l'eau qui jaillit d'une source, il puise une joie. Grâce donc à l'habitude de regarder sérieusement et clairement l'évolution générale et particulière de la peinture moderne, ni Pellian, ni plus tard Borduas, ne l'étonnèrent: il était celui qui avait le plus de plomb dans la tête parmi ceux-là qui peignaient hors les voies académiques.

Mais la prudence de Jacques de Tonnancour n'a pas excepté l'enthousiasme et si Jacques n'a pas sauté à l'eau, il a mieux appris à nager; il s'est engagé plus confiant que jamais dans sa propre voie: on n'est ni décadent ni académique parce qu'on ne cherche pas à se noyer, ou encore parce qu'on ne fait pas des toiles qui ne ressemblent à rien.

Jacques de Tonnancour, je l'ai dit, fait aujourd'hui de la peinture indépendante. Déjà, au temps où il fabriquait ses toiles à force de les détruire, à force de critique destructive, cela lui est arrivé de se reculer pour s'essayer à cette peinture de lui seul, où, mettant de côté tout souci de lois autres que celles qui

lui étaient devenues naturelles, il observait quel pouvait être le résultat de ce nombre infini de petites additions acquises, conquises, à force de volonté, de patience, de découragements. Se permettre cette petite perspective n'était pas surtout se reposer et se récompenser un peu du labeur dur et constant; c'était plutôt se garantir contre le risque de perdre, de laisser éteindre en lui, ce qu'il y avait de puéril, de spontané; c'était plutôt regarder quelle ligne il menait, quelle ligne il prévoyait pouvoir mener à force d'évidences dures et de contraintes qui risquaient à la longue de le refroidir, de le renfermer. D'ailleurs, cette lutte de deux extrêmes qu'on revoyait chez presque tous les peintres, opposition du tableau craché et du tableau fabriqué, indique assez nettement une indécision qu'il peut y avoir chez de Tonnancour: le danger de cracher entraînant le sacrifice de l'œuvre polie: il faut toujours avoir quelque chose à mettre sur le métier, et la peinture pure étant dorénavant et toujours une hypothèse il ne suffit pas de dire que la peinture c'est de la peinture, et que c'est comme de la musique ou autre chose; c'est à croire que c'est plus compliqué que ça: car celui qui peint sa seule spontanéité ne contrôle pas ses écarts de goûts tandis qu'on peut dire que du contact des maîtres Jacques a acquis une maîtrise de l'esprit des formes et de lui-même qui permet d'éviter tout ce qui est mauvais goût. Et l'autre danger, celui de l'œuvre fabriquée, c'est la froideur, la mort qui se glisse lentement avec le calcul dans l'œuvre.

Récemment donc, grâce à un nouveau recul du dit genre, nous avons vu que Jacques de Tonnancour était devenu assez subitement (apparence, puisqu'il additionne toujours très lentement) un peintre dégagé; il y a eu une espèce de révolution et le peintre se tient maintenant sur ses propres pattes. Il est enfin libre de se défaire une fois pour toutes de la contrainte choisie des maîtres, pour se mettre à sa propre conquête et à celle de sa propre peinture: il est propre à devenir enfin un individu.

Certes qu'il recommencera à fabriquer, mais ce sera maintenant lui-même qu'il additionnera et lui-même qu'il effacera. Il a appris ce qu'est ce travail patient et régulier qui lui a valu jusqu'ici l'inspiration brusque et surprenante, preuve que ce n'est que l'addition lente qui est en fin de compte la révolution. La solution d'un problème n'a l'air d'une révolution que lorsque celui qui regarde ne voit que la seule réponse, et non chaque détail de la lutte vers la solution; et le seul sans doute à le voir c'est l'artiste lui-même qui, ne pouvant travailler que contre un obstacle, ne saurait que faire d'une pleine liberté. Et parmi les libertés dont les artistes se réclament le droit, la plus dure à vaincre c'est celle de savoir se poser les bons obstacles.

Charles ELLIOTT-TRUDEAU

Borduas, Roberts sont pour lui des aînés. Pour un autre groupe, celui de la jeune peinture canadienne, il peut déjà prendre place avec ces trois maîtres. Il ne se tient cependant à l'écart d'aucun groupe et chacun de ces artistes peut témoigner du bienveillant et large esprit de solidarité qui l'anime.

Tout récemment, pendant que quelques-unes de ses œuvres s'acheminent



Photo André de Tonnancour

vers le Brésil où elles seront présentées par Son Excellence Jean Déry, ministre du Canada à Rio, de Tonnancour a consacré tout son temps à organiser une exposition des œuvres de Roberts, maintenant en Angleterre avec le C.A.R.C. On peut encore voir cette exposition au Collège Jean de Brébeuf où elle groupe en une rétrospective qui va de 1937 à 1942, le meilleur et le plus significatif de l'œuvre de Roberts.

De Tonnancour a débuté et s'est fait connaître d'abord comme critique d'art. Il sait encore devant l'œuvre de tel ou tel artiste oublier qu'il est peintre et revenir dans un domaine où son jugement, grâce à sa connaissance du métier et à un goût très sûr, fait justement autorité.

Modeste ou malin, comment peut-il sans pousser de rire, s'informer parfois du sentiment d'un très vulgaire et malheureux profane comme

Marcel THEORET

Il ne porte sur lui ni ses pinceaux, ni ses couleurs. A l'atelier tout cela. Ni barbe épouvantable ni étonnants oripeaux. Il porte son foulard autour du cou, comme tout le monde, non pas au vent derrière lui, et il se garde "d'oublier" de se peigner.

Il ne se croit pas tenu, pour signaler à la rue sa personnalité, d'user d'aucun de ces trucs vieux comme la perte du Paradis. Il se paye par contre, la luxueuse originalité de se dire avec une sorte de jalousie très raisonnable et très charmant que s'il ne se trouve pas quelq'un autre moyen de s'imposer à l'attention de ses semblables, ça ne vaut vraiment pas le coup.

De Tonnancour pourtant, n'est pas un vieux maître, ni un bourgeois, ni un casé. C'est au contraire, un être merveilleusement jeune, gai, enthousiaste. Ce qui rend encore plus attachante sa personnalité, plus précieuse son amitié, c'est qu'il porte presque à l'état de vertu, la plus parfaite simplicité, la plus dévouante modestie. L'admire par-dessus tout comme il sait accorder une confiance quasi illimitée à chacun de ceux avec qui il est en contact et je pense que c'est le fait d'une peu commune générosité.

De Tonnancour n'est pas pour tout cela un "peintre pour plaire" selon l'expression d'un autre jeune rapin. Pas un peintre pour arriver non plus. Cocteau dit de tel grand peintre: "Il travaille comme les autres vivent." Il me vient là-dessus d'ajouter: de Tonnancour aussi. De Tonnancour est un peintre pour peindre.

Rue Ste-Catherine, dans un banal édifice où il a son atelier, il n'a cessé depuis trois ans, de peindre, de travailler, sévère, exigeant pour lui-même, jamais satisfait de son œuvre, même si la critique venait de le consacrer. Toujours à la recherche de perfectionnements entrepris, de moyens nouveaux, plus vigoureux d'exprimer ce qu'il sent intensément, à la recherche aussi d'une voie par où dégager sa peinture des influences diverses qui se heurtent en lui, de Tonnancour, artiste au très riche tempérament et d'une rare probité, mérite pleinement la faveur que ses œuvres lui ont valu.

Parmi nos peintres, de Tonnancour occupe une place un peu à part. Pellian,

rigueur vérifiant soigneusement tous les liens, recommençons cent fois l'expérience: qu'aurons-nous sinon plus de cohérence, plus de vraisemblance. Tout ce travail est une reconstruction artificielle et l'hypothèse que nous obtenons ne nous donnerait rien: si nous nous y arrêtons la critique n'aurait pas sa raison d'être. Elle serait pure bavardage si l'œuvre elle-même nous échappait et nous restait inconnue. La critique

honnête est celle qui s'efface devant l'œuvre, celle qui avoue son insuffisance. Pourtant plus elle aura été établie conformément aux faits plus nous aurons de chances de saisir ce qui anime l'œuvre. Elle deviendra alors utile, nécessaire pour dépasser les interminables considérations dans l'ordre des apparences et pour arriver à connaître d'une certaine façon ce qui les dépasse.

Julien HÉBERT



Photo André de Tonnancour

FEMME DANS LA NUIT (1943)

Nous invitons les professeurs, les étudiants et leurs amis à visiter nos expositions des vieux maîtres et des modernes.

DOMINION GALLERY

1448 ouest, rue Ste-Catherine

HA. 7471

LA JEUNE GÉNÉRATION

Présenter un groupe de jeunes et parmi ceux-ci, faire une sélection à l'avantage des plus doués ou exercer une certaine exclusion qui pourrait nuire à des talents contenus, est la tâche périlleuse qui m'incombe.

Parmi le groupe qui l'an dernier affrontait le public à l'enseigne des *Sagittaires*, quelques-uns ont retenu d'emblée l'attention avec des réalisations qui sont plus que des promesses. Nous signalerons ici les plus évidentes! Depuis, ces jeunes ont travaillé à parfaire leur art ou à se contraindre. Une visite à quelques-uns d'entre eux membres du C.A.S. a dans l'ensemble accentué une première impression.

En temps opportun les autres ne seront pas ignorés. Pour le moment je souligne qu'à l'origine *Les Sagittaires* alignaient les noms suivants: Guy Viau, Charles Daudelin, Fernand Bonin, Lucien Morin, Denyse Gadbois, Fernand Leduc, André Jasmin, Gabriel Filion, Julien Hébert, Pierre Gauvreau, Léon Bellefleur, Yvonne Roy, Jeanne Rhéaume, Adrien Villandré, Françoise Sullivan et Louise Renaud. A ceux-là il conviendrait d'ajouter Mousseau.

La peinture canadienne n'a plus le droit d'être ignorée. Morrice, Gagnon ont prévenu le public européen. Les aînés ont accompli leur tâche, Pellan et Borduas ont ouvert magnifiquement la voie à la peinture libérée. Aux jeunes maintenant, d'en poursuivre l'affirmation selon leurs affinités et les conditions immanentes d'une époque troublée.

Puisque nos jeunes se recommandent de la peinture moderne, une révision ou une explication serait-elle souhaitable? Non! Le fait s'impose, impératif et bien ancré à une heure décisive, un miroir l'accompagne. Ces jeunes n'ont pas cherché leur métier ailleurs. Des guides sûrs ne leur ont-ils pas conduit la main. Ainsi l'expérience aidant ils réussissent car la grâce est en eux. C'est pourquoi ils laissent voir de belles possibilités. Ils se comportent selon l'expression de leur choix. Il faut que ce soit ainsi! Un métier s'acquiert, le don jamais! Ces jeunes en savent le fonctionnement. Leur vocation ignore le rappel. Cette intention votive qui est leur choix doit être maintenue, mais elle ne doit pas s'exercer en un circuit fermé. Qu'ils s'absorbent dans une méditation jusqu'au moment de l'éclat. Ils ignorent la minutie et la recherche. Qu'ils tendent à l'idéal. L'artiste a ce sentiment inné et qui selon ses aptitudes

lui impose un mode d'expression personnel.

Pour avoir causé longuement avec plusieurs d'entre eux et connu leurs intentions, j'ai la certitude qu'ils feront leur marque. Ils craignent l'abus et le coup d'éclat, ils mûrissent un projet. S'ils nous livrent des échantillons d'adresse et posent quelques jalons indicateurs; ils se veulent pour un temps encore, hésitants. En attendant ils se complaisent aux recettes actuelles de la peinture. Il est difficile d'établir la norme exacte de chacun. Pour la plupart ils offrent des possibilités. Chacun a sa touche délibérée, ses intentions colorées, ses délimitations favorites.

Guy Viau prépare lentement, presque méticuleusement ses aventures avec des toiles aux solutions réduites, des séjours équilibrés et des accords substantiels. Après un début méritoire, Daudelin se laisse prendre au charme des couleurs. C'est dans l'ordre, après un merveilleux départ, il nous laisse dans l'expectative. Malgré des tendances au déploiement, ce sensitif nous réserve d'autres diversions. Un Fernand Bonin peut rêver à sa guise dans chacune de ses toiles. Par un emploi imprévu de teintes imprécises exprimant un état d'âme inquiet, il n'en est que plus poète. Lucien Morin travaille à séduire une forme toujours fuyante, avec des compositions qu'il veut neutres de tons. Trouvera-t-il cet aspect impondérable qui est le secret de l'abstraction. Il a toutes les dispositions pour y réussir... En est-il ainsi de Bellefleur qui improvise sur un canevas identique... Fernand Leduc nous a donné des dessins accomplis où s'exerçait une imagination débordante de fantaisie... D'un bel élan cette mise en scène oblique avec ses trouées jaunes exprimant la profondeur. Ainsi que je le mentionnais au récent salon de C.A.S., Gauvreau s'attaque à des variations plutôt assourdies sur une couleur.

Denyse Gadbois se trouve à l'aise avec des teintes délicates créant une atmosphère tendre où baignent des dispositions attendries... C'est avec une richesse de tons et quelques ressources de clair-obscur surmontées d'un liséré lumineux qu'André Jasmin ourle ses natures-mortes... Quant à Jeanne Rhéaume, délaissant ses paysages aux teintes fanées, elle nous présente maintenant des sites que l'on croit reconnaître, faits de touches indépendantes, d'ardoises mates taillées en paysage...

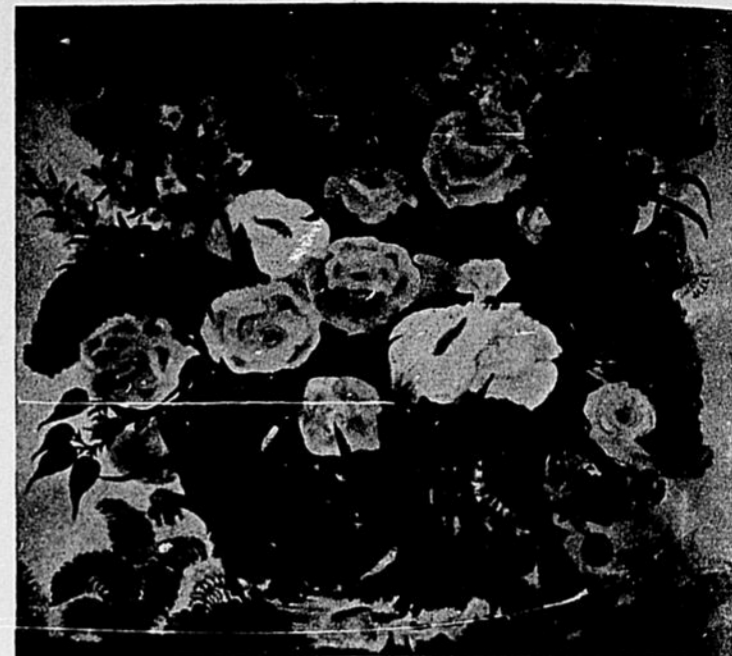


Photo André de Tonnancour

S. MARY BOUCHARD — BOUQUET DE FLEURS

Certes ces jeunes n'ont pas suffisamment produit pour qu'on en vienne à des conclusions probantes. Leur travail n'est qu'un prélude, chez certains il révèle de généreuses dispositions. L'invention, ce feu intérieur, couve sous la cendre et le cadre s'organise où se dérouleront des incidents divers et des instants d'émotion. Ils n'auront pas à s'évertuer pour se dépouiller de notions périmées et d'accommodantes rennaines. Cela est fait. L'obstacle est disparu!

Il faudra les revoir le printemps prochain, alors que de nouvelles productions viendront sûrement influencer ces considérations qui sont loin d'être décisives.

S'il est difficile quelquefois de trouver un sens catégorique ou d'éprouver une préférence spontanée pour une toile hermétique, déterminer une orientation est plus compliqué, surtout s'il s'agit de peintres qui ont peu réalisé et qui se réservent. D'autre part à ce stade il serait téméraire de les assimiler à un groupe ou de leur accorder un

mandat. D'ailleurs ce n'est pas leur intention. Pour manifestes que puissent être certaines productions, elles sont un préliminaire de bel augure, le cri spontané d'un éveil... Après une initiation propice et un début prometteur, combien de débutants sont tombés au médiocre, parce que le souffle ne les animait plus.

Les conditions de vie et les conséquences de la politique de l'après-guerre seront-ils d'une grave décision sur la direction de l'art. L'influence des peintures des pays opprimés et l'art soviétique y apporteront-ils un élément prépondérant? Chose certaine, l'art véritable aura un visage d'actualité et il aura des réactions crues, selon que l'on se dirigera vers un âge d'or problématique ou vers des bouleversements ou d'autres sursauts d'indignation. De là sa condition de vérité!

Quant aux jeunes qui sortiront vivants de l'hécatombe, quel sera leur apport à ce concert visuel de haute spiritualité qu'est la peinture. Cela est le secret des dieux!

Charles DOYON



LOUISE GADBOIS — NATURE MORTE

LA PEINTURE FÉMININE

Depuis ces cinquante dernières années, la femme s'est fait valoir dans des activités jusqu'alors jugées hors de son domaine. Elle a secoué le joug de siècles de préjugés, elle a découvert de nouveaux moyens de s'exprimer sans entraver sa féminité. L'art, plus que toute autre chose, devait la séduire.

La peinture, sous son doigt de fée, se trouve transformée; on est loin de la peinture masculine, son art est de sensibilité différente; et c'est art véritable. Car la profondeur de l'expression n'est pas inhérente à la masculinité seule. Rien d'essentiellement fondamental ne peut empêcher la femme de créer une œuvre vivante.

Faut-il citer quelques pionniers: Suzanne Valadon, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Louise Hervieux, et plus près de nous Jacqueline Marval, Lucie Couturier et Marie Laurencin. Enfin, chez nous, entr'autres Louise Gadbois, Jori Smith, Prudence Heward, Marion Scott, Denyse Gadbois, Sibyl Kennedy, Mary Bouchard, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Louise Renaud, Mary Moniate, pour ne citer que celles-là, qui toutes nous font prévoir un brillant avenir pour la peinture au Canada.

Louise Gadbois, avec sa douceur féminine, son raffinement tout personnel. Son art diaphane, léger, délicat, est sans afféterie et toujours sain.

Si Prudence Heward n'est pas appréciée à sa valeur, cela est dû peut-être à l'aspect américain de ses peintures. (Quand donc serons-nous invulnérables à l'aspect?) De ses toiles émane une poésie intense, une saveur à part par ses formes évoluantes et ses compositions dont les objets très simples sont toujours disposés d'une façon imprévue.

On trouve en Marion Scott des qualités de netteté et d'intelligence que n'obnubilent point ses tendres vertus féminines.

On remarque un sculpteur, Sibyl Kennedy, qui modèle des formes allongées à la ligne sinuieuse.

Chez Denyse Gadbois, on aime le trait résolu, le coloris nuancé, si féminin.

Les dernières toiles de Jeanne Rhéaume affirment une prise de possession de plus en plus grande.

Il faut citer tout particulièrement Mary Bouchard, peut-être la plus puissante de nos femmes peintres. Son art primitif rappelle le douanier Rousseau. Cette jeune fille naïve peint, avec une coquetterie paysanne si charmante, des scènes de chez elle. Voici, au moins, un bon peintre pour les amateurs de "peintures canadiennes". Chez elle tout est généreux, lumière, dessin, couleur. Elle idéalise. Elle touche l'essentiel et nous émeut profondément.

Un mot de quelques jeunes filles moins connues du public, et douées d'un réel talent: Yvonne Roy, artiste réelle, bien que l'on sente chez elle encore une influence mêlée de Matisse et de Roberts. Louise Renaud est merveilleuse de hardiesse, de virilité et de grâce féminine. Ses travaux sont déjà d'une grande rigueur et d'une ingénuité exquise.

Chez Mary Maniate, le raffinement extrême n'est peut-être qu'un aboutissement de la coquetterie féminine la plus physiologique. Grecque d'origine, mais orientale par le souci de la ligne et du détail, sa peinture est pure, profondément personnelle.

La femme a déjà fait de grands progrès dans la peinture, et l'avenir s'annonce brillant pour elle.

Françoise SULLIVAN

JOHN LYMAN

suite de la page III

les plus intimes. Le public français du Canada, qui manifeste depuis quelques années une curiosité de plus en plus vive pour les arts, n'a pas eu souvent le privilège de l'admirer. Une exposition rétrospective lui en fournira prochainement l'occasion. On nous permettra pour l'instant d'esquisser une introduction à l'œuvre de Lyman.

Quels sont donc les caractères de cette œuvre? Ressemble-t-elle par la facture et l'apparence à celle de Borduas, de Brandtner, de Muhl-

stock, de Pellan, de Roberts ou de Jori Smith?

Lyman, peintre indépendant parvenu à sa pleine maturité possède un style qui lui est propre, autrement dit un mode personnel d'expression. Il se rattache par là à la tradition des maîtres anciens et modernes, de même qu'aux peintres vivants de son pays. Il n'utilise pas comme certains d'entre eux le vocabulaire non-figuratif, mais son art, bien que réaliste, fascine l'intelligence aussi bien que les abstractions les plus pures: c'est un art éminemment intellectuel.

Pour Lyman, le tableau est un petit univers, mais un univers bien

différent du nôtre et auquel s'applique merveilleusement les vers mémorables de *l'Invitation au voyage*:

Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

On n'y retrouve donc pas les visions tragiques de Rouault ou la morbidesse de Picasso, mais bien la sérénité classique de Corot et comme chez Bonnard et Laprade la nostalgie des paradis perdus.

Les formes y sont réduites à leurs éléments essentiels, mais elles n'ont pas la sécheresse des polyèdres cubistes, car l'artiste, en les dégagant de l'accessoire et de l'inutile, a su respecter la grâce de leurs contours et l'harmonie de leurs volumes. Ces formes, il les dispose, il les organise de façon à créer un ordre plastique rigoureusement équilibré qui possède un pouvoir de séduction incomparable pour l'esprit. Lyman ne partage pas la conception de son maître Matisse qui, avec Gauguin, considère le tableau comme une surface peinte en vue d'un effet décoratif. Il a admirablement compris la leçon de Cézanne et il utilise la couleur pour construire de l'espace et définir les masses structurales qui délimitent cet espace. Par souci de mesure et de logique, il se garde des débordements lyriques du coloris et se complait plutôt dans les subtilités des demi-teintes qui restituent à la forme son éclat et sa signification profonde. Son registre coloré est infiniment nuancé et varie avec chaque tableau. Lyman ne se répète jamais, chaque œuvre comporte pour lui une solution inédite à laquelle il applique un sens remarquable de la forme, de la composition et de la couleur.

L'on connaît surtout ses paysages. Visions méditerranéennes d'Espagne, de Tunisie ou de France, valonne-

ments onduleux du pays basque ou horizons plus mystérieux du Canada, — tous manifestent la même ordonnance heureuse, la même finesse de tons, et possèdent une étonnante luminosité. Dans les scènes tunisiennes ou espagnoles l'intensité de la lumière tue la couleur et la pulvérisation en une profusion de demi-teintes que l'artiste s'est plu à recueillir, alors que le ciel du Nord éclaire d'un jour plus cru et souligne d'un trait plus dur la terre canadienne. L'artiste nous confiait un jour, que le visage humanisé des vieux pays avait offert à son esprit épris de logique un nombre infini de motifs, tandis que chez nous il lui fallait en quelque sorte grouper les éléments épars d'un chaos primitif que l'homme n'a pas encore modelé à l'image de sa raison.

Le paysage occupe cependant une place secondaire dans son œuvre. Lyman est avant tout un poète de la forme et de son incarnation la plus parfaite, le corps humain. Dans le portrait, le nu ou la composition il excelle à saisir les vibrations et les rythmes de la vie, source de beauté plastique. Une lumière d'une qualité très pure émane de la chair qu'il spiritualise. Il atteint ainsi à une sérénité d'expression et à une plénitude sculpturale digne des maîtres.

De l'art de John Lyman se dégage un charme exquis comparable à celui de la musique de chambre. Il se garde des accords bruyants et des sonorités ronflantes mais nous touche et nous émeut au contraire par la délicatesse de sa mélodie et la splendeur classique de son architecture.

Sur la harpe des couleurs, Lyman module un chant radieux pour le ravissement de nos esprits.

Paul DUMAS

Aux professeurs
et aux étudiants
de l'Université
de Montréal, nos
meilleurs vœux
pour l'an 1944.

THE T. EATON CO. LIMITED
DE MONTREAL

Joyeux
Noël

THE ROYAL BANK
OF CANADA