

Pierre Bourgie
entretiens avec

Jacques de Tonnancour

De l'art et de la nature

LIBER
de vive voir



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec 88

ENTRETIENS AVEC
JACQUES DE TONNANCOUR

Pierre Bourgie

entretiens avec

Jacques de Tonnancour

De l'art et de la nature

de vive voix

Liber

Musée d'art contemporain de Montréal

Les éditions Liber reçoivent des subventions du Conseil des arts du Canada, de la SODEC et du ministère du Patrimoine canadien (PADIE).

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des arts du Canada.

Éditions Liber, C. P. 1475, succursale B, Montréal, Québec, H3B 3L2; téléphone : (514) 522-3227; télécopieur : (514) 522-2007; courriel : edliber@cam.org

Distribution (au Canada): Diffusion Dimedia, 539, boul. Lebeau, Saint-Laurent, Québec H4N 1S2; téléphone : (514) 336-3941

Distribution (en Europe): Diffusion de l'édition québécoise, DEQ, 30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris; téléphone : 01 43 54 49 02; télécopieur : 01 43 54 39 15; courriel : liquebec@cybercable. fr

Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec), H3X 3X5; téléphone : (514) 847-6226; télécopieur : (514) 847-6292

Dépôt légal : 2^e trimestre 1999
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© Liber et Musée d'art contemporain de Montréal, 1999
ISBN : 2-921569-67-1

Préface

JACQUES DE TONNANCOUR
La poésie silencieuse du paysage intérieur

Son affaire est la poésie plastique.
Il ne se mêle de rien d'autre¹.

S'il est illusoire de tenter de résumer en quelques lignes un projet esthétique développé au cours de plus de cinq décennies, depuis la fin des années trente jusqu'au début des années quatre-vingt, il est toutefois possible de souligner certains fondements qui ont littéralement porté l'œuvre et traversé le temps, l'œuvre du temps et les différents temps de l'œuvre. Jacques de Tonnancour est peintre, a été peintre, pourrions-nous préciser, puisqu'il a lui-même mis un terme à sa pratique picturale vers 1982-1983. Est-ce dire qu'il a tout à fait cessé de peindre ? Probablement, mais il n'a pas cessé d'être un artiste puisqu'il a choisi de continuer à poser un regard lucide et poétique sur le monde pour nous en révéler, à travers les extraordinaires photographies d'insectes qui l'occupent maintenant, la beauté, l'ordre et la composition.

Dans une monographie consacrée à Goodridge Roberts publiée en 1944, de Tonnancour affirmait

1. J. de Tonnancour,
« Sur Goodridge Roberts :
un peintre authentique »,
La Relève, avril 1941.

déjà: « L'art et la nature arrivent à la création de la beauté en procédant d'identique façon, en *composant*, en liant des choses avec des choses et leurs réactions réciproques². » Plus de cinquante ans plus tard, poursuivant ce fil ininterrompu de la réflexion intérieure, il précise: « Je crois que l'observation intense de la nature et de la qualité de geste de toute forme m'a permis de développer un sens aigu du "vivant"³. » L'être et l'art vivants se retrouvant ainsi aux deux pôles d'une même intention avant tout poétique, mais également métaphysique et plastique.

Esprit curieux, ne sachant — ne pouvant — se limiter à un seul champ d'action ou d'investigation, Jacques de Tonnancour sera tour à tour critique, peintre, professeur, entomologiste, collectionneur et photographe. Il explore l'univers de la création en portant la même attention aux « apparitions » soudaines des insectes qui le fascinent depuis son enfance qu'à l'évolution des grands courants de l'histoire de l'art et à l'élaboration d'un langage pictural personnel et authentique. Il en vient ainsi, très tôt au cours des années quarante, à l'assimilation critique des influences de l'école de Paris, notamment Dufy, Matisse et, plus tardivement, Picasso, dans des dessins et tableaux où le portrait, la nature morte et le paysage comportent des valeurs expressives sobres et affirmées. À partir de 1955, il exécute un ensemble exceptionnel de paysages, une suite de variations concises et silencieuses sur le thème du paysage laurentien, où il renouvelle en somme le genre avec une rapidité et une économie de moyens qui le mènent progressivement et paradoxalement au degré zéro de la représentation naturaliste et au

2. J. de Tonnancour, *Roberts*, L'Arbre, « Art Vivant », Montréal 1944, p. 23.

3. J. de Tonnancour, « Des insectes à l'art et... de l'art aux insectes », *L'Insecte au fil*, Le bulletin des amis de l'Insectarium, vol. 6, n° 1, 1998.

pouvoir imageant de l'évocation la plus succincte. Les collages-reliefs des années soixante, qui organiques, qui géométriques et les peintures-écritures et les tableaux-fossiles de la décennie suivante réinscrivent au cœur du rituel esthétique la durée de traces et de schèmes immémoriaux.

Les propos et commentaires de Jacques de Tonnancour ont été publiés au fil des ans dans de nombreux journaux et périodiques : *Le Quartier latin*, *La Relève*, *La Nouvelle Relève*, *Le Droit*, *Amérique française*, *Relations*, *Canadian Art*, *Vie des Arts*, *Réseau*, pour n'en nommer que quelques-uns. Par son intense activité critique et sa pratique artistique, il participe d'emblée aux débats qui ont marqué l'avènement de la modernité au Québec et au Canada.

Lorsqu'il quitte l'École des beaux-arts de Montréal en 1940, il en dénonce avec ardeur l'académisme, voire l'archaïsme, dans un article paru dans *Le Quartier latin* intitulé « L'École des beaux-arts ou le massacre des innocents ». Il insiste par ailleurs sur l'importance primordiale des avant-gardes européennes et suggère, dans la foulée de ce que Marcel Rioux appellera plus tard l'idéologie de rattrapage, que leur étude et leur assimilation précèdent ici l'expression plastique véritablement originale. « Nous déboucherons, je crois, sur l'instinct et la nature par une voie indirecte, en passant par le grand art, par tout l'art, en sachant comme les grands européens, comme Matisse, Derain, Braque, Picasso... Il nous faut connaître et fouiller les maîtres. Il nous faut *apprendre*. On ne fait pas d'art d'après la nature, mais d'après l'art et avec la nature. Ne partons pas de la nature, nous ne la voyons pas encore. Étudions ceux qui l'ont

vue : du même coup nous comprendrons et la nature, et la nature de l'art⁴.»

Jacques de Tonnancour est proche de Goodridge Roberts dont il admire l'œuvre (« Nous avons là une peinture substantiellement canadienne d'expression universelle⁵ »), il s'est lié avec Alfred Pellan, Marcel Parizeau, Maurice Gagnon et Paul-Émile Borduas. De Pellan, il retient l'impulsion, l'énergie et l'audace. « Chez Pellan, la couleur est toujours une collision, un drame, un fracas. Il rêve d'une peinture "électrique", [...] d'une peinture à dissonances qui brûlerait les yeux, d'une peinture insupportable presque⁶. » Dans sa « Lettre à Borduas⁷ », de Tonnancour commente la « pureté plastique » des fameuses gouaches de 1942 et il estime que « dans l'histoire de la pensée picturale au Canada elles constituent un apport de tout premier ordre ». Borduas souligne quant à lui « l'exigeante recherche de l'absolu » qui anime la démarche sensible et intellectuelle de Jacques de Tonnancour. Il constate et annonce : « Jacques G. de Tonnancour était déjà une force critique avec laquelle il fallait compter. Il sera désormais un peintre qu'on ne saurait oublier⁸. »

Un peintre qui revendique cependant pour ses collègues et pour lui-même l'affranchissement de tous préceptes catégoriques, qu'ils soient anciens ou nouveaux (notamment l'intransigeance certaine des automatistes⁹), et les mérites de l'éclectisme et de la diversité créatrice. Le manifeste *Prisme d'yeux*, dont il est l'auteur, rassemble autour de Pellan, l'espace de quelques jours, en février 1948, une quinzaine d'artistes recherchant « une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute

4. J. de Tonnancour, « Pour un art canadien », *Le Quartier latin*, 25 avril 1941.

5. J. de Tonnancour, « Sur Goodridge Roberts; un peintre authentique », art. cité.

6. J. de Tonnancour, « Alfred Pellan – Propos sur un sorcier », *Amérique française*, 24 décembre 1941.

7. J. de Tonnancour, « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, août 1942.

8. Paul-Émile Borduas, « Fusain », *Amérique française*, novembre 1942.

9. Les artistes rassemblés autour de Borduas, qui a rédigé le manifeste *Refus global* publié aux éditions Mythra-Mythe en août 1948.

ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté¹⁰».

D'autant qu'il s'en souviennent, Jacques de Tonnancour a toujours dessiné. La sûreté et l'acuité du trait correspondent chez lui à la qualité du geste, graphique et formel, mais aussi calligraphique et scientifique. Les sujets animaliers (tigre, papillon, veau...) des habiles dessins de jeunesse traduisent l'attrait profond que la nature a exercé sur l'artiste en devenir. Les travaux de peinture du début des années quarante comportent déjà la signature plastique qui va caractériser l'œuvre : une amplitude expressive contenue et une profondeur de vision nourrie de l'expérience, l'expérience des manières picturales tout comme celle de la réalité des sujets et de leur relative mise à distance. D'une œuvre à l'autre se tisse ainsi la trame d'une recherche assidue du fait avant tout pictural.

Raffinés, parfois austères, les portraits et les figures de Jacques de Tonnancour trahissent, au-delà d'une certaine empathie pour l'idée de leur sujet, la prépondérance des valeurs plastiques et stylistiques. Dans *Les gants de filet* (1943), le tracé graphique établit par réserve, à même la matière picturale, une grille sinueuse, flottante, qui interpelle avec dynamisme l'agencement orthogonal des plans texturés au fond du tableau. Différemment, le *Portrait de Marion Roberts* (1944) occupe la presque totalité de l'espace pictural par une pose dénotant l'autorité tranquille de la figure. La force convaincante des contours et l'attaque expressive de la pâte animent également les peintures de nus — *Nu* (1943) et *Le grand nu au divan rayé* (1944) — devenues prétextes à l'exaltation de

10. Lancé à Montréal le 4 février 1948 à l'annexe de l'Art Association (Musée des beaux-arts de Montréal) à l'occasion d'une exposition qui dura une soirée, le manifeste *Prisme d'yeux* est signé, à la suite d'Alfred Pellan et de Jacques de Tonnancour, par Louis Archambault, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Jean Benoît, Lucien Morin, Mimi Parent, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber.

la forme et à la mise en abyme de la pratique du peintre en atelier. L'accumulation et la juxtaposition de représentations de tableaux à l'arrière-plan s'imposent en contrepoint structural au travail sur le motif, rayé ou quadrillé des étoffes et jetés. La palette et le traitement fauvistes de ces propositions donnent suite à des interprétations davantage influencées par Matisse puis par Picasso, comme dans *La fillette à la poupée* (1947) et *Le portrait de Suzanne* (1948-1949).

Le séjour de Jacques de Tonnancour au Brésil, de juillet 1945 à septembre 1946, fut déterminant. La nouveauté de cette végétation luxuriante, la configuration hyperbolique des montagnes, la lumière particulière et les sombres contrastes qu'elle engendre, tout cela cristallise la problématique de la transposition plastique de la nature eu égard à sa reproduction, si fidèle soit-elle (*La baie de Rio de Janeiro* et *Pain de sucre, Rio de Janeiro*, 1946). À son retour, le paysage nordique lui semble calme à l'excès, en comparaison du spectacle quotidien de la flore et de la faune de l'Amérique du Sud; le souvenir du caractère « ibérique » des visages brésiliens précise et prolonge l'importance de Picasso dans l'évolution de sa peinture. L'asymétrie, l'exagération des angles, le rabattement et la disjonction des plans se retrouvent dans des études de figures et des natures mortes où les traits et les objets sont soumis au crible formel de la distorsion et de la stylisation. Ainsi dans *La nature morte à la table ronde* (1948), la mise en place de l'appareil (légumes, vaisselle, ustensiles) semble défier l'équilibre et la gravité d'un plan unique rendu avec efficacité par le traitement inusité d'une nappe orangée prenant des allures de plaque solidifiée.

Il devient difficile pour de Tonnancour d'évacuer les marques de l'emprise de Picasso. Il peint très peu entre 1950 et 1955. Le tableau *Hibou en cage* (1954) personnifie et projette dans la volée des traits et des coups de pinceau la libération et la persistance du regard créateur. La période qui suivra, 1955-1960, sera principalement consacrée au cycle des paysages laurentiens, quoique le peintre réalise encore quelques figures et portraits élancés, empreints d'un certain détachement, où prédominent l'étude de la couleur et la netteté quasi graphique de la mise en forme. *Femme en bleu* (1956) et *Jeune fille en vert* (1956) en sont des exemples.

Lorsque Jacques de Tonnancour revient au paysage laurentien, c'est pour en dégager l'essence et la pérennité. Il s'inscrit résolument au-delà de l'héritage paysagiste du groupe des Sept et dans la ligne de pensée de Goodridge Roberts qu'il a décrit en ces termes : « Au fond de sa peinture habite une saveur de plante sauvage née d'une terre de silence vierge et de solitude ¹¹. » L'absoluité de ses paysages désertés réside dans leur approximation fulgurante. Réalisés rapidement, de mémoire, avec fébrilité, ils présentent de vastes horizons schématisés envahis d'une végétation sylvestre se faisant de plus en plus minimale. L'absence de la personne humaine et de ses traces y est significative puisqu'il s'agit là avant tout de magnifier de manière plastique, au gré des saisons, un espace presque infini et sans âge, l'espace nordique. D'abord touffus, souvent montagneux, les paysages sont graduellement simplifiés jusqu'à ce qu'ils se réduisent à deux plages horizontales (pouvant se refléter dans un plan d'eau), l'une céleste, l'autre

11. J. de Tonnancour, « Sur Goodridge Roberts : un peintre authentique », art. cité.

terrestre, cette dernière investie d'une graphie nerveuse suggérant la forêt et les boisés. De Tonnancour utilise alors la technique du *squeegee*, la raclette de caoutchouc dont on se sert pour laver les vitres et les pare-brise des voitures, qui lui permet notamment de réaliser, outre la répartition horizontale de ses tableaux, les variations chromatiques et formelles saisissantes de *Présence d'un pin* (1960) et de *Ma vue de Tolède* (1961). Pour l'artiste, la célérité et la liberté d'exécution de ses tableaux paysagés représentent une certaine forme d'automatisme — une esthétique de la vitesse — en ce qu'elle dégage la représentation imagée progressivement raréfiée et presque abstraite d'un environnement physique qui a profondément marqué son imaginaire et qui participe également d'un imaginaire collectif.

Au cours des années soixante, de plus en plus épurées, les plages de peinture deviennent de véritables champs colorés prêts à accueillir l'accident, le collage, le papier, le tissu, le métal. Ce passage apparemment naturel à la représentation non objective comportera pourtant toujours le poids du temps et les effets de la durée. La peinture se fait strates, liquéfiées et solidifiées du même coup. *Le givre* (1965) et *L'hiver* (1966) consacrent dans une monochromie nacrée, blanche ou bleutée, les impressions simultanées de l'ère glaciaire et des saisons hivernales contemporaines. Cette compression dans le temps réel des époques et puis des civilisations oubliées, voire inventées, traverse les collages-reliefs, comprenant les tableaux-fossiles et les tableaux-écritures. L'espace du paysage, de la plaine sans fin, se mue ainsi en des planches patinées empreintes de codes

exhumés, de découvertes géologiques et cosmiques. La murale *Cosmos* (1966), réalisée pour le planétarium Dow, expose au sein d'un large panorama tripartite un réseau d'allusions symboliques et organiques abordant les principes féminin et masculin, la Lune et la planète Mars, la connaissance mythologique et le savoir scientifique.

La palette colorée de Jacques de Tonnancour est volontairement réduite mais non fortuite. Tout comme son incursion du côté des reliefs géométrisés, tel *Les hublots de la nuit* (1970), où les cercles du titre semblent pénétrer l'obscurité nocturne d'un plan bleu nuit calibré en périphérie par une bande lumineuse jaune, blanche et bordeaux. La rigueur structurale de ces compositions davantage construites n'est cependant pas exclue des travaux subséquents — elle sous-tend d'ailleurs tout l'œuvre — développant sur des surfaces paradoxalement sujettes à la profondeur autant d'amalgames mystérieux de filaments, de plaquettes et de fragments ressurgis de la mémoire et de l'inconscient. Ainsi défilent, sous le couvert de mutations plastiques fabriquées, la beauté immuable des mondes marins (*L'épave*, 1975), des considérations sur la préhistoire (*Échos et vestiges de l'âge de bronze*, 1975), la constitution tellurique et les plaques tectoniques.

Dans ses peintures-écritures, Jacques de Tonnancour livre une vision poétique originale de la suite des âges. Ces enfilades organisées de hiéroglyphes imaginés évoquent l'existence de cultures millénaires et ne sont pas sans rappeler l'importance déterminante de l'écriture dans la démarche de l'artiste. Dans *Les prophéties d'Apurimac* (vers 1982), qu'il considère comme sa dernière peinture,

le graphisme minutieux consacre la prééminence du geste dessiné dans l'attaque de la matière et dans la captation fulgurante — au vol — du sens formel et réel de toutes choses. Si *Le fossile à la libellule* (1983) incarne dans son immédiateté désarmante la dimension « apparitionnelle » qui a soutenu la quête esthétique, il concrétise également, comme le démontre à une échelle différente ce *Longicorne* (1977) magnifié, les multiples expressions d'une patiente et toujours actuelle recherche « de l'invisible dans le visible ».

JOSÉE BÉLISLE

DE L'ART ET DE LA NATURE

entretiens



St. Louis
Riv. La 9.7 16

Pierre Bourgie: *Jacques de Tonnancour, vous avez publié récemment un article intitulé « Des insectes à l'art et... de l'art aux insectes » dans le bulletin des amis de l'Insectarium de Montréal, L'Insecte au fil. La rédaction de la revue vous présentait alors de la manière suivante : « Jacques de Tonnancour a brillamment mené de front plusieurs carrières : professeur à l'École des beaux-arts de Montréal puis à l'université du Québec à Montréal, conférencier, peintre renommé, muraliste, concepteur de bijoux, entomologiste amateur et photographe. Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques et privées. » Nous aurons l'occasion de revenir sur chacune de ces facettes de votre carrière, mais je crois qu'il est important que nous éclaircissions, d'une manière générale, dès le début de ces entretiens, la question de votre double engagement dans le domaine de l'art et dans celui de l'entomologie.*

Jacques de Tonnancour: Dans l'article auquel vous faites allusion, j'expliquais que mon cheminement peut en effet paraître étonnant. Quand on passe d'un domaine à l'autre, soit

professionnellement soit en amateur, on s'expose à se faire poser des questions sur ce changement et sur les circonstances qui l'ont rendu possible. Je suis passé de la peinture à l'entomologie effectivement, mais il faut aussitôt ajouter que, bien avant de m'engager dans la pratique de l'art, je me considérais plutôt comme un entomologiste d'une manière ou d'une autre, ou comme un entomologiste-artiste. Je ne savais pas alors lequel de ces termes allait finalement l'emporter.

En somme, la peinture vous a fait abandonner l'entomologie à vingt ans; puis, il y a une vingtaine d'années, celle-ci vous a repris et vous a fait quitter la peinture. Était-ce un juste retour des choses ?

Pour moi, oui, mais je ne dirais pas que l'entomologie m'a fait abandonner la peinture. Je pense que, dans le processus d'avancement en moi-même, j'en suis arrivé, à un moment donné, à sentir que j'avais fait le tour de mon jardin et que j'atteignais la fin d'une aventure. Je ne voyais pas ce que je pouvais ajouter à ce que j'avais déjà produit et, un jour, il m'est apparu évident que le tableau que je venais de terminer était le dernier. En fait, j'ai abandonné ce qui périlait pour m'engager dans ce qui était ascendant. J'avais fait plusieurs voyages dans les tropiques, surtout en Amérique centrale et du Sud et, depuis plusieurs années avant la fin de la peinture, je menais les deux activités de front sans ressentir la moindre incompatibilité entre elles. Mais le fait est que, au début des années quatre-vingt, l'une s'est arrêtée et l'autre a pris toute la place.

En cessant de peindre, vous n'êtes pas tombé dans le vide. L'étude des insectes a été une espèce de filet de sécurité qui vous a aimablement recueilli, et de manière très opportune. Je crois comprendre que, pour vous, c'était là une autre forme de créativité.

Précisément. Le propre de la créativité est de s'inventer des formes nouvelles. L'entomologie a été cette forme nouvelle qui a prolongé ma créativité et lui a insufflé une nouvelle vie. On parle de création artistique comme si l'art en détenait le monopole. Mais la créativité peut se déployer dans toutes sortes d'activités et d'occupations humaines et même autres qu'humaines : où qu'on regarde dans la nature, on découvre que chaque être vivant a les ressources créatrices pour exécuter son principe génétique et s'accomplir. La semence plantée à l'envers qui trouve à remonter vers la lumière n'est-elle pas un bel exemple de la puissance créatrice qui anime chaque créature ?

Le collectionneur d'insectes s'est doublé du photographe d'insectes. La photographie est proche parente de la peinture; elle l'a remplacée de manière, disons, plus naturelle.

De toutes mes activités d'ordre entomologique, assurément, la photographie est celle qui a remplacé la peinture de la manière la plus directe. L'analogie ou le rapprochement entre les deux est évident. En tant que photographe de la nature, je pratique encore une forme d'expression, à la différence près que l'artiste, peintre, sculpteur ou compositeur, est toujours le véritable sujet de son œuvre. Il est toujours au premier plan de celle-ci, quel qu'en soit le sujet apparent, que l'œuvre soit figurative ou, à plus forte raison, qu'elle soit abstraite. Ainsi on dira d'une œuvre : c'est un Tintoret, un Van Gogh, un Bonnard ou c'est du Stravinsky. Dans le cas de la photographie, j'ai tout naturellement senti que je devais me retirer à l'arrière-plan et céder l'avant-scène à telle grenouille, à tel insecte ou à tel autre sujet que je cherchais à rendre avec le plus d'objectivité possible et au mieux de mes connaissances. Autrement, je risquerais de le trahir. Le souci esthétique demeure, mais il ne doit pas s'interposer et chercher à me distraire de l'intention de faire une photo écologiquement

vraie. Après chaque voyage, je me documente sur ce qui a éveillé ma curiosité afin de mieux le photographier lorsque l'occasion se présentera.

Pratiquement, comment se manifeste ce souci d'objectivité? De quelles exigences s'accompagne-t-il?

J'ai fait un jour une série de « belles » photos d'un scarabée de la sous-famille des *Dynastinae* dont je connaissais peu le comportement. Croyant qu'il devait, à l'occasion, se poser sur un tronc d'arbre ou une grosse branche, c'est ainsi que je l'ai photographié. Plus tard, je suis allé au Venezuela d'où provenait cet insecte, et l'ami qui m'en avait fait cadeau m'a proposé d'aller chasser ce grand coléoptère dans son milieu. Révélation choc, rien de mes photos ne témoignait de son comportement très particulier et de ses rapports avec le milieu; il se nourrit d'une espèce de bambou qu'il attaque à trente centimètres de la pointe et toujours la tête en bas. Dès mon retour chez moi, j'ai détruit mes « belles » photos que j'ai remplacées par les nouvelles, écologiquement justes cette fois. Ce golopha ne se rencontre pas sur les arbres et jamais la tête en haut. Il fallait le savoir...

L'expérience de la peinture a-t-elle fait de vous un meilleur observateur de la nature à laquelle vous vous exposez?

Rétrospectivement, je dirais que créer une œuvre et tenter de lui donner une unité organique, de telle sorte que toutes les parties soient intimement interreliées, me préparait bien à voir la nature comme un ensemble consonnant, donc à la comprendre écologiquement. Peut-être les artistes ont-ils été les ancêtres de la pensée écologique? Mais cela ne s'est pas fait automatiquement dès mon entrée en forêt tropicale; naïvement, je ne pensais alors qu'à trouver les objets de ma convoitise, les insectes, considérés pour eux-mêmes. Très tôt,

cependant, retrouvant l'œil de l'enfant chasseur que j'avais été, je me suis pris à découvrir des associations entre un insecte et sa période active, entre un autre et une plante, et une foule d'autres interrelations en tous sens. Ma lecture des choses de la forêt s'accordait alors avec l'attitude que j'adoptais en réalisant un tableau. Tout en m'intéressant principalement à la photographie des insectes, j'ai de plus en plus consacré mes efforts à me documenter sur tout le milieu dans lequel ils vivent.

Le passage de la peinture à la photographie ne vous a pas laissé de regrets ?

Photographier la nature, et spécialement la nature tropicale, ne laisse pas de temps pour les regrets. J'avais tourné la page et il y avait autre chose de l'autre côté. Quelque chose d'inépuisable. Je dois par ailleurs vous confier que le fait de n'être plus au premier plan de l'œuvre à faire et d'avoir cédé la place à tant de créatures extraordinaires m'a semblé immensément reposant. Car occuper le premier plan se double d'angoissantes responsabilités et de beaucoup de risques : on travaille sans filet !

Je suppose que l'observation des insectes vous a fait voir la nature d'une façon différente.

J'ai retrouvé une acuité et une intensité de perception que j'avais connues dans ma jeunesse lorsqu'il s'agissait de repérer un insecte dans le paysage ou de provoquer une truite d'une mouche bien placée. Entre le promeneur qui aime contempler la nature avant de prendre son café le matin et le naturaliste, de quelque discipline qu'il soit, qui cherche quelque chose de particulier dans un contexte défini, il y a, assurément, d'énormes différences. Le premier laisse flotter un regard distrait sur l'ensemble du milieu où il se promène ; il n'en

attend rien. Tandis que l'autre, armé de ce que les biologistes appellent *a search image*, ou le modèle de ce qu'il cherche, doit tout voir pour y débusquer ce qu'il veut trouver. La différence réside donc dans le degré d'attention du regard motivé par une intention. En fin de compte, on ne voit que ce que l'on veut voir. En milieu tropical, le grand nombre d'espèces en a amené plusieurs d'entre elles à se parer de camouflages si parfaits qu'il faut avoir le regard averti pour distinguer un insecte d'une écorce recroquevillée ou d'une feuille morte ou même d'une fiente d'oiseau.

La nature est de toute façon une constante de votre double carrière et elle vous a fasciné dès l'enfance. Est-ce un trait qui vous est personnel ou est-il partagé par votre famille ? Parlez-nous un peu de votre milieu familial, de vos origines, de vos ancêtres.

Je suis né le 3 janvier 1917. Puis-je vous avouer que je ne me suis jamais beaucoup intéressé à ma généalogie ? C'est peut-être prétentieux de ma part, mais je me suis toujours dit, dans un coin secret de moi-même, que je serais moi par ce que je ferais et non par héritage... Cela dit, je sais que le premier de mes ancêtres est arrivé au Québec en 1626. Jean-Baptiste Godefroy, sieur de Linctôt, venait du pays de Caux en Normandie. Il était interprète et rendit de grands services à Champlain pour lesquels il reçut des lettres de noblesse de Louis XIV. Malheureusement, ces titres n'ayant pas été enregistrés, mon aïeul perdit les privilèges que le roi venait de lui accorder. Suis-je un coureur des bois par héritage ? C'est fort possible. Je ne m'en suis jamais défendu.

Quant à ma famille immédiate, il me semble qu'elle correspond à bien d'autres familles de ce que l'on appelle la petite bourgeoisie. L'individualisation n'étant pas très poussée à cette époque, pouvait-on s'attendre que les familles d'une certaine classe aient pu se différencier l'une de l'autre de façon marquante ? Nous habitons la dernière rue d'Outremont, la

rue Sunset (maintenant de la Brunante), aux confins ouest de cette municipalité. C'était la campagne, avec champs, bosquets et pâturages tout autour.

Mon père travaillait comme contremaître à l'usine dont mon oncle était le propriétaire, Regent Knitting Mills de Saint-Jérôme. Les routes et les véhicules du temps situaient Saint-Jérôme à une telle distance que nous ne le voyions que le week-end, ce que j'ai toujours déploré.

Il était courant, à l'époque, de craindre beaucoup de choses, entre autres la maladie. Je me souviens que, si on ne prenait pas garde, on risquait de trouver son « coup de mort ». Je n'ai jamais su au juste ce qu'était le « coup de mort », mais il nous attendait à n'importe quel détour de la vie. Peut-être était-ce la pneumonie ? Possible. Pour mieux comprendre cette hantise, il faut se rappeler que les antibiotiques n'avaient alors pas encore dépassé le stade expérimental en laboratoire. Leur mise en marché a dû rassurer bien des mères anxieuses ! À travers ces menaces qui tenaient la santé en joue et celles du péché qui pouvaient nous ravir notre âme (pas tellement à la maison toutefois) je crois avoir eu une enfance et une jeunesse heureuses dans ma famille.

Nous étions trois frères, nés à quatre ans d'intervalle. Par ordre chronologique, j'étais le deuxième. Une autre chose que j'ai toujours déplorée, et qui m'a manqué profondément, c'est l'absence de sœurs et de présence féminine de mon âge à la maison. Grandir avec elles m'aurait tellement éclairé sur cette réalité qui me semblait excessivement lointaine, un autre monde. L'image de la féminité offerte par sa mère et autres femmes du milieu familial ne suffit pas à modeler l'image que l'on portera en soi-même de la complémentarité. Il faut la reprendre à neuf et c'est à même sa propre génération qu'on en trouve les détails. Cela m'est venu tard. À l'école et au collège Brébeuf, où je fus probablement un des pires élèves, l'enseignement se faisait sous le signe de la séparation des sexes. Il m'a fallu attendre d'entrer à l'École des beaux-arts

pour trouver les sœurs que j'avais toujours attendues ! C'est la plus grande joie que j'ai pu trouver dans cette institution.

Mais là, vous anticipez un peu sur la chronologie des faits. Je vous ramène à votre famille.

Mes parents furent extrêmement sensibles aux goûts et aux aspirations de chacun de nous. J'apprécie immensément l'éducation qu'ils nous ont donnée. Charles, mon frère aîné, devint ingénieur-chimiste. Très tôt, il fabriqua toutes sortes de choses mécaniques ; il avait son atelier et tout ce qu'il lui fallait dans la cave, y compris un abonnement à la revue *Popular Mechanics*. À Saint-Donat, où nous avons un chalet, il était l'entrepreneur qui bâtissait des quais et autres constructions ; moi, je l'approvisionnais en matériaux de base. Entre ces activités, je me perdais dans les champs et les bois à la poursuite de tout ce que la nature pouvait m'offrir. Mon jeune frère André, maintenant décédé, est devenu caméraman après avoir cultivé très tôt des dons de photographe. Il fabriquait des objets de haute précision qui lui permettaient de modifier des caméras et de les adapter à ses besoins ; un bricoleur génial.

Mes parents ont porté la même attention à mes intérêts qu'à ceux de mes frères, malgré les réticences de ma mère lorsque j'apportais à la maison des créatures de réputation douteuse. Ma famille s'intéressait beaucoup à la nature. Mon père adorait la pêche et ma mère éprouvait un grand bonheur à se trouver tout simplement au chalet au bord du lac Archambault. Mon amour de la nature, dans ce contexte, trouva là un précieux appui ; même s'il m'envahissait totalement, mes parents n'y voyaient rien d'excessif. Ils le considéraient plutôt comme le signe d'une vocation, j'imagine. Quand ils ont découvert l'existence du Cercle des jeunes naturalistes, ils m'y ont inscrit et ils m'ont aussi abonné à une superbe revue américaine, *Nature Magazine*, que je lisais voracement. Dans les petites annonces de cette revue, j'ai

relevé l'adresse de marchands d'insectes qui vendaient des chrysalides de papillons exotiques; ceux-ci ont, pour une bonne part, alimenté mon goût pour les tropiques, desquels je rêvais déjà à douze ou treize ans.

Vos rapports émerveillés avec tout ce qui bouge remonte donc loin dans votre enfance.

Depuis ma première enfance, en effet, j'ai été fasciné par toutes espèces de créatures qui prenaient valeur d'apparitions venues d'un autre monde. La plupart des enfants vivent de semblables expériences où de simples choses deviennent magiques. Mais la vie, en général, se charge de les détourner de ce monde *apparitionnel* et à les en distraire. En revanche, les enfants à vocation artistique intériorisent ces images et les emmagasinent jusqu'à ce qu'ils puissent se créer un langage pour en exprimer la magie ou une magie équivalente. Ce fonds de contenus est déterminant; ce que l'on peut appeler la thématique d'un artiste en découle. J'ajouterais même que les contenus cueillis plus tard, à l'âge adulte, s'aligneront sur les premiers et seront filtrés par eux et fondus en un tout homogène.

Dans nos échanges préliminaires et dans certains de vos écrits, le mot « apparitionnel » revient souvent, il vous tient à cœur, semble-t-il.

C'est le mot clé de mon existence. Mais il m'est venu longtemps après avoir vécu ce que je viens de décrire et il me l'a fait comprendre dans un éclair! À cet égard, je voudrais vous citer un passage de l'article que vous mentionniez tantôt : « Assez tard dans ma vie j'ai trouvé réponse à une question clé qui m'habitait obstinément sans toutefois se faire trop pressante : quels liens ont pu m'attacher aux insectes autant qu'à l'art, à tel point que les deux domaines m'ont toujours semblé

s'équivaloir ? Quel sentiment m'animait alors que je retournais des pierres, au cas où se trouverait sous l'une ou l'autre un carabe encore jamais vu, de moi en tout cas ? Était-ce le même sentiment qui me mettait le cœur en émoi lorsque je lançais mes mouches tout près du vieux tronc noyé où la truite des truites aurait répondu à mon appel ? Et pourquoi ai-je sondé les eaux mystérieuses de l'inconscient pendant si longtemps en jouant avec des formes, des couleurs et des textures que je reconnais maintenant comme autant de leurres pour attraper des significances cachées au fond de moi, ce qui est d'une importance vitale ; car le "to be or not to be" se joue entre la signifiante et l'insignifiante. Quoi de commun derrière toutes ces poursuites ? Était-ce la même quête qui les enfilait dans le même sens en pointant vers quoi ? Cette phrase remarquable du peintre français Georges Mathieu m'éclaira à un certain moment de ma carrière lorsqu'il dit "que toute grande œuvre est toujours apparitionnelle de nature", c'est-à-dire qu'elle remonte et surgit de l'inconscient, souvent au plus grand étonnement de son auteur. Cette prise de conscience m'amena à reconnaître que la passion des insectes, de la pêche et de l'art représentait des formes convergentes de la même quête : elles étaient toutes axées sur ce que j'identifie maintenant comme le monde apparitionnel. Le mot fait allusion à tout ce qui passe de l'inconnu au connu, de l'inconscient au conscient, bref à tout ce qui passe d'un autre monde à celui-ci. Malheureusement, ce passage s'accomplit toujours de l'infini au fini et l'infini risque toujours de se faire couper les ailes en arrivant dans le fini, dans le réel et le quotidien. Il faut toujours repartir... en quête d'apparitions nouvelles !»

Quels sont les plus lointains souvenirs de ce que vous décrivez comme des apparitions ?

En voici deux exemples qui datent de la même année, je crois ; j'avais cinq ans. À l'arrière de notre maison, rue Sunset, il y

avait une galerie vitrée où beaucoup d'insectes entraient et restaient prisonniers. J'ai découvert là des choses extraordinaires devant lesquelles je frémissais d'émerveillement. Un jour, ce fut un petit sphinx-bourdon aux ailes semi-transparentes qui m'est apparu comme une créature d'un autre monde. Je le revois encore s'entêtant contre la vitre et bourdonnant à toute force comme pour passer au travers. Les plus fabuleux papillons ou autres insectes que j'ai vus en Amazonie, en Nouvelle-Guinée ou sur l'île de Sulawesi n'ont jamais délogé ce petit sphinx de ma mémoire.

Une expérience peut-être encore plus marquante s'est produite sur un des plus beaux lacs du territoire de ce qu'était alors le club Chapleau, près de La Minerve. Cinq ans, je vous le rappelle : accompagné d'un guide auquel mon père m'avait recommandé, nous longions un superbe rocher couvert de pins rouges et pêchions à la traîne dans une eau noire qui me semblait inhabitée jusqu'à ce que je sente la réponse à l'appel de ma ligne. Le choc fut indescriptible ! J'entrais en communication avec cet autre monde dont je viens de parler et, graduellement, je vis apparaître une truite de quatre livres roulant son flanc rouge à la surface et se débattant avec une force surnaturelle. Aujourd'hui, Dieu le père m'appellerait au téléphone que je n'en serais pas plus bouleversé ! Aucune des pêches que j'ai faites plus tard, même les plus excitantes, ne m'a apporté quelque chose de cet ordre : cette truite, j'en suis sûr, était plus qu'un poisson !

Ces contacts exaltants avec la nature devinrent les modèles de ce que vous deviez chercher en peinture ?

Oui, ils pointaient vers quelque chose qui était encore loin et, pour y arriver, il me fallait un langage et une pensée picturale, et l'un ne vient pas sans l'autre. La transposition de la réalité en une surréalité requiert un amalgame de bien des choses difficiles et longues à réunir. Je ne pouvais pas imaginer les

rappports d'influence qui se préparaient depuis ces expériences dont je viens de parler et dont je devais chercher une expérience équivalente en peinture. Ici et là, dans mes œuvres du début, perçait faiblement ce qui me semblait être une transposition de ce que je voyais. Mais la sensation de toucher quelque chose qui était vraiment de l'ordre d'une transposition m'apparut (encore ce mot!), plus tard, dans mes paysages laurentiens. Ces paysages étaient souvent improvisés, sans référence directe à des lieux déterminés; pourtant, j'y reconnaissais toujours tel paysage où j'avais chassé les insectes ou observé un tangara... L'observation des insectes elle-même m'a beaucoup apporté. Cet apport est plus difficile à cerner car ils ne m'ont servi de sujets qu'à la fin de ma production. Leurs attitudes et leurs mouvements m'ont sensibilisé à la lecture de la charge expressive des formes dont je devais chercher une équivalence en les montant comme spécimens de collection. Étaler pattes, antennes ou ailes d'un insecte mort pour qu'il ait l'air vivant fut pour moi la meilleure école de dessin.

Est-ce que vos premières expériences de dessin proprement dit remontent à cette époque ?

Je ne me souviens pas des premiers dessins. J'ai encore certains dessins d'insectes ou d'animaux que j'exécutais d'après des photos. L'idée de dessiner d'après un modèle vivant ne me passait pas par la tête. Avec l'âge, vers l'adolescence, mon répertoire de sujets s'élargissait et incluait, en plus des insectes, des vedettes de cinéma, des lutteurs, des avions et même le *Bremen*, le vaisseau le plus moderne des lignes allemandes. Était-ce un signe précurseur, je dessinais aussi des cartes géographiques qui me faisaient voyager en rêve, généralement dans des pays tropicaux !

Durant tout ce temps, de la petite enfance à l'adolescence, vous aviez monté une collection d'insectes ?

Oui, et sans rien savoir des techniques de collection. Je crois me souvenir d'avoir conservé quelques insectes dès l'âge de cinq ou six ans. À l'adolescence, j'avais une collection considérable de spécimens impeccablement montés dans des tiroirs de type professionnel que mon père m'avait fait faire. Je connaissais alors le nom latin de presque toutes les espèces dont ma collection se composait.

Vous êtes donc passé de l'entomologie à l'art; mais par quelle transition ?

Je me suis expliqué là-dessus, encore une fois, dans cet article publié dans *L'Insecte au fil*, et dont je vais vous citer un passage : « À l'adolescence, avec un discernement dont je me félicite encore, je me suis senti beaucoup plus porté vers l'art que vers la science et j'ai cru réconcilier les deux domaines en devenant illustrateur des faits de la nature. Ce qui ne devait pas se réaliser précisément sous cette forme. En explorant la bibliothèque de l'École des beaux-arts où je m'étais inscrit, je découvris que l'art n'avait pas comme but ultime de reproduire le réel mais de le transposer et de le convertir en images personnalisées. J'oubliai donc l'illustration et je me mis à la poursuite d'images métaphoriques dans lesquelles le réel serait un point de départ et non un point d'arrivée. Cette aventure en direction du monde intérieur occupa plus de quarante ans de ma vie. »

L'enseignement de l'École des beaux-arts a-t-il contribué à vous révéler les éléments de cette distinction entre l'illustration et la peinture ?

Non, l'enseignement de l'école était très académique; il ne m'aurait rien révélé à cet égard. Ce sont les livres d'art qui m'ont fait sentir la nature, la vocation et la grandeur d'un art puisé aux profondeurs de l'âme humaine.

Comment entame-t-on cette poursuite d'une expression personnelle?

En dehors de l'action, il n'y a aucun moyen de savoir par quel bout prendre la question. Par empirisme, je sentais que je découvrirais la réponse; je me suis mis à dessiner des choses que j'aimais. Le dessin rapide m'enivrait. Je voyais là l'antidote aux séances répétées trois fois la semaine devant un plâtre que nous devons copier *ad nauseam*. Les animaux que je dessinais au petit zoo du parc Lafontaine ou à Saint-Donat ne me donnaient pas le temps de vérifier l'angle d'une patte avec une règle ou autre chose au fil à plomb. Ils pouvaient rompre la pose à leur gré; ce qui me mettait dans un état d'urgence où il faut tout voir en même temps. C'est l'entraînement à la spontanéité, condition même d'une expression porteuse de percées révélatrices de tendances, de besoins, de goûts, etc. Avec le temps, on en vient à sentir une orientation, une thématique et un langage personnel.

Tout cela est en évolution constante sans point d'arrêt. En dessinant des choses que j'aimais, je suis remonté à la source, aux choses qui me *faisaient* quelque chose, au sens où le mot grec *poiein* est à l'origine du mot poésie — le mot grec veut dire faire. Par prolongement, l'art inspiré de ces choses qui nous touchent doit nous faire quelque chose à travers ses propres moyens expressifs. Ce que je découvrais là, c'était que l'art est *signifiant* ou *insignifiant* selon que le geste créateur est libre, innocent et pas plus voulu qu'un sourire!

Vous avez dit de la beauté que c'est « ce qui est signifiant ». Vous pouvez préciser?

On peut comprendre cela intuitivement, en se demandant si la beauté pourrait être *insignifiante*. C'est une question à laquelle j'ai réfléchi durant toute ma vie d'artiste et plus tard dans ma vie de naturaliste exposé à des milliers de formes de

vie. D'une phase à l'autre de ma réflexion, la réponse n'a pas changé, elle n'a fait que se confirmer. Le concept de la beauté est le produit terminal d'une réflexion qui s'effectue à travers des relais; devant une chose nouvelle, inconnue, on n'arrive pas directement à l'idée qu'elle est belle ou pas. Il faut d'abord la percevoir, la sentir. Comme nous sommes vivants, nous répondons spontanément à la vie autour de nous sous toutes ses formes; ce que le grand biologiste américain Edward O. Wilson a nommé *biophilia*, une empathie pour le vivant. Du relais du *vivant* nous passons à celui du *signifiant*, car la vie est toujours signifiante; c'est de là que nous prenons position, après mille pondérations à la seconde, et jugeons qu'une chose est belle ou pas. Si l'on omet l'étape ou le relais de la perception personnelle de la réalité, il faut accepter les jugements tout faits qui nous viennent des autres. Devant des œuvres célèbres portant à chaque centimètre de leur surface des étiquettes invisibles garantissant leur beauté, comment parvenir à les sentir spontanément et librement pour se convaincre de cette beauté? Savez-vous vraiment si la *Joconde* est belle, si son sourire mystérieux vous touche...? Moi pas; je cherche la beauté dans des sentiers moins fréquentés.

Dans le cas de l'artiste engagé à produire quelque chose, qui n'a pas de modèle, qui n'est ni jugé ni classé, quel autre moyen a-t-il pour apprécier la beauté de son art que de sentir si ce qu'il fait lui rend un écho de sa propre vie; si la chose est vivante elle est signifiante et, partant, elle sera belle.

Il y a, sans doute, des gens qui ont contribué, de loin ou de près, à vous orienter dans la voie qui sera la vôtre.

Oui, bien sûr. On ne naît pas par génération spontanée! Dans la classe de belles-lettres, au collège Brébeuf, j'ai eu comme professeur titulaire le père Raymond Fortin, à qui je dois la découverte du monde intérieur et de la poésie. J'avais jusqu'alors vécu comme un animal qui répond à des stimuli,

qui va vers des choses qui sentent bon, qui goûtent bon, bref, vers tout ce qui est délectable. J'accédais tout à coup, au-delà de l'affectivité, à la sensibilité où le réel est promu au surréel, où la vie sous toutes ses formes suggère l'infini. Ouvert à cette dimension nouvelle de moi-même j'étais prêt à découvrir la musique, formée de poésie encore plus infiltrante que la littérature. Le père Fortin avait, pour l'époque, une extraordinaire collection de disques; mais le seul endroit où il aurait pu écouter la musique qu'il aimait était la salle commune où nombre de pères venaient lire leur *Devoir* ou tout simplement causer entre eux. Comment écouter *Le sacre du printemps* de Stravinsky, les *Concertos brandebourgeois* de Bach ou *La mer* de Debussy dans de telles conditions? Il me proposa de me prêter ses disques qu'il viendrait écouter chez moi. Mon évolution sur le plan des découvertes intérieures fut vertigineuse.

Partagé entre la poésie verbale et celle de la musique, qui se complétaient, je tentais de trouver une joie semblable dans la contemplation de la peinture; curieusement je n'y trouvais pas mon compte. Quelque part entre le collège et l'École des beaux-arts, j'ai découvert une émotion poétique en peinture à travers mon amour de la nature; la nature, pour moi, c'étaient les Laurentides. Et c'est le groupe des Sept qui m'a permis de faire le lien entre cette nature et la poésie picturale. Le Nord, pour les membres du groupe, c'était mythique; pour moi aussi. Déjà, par le sujet, je communiais donc avec leur art, où je retrouvais la puissance magnétique du monde laurentien qui m'exaltait à chaque instant où je m'y trouvais.

Mes trois ans passés à l'École des beaux-arts m'ont permis d'évoluer et de diversifier ma vision des choses de l'art, surtout par ce que je trouvais à la bibliothèque. Or, à la lumière de mes découvertes, depuis l'Antiquité jusqu'à l'art de notre époque, mon appréciation de la peinture du groupe des Sept se modifiait sensiblement; celle-ci en vint à m'agacer par cette

espèce de rhétorique grandiloquente qui s'accordait mal avec ce que je cherchais.

C'est en 1940 que je découvris une autre expression du paysage laurentien dans la peinture de Goodridge Roberts. Là je sentais un accord plus juste avec mes tendances encore vagues. Roberts peignait le Nord de manière beaucoup plus tempérée, beaucoup plus calme et intérieure qu'aucun des membres du groupe des Sept ne l'avait jamais fait. De toutes les influences que j'ai subies après ma sortie de l'École des beaux-arts, celle de Roberts fut sans doute celle qui me toucha le plus intimement. Mais il y avait aussi Modigliani, Matisse, Derain et Picasso... J'avais bien des choses à démêler en moi entre ce moment et mon départ pour le Brésil, c'est-à-dire entre 1940 et 1945. J'ai peint à cette époque des paysages et des personnages qui témoignent de ce bouquet d'influences.

Quels sont vos souvenirs de Goodridge Roberts ?

J'ai rencontré Roberts en sortant de l'École des beaux-arts et une bonne amitié se développa entre nous. J'aimerais ajouter ceci au sujet de son influence : si elle fut picturale, c'est moins en termes de facture qu'en termes d'attitude d'esprit. Roberts a contribué à me faire découvrir l'importance de l'immobilité et du silence dans les arts plastiques, l'expression d'une quête d'éternité. Sa peinture, en général, s'appuyait sur des thèmes visuels extrêmement simples. Goodridge pouvait s'installer devant n'importe quoi, le paysage le plus anonyme, le plus *non descript* qu'on puisse imaginer et en faire une œuvre bonne à contempler.

En 1944, j'ai publié aux éditions de l'Arbre une plaquette sur lui — un témoignage de reconnaissance et d'amitié attendrie, car Roberts était un homme d'une incroyable timidité. Il en était pathétique ! Dans la vie quotidienne ça lui faisait faire des choses cocasses qu'il racontait avec un sourire ineffable comme s'il s'était agi de quelqu'un d'autre.

L'enseignement qu'il tenta de pratiquer à l'école du Musée des beaux-arts de Montréal lui fut extrêmement pénible à cause de sa timidité; il s'approchait d'un étudiant et, se sentant obligé de commenter le travail en cours mais ne trouvant rien à dire, il abrégeait la rencontre par un «...hum...» embarrassé.

Dans quelles circonstances avez-vous rencontré ce curieux homme?

En 1940, exaspéré par l'académisme de l'École des beaux-arts de Montréal, j'ai fermé ma boîte de peinture et suis sorti en claquant la porte. La goutte d'eau qui fit déborder le vase? Une nature morte que Maillard, le directeur de l'école et professeur de peinture, nous imposait comme sujet d'examen de fin d'année, une nature morte d'une stupidité à faire pleurer! Comme le trimestre n'était pas encore terminé à l'école du musée, j'ai cru bon de profiter du dernier mois avant la fin des cours. C'est là que j'ai pu observer Roberts, dans le cours de peinture, écorché vif par les obligations de l'enseignement auxquelles il ne pouvait pas répondre. Et moi qui m'ajoutais à ses tourments... Assurément, je n'ai pas retiré grand-chose de ce cours. Mais après cette première rencontre, j'ai revu souvent Roberts comme ami et, un peu par osmose, c'est là que j'ai retiré le meilleur de son influence. Dans les années cinquante, j'ai peint un portrait de Marion, son épouse, qui fait partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.

Vous avez rencontré des membres du groupe des Sept?

À part Arthur Lismer, qui dirigeait l'école du Musée des beaux-arts de Montréal, j'ai rencontré A. Y. Jackson à quelques occasions et aussi Lawren Stewart Harris, qui vivait à Vancouver. Au moment de ces rencontres, le groupe des Sept appartenait déjà à l'histoire.

En 1942, je fis ma première exposition à la galerie Dominion. Arthur Lismer était venu au vernissage. Sur son invitation, je passai le voir à son bureau où il me proposa un poste d'enseignement; c'est ainsi que j'ai débuté dans cette fonction que j'ai toujours beaucoup aimée. Mes rapports avec mon directeur furent toujours cordiaux.

En quittant l'École des beaux-arts vous avez publié une attaque contre l'académisme.

Précisément. C'était en 1940, dans le mois qui suivit mon départ de l'école. J'avais une chronique occasionnelle dans *Le Quartier latin*, le journal des étudiants de l'université de Montréal. J'y dénonçais la stérilité, donc l'académisme de l'enseignement de cette institution en termes plutôt violents. Le titre, à lui seul vous donne le ton : « L'École des beaux-arts ou le massacre des innocents », et c'était longtemps avant *Refus global!*

L'enseignement de l'École des beaux-arts était donc néfaste. Il vous entraînait sur une piste qui ne débouchait sur rien!

Sur rien, sinon une habileté inutile. C'était un peu comme s'acharner à mettre au point un remède pour une maladie qui n'existe pas. La créativité devait venir plus tard, laissait-on entendre... Mais en fait, on ne prononçait jamais ce mot qui aurait dû donner le ton à nos activités depuis le début. Sinon, on se perd dans l'accessoire et on s'y perdra irréversiblement. L'accessoire, c'est ce qui s'enseigne aisément; c'est ce qui est soit de l'ordre technique, soit de l'ordre idéologique, et qui semble avoir une valeur absolue. Ce qui rassure l'institution, les professeurs, les étudiants et leurs parents. Ces contenus ne sont pas sans importance, mais ils doivent être présentés à l'étudiant comme matière plus ou moins malléable et adaptable à ses exigences, donc être placés

sous le signe de la créativité et de la liberté responsable. Ce qui compte, c'est l'apprentissage de la divergence et de l'originalité par l'affirmation de ses forces intérieures. On est loin de l'École des beaux-arts où la convergence et le clonage des étudiants étaient de mise.

On peut s'étonner de la résistance que vous décrivez chez l'étudiant quand on lui propose d'exercer un libre choix et un libre usage des connaissances qu'on lui présente.

Il résiste parce que, jusque là, il a appris à obéir; ce qui est bien, en soi. Il a également appris à considérer ce qui lui était enseigné comme des certitudes indiscutables. On me pardonnera la tautologie, mais le climat de cet enseignement lui suggérait qu'il valait mieux *apprendre* que *comprendre*. Dans ce système, le professeur avait la première place et lui, plus bas, la seconde. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que l'étudiant ne sache pas comment faire sienne une opinion comme celle que je formule là et qu'il ne puisse croire que, dorénavant, il devra occuper lui-même la première place. C'est le monde à l'envers! En fait, il n'y a ni première ni seconde place dans cette proposition; il y a deux collaborateurs qui chemineront ensemble à la découverte d'un art à faire dont la formule est encore inconnue. Comment le professeur pourrait-il enseigner son art à cet étudiant, alors que personne n'en a le moindre indice? L'élaboration de cet art se fera à partir de l'étudiant qui en contient le principe, mais avec le professeur qui saura détacher ce qu'il y a de plus vivant dans ce que celui-ci vient de produire. En suivant la piste du « plus vivant », l'étudiant trouvera graduellement son originalité et se fera entraîner à devenir son propre professeur. Le meilleur professeur, ici, forme des autodidactes! Le péché originel d'une école d'art c'est de croire qu'elle fait de ses étudiants des artistes, alors qu'au mieux elle peut simplement les amener à se faire eux-mêmes.

Le rôle du professeur d'art doit-il être si discret ?

Tout ce que je viens de dire doit être nuancé, bien sûr. Aucun professeur d'art n'a la patience ni la sagesse d'intervenir infailliblement comme il faudrait. Mais ses interventions doivent se faire dans un temps long, idéalement. Ses gaucheries et ses erreurs ne sont pas étrangères aux processus de création auxquels il participe. On explore ici, on découvre que l'erreur est une alliée, que l'accident n'est pas nécessairement un ratage mais peut-être une source de révélation... Dans ce temps long, professeur et étudiant peuvent se reprendre et s'appuyer sur l'erreur pour aller au-delà. Nous sommes loin du rôle et des méthodes du professeur de chimie, de physique ou de droit qui, dès le premier cours, fournira à tous les étudiants des définitions précises et objectives de la matière enseignée. Le professeur d'histoire de l'art, traitant d'arts déjà faits et devenus historiques, peut aussi parler avec une certaine objectivité. Ce type de cours sur l'art appartient à un enseignement *about art*, comme le disait un auteur anglophone, qui le distinguait d'un cours *in art*. C'est de ce dernier que nous nous préoccupons en ce moment. C'est le cours d'atelier qui se donne surtout de personne à personne. Sur papier, ces cours sont gradués. Mais dans la réalité, le véritable contenu du cours, c'est l'étudiant, et c'est lui qui, par son travail et son évolution, situe le niveau du cours qu'il tirera de son professeur.

Vous dites également que, contrairement à ce qui se passe en science, l'étudiant qui suit un cours d'art est forcément un autodidacte. Pourriez-vous préciser votre pensée ?

Il est assez évident qu'un chimiste, un physicien ou un scientifique en général aurait peu de chance de se former par lui-même et de se considérer comme un autodidacte. Dans ces domaines, on n'a pas à recommencer, à réinventer des sciences déjà bien constituées; on peut y ajouter quelque chose, mais

il faut d'abord acquérir les connaissances établies. Bien des arts ont également partie liée avec des sciences qu'il est nécessaire de connaître si l'on veut que son art se tienne. Mais dans sa partie la plus « animante » et créatrice, cet art ne devra son originalité et son irremplaçable unicité qu'à la puissance créatrice de son auteur. C'est le seuil que la meilleure école d'art ne pourra jamais franchir et en deçà duquel elle acceptera de s'arrêter; par ailleurs, c'est au-delà de ce même seuil que l'artiste devra se faire lui-même et devra réinventer l'art, du moins le sien. C'est dans cette perspective que l'étudiant en art doit s'attendre à devenir autodidacte. À la bibliothèque de l'École des beaux-arts, cette pensée d'Élie Faure m'avait prévenu de ce qui m'attendait : « La création, c'est le drame de la solitude. »

Et c'est cette émergence de la personnalité créatrice que l'académisme ne permet pas ? Cela n'est pourtant pas propre à l'époque de votre formation...

Bien sûr que non. L'académisme est toujours apparu quand une civilisation et une culture remontaient des valeurs essentielles aux valeurs de surface. L'académisme est à l'art ce que l'esprit bourgeois est à l'art de vivre. Il est toujours synonyme de décadence. Peu de civilisations primitives ont parcouru tout le cycle évolutif de l'inconscient collectif à l'inconscient individuel. La civilisation grecque peut illustrer ce cycle depuis ses origines lointaines étalées sur une longue période archaïque évoluant lentement sur une ligne presque horizontale. En peu de temps, la ligne s'incurve pour atteindre la haute époque de cette civilisation, au cinquième siècle avant Jésus-Christ, qui fut inévitablement suivie, et très rapidement, par la période hellénistique. Le cycle était accompli. Après des millénaires de vie « prosternée » devant ses dieux, l'homme grec s'est dressé debout et les a questionnés. Cette image de Malraux ne rejoint-elle pas le mythe du péché originel et du

fruit de l'arbre de la connaissance — c'est-à-dire la tentation de l'homme intellectualisé de se prendre en main ?

Le cycle évolutif de la pensée grecque se présente comme le plus bel exemple du cheminement de ce phénomène qu'on appelle aujourd'hui l'académisme. Ce n'est rien d'autre que la domination du conscient sur l'inconscient, des forces de contrôle sur les pulsions profondes. Par-delà la décadence gréco-romaine, l'homme occidental s'est de nouveau prosterné devant un dieu durant l'ère chrétienne. Là, apparut la Renaissance et la renaissance de la tentation de cet homme de se prendre en main. Le christianisme se prolonge mais la science — découverte inespérée — tend à se substituer à la foi et l'art, dont les sources ne sont pas éloignées de celles de la foi, s'en trouve directement touché. Léonard de Vinci, pour le moins autant un scientifique qu'un artiste, crut bon de faire de l'art une science ; ce qui aurait eu l'avantage de capter les forces créatrices fluides et mystérieuses et de les ramener à des recettes transmissibles. Il fonda à cette fin son académie et, depuis, les écoles d'art se sont propagées à travers le monde occidental en suivant aveuglément ce modèle. Mais il semble que les artistes eux-mêmes se soient à plusieurs reprises opposés à cet esprit académique — les impressionnistes, par exemple, décidèrent de prendre la clé des champs et de se libérer de ce fatras de notions « normatives » complètement périmées que véhiculait ce type d'enseignement. Est-ce alors que le mot académisme a vu le jour ? Je ne saurais le dire ; de toute façon, le phénomène a une bien plus longue histoire que le mot venu le coiffer au siècle dernier.

Si l'art de la Renaissance a connu des formes d'académisme, il s'est aussi affirmé sous le signe de l'individualisme — ou de l'originalité. Y a-t-il un lien entre les deux ?

L'individualisme est un état de conscience qui n'apparaît que dans des sociétés intellectuellement très évoluées. Il y en a eu

avant la Renaissance. Qu'est-ce que la Renaissance faisait renaître ? Ce qu'elle connaissait et ce qu'elle était prête à recevoir de la culture et de la civilisation grecques, c'est-à-dire la phase la plus individualiste de celle-ci où s'étaient singularisés de grands philosophes, de grands sculpteurs et de grands dramaturges, etc., dont l'histoire avait retenu les noms. Au cinquième siècle avant Jésus-Christ, l'individu ne se fondait plus dans une société qui l'enveloppait ; s'il était doué pour l'art ou la science, il pensait par lui-même. Ce fut le modèle de la Renaissance qui trouva là les antécédents qui l'encourageaient à connaître et comprendre la réalité physique et à y trouver son bonheur. À la haute époque grecque, et surtout dans les siècles qui suivirent, l'art avait déjà oublié ses formes hautement transposées représentant dieux et déesses, pour s'attacher aux corps idéalisés des athlètes. Il laissait entrevoir une préoccupation de plus en plus grande à l'égard de la matière et de l'objectivation de celle-ci ; autrement dit, il devenait de plus en plus figuratif et, proportionnellement, de moins en moins empreint de spiritualité, ayant glissé des Apollons immobiles et hiératiques du passé aux athlètes beaux comme des dieux (oubliés) et, plus tard, aux bustes de sénateurs romains. Dans des cultures qui ont connu et parcouru le cycle complet depuis l'innocence primitive jusqu'à une haute intellectualité, le passage d'une expression métaphorique à une expression de plus en plus figurative laisse toujours entrevoir un accent qui se déplace du pôle collectif au pôle individuel. On débouche alors en pleine culture individualiste où l'artiste cherche l'originalité, signe son œuvre et risque de se voir en concurrence avec ses collègues. C'est l'origine du culte de la personnalité et de la vedette, et des conflits entre grands rivaux comme Léonard de Vinci et Michel-Ange, Ingres et Delacroix et, plus près de nous, entre Pellan et Borduas.

Avez-vous quand même retenu quelque chose de positif de votre expérience de l'École des beaux-arts ?

Sur un plan strictement personnel et, un peu en dehors de votre question, permettez-moi de reprendre ce que je vous confiais plus tôt : ce fut une expérience extraordinaire. Comme je n'avais pas de sœurs, je ne voyais jamais de près des filles de mon âge, et c'est quelque chose qui m'a profondément manqué. Or, à l'École des beaux-arts, il y avait plus de filles que de garçons ! Quelle fête ! Mais c'était la seule chose positive et enrichissante, à part les découvertes que j'ai pu faire à la bibliothèque où j'ai passé des heures et des heures à fouiller les grands albums sur les arts depuis l'Antiquité. L'enseignement lui-même, j'en ai fait mention déjà, se résumait à des questions de technique et d'entraînement à bien reproduire ce que l'on voyait ; tout se ramenait à une coordination de l'œil et de la main sans le moindre rapport avec la créativité, sans qu'on puisse même en deviner l'existence après quelques années de cours. Entre ce que je voyais à la bibliothèque et ce que l'on nous faisait faire en atelier, je ne trouvais aucun passage. Je sentais qu'aucun de ces exercices ne menait à la créativité ou à une forme qui m'eût permis d'exprimer les contenus dont j'étais engorgé. J'ai fait allusion au dessin rapide d'animaux, que je pratiquais dans mes heures libres. Ce fut mon antidote à l'enseignement de l'école.

Par quel mécanisme le croquis rapide peut-il libérer l'esprit de formes apprises, de clichés et de tout ce qui nous maintient dans un état de soumission ?

C'est extrêmement simple. Le croquis rapide, surtout fait d'après des modèles sur lesquels on n'a pas de contrôle, comme des animaux, nous place dans une situation d'urgence où on n'a pas le temps de se rappeler quoi que ce soit de déjà vu ou de déjà appris. On n'a pas le choix que de puiser à ses pulsions en attente et de découvrir en soi-même des ressources dont on n'aurait jamais imaginé l'existence. Par analogie, c'est un état orgasmique où une synergie veille à tout coordonner sans

que le conscient ait une part importante. Je crois que le croquis rapide peut être aussi formateur pour un écrivain, un architecte ou un musicien que pour un peintre ou un sculpteur. C'est l'entraînement à oser sans jamais être sûr du résultat. Aussi, c'est l'entraînement à réunir dans la plus grande intimité conception et exécution, de sorte qu'elles se nourrissent l'une l'autre, mutuellement, ou, mieux encore, l'un de l'autre ! L'académisme, c'est séparer la conception d'une œuvre de son exécution. Conçoit-on un sourire pour l'exécuter une heure plus tard ?

Le croquis rapide fut une expérience fondamentale pour vous. Cette expérience devint-elle la base de votre enseignement ?

À n'en pas douter. C'était vivre la créativité de manière absolument empirique ; ce qui devait m'entraîner à tenter de faire vivre une semblable expérience aux étudiants dont j'aurai la charge plus tard. En résumé, cela a toujours consisté en ceci : l'étudiant est porteur d'une puissance créatrice que ni lui ni moi ne connaissons. Je n'ai donc pas à prendre les devants en lui disant quoi faire. Je ne puis que lui demander de faire à partir de quelques suggestions. De là il s'agira de trouver ensemble les indices d'un geste plus spontané qu'un autre et d'aller de plus en plus loin dans ce sens. Presque à coup sûr, cet étudiant, devant la mise en lumière de cette qualité, s'excusera de son succès en disant qu'il « n'a pas fait exprès ». Ma réponse a toujours été : mais, c'est ça qu'il faut atteindre ! L'enseignement de l'art est paradoxal ! Il a pour but réel d'amener quelqu'un à désapprendre « à faire exprès », alors que tout l'enseignement antérieur lui avait appris à faire exprès. On rejoint là l'enseignement zen où le disciple doit explorer au-delà de toutes les réponses qu'il possède pour en découvrir de nouvelles. La question du maître était absurde et sans réponse ! La création passe souvent par de tels dédales.

En 1940, vous quittez donc brusquement l'École des beaux-arts. Votre carrière proprement artistique peut donc commencer.

Dans la suite immédiate de cet événement, j'ai loué un atelier avec Julien Hébert et j'ai travaillé tant à peindre qu'à dessiner. Il en résulta, comme je l'ai déjà mentionné, l'exposition à la galerie Dominion, en 1942, ma première! Parallèlement, il s'est passé des choses décisives à l'École des beaux-arts : Pellan s'est imposé au directeur Maillard, qui dut l'accepter comme professeur. La querelle entre Pellan et Borduas naquit à la suite de la décision de Pellan de forcer la porte de l'école et d'y enseigner. Borduas s'y opposait : « Tu vas te faire avoir », lui avait-il dit. Dès son entrée dans ces lieux maudits, Pellan mena une telle campagne contre l'académisme que le directeur Maillard dut démissionner. Un nouveau directeur fut nommé, les choses évoluèrent rapidement. Pellan ne prolongea pas ses activités de professeur, satisfait de son coup. En 1948, je rentrai à l'école à titre de professeur, en même temps que Louis Archambault. Peu de temps après, on nomma Robert Élie, poète et écrivain, à la direction de l'école qui atteignit un très haut niveau; Robert était un homme qui voyait loin, pour qui l'art n'avait pas de secrets, sauf au niveau de quelques techniques particulières, ce qui n'était pas très grave. Dès son entrée en fonction, il créa un climat de collégialité qui unit les professeurs et les rallia à une cause commune : refondre l'école et repenser les cours en fonction des exigences de la créativité, dont la plus précieuse est le temps; un temps long où l'étudiant peut développer un élan intérieur et déboucher sur des découvertes inatteignables autrement. J'ai vécu les meilleurs moments de mon enseignement au cours de quelques années qui suivirent.

Faisons un rapide saut dans le temps. En 1969, l'École des beaux-arts est devenue le département d'arts plastiques de l'université du Québec à Montréal. Quels en furent les effets ?

Le renouvellement de l'école que je viens de décrire s'est fait après bien des discussions portant sur des questions de temps. Or, la durée des cours d'atelier que nous avons réussi à nous donner ne cadrerait pas du tout avec celle des cours théoriques qui sont le propre de l'enseignement universitaire. Il nous a fallu faire bien des concessions. Que pouvait faire un étudiant dans un cours de peinture ou de sculpture qui ne durait qu'une journée par semaine ? Pour l'université, c'était très long ; pour nous et pour l'étudiant, c'était juste le temps de déballer ses affaires et de repartir.

Le milieu universitaire privilégie la connaissance et l'enseignement de celle-ci. En réduisant le temps essentiel à l'expérience de la création, il ne pouvait que lui substituer des notions, comme s'il suffisait d'expliquer l'art pendant une heure pour que l'étudiant sache ensuite comment peindre ou sculpter durant l'heure suivante. Je tiens à préciser que rien de cela ne relève de l'université du Québec à Montréal en propre, mais apparaît dès qu'on insère une école d'art dans une université, quelle qu'elle soit.

Rapprochons-nous, si vous le voulez bien, de votre parcours artistique proprement dit. Quels sont les tableaux dans l'histoire de l'art qui vous ont le plus marqué — quelques-uns, au hasard ?

L'artiste doit s'alimenter à bien des sources et des œuvres marquantes ne se rencontrent pas uniquement parmi les chefs-d'œuvre. Pas nécessairement, non plus, parmi les seules œuvres picturales. Il y a eu des poèmes, il y a eu encore plus d'œuvres musicales qui ont été des soleils ou des lunes dans ma vie. Mais je me confine ici à des œuvres d'art plastique qui ont percé ou abattu un mur qui me bloquait la vue sur un aspect ou un autre de l'art. Tenez, quand j'ai vu, au Louvre, *Le scribe accroupi*, ce chef-d'œuvre de l'art égyptien, j'ai eu un choc indescriptible. Je l'imaginai énorme ; il est monumental, mais il ne mesure qu'une cinquantaine de centimètres de

haut. C'est là que j'ai pris conscience de l'échelle d'une œuvre qui fait sa densité et son inépuisable richesse. L'échelle, c'est ce qui nous fait passer des plus petites choses à l'ensemble, au tout, à un tout organique, donc vivant. Au Musée des beaux-arts de Montréal, je suis également resté bouche bée devant un tout petit tableau, un portrait de Fouquet, qui m'a révélé la même chose. Pour ne pas faire d'énumération ennuyeuse, je ne citerais qu'une autre œuvre qui m'a laissé le plus extraordinaire souvenir. C'était au Museum of Modern Art de New York, dans les années cinquante; je visitais la magnifique rétrospective Bonnard où je fondais en émotions rarement éprouvées devant la peinture, mais souvent vécues, noyé dans une musique. Devant une immense toile, un paysage vu du balcon de Bonnard, je me suis senti dans une espèce de paradis et, pour la première fois de ma vie, j'ai pleuré devant une peinture. Mais je n'étais plus *devant*, j'étais *dans* la peinture.

Comment se peut-il que Bonnard vous ait touché si profondément mais ne vous ait jamais influencé?

Mystère! Peut-être parce que Bonnard est tellement ineffable qu'on ne peut rien lui prendre. On ne peut que l'aimer.

En ce qui concerne les écrivains et les artistes qui vous ont marqué, je sais que vous tenez Paul Valéry en grande estime. Que lui devez-vous?

Beaucoup! Des distinctions essentielles! Quand j'étais étudiant à l'École des beaux-arts cherchant à découvrir un sens à ce que j'y faisais, je lisais Valéry, qui mettait en lumière les différences fondamentales qui séparent, par exemple, la prose et la poésie. Personne ne m'avait ouvert de fenêtres aussi lumineuses sur ces deux modes de communication foncièrement différents mais souvent entremêlés. La prose est la forme quotidienne d'expression, la plus courante. Elle est

monosignifiante par nature et se doit donc d'être claire et sans équivoque afin de transmettre un message destiné à être compris rationnellement. Sa fonction consiste principalement à *dire* quelque chose. Une fois le message reçu, compris et donc extrait de sa forme, on n'a plus besoin de celle-ci ; lire un article de journal dix fois ne donnera rien de plus, du moins si on l'a bien lu la première fois. La poésie, en revanche, qui se comprend intuitivement, est une forme où le message est *immanent*, comme dit Valéry ; il demeure dans sa forme dont il est inséparable et par laquelle il se régénère à chaque contact. D'où le fait qu'on peut revenir à une œuvre poétique sans compter les fois où on l'a lue, vue ou écoutée. À quatre-vingt-deux ans, j'écouterais encore volontiers *Le sacre du printemps* mais je ne relirais pas un article de journal relatant un fait divers. Valéry rappelle également que l'œuvre poétique relève du faire et, surtout, est moins destinée à *dire* quelque chose qu'à nous *faire* quelque chose, à nous mettre dans un certain état. Bien des années plus tard, Marshall McLuhan disait sensiblement la même chose quand il lança sa formule choc : « The medium is the message. » (Pour la rendre plus explicite, il la refila à son public en la modifiant ainsi : « The medium is the *massage*. »)

L'influence de Valéry eut cependant un effet pervers sur moi, un effet pernicieux. Mon admiration pour la lucidité de sa pensée et pour la rigueur de sa forme était telle que, sans m'en apercevoir, je tentai de faire passer cette vertu dans ma peinture. J'en fis un vice qui m'étouffa pendant quatre ans.

Au fil des ans, vous avez lu Valéry, Malraux, Jung et bien d'autres auteurs ; comment résumeriez-vous cette somme de réflexions sur l'art et sur ce qui fait sa grandeur ?

Les trois auteurs que vous mentionnez furent les plus importants. Je citerais deux qualités qui font la grandeur d'un art : il faut qu'il soit poétique et universel. Ces deux qualités

découlent du niveau où il est puisé. Atteindre à l'universel était plus facile à l'artiste des civilisations collectives du passé qui vivaient naturellement au niveau des archétypes qui constituent les images fondamentales de l'espèce humaine. Les archétypes forment une constellation au creux de l'inconscient collectif. Les artistes « primitifs » ont toujours vécu l'art comme une fonction de notre espèce tandis que nous, épris d'individualisme, considérons l'art comme une propriété personnelle; ce qui en réduit trop souvent l'expression à un monologue superficiel et narcissique. Je n'ai jamais oublié cette remarque impitoyable de Jung : « Un art qui se veut d'abord personnel, mérite d'être traité comme une névrose. » Il dit aussi ce qu'aucun artiste ne veut entendre : « L'artiste en tant qu'artiste n'a pas de volonté. » Ce n'est pas facile à comprendre — encore moins à accepter —, mais on peut en saisir le sens en pensant à d'autres fonctions sur lesquelles la volonté consciente ne peut qu'interférer malencontreusement. L'analogie est simpliste, mais pensez à l'indigestion que vous pouvez provoquer à force de *vouloir* digérer !

Plus l'artiste s'engage en lui-même, moins il a à *vouloir* son art, car dans les zones profondes de son être, il rencontre les besoins de l'espèce à laquelle il appartient, qui dépassent en importance les siens propres, d'où ce propos d'un Indien montagnais pour qui l'inconscient était le grand homme en lui. Néanmoins, l'entreprise de produire un art universel par son fond et personnel dans sa forme demeure possible dans le contexte de notre culture. Il s'agit de réconcilier les deux pôles, de combler l'espace entre les deux. Ce n'est pas donné.

Mais est-ce que cela signifie que le pôle personnel est absent de l'art de civilisations collectives ?

Pas nécessairement. Dans ces cas, il apparaît très fortement sous la forme de la personnalité ethnique à laquelle il

appartient. Malraux illustre ce fait en imaginant une situation invraisemblable où un amateur d'art, traversant des salles consacrées à l'art égyptien, dont il ignorerait l'existence, découvrirait là un art aussi personnel que celui de Picasso ! La démonstration est fulgurante !

Une autre question sur les influences, ce qui nous permettra du même coup de renouer avec la chronologie. En 1945, vous avez fait un voyage au Brésil. Les artistes brésiliens vous ont-ils marqué de quelque façon lors de votre séjour dans leur pays ?

J'ai rencontré certains d'entre eux, dont Portinari et Roberto Burle-Marx. Mais l'art du Brésil, comme celui du Mexique d'ailleurs, était alors tellement imprégné de politique et de messages sociaux qu'il ne me touchait pas de près. L'importance du sujet trop particulier au Brésil lui conférait un caractère circonstanciel avec lequel je m'accordais mal.

En quittant le Québec pour aller vivre à Rio de Janeiro vous êtes vous senti coupé de votre milieu ?

Le choc fut énorme. Je n'étais jamais sorti du Québec, sauf pour aller à Toronto. À Rio, je me sentais dans un ailleurs comparable à une autre planète. Un tel dépaysement vous ouvre l'esprit à mille choses nouvelles. Au retour, j'ai pris conscience de moi-même et du milieu québécois comme jamais c'eût été possible autrement. Malgré une production limitée et bien des ennuis de vie quotidienne, ce voyage m'a beaucoup apporté, il a eu sur moi des effets à retardement tout à fait bénéfiques, en particulier sur mes rapports ultérieurs avec la nature tropicale. D'autres effets en revanche furent presque néfastes. Insidieusement, l'influence de Picasso s'était déjà infiltrée dans ma peinture avant que je n'aille au Brésil. Une fois de retour, l'envahissement a été complet. Tout ce que je faisais portait le sceau du géant à tel point que je me

sentais exproprié et exclu de moi-même. J'ai vécu quatre ans d'enfer, sans peindre ou presque, afin de laisser cette influence se dissoudre.

Mais quel rapport entre le Brésil et Picasso ?

Un rapport subjectif, indirect qu'il m'est difficile d'expliquer. C'est mince comme rapport. Mais voici : j'ai été frappé par la bouche des gens qui parlaient un portugais bien articulé; des bouches aux coins en tête de flèches comme celles que Picasso a si souvent peintes ou dessinées. Ces bouches me fascinent encore. Elles sont liées à la langue, formées par une prononciation finement ciselée; ce que je ne connaissais pas, venant du Québec!

Pellan et Borduas sont peut-être les deux symboles de l'art québécois des années quarante. Quels furent vos rapports avec l'un et l'autre ?

Le milieu montréalais que j'ai connu au sortir de l'École des beaux-arts offrait peu de choses au jeune artiste que j'étais. Certaines expositions ou certains concerts constituaient des événements inoubliables. La guerre avait forcé à l'exil de grandes personnalités européennes et Pellan était de celles-là. Il revint ici en 1940 lorsque les Allemands menaçaient d'envahir la France. Dès son arrivée, il fit une exposition au musée de Québec des œuvres qu'il avait pu sauver du désastre. La même exposition fut reprise un peu plus tard au Musée des beaux-arts de Montréal. C'est là que j'ai rencontré Pellan, un homme d'une personnalité tonique, lyrique, explosive même! Son amitié me fut précieuse, mais je ne pouvais rien absorber directement de cette intensité à haut voltage, car j'étais trop contenu, trop entraîné à la prudence par mon éducation. Notre amitié a traversé les années, jusqu'à sa mort, même si, vers la fin, nous ne nous voyions pas très souvent.

Je ne me souviens pas en quelles circonstances j'ai rencontré Borduas, mais il avait recommencé à peindre, stimulé par la présence de Pellan parmi nous. Jusque là, après un séjour en France, il enseignait et vivait l'art tout doucement. Puis, tout à coup, il avait repris espoir, avait loué un atelier et travaillait avec passion. L'exposition de ses gouaches nouvelles, tenue à l'Hermitage, le fit émerger subitement et le mit dans une situation de rivalité avec Pellan. Rien de trop sérieux jusqu'à ce que Pellan aille discuter de son intention d'aller combattre l'académisme sur le terrain même de Charles Maillard. Borduas, comme je l'ai dit, désapprouva le projet, d'où la querelle profonde entre eux. Et moi, j'étais pris entre les deux. Lors d'un coup de téléphone, Borduas m'a un jour sommé de prendre parti; il y eut un froid dans nos rapports. La rupture complète survint à la suite d'un événement particulier au sein de la Société d'art contemporain où Borduas avait proposé que l'on crée une section de membres juniors. Il voulait faire admettre, en bloc, les disciples dont il était déjà entouré. La Société posa comme condition à leur admission qu'ils soient évalués par un jury. J'ai fait partie de ce jury qui rejeta deux ou trois candidats, à la colère de Borduas; ce qui me valut de passer au rang des ennemis sans rémission.

Borduas et ses disciples allaient bientôt signer le manifeste du Refus global; de quel œil voyiez-vous le mouvement ?

Je n'ai jamais songé à réformer le monde ni même la société dans laquelle je vis. Question de tempérament. Je cherchais plutôt à trouver ma niche écologique dans une société que je n'appréciais pas plus que les signataires du manifeste, mais l'espèce de culte qui se développait chez eux ressemblait trop à mes yeux à une secte religieuse fanatisée et télécommandée par un gourou. Le fossé était bel et bien creusé entre nous.

Si vous le voulez bien, j'aimerais que vous nous décriviez le climat culturel montréalais dans les années quarante et cinquante.

Dans l'ensemble, le milieu ne faisait pas une grande place à l'art. Jusque là, nous nous sentions comme de petits coloniaux en dehors des grands circuits culturels. Mais dans les années quarante, ces circuits se sont étendus jusqu'à nous inclure dans leur tracé. Ainsi, de grandes expositions venues d'Europe en route pour les États-Unis passaient-elles par Montréal. Sous les auspices de la Société d'art contemporain, d'importantes conférences ont été présentées par Fernand Léger et par le père Marie-Alain Couturier, tous deux réfugiés de guerre. La Société d'art contemporain, fondée par John Lyman, avait créé une section « membres amateurs » et l'initiative avait eu l'effet de réunir sous un même toit les artistes et les amateurs d'art; l'enthousiasme régnait à l'intérieur d'un groupe restreint.

Quelle a été l'influence de Pellan sur les artistes qu'il côtoyait ici ?

Comme je le disais, il a eu une influence libératrice sur le grand public par ses expositions et les commentaires nombreux publiés dans les journaux. Mais il n'eut d'influence sur les jeunes artistes que lorsqu'il enseigna à l'École des beaux-arts. Parmi ceux-là, je citerais Jean Benoit et Mimi Parent qui ont fait carrière à Paris.

C'est lui qui est à l'origine de Prisme d'yeux, le manifeste de son groupe, mais c'est vous qui l'avez écrit. Le texte parut le 10 février 1948 dans Le Devoir, plusieurs mois avant Refus global. Comment naquit Prisme d'yeux ?

En fait, le mouvement qui mena au manifeste naquit de la rivalité entre Pellan et Borduas. Dans le contexte du moment, Borduas et son groupe s'affirmaient de plus en plus comme un mouvement bien défini et Pellan ne voulait pas être en reste

Prisme d'yeux

Du mouvement de ces dernières années, *Prisme d'yeux*: mouvement de mouvements divers, diversifiés par la vie même.

Aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisée! (régionalisme sur le plan de l'esprit). Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer, rameront sans voir par devant ni même par derrière, sans espoir de faire le point.

Au contraire, *Prisme d'yeux* se rallie à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes; celle qui ouvre toutes les voies, souvent opposées mais également possibles et vraies comme le jour et la nuit, le feu et l'eau... Donc la plus révolutionnaire!

Prisme d'yeux s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelle. Nous pensons à la peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels, dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale.

Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.

Peinture pure? — Si l'on veut.

Mais purifier l'expression ne réduit la valeur humaine de l'œuvre. C'est plutôt l'élever à un état supérieur d'où s'étendra davantage son rayonnement.

L'expérience picturale de chacun, c'est notre profond désir, doit appartenir à la vie, et par conséquent, devenir inhérente à toute autre expérience vitale dont elle sera la projection.

Comment peut-elle autrement atteindre au titre d'universelle ?

Exigeant sur ces points, *Prisme d'yeux* veut croître par sélection naturelle et réunir les forces saines de notre peinture qui s'orientent nettement en ce sens.

Prisme d'yeux ne s'organise pas contre un groupe ou un autre. Il s'ajoute à toute autre société qui cherche l'affirmation de l'art indépendant et n'exclut nullement le privilège d'appartenir aussi à ces groupes.

C'est en toute objectivité mais avec prudence que *Prisme d'yeux* recrute ses membres. Il ne juge qu'en fonction de l'intensité et de la pureté de leurs œuvres en regard de la tradition.

L'admission d'un nouveau membre ne se décide pas par la voix d'un chef (*Prisme d'yeux* n'en a pas) ni d'un comité d'admission mais par la voix de tout le groupe aux trois quarts favorable.

En plus nous avons, à l'unanimité, rejeté la formation d'un jury qui, ailleurs, filtre les envois de ses membres avant chaque exposition. Par cette décision nous laissons à chaque membre admis la pleine responsabilité de ses œuvres, responsabilité non partagée — aux yeux du public — par les autres. Mais aux yeux du groupe il engage son honneur. Nous croyons ainsi promouvoir l'auto-critique, maintenir des valeurs maxima et vivre de cette ambition.

Le Devoir, 10 février 1948

devant ce phénomène qui minait son importance. Avec Jean Benoit et Mimi Parent, il conçut le projet de monter son propre groupe en opposition à celui de Borduas. Pour lancer ce groupe de supporters, il fallait un manifeste; à cette fin, il fallait d'abord recruter les membres qui auraient conféré crédibilité et prestige à un tel groupe et surtout qui lui auraient donné une ligne de pensée. Le recrutement fait, et après deux ou trois réunions très animées, on m'a chargé de rédiger le manifeste *Prisme d'yeux*. Je me souviens que les propos tenus par l'ensemble des participants n'avaient rien de fulgurant. Tout au long des discussions, nous sentions que ce qui nous réunissait relevait davantage du sentiment de Pellan envers Borduas que de positions idéologiques fermes. Formé d'artistes déjà autonomes et différenciés, le groupe manquait de cohésion — ce qui faisait en revanche la force des automatistes. En rédigeant le manifeste, je ne pus que réunir des idées très générales sur l'art vivant — si générales, en fait, que l'on pouvait se demander si *Prisme d'yeux* allait quelque part.

Justement, est-il allé quelque part ?

Il a connu un moment de gloire. Pour lancer le manifeste, il fallait réunir des journalistes autour d'une exposition des membres du groupe. Arthur Lismer accepta de nous prêter une salle de l'annexe du musée et nous eûmes notre soirée, qui fut très agréable.

Rien de plus ? Y a-t-il eu des suites ?

Oui, mais elles ne furent pas fracassantes ! Après des échanges oiseux entre quelques critiques conservateurs et certains d'entre nous, la controverse s'est éteinte tout doucement. *Prisme d'yeux* ferma les yeux... Le nom que Pellan avait choisi était très beau ; comme le sourire du chat Cheshire d'*Alice au pays des merveilles*, c'est tout ce qui reste d'un grand effort.

À part le manifeste Prisme d'yeux et la critique de l'académisme dont nous avons parlé, vous avez régulièrement publié des articles dans journaux et revues, dans Amérique française, La Relève, La Nouvelle Relève, etc. Quelle est la fonction de l'écrit sur l'art ?

Oui, j'ai écrit sur Roberts, sur Pellan, sur Borduas, Cézanne et divers autres sujets. Le discours sur l'art est lui-même un sujet hautement controversé. L'écrivain d'art s'est mis dans cette position quand, épris de son rôle d'éclaireur enivré d'autorité, il n'a plus su où s'arrêter. Un prêtre catholique contestataire a déjà dit que ce qui a tué le catholicisme fut la recherche de certitudes ! Quand le discours sur l'art prend un ton dogmatique et veut imposer des certitudes, il devient néfaste. L'académisme est né de cette tendance déjà présente chez Léonard de Vinci. Et la tendance n'est pas morte, loin s'en faut ! Même un théoricien comme Mikel Dufrenne nous met en garde contre les théories. Il dit très pertinemment : « Aucune théorie n'est innocente ; toutes se veulent normatives. » Non seulement veulent-elles dire au public quoi voir et quoi comprendre dans ce qu'il voit, mais, pis encore, elles veulent dicter aux artistes ce qu'ils devraient faire ! C'est là que Barnett Newman fait le point et réplique : « L'esthétique est aux artistes ce que l'ornithologie est aux oiseaux » — et depuis quand les oiseaux consultent-ils les ornithologues pour savoir s'ils doivent être insectivores ou granivores ou pour savoir quoi pondre et quand, etc. ? On n'échappe pas à s'inventer des théories. Il faut se méfier même des siennes, dès qu'elles tentent de précéder la sensibilité. Sentir est primordial, comprendre vient ensuite ; autrement on apprend ce que d'autres ont compris. C'est insuffisant. Dans tout rapport entre sensibilité et intelligence, il faut constamment se rappeler que la sensibilité est autonome, qu'elle ne se fait rien dicter par en haut et, par ailleurs, que l'intelligence ne peut réfléchir sensément si elle se détache des données fournies par la sensibilité à l'origine, à la fine pointe de la perception.

Quant à ma contribution au discours sur l'art dans ces écrits auxquels vous faites allusion, je n'ose me prononcer vu la distance qui m'en sépare. Gide disait qu'à un certain âge on ne lit plus que ses propres écrits; c'est la dernière chose à laquelle je voudrais m'astreindre. Un dernier mot là-dessus : écrire ne me vient jamais facilement et ce qui me tourmente lorsque je me relis c'est que je ne sens *jamais*, ou rarement, que ce texte a atteint une forme complète et définitive — l'heureuse sensation du point final. Ce que j'ai souvent senti en peinture.

Vous avez parlé de l'influence de Picasso sur votre travail, de l'étouffement que vous avez ressenti, de l'abandon de la peinture pour un temps, qu'est-ce qui a favorisé votre retour à la création ?

Une période d'influence, c'est un peu comme une autre adolescence qu'il faut traverser en défendant son identité contre ses modèles. Pour l'artiste, cela doit se produire tôt ou tard. Il faut se libérer de leur domination. Cela fait, on peut encore admirer ses modèles, les vénérer même, mais on n'a plus à prendre d'eux, parce que nos modèles sont en nous. Face à l'influence que je subissais, la conquête de mon statut propre se faisait si lentement et si péniblement qu'il me semblait impossible d'échapper à Picasso. Mais un jour Picasso n'était plus là et ne menaçait plus mon existence.

De ces quatre années de silence, reste-t-il quelques œuvres ?

Quelques-unes seulement. J'en mentionne deux qui ont survécu à de nombreuses tentatives décourageantes où rien n'arrivait à une conclusion : *Les lys tigrés*, une nature morte qui fait partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, et *Le hibou en cage*, qui se trouve dans une collection privée de Montréal. Ces deux œuvres portaient des signes prémonitoires : la nature morte, encore empreinte de la

présence de Picasso dans certains de ses éléments, m'était apparue spontanément en moins d'une heure, alors que j'avais travaillé cette toile pendant des jours et des jours sans pouvoir la mener à terme. Elle me disait : « Tu as cherché la rigueur pour la rigueur; tu en fais un fétiche! mais la rigueur doit s'exercer en fonction de la pulsion et se modeler sur elle... » La leçon fut entendue... mais les réflexes conditionnés ont la vie tenace! *Le hibou en cage* eut une naissance bizarre, unique même. Il surgit de moi après une sieste; encore endormi, j'ai peint ce tableau d'un seul geste, en vingt minutes, guère plus! — comme l'aurait fait un somnambule. En devenant plus lucide, je me suis demandé ce que ce hibou pouvait bien représenter? Vivant avec l'œuvre, j'ai compris que c'était un autoportrait, un exposé de mon problème : il fallait que je sorte de la cage où je m'étais enfermé par souci de rigueur. N'ayant pu prendre à Picasso sa puissance, je n'avais pu que lui ravir sa forme en tentant de la mettre au propre! Tout ce que ce hibou a pu me raconter! Mais il m'a fallu une bonne période de décantage avant que je puisse appliquer ces deux leçons. En post-scriptum à tout cela, j'aimerais rappeler ce que je disais de Valéry plus tôt; son influence n'est pas étrangère à ce que je viens de raconter.

Certains tableaux semblent s'être imposés à vous comme une nécessité: Le hibou en cage, par exemple. Mais les autres... ?

Si on est animé par un esprit de création, il faut nécessairement que chaque tableau soit une expérience nouvelle, même dans le développement d'une série sur un certain thème. Jean Bazaine a déjà écrit que « d'un tableau à un autre il faut avoir perdu le fil » et Manet, avant Bazaine, avait dit que, « chaque fois, c'était se jeter à l'eau sans savoir nager ». Dites-vous bien cependant qu'on n'est pas tous les jours en possession de ses moyens créateurs; là, il faut parfois travailler à vide avant de trouver quelque chose qui s'animera avant d'atteindre à ce

que vous appelez une nécessité. Au départ, une œuvre peut comporter une immense part d'arbitraire, d'éléments interchangeables à l'infini; c'en est désespérant. Le jeu consiste à transformer l'arbitraire de tout cela en nécessités aussi absolues et aussi irremplaçables et intouchables que possible. Qui voudrait, ou oserait, changer une note aux *Sonates pour violoncelle* de Beethoven ?

Après cette période trouble et relativement stérile où vous étiez étouffé par Picasso, comment avez-vous repris possession de vous-même ?

C'est vers 1955 que j'ai repris la peinture et peu après un séjour dans les Laurentides où l'esprit du nord m'a touché jusque'au fond de moi-même. En revenant chez moi, j'ai entamé une série de paysages; dans les premiers, on sentait un écho de Roberts, qui s'est dissipé rapidement. J'ai alors eu l'heureuse sensation de rentrer en moi-même et de m'y installer.

Et ces paysages, qu'avaient-ils de particulier, en quoi se distinguaient-ils de ceux de Roberts ?

Ils étaient plus graphiques que ceux de Roberts. Ils se sont tous réalisés, non pas à partir de sketches ou de croquis faits sur place — ou devant le motif lui-même —, mais à partir du geste de peindre. Pourquoi me sentais-je plus à l'aise de peindre à l'atelier que devant le motif ? J'ai trouvé la réponse plusieurs années plus tard, en lisant cette observation de Jung : « On ne peut pas percevoir la réalité et l'imaginer en même temps. » Je commençais à peindre un ciel et ce ciel évoquait des perceptions antérieures qui pouvaient remonter à l'enfance, à l'époque où je chassais des insectes à l'orée d'un bois ou ailleurs. Le paysage se composait de lui-même, nourri de souvenirs inconscients qui donnaient au tableau un caractère

de vérité. Nombre de gens m'ont dit, après avoir vu l'un ou l'autre de ces tableaux : « Je sais où tu as peint ça, c'est à... » Tout ces paysages, à la vérité, ont été peints à l'atelier, à l'abri du vent et des mouches noires ! Je ne gardais qu'un paysage sur vingt, le plus souvent, celui qui profitait de la vitesse acquise et se réalisait d'un geste continu. Une interruption et je grattais le tout. Cette forme de peinture ressemblait à l'écriture : si on bloque sur sa signature, il faut presque la reprendre.

Quand vous avez recommencé à peindre des paysages au milieu des années cinquante, les peintres se tournaient vers l'abstraction. Vous sentiez-vous anachronique ?

Je me sentais, en effet, un peu comme une espèce d'attardé. Pourtant, il fallait que je le fasse envers et contre tous. Cela dit, intérieurement, je distinguais entre l'imagerie et la peinture et, dans les rapports ténus entre les deux, ce qui devait dominer c'était la peinture. À travers ce cheminement, je m'orientais graduellement vers une forme de peinture abstraite, sans savoir comment celle-ci m'apparaîtrait.

Des bibliothèques entières ont été écrites sur la question de la figuration et de l'abstraction en peinture ou en sculpture. Quelle est votre opinion sur la question ?

Partons de l'idée que la vie n'aime pas tellement les compartiments étanches. J'en suis venu, assez tôt dans ma considération des choses, à penser que la peinture la plus figurative peut devenir avec le temps une pure abstraction, comme une peinture abstraite peut être porteuse d'une énorme charge de réalité. Dans le premier cas, pensons à Holbein ou à Vermeer, et dans le deuxième à Rothko, par exemple. On se peint à travers un sujet comme on peut aussi le faire sans sujet. La seule question importante : a-t-on réussi à s'incarner dans son œuvre

ou non ? Tout le reste est affaire de modalités. On est toujours devant des cas d'espèce. L'essentiel, pour moi, c'est qu'une œuvre tienne des deux catégories. Il n'est pas une grande œuvre qui les réunisse de la même façon et dans les mêmes proportions qu'une autre mais les deux doivent s'y trouver.

Depuis le tout début de mon expérience de la peinture, je m'étais découvert une passion pour Holbein dont j'admirais les portraits d'Anne de Clèves et de Jane Seymour, femmes d'Henri VIII. On trouverait difficilement plus figuratif que ces deux œuvres ; le plus petit maillon de la plus petite chaînette, le plus fin détail d'un bijou y sont reproduits avec un souci d'exactitude photographique. Pourtant, plus on regarde l'un ou l'autre de ces tableaux, plus ces détails disparaissent ou perdent de l'importance, et plus on découvre une réalité cachée derrière cette figuration : au-delà des apparences, Anne de Clèves et Jane Seymour s'effacent avec brocarts et bijoux pour laisser paraître Holbein lui-même à travers l'architecture de ces portraits.

L'artiste doit être fidèle à deux réalités : celle du monde extérieur et celle de son monde intérieur. Il tire son art d'un vécu qui résulte d'une longue absorption du réel ; ce qu'il en garde en le transposant et en le convertissant en symboles plastiques est son affaire. Le vigneron part du raisin pour faire son vin ; le cépage, le terrain, l'ensoleillement et autres facteurs, ont assurément leur importance dans la réussite du vin, mais l'art est dans la vinification qui correspond à la transposition dont nous parlons ici, à cette transcendance de la matière à l'esprit. À moins d'avoir un intérêt technique dans les origines d'un vin, qui, en dégustant un grand cru, s'attarderait à penser aux raisins dont il se compose ? Étant alors transmués en vin, ces raisins n'existent plus comme tels. Ainsi sont passées Anne de Clèves et Jane Seymour !

La peinture, l'art vise à convertir la réalité en symboles plastiques ; est-ce que cela n'est pas dérangeant pour bien des gens ?

Oui, parce qu'il est plus facile de reconnaître que de connaître. En poursuivant la même analogie, bien des gens, placés devant une œuvre nouvelle, aimeraient défaire le vin pour retrouver les raisins. C'est par entraînement qu'on peut dépasser ce besoin d'être rassuré devant l'inconnu et, qu'on ne s'illusionne pas, c'est toujours à refaire...

Puisque nous parlons ici du sens de l'art et de sa compréhension, revenons à la distinction de Valéry entre la prose et la poésie : notre civilisation a tant de choses et tant de messages précis à véhiculer par la prose qu'elle en a oublié et perdu le sens du symbole. Les contenus d'un symbole sont multiples et simultanés. Jung dit que, « dans l'inconscient, tout se passe en même temps ». Seule l'intuition peut capter cette simultanéité qui est à l'opposé de la « linéarité » de la prose. C'est pour ça que la poésie, pas plus que l'humour, qui est de même nature, ne peut s'expliquer ou se traduire en prose sans risquer de tout perdre. Une blague expliquée n'est plus drôle; elle a perdu son dynamisme, son effet de choc! Elle ne fait plus rien. La poésie ne survit pas mieux à ce traitement. Leur raison d'être : nous faire éclater de rire... ou de poésie — c'est la même chose —, afin que nous puissions dépasser les limites du conscient et pressentir l'infini.

Par quelles transitions êtes-vous parvenu à des formes plus transposées?

Beaucoup de découvertes, en science comme en art, se font par accident. « Visa le noir, tua le blanc », comme dit la chanson. Mais un accident, venant de nous-même, ne nous est pas tout à fait étranger; et si, de surcroît, on trouve à l'assumer et à l'exploiter, il n'est plus un accident.

Je dois toutes mes transitions d'une forme à une autre à des événements fortuits et totalement imprévus. Vers les années soixante, je sentais que mes paysages laurentiens me suggéraient de passer à autre chose bien qu'ils m'aient fait

connaître partout au Canada, sauf à Québec. Mes recherches de nouveaux moyens d'expression m'ont mené au *squeegee*. M'étant tardivement acheté une voiture, il me fallait cet instrument, cette raclette, pour nettoyer le pare-brise. Or, comme je peignais sur la surface lisse de panneaux de masonite et que j'essuyais au torchon cette surface à chaque ratage — donc très souvent —, j'eus l'idée d'employer le *squeegee*, qui ferait le travail plus vite. Mais voilà que, tout en me servant de cet instrument pour une tâche destructrice, je m'aperçus qu'il produisait des effets intéressants et, après un bon moment d'exploration, la raclette en vint à remplir un rôle constructif, au même titre que les pinceaux. De ces jeux de matière, j'entrevois une forme d'expression toute nouvelle, mais je me demandais bien que faire passer par son truchement dont le registre n'était pas très étendu. Comme le *squeegee* écrasait la peinture en grands plans suggérant de grandes plaines, j'en vins à peindre la plaine de Saint-Jérôme, en contre-bas des Laurentides — ce que je n'aurais jamais pensé peindre sans cet instrument. L'achat d'une voiture m'a bien servi...

Cette période *squeegee* n'a pas duré très longtemps vu les limites de l'instrument. Mais les flous que celui-ci produisait dissolvaient la réalité et me rapprochaient d'une forme de peinture de moins en moins figurative — surtout dans certains paysages de nuit. Poursuivant ma recherche d'autres moyens techniques, je donnai libre cours aux jeux du hasard en pressant du papier dans une peinture très fluide où des couleurs flottaient l'une dans l'autre; en reportant ce papier en différentes positions sur le panneau couché, j'obtenais des effets splendides de textures et de couleurs qui séduisaient, malheureusement, plus l'œil que l'esprit.

Reste-t-il quelques œuvres de cette période expérimentale ?

Deux ou trois peut-être, mes souvenirs sont vagues. Mais encore une fois, un accident d'une extrême banalité s'est

produit qui m'a entraîné très loin et, enfin, dans une forme non figurative. En pressant ce papier dans ma peinture, celle-ci devenait moins fluide et de plus en plus collante. Or, sans que je m'en aperçoive sur le coup, un bout de papier se déchira et resta collé sur mon panneau. Je fus fasciné par cette espèce d'île qui émergeait des petites bulles laissées par le retrait du papier. Je ne m'étais jamais intéressé aux diverses formes de collage que j'avais jusqu'alors connues. Mais là, j'en fis le moyen technique qui m'occupa jusqu'à la fin de ma carrière de peintre. Je me mis à déchirer du papier et à recueillir toutes sortes de matériaux, fils à pêche, tissus à rideaux, déchirures de métal rouillé trouvées au bord des trottoirs, enfin, des tonnes de choses hétéroclites qui m'ont amené à réaliser une peinture abstraite suggérant le passage du temps, l'érosion, la durée... Tout en travaillant dans cette voie non figurative, cette thématique m'amena également à peindre des tableaux d'écritures, de fossiles et même d'insectes; tout cela à la même époque et s'accordant très bien au voisinage immédiat de l'un et de l'autre de ces sujets.

Ces paysages graphiques et les autres réalisés au squeegee, ainsi que les collages naissaient-ils d'esquisses, de dessins préparatoires ?

Je crois que j'ai cessé de dessiner, au sens commun du terme, au début des années cinquante. Tous mes tableaux depuis lors se sont développés à partir de la matière, du geste de peindre, sans croquis ou dessins préliminaires. Tous étaient très dessinés, mais leur dessin se trouvait à même la peinture et en était indissociable — un peu comme le violon et le piano dialoguent dans une sonate.

Quant aux collages, le temps de fabrication en était désespérément long, surtout pour moi qui venais de connaître l'exaltation d'une peinture gestuelle de plus en plus excitée par le geste de peindre jusqu'à une explosion finale. Rien de tel ici. Une composition s'amorçait lentement en rapprochant des

éléments susceptibles de s'accrocher et de « cliquer » ensemble. Le panneau reposait à plat sur des tréteaux et là commençait la fixation de ces éléments. Le procédé pouvait prendre plusieurs jours avant que je ne passe à la couleur. Il m'était toujours difficile d'apprécier la valeur de ma composition à ce stade parce que rien de ces éléments ne se voyait clairement. La couleur confirmait ou infirmait la justesse du collage ; dans ce dernier cas, je devais me résigner à tout détruire et recommencer. Si, au contraire, les structures du tableau prenaient avec bonheur la couleur appliquée par couches successives et frottées, usées et érodées jusqu'à exprimer des millénaires d'usure de la matière, j'éprouvais une grande satisfaction. Mais il n'était pas toujours évident que le tableau était terminé ; j'en ai repris plusieurs qui sont morts par érosion...

Quand, justement, un tableau est-il fini ?

La belle question ! La création c'est faire quelque chose qui ne s'appuie sur aucun modèle, autant que possible. Si chaque tableau propose une démarche nouvelle, comment pourrait-il s'accompagner d'indications claires quant à son point d'arrêt ? On finit toujours par s'arrêter, mais souvent trop tard ! Bien des œuvres ont été tuées par une dernière petite retouche... Valéry a raison de dire qu'« il n'y a pas de poèmes terminés, il n'y a que des poèmes abandonnés ». Braque raconte une anecdote qui illustre bien la zone floue où peut se situer la conclusion d'une œuvre. Ne voyant plus quoi ajouter à un petit tableau, il le mit de côté, face contre le mur. Quelque temps plus tard, il remit le tableau sur son chevalet, le regarda un moment et conclut que « le tableau s'était terminé en [son] absence ». Il l'avait bel et bien terminé quelques jours avant, sans s'en rendre compte. Pourquoi est-ce si difficile, souvent, de savoir si c'est terminé ? C'est qu'il y a un conflit chronique entre l'idée consciente de ce que l'on cherchait à faire et ce que l'on fait réellement à son insu.

L'écart peut créer beaucoup d'incertitudes! Toutefois, certaines œuvres s'imposent avec tellement de force à l'auteur qu'il n'a pas de questions à se poser quant à leur point d'arrêt. Ce sont des moments bénis.

Est-ce que vous avez souvent détruit des tableaux longtemps après les avoir réalisés?

J'ai surtout détruit des tableaux, ou des états d'un tableau qui se cherchait et se métamorphosait constamment. J'ai rarement eu l'occasion de vivre assez longtemps avec mes œuvres pour vouloir en détruire longtemps après les avoir réalisées.

Si je comprends bien, vos rapports avec le marché de l'art ont été harmonieux.

Oui, mes rapports avec les galeries d'art ont toujours été heureux. J'ai exposé au tout début de ma carrière à la galerie Dominion, à la galerie Denyse Delrue, Mira Godard à Montréal et à Toronto, et, dans cette ville également, chez Blair Laing et ailleurs. Je vois des jeunes aujourd'hui qui doivent quémander leur admission dans une galerie, alors que j'ai été sollicité par elles. Bien sûr, à l'époque, des nouveaux artistes n'apparaissaient pas tous les jours sur le marché de l'art et les galeries étaient peu nombreuses. Ajoutez à cette conjoncture le fait d'un intérêt naissant pour l'art et vous comprendrez que l'époque d'alors me semble heureuse et sereine avec le recul des ans.

Je connais votre goût pour la cuisine thaïlandaise et pour bien des aspects de la vie orientale découverts à l'occasion de vos voyages en Chine, au Japon, en Thaïlande et ailleurs. Aussi bien vos collages que vos paysages laurentiens très graphiques portent la marque de cet amour. Ya-t-il un Oriental en vous? Est-ce que l'Orient a influé sur votre art?

Oui, il y a un Oriental qui sommeille en moi et qui se réveille de temps à autre. Tout jeune, j'ai un jour annoncé que j'épouserais une Japonaise. Mais je n'ai jamais su d'où me venait un tel projet. Il demeure que le type oriental me fascine depuis toujours, comme bien d'autres aspects de la vie orientale. Je n'ai jamais vu d'aussi beaux enfants qu'en Chine, en Thaïlande ou au Japon. Mais la vie orientale est si différenciée qu'il faut choisir entre des valeurs parfois très contrastées. Autant je suis épris de l'art de tout exprimer par un rien ou un silence, autant le côté baroque et grimaçant me crispe. C'est le point de vue d'un Occidental qui est porté à choisir dans la réalité ce qui lui convient, alors que dans la vie orientale tout cohabite avec tout sous le signe du yin et du yang. Mes paysages laurentiens très graphiques avaient des affinités avec des écritures orientales et certains de mes collages encore plus, car ils se composaient de blocs de caractères semblables à des caractères chinois, mais totalement inventés et occupant l'espace du tableau comme un jeu de propositions soumises au silence et à la méditation, un jeu de pleins et de vides comme j'ai pu l'observer en Chine sur d'énormes vases de bronze ou sur d'autres supports. Heureusement, lorsque j'ai vu ces œuvres, les tableaux dont je parle étaient déjà faits et je ne peignais plus. Autrement, ces vieux artisans chinois m'auraient influencé de pire façon que Picasso ! Ce qui est intéressant de noter ici, c'est que je suis arrivé seul, pour ainsi dire, à ces formes d'expression, je les ai retrouvées en moi, plutôt que de les recevoir par influence extérieure. Sans doute, le vieil Oriental qui dormait en moi, m'en avait-il chuchoté l'idée...

Sans que cela relève de l'influence directe, les caractères dont se composent vos tableaux-écritures semblent inspirés par l'une ou l'autre des écritures anciennes, chinoise, cunéiforme, hiéroglyphique...

Je me suis créé un type d'écriture d'un esprit semblable, où les caractères sont dynamiques et semblent représenter les choses par leur mouvement ou leur qualité de geste. Mais, dans le concret, c'est davantage le matériau dont je disposais qui m'inspirait les caractères de mes messages cryptiques, car je n'ai jamais su ce que j'écrivais dans ces tableaux. Je les écoutais comme des prophéties dictées par un génie invisible mais très présent.

Après avoir peint des paysages où l'on pouvait se perdre dans la profondeur de l'espace, on vous retrouve ici entièrement à la surface du tableau qui se présente comme une dalle solide et dure. Est-ce qu'il s'agissait là, pour vous, d'un changement radical ?

Mais il n'est radical qu'en apparence. En fait, je poursuivais la même démarche en termes différents ; je passais d'une profondeur spatiale à une profondeur temporelle. Ce sont deux pôles de la même réalité. Pour moi, c'était une plongée vertigineuse dans la « nuit des temps », comme je plongeais aussi vertigineusement vers le « nord » dans mes paysages : la même quête d'absolu ! Plus jeune, je n'aurais jamais cru que l'on pouvait peindre quelque chose d'aussi invisible que la durée !

Les fossiles et les insectes, toujours réalisés avec les mêmes moyens techniques, s'inscrivent en effet dans une recherche du primitif, du très ancien.

L'intérêt pour les fossiles ne m'est pas venu par mon côté naturaliste, comme on pourrait l'imaginer, mais à la suite d'une évolution artistique me faisant passer d'une chose *historique* — l'écriture — à une chose *préhistorique* — les fossiles. Là aussi, la série me fut suggérée par la matière. Par exemple, je me souviens d'avoir fait un poisson fossile à partir d'une feuille d'orme dont j'ai enlevé la nervure centrale pour la remplacer par une colonne vertébrale faite de fragments de

tissus de rideaux. Le plus difficile était de donner à tous ces vestiges de matière organique (que j'inventais) un caractère de dégradation comme la géophysique et le temps ont su le faire à travers tant de millions d'années. Le plus étrange, c'est qu'en réalisant ces tableaux je ne pouvais pas procéder avec rapidité. Il fallait que je prenne du temps comme pour entrer dans le processus de fossilisation et m'y accorder. Bien sûr, je pouvais condenser quelques millions d'années en deux ou trois jours, mais je n'aurais pas pu faire un tel tableau en trois quarts d'heure. Cela m'eût paru une pure tricherie, voire même une hérésie !

Les insectes, qui ont toujours occupé une place importante dans votre vie, ont fait irruption tardivement dans votre peinture et n'ont en outre pas duré longtemps. Pourquoi ?

Curieusement, je n'ai jamais pensé peindre ou dessiner un insecte d'après les dessins que j'en avais fait dans ma jeunesse. Et c'est encore par accident qu'ils ont de nouveau fait figure de sujets dans mon art. Je réalisais un tableau abstrait sur lequel j'employais une laque bleu métallique. Je revenais du Panama où j'avais capturé de beaux insectes que je montais entre des couches vaporisées de ce bleu. Le spécimen que je m'apprêtais à monter était un morpho, un de ces fabuleux papillons d'un bleu semblable à celui que j'employais dans mon tableau. Encore là, c'est la matière qui me suggérait une nouvelle aventure. Aussitôt après avoir monté mon papillon, je pris un panneau et je me mis à réaliser mon premier insecte d'une série qui n'eut pas longue vie car le schème demeurait toujours le même : le sujet en vue dorsale est étalé comme un spécimen de collection. Quant aux insectes vus de tous leurs angles, j'avais la photo comme moyen technique approprié et je tenais à ne pas mêler les points de vue.

Vos tableaux d'insectes représentaient toujours un sujet déterminé auquel vous étiez fidèle. Où était la transposition ?

Je pense que le passage du petit sujet qu'est normalement un insecte à une grande dimension est déjà une espèce de transposition. Mais à cela s'ajoutaient d'autres moyens qui la poussaient plus loin. La fixation de l'insecte dans une position quasi héraldique était un de ces moyens.

Est-ce que la photographie des insectes a contribué à vous les faire abandonner comme sujets de tableaux ?

Dans une bonne mesure, sans doute. Car la photographie me semblait mieux adaptée à exprimer leur infinie variété. Longtemps après avoir commencé à photographier les insectes, je fus frappé par ce fait : à mon insu, d'une chose fortuite à l'autre, j'étais devenu l'illustrateur que j'avais d'abord voulu être, et cela tout en continuant à peindre. Je réconciliais deux tendances qui s'étaient déjà opposées et qui pouvaient désormais cohabiter.

En plus de la peinture, vous avez fait des bijoux, de la sculpture, de l'art intégré à l'architecture. Quelle importance chacune de ces formes d'expression a-t-elle par rapport à la peinture ?

J'ai produit quelques sculptures quand l'idée m'en passait par la tête ; ce qui n'a pas fait de moi un sculpteur. Quant aux bijoux, ils ont une autre histoire ; j'avais réalisé un grand projet pour l'université de Montréal qui m'avait beaucoup fatigué. C'est par thérapie occupationnelle que je me suis mis à bricoler du plastique, un peu comme on fait marcher un cheval après une course afin qu'il décélère progressivement. D'une chose à l'autre, je me suis pris au jeu et, pendant plus d'un an, je n'ai fait que cela avec une passion délirante ; à la fin, j'ai pensé m'engager dans cette voie professionnellement, mais la

perspective de me lancer en affaires m'a vite dissuadé de pousser l'aventure plus loin et je suis revenu à la peinture.

Mes expériences en art intégré à l'architecture ne furent pas nombreuses mais très enrichissantes. J'ai d'abord exécuté, en 1966, un triptyque en collage-peinture pour le planétarium Dow; ensuite ce fut l'ensemble de cinq œuvres de techniques diverses pour l'université de Montréal réalisé en 1968. En 1979, je me suis attaqué à une sculpture mobile (qui ne l'est probablement plus aujourd'hui) située dans la station de métro Place-Saint-Henri. Après ma retraite, et de l'enseignement à l'université et de la peinture, j'eus à composer le décor des quinze cabines d'ascenseur de l'édifice La Laurentienne. La toute dernière œuvre se trouve dans le hall d'entrée de l'immeuble où j'habite; les deux projets ont été réalisés selon la même technique : éléments d'aluminium anodisé fixés sur un fond d'acier inoxydable.

Le travail de conception de ces œuvres m'a beaucoup plu, mais je déplorais de ne pas participer à leur exécution, réalisable en industrie seulement.

On dit parfois que tout a été fait en peinture. La croyez-vous épuisée ou menacée de l'extérieur par les arts de haute séduction comme le cinéma et le multimédia ?

Comme vous le savez, j'ai mis fin à ma propre production parce que je ne voyais pas ce que je pouvais y ajouter. Mais je ne généraliserais pas à partir de mon cas. Ce serait oublier que la créativité naît de l'unicité de la personne et qu'un génie — toujours inattendu — pourrait bien survenir et donner tort aux prophètes de malheur évoqués dans votre question.

De quoi souffrirait la peinture pour que l'on prédise sa fin ? Sans doute d'une énorme dispersion à travers un nombre troublant de peintres partout dans le monde et pratiquant au même moment toutes les formes de peinture connues depuis l'impressionnisme, plus toutes les nouvelles, plus toutes les

hybridations imaginables de tout cela. Cette production massive a de quoi saturer le marché de l'art et nous faire croire que la peinture s'est vidée de ses contenus. Ne serait-ce pas le public qui, d'une part, est un peu gavé et, d'autre part, distrait de l'art par l'apparition de formes de communication autrement plus attirantes que la peinture : je pense ici au cinéma, à la vidéo, à l'internet et au design, qui vous refile toutes les trouvailles de l'art moderne dans les objets les plus quotidiens — sans oublier la télévision qui nous offre le monde à la maison. Il se pourrait que nous assistions, sans trop comprendre le phénomène que nous avons sous le nez, à une métamorphose de formes d'art connues et éprouvées qui écloront sous de nouvelles formes. Si l'on porte un regard sur les millénaires passés, ne voit-on pas que chaque période s'est donné un art préféré ; était-ce à cause du tempérament d'un peuple, à cause d'un matériau abondant et résistant aux intempéries ? Il demeure que la sculpture sur pierre a dominé toute l'Antiquité ; le vitrail, tout le Moyen Âge ; et la peinture, la Renaissance et les siècles qui la mènent à nous — et peut-être à sa fin. Je n'y crois pas trop, tout en pensant que, même si la peinture et d'autres arts plastiques continueront de révéler de nouveaux secrets du monde intérieur, les regards du public seront majoritairement attirés ailleurs.

Vous venez de faire allusion à la « démocratisation », à la diffusion dans la vie quotidienne des trouvailles de l'art par le design. Pourriez-vous préciser votre pensée ?

Oui, j'ai dit que le design est en train de nous refile les trouvailles de forme, de couleur, de texture et quoi encore, du langage plastique, en les incorporant dans une foule d'objets utilitaires qui, de la sorte, deviennent des objets d'art dont on se vêt, dans lesquels on circule, avec lesquels on fait ses rôties le matin, ou par lesquels on écoute sa musique. On les achète pour leurs fonctions mais, sans s'en douter, on

s'ouvre à un langage plastique et à un répertoire de formes que nos parents n'auraient jamais acceptées en peinture ou en sculpture. Accrochez une peinture originale chez vous et il y a de bonnes chances qu'elle ne soit pas isolée ni même incongrue, comme l'eût été un Picasso dans à peu près n'importe quel salon de son temps.

La qualité artistique des objets fonctionnels dont on peut s'entourer aujourd'hui témoigne d'une alliance entre l'art et la haute technologie dont il naît des objets d'une extraordinaire perfection que telle publicité de voiture résume en parlant de « l'inlassable poursuite de la perfection » ! Je reprochais à Léonard de Vinci d'avoir tenté de faire une science de l'art parce que l'idée s'accordait mal à son temps. Mais aujourd'hui, après cinq siècles d'attente, le vieux Léonard n'aurait-il pas raison de rire dans sa longue barbe ?

Il n'est pas toujours facile de classer les objets selon qu'ils appartiennent à l'art ou non...

Certains sont objets d'art de naissance, si je puis dire, et c'est clair. D'autres naissent objets fonctionnels ou utilitaires et doivent attendre le passage du temps et la perte de leur fonction — ce qui semble les purifier et les ennoblir. Marshall McLuhan dit que, lorsqu'un objet perd sa fonction, on a tendance à en faire un objet d'art. Peut-être doivent-ils passer par ce stade intermédiaire où il acquièrent le titre d'antiquités. Une vieille faucille, un vieux rouet ou une voiture ancienne prennent alors une valeur démesurée après avoir été mis au rancart. Ils sont maintenant objets d'art.

Repensons à la grande exposition de voitures anciennes présentée il y a quelques années au Musée des beaux-arts de Montréal. L'idée d'une telle exposition en a scandalisé plusieurs. Mais Pierre Théberge, le responsable de l'événement, ouvrait le musée d'art jusqu'à y inclure des objets que le temps n'avait pas encore couverts de la patine des antiques.

C'est l'accélération de l'histoire, c'est tout. L'art n'a pas fini de s'ouvrir à des formes nouvelles. Personnellement, je puis vous dire que je connais peu de sculptures récentes comparables à une certaine Ferrari rouge qui se trouvait dans cette exposition. Et elle était immobile et silencieuse ! Imaginez-la en action... !

À ce que je vois, l'automobile vous passionne ?

J'ai en effet une très haute considération pour ce produit de l'invention humaine. Depuis nos origines, nous nous sommes déplacés à deux pattes. Longtemps plus tard quelqu'un eut l'idée de monter à cheval et de profiter des quatre pattes de ce dernier. De là à l'atteler à une voiture, il n'y avait qu'un pas. Plusieurs idées plus tard, quelqu'un décida de mettre le cheval à l'écurie et de lui substituer un moteur. La voiture à cheval (la véritable traction avant) sans cheval, garda la même forme pendant de nombreuses années. McLuhan dit bien qu'une idée nouvelle s'exprime toujours dans des formes anciennes. C'est ce qui se produisit jusqu'à ce que, par étapes, nous arrivions à concevoir des voitures automobiles qui n'ont l'air que d'elles-mêmes — de pures concrétions. Une influence de l'art abstrait ? À n'en pas douter.

On vous a à plusieurs reprises demandé, je crois, souvent sur un ton de reproche, voire même d'indignation, si vous regrettiez d'avoir quitté la peinture. Vous disiez tout à l'heure que tel est loin d'être le cas. L'entomologie est à la fois pour vous une activité créatrice — par la photographie qui l'accompagne, par la constitution d'une collection, etc. — et une connaissance. De l'insecte lui-même vous êtes passé à une vision plus globale, plus écologique des choses, où vous découvrez le reste de la création. Vous vous penchez sur l'origine des insectes, leur évolution, leur distribution à travers le monde et même sur la dérive des continents. Avant

d'aborder tous ces thèmes, j'aimerais vous demander si cette exploration soutenue du monde des insectes est pour vous une activité professionnelle ou un hobby?

Je vous avoue que je n'ai jamais cherché à nommer ou à classer l'ensemble de mes activités gravitant autour des insectes, qu'on peut par extension qualifier d'entomologiques. L'expression qui qualifie le mieux mes rapports avec les insectes serait : amateur d'insectes. Ce qui ne me donne pas de statut social particulier. Cela renvoie strictement à une affaire privée, à moins que je fasse une présentation de mes photos devant un auditoire ou que j'en fasse une exposition comme *Magie des insectes*, qui circule encore à travers le Québec.

En tant qu'amateur d'insectes, je poursuis le développement de deux collections sérieuses qui se complètent. Ma collection d'insectes constitue la base des références auxquelles je reviens constamment. C'est un outil de travail précieux. J'aime bien la montrer si quelqu'un s'y intéresse; mais ce n'est pas fréquent. Par contre, ma collection de diapositives d'insectes et autres organismes du monde a un rôle social évident; c'est une banque de documents qui pourraient illustrer des livres et des livres si j'étais plus doué pour en faire la promotion et le marketing. J'éprouve une certaine fierté à avoir été reproduit à quelques reprises en couverture d'une revue d'aussi haut standing international que *Tropical Lepidoptera*, publiée à Gainesville, en Floride.

Par parenthèse, il est quand même étonnant que vous qui manifestez une telle passion pour la collection d'insectes n'ayez pas eu tendance à collectionner des œuvres d'art, tableaux ou autres objets!

Je me suis toujours assez bien défendu, en effet, contre la tentation de collectionner des œuvres d'art, et cela depuis le moment où j'ai compris à quel point les artistes regardent

les œuvres des autres pour ce qu'ils peuvent en extraire au profit de leur propre production. Ce cannibalisme nous classe parmi les plus mauvais amateurs d'art car, à la vitesse où nous vidons une œuvre de ce qui nous avait d'abord intéressé en elle, ce n'est plus la peine de tenter de la posséder en fait. Cela dit, à l'occasion de voyages à l'étranger, et de manière occasionnelle, j'ai acquis quelques masques d'Afrique, de Nouvelle-Guinée, quelques céramiques, pagaies ou tissus. Ces objets m'ont résisté d'autant mieux qu'ils étaient loin de la peinture et n'éveillaient que peu l'instinct de rapine que je viens de vous avouer. Je pouvais donc les contempler d'un œil serein.

Autre parenthèse. Vous avez été un peintre du nord. Vous avez déjà dit : « J'aurais aimé qu'on se perde à l'infini dans mes paysages. Je voulais peindre le silence nordique. Plus on monte vers le nord, moins l'empreinte de l'homme est visible. » En tant qu'entomologiste, vous vous êtes tourné vers le sud. Il y a quand même un changement de cap...

Dans mes paysages laurentiens, je cherchais en effet une espèce d'absolu où la création, la nature, prenait tellement d'importance que la présence de l'homme me gênait. Dans la plupart de mes paysages — je n'ai pas approfondi la question —, on ne trouve ni maison ni autres signes qui manifesteraient la civilisation. Mais ce goût de la nature pour elle-même, sans rien qui viendrait en détruire l'harmonie primitive, je le retrouve dans les tropiques; la présence humaine est là aussi assez discrète et, souvent, si bien intégrée au milieu qu'elle est aussi naturelle que lui.

J'ai fait allusion à la photographie et à la collection comme modes d'expression artistique. Est-ce qu'il y a d'autres recoupements entre l'art et les insectes?

Trop peu de gens ont eu l'occasion de regarder des insectes de près et, encore moins au microscope binoculaire. Ils découvriraient un monde de beautés à en perdre le souffle. S'ils ont une connaissance de l'art et des matières propres à certaines formes d'art, comme la sculpture, la peinture, la mosaïque, le vitrail ou la joaillerie, ils ne sauront résister à faire des rapprochements entre ce qu'ils voient et ce qu'ils ont vu en contemplant une œuvre d'art réalisée dans l'une ou l'autre de ces matières. Pour chacune d'elles et chacune des techniques inventées par l'homme afin de satisfaire à son besoin de beauté, on peut trouver un insecte qui incarne une forme d'art. Certains porteront cette forme d'art dans une partie ou l'autre de leur anatomie, d'autres seront tout entiers de pures sculptures, de purs bijoux à reflets métalliques, alors que d'autres annonceront peut-être même une forme d'art qu'aucun artiste n'a encore pratiquée.

J'ajouterais qu'il en va de même entre l'outillage que l'homme s'est inventé pour percer, gruger, ou transformer la matière et celui dont les insectes se sont dotés depuis des millions d'années d'évolution. L'arsenal de substances chimiques qu'ils se sont inventé peut faire l'admiration de plus d'un chimiste; et comment peuvent-ils porter dans leur corps fragile des composés aussi toxiques et aussi corrosifs que ceux destinés à leurs ennemis? Par leur extrême sensibilité à mille facteurs jouant dans leur milieu, les insectes ne sont pas étrangers, non plus, aux inventions de la haute technologie. Certaines des leurs ont peut-être de l'avance sur les nôtres.

Les collections entomologiques des musées d'histoire naturelle ont une vocation d'objectivité scientifique; elles sont constituées par plusieurs générations de chercheurs qui tentent de les rendre aussi complètes et exhaustives que possible. Une collection personnelle comme la vôtre n'est sans doute pas de même nature.

Étant personnelle, elle dépend de celui qui l'entreprend, de sa subjectivité et de ses choix. Une collection personnelle, c'est une construction de l'esprit, une création qui, tout en respectant l'aspect scientifique, s'accorde le privilège de s'inventer une thématique particulière. Je connais des collectionneurs qui n'admettent dans leur collection que des spécimens qu'ils ont pris eux-mêmes. La notion d'*authorship* qui enveloppe une telle collection garantit, en quelque sorte, la pureté d'un vécu personnel. On peut être puriste de bien des façons! Certains limitent encore leur collection aux lépidoptères, par exemple, à une seule famille. Il y a autant de choix personnels qu'il y a d'individus, autant d'axes de recherche qu'on peut en imaginer.

Si j'avais à me décrire sommairement en tant que collectionneur, je me présenterais comme généraliste, attiré d'abord par un intérêt esthétique que le photographe est toujours prêt à exprimer. Je collectionne donc des insectes de plusieurs ordres, de plusieurs familles et de toute provenance géographique. Je les attrape moi-même — plaisir suprême du collectionnement! J'en obtiens par échange avec des amis et par achat, car il y a une foule d'insectes importants que je n'ai jamais rencontrés vivants, même après quelques séjours dans leur pays d'origine. Alors, on les achète s'ils ne sont pas trop chers.

Cher, c'est combien?

Tout dépend des ressources dont on dispose et de l'intérêt qui anime l'acheteur; la notion d'insecte important, que je viens d'employer, varie énormément selon ces deux facteurs. Bien des insectes peuvent atteindre des centaines et même des milliers de dollars dans le cas de raretés exceptionnelles. Toutefois, des collectionneurs aux ressources modestes peuvent trouver de beaux spécimens pour beaucoup moins.

Une thématique, cela s'élabore avec le temps; est-ce comme en art, où elle apparaît à travers l'expérience? Quelle thématique s'est dégagée de votre collectionnement?

Assez tôt, j'ai pris conscience que tel insecte, tel groupe d'insectes ou même telle famille d'insectes, appartient à une zone biogéographique distincte. Certaines familles sont exclusives ou endémiques à l'Amérique tropicale, d'autres à l'Asie du Sud-Est. Chaque entomofaune a sa composition propre; à Shanghai j'ai capturé un petit papillon *Pyralidae* que je n'aurais pas distingué de ceux que je vois partout en Amérique tropicale. Mais les taxonomistes ne l'ont pas confondu avec ces derniers : il appartient à une autre espèce et même à un autre genre. Un mystère à éclaircir... Et il en foisonne. Pourquoi, par exemple, deux espèces de *Noctuidae*, semblables à les confondre au premier regard, se rencontrent-elles sur deux continents séparés par des milliers de kilomètres? Il faut alors reculer dans le temps : peut-être qu'un ancêtre commun occupait l'interface de ces deux continents avant qu'ils n'aient commencé de dériver pendant les millions d'années qui les séparent maintenant. Comme vous pouvez le constater, à partir d'un insecte, on peut faire pas mal de chemin dans l'espace et dans le temps. Un autre exemple : vous êtes assis dans votre jardin ou vous vous promenez dans un champ et, dans un même quart d'heure, vous voyez une libellule et un papillon, vous doutez-vous des millions d'années qui séparent leur apparition sur notre planète? Les libellules remontent au carbonifère (300 millions d'années) et les papillons au début du crétacé (65 millions) — ils viennent d'arriver.

C'est à partir de découvertes de cette nature qu'on refait constamment sa vision du monde. En réponse précise à votre question, la thématique que je dégage de mon expérience des insectes porte sur leur distribution dans l'espace et dans le temps. Ce que je regrette c'est d'avoir si peu de temps devant

moi pour sonder le produit de ces deux facteurs, le monde que nous avons sous les yeux.

Est-ce que l'évolution a pris des orientations différentes sous nos latitudes de ce qu'elle est sous les tropiques ?

Pour apprécier la différence entre l'orientation de l'évolution sous les tropiques et sous nos latitudes, il faut partir d'un fait déterminant : les glaciations qui se sont succédées sur une grande partie de l'Amérique du Nord. Notre nature s'est refaite à partir d'un bassin d'espèces végétales et animales qui ont remonté vers le nord à la suite de la fonte des glaces. Sous notre latitude, la terre se serait dégagée il y a dix mille ans environ. Les adaptations qu'ont dû développer nos espèces pour survivre dans un climat contrasté se sont orientées principalement contre le froid. Mais les glaces fondues leur laissent encore un passage difficile : celui de l'été à l'hiver, qui a mobilisé presque toutes leurs ressources adaptatives. Dans les tropiques, le climat prolonge celui que les insectes ont connu depuis leur apparition au carbonifère, un climat chaud et humide. Donc un climat idéal qui leur a permis de proliférer comme nulle part ailleurs. C'est ce nombre et cette variété qui ont orienté leur évolution dans le sens d'une interaction sociale. D'où la multiplicité des stratégies de défense par camouflage, par mimétisme et par le développement de toxines endogènes ou absorbées à partir de plantes qui les avaient déjà développées pour elles-mêmes. Dans cet été continu, chaque espèce est une spécialiste de quelque chose, chacune s'est taillé sa saison, s'est choisi une strate dans la forêt et s'est très finement défini une niche écologique. Vu le grand nombre d'espèces qui peuplent le milieu tropical (qui risquerait de s'écraser sous leur poids), la nature a réduit le nombre d'individus de chaque espèce afin d'éviter un surpeuplement. Il en résulte que des espèces rares sont un trait commun de cette entomofaune.

Une autre remarque au sujet du nombre et de la distribution des insectes. On imagine volontiers les milieux tropicaux envahis. Or les insectes les plus présents, à part les fourmis et les termites, sont les moustiques. Mais là encore, le fait qu'il y ait un grand nombre d'espèces comptant chacune un petit nombre d'individus joue en notre faveur, si je puis dire. Un naturaliste qui travaillait en Colombie a un jour évalué qu'il y avait dans un rayon de cinq kilomètres autour de son laboratoire deux cent cinquante espèces de moustiques, plus que ce qu'on trouve dans tous les États-Unis. Cependant, en un endroit donné, les individus d'une espèce sont soixante fois plus nombreux en Amérique du Nord. Voilà pourquoi les moustiques amazoniens ne m'ont pas particulièrement impressionné en comparaison avec ceux du Québec!

Mais, en fait, combien y a-t-il d'espèces d'insectes? Et comment les classe-t-on?

Le classement du règne animal remonte à Aristote, dont le système est très sommaire, faute de temps, mais aussi de matériel biologique provenant d'autres régions du globe que du bassin méditerranéen. Pline reprit et révisa la classification du philosophe, sans que cela soit plus convaincant ou plus complet. Il y a eu dans l'histoire d'autres tentatives, mais le mérite d'avoir conçu un système de classification universel des êtres vivants revient au Suédois Carolus Linnaeus, Linné, au dix-huitième siècle. La taxonomie moderne fait encore appel à son système.

Le principe du classement est très simple, il ressemble au jeu des boîtes chinoises : les plus grandes en contiennent de plus petites qui mènent du général au particulier. On passe donc ainsi successivement du règne à l'embranchement, puis à la classe, à l'ordre, à la famille, au genre et, finalement à l'espèce. En ce qui concerne la classe des insectes, elle se

subdivise en divers ordres dont le nom se termine en -ptère : lépidoptères, coléoptères, etc. Ces ordres comptent des familles, *Nymphalidae*, *Sphingidae*, etc. — tous des noms qui se terminent en *-ae*, qu'on francise en -é. La classification se raffine ensuite selon la morphologie et bien d'autres caractères déterminants.

Toute cette terminologie est évidemment très importante et très... pratique. Je me souviens, un jour, j'étais en Chine et je visitais l'université de Canton. Je m'intéressais à certains groupes d'insectes, notamment les longicornes. Or le conservateur ne parlait que le cantonais. Mais il a suffi de lui dire *Cerambycidae* pour qu'il m'invite dans la pièce où se trouvaient les coléoptères — il y en avait un nombre décourageant de tiroirs. Je lui demandai alors les *Lamiinae*, puis les *Monochamus*, et voilà! Je sus gré à Linné de nous avoir légué un moyen de communication qui permettait à un entomologiste chinois et à un amateur d'insectes québécois de se comprendre...

Pour répondre à votre question sur le nombre d'espèces d'insectes, je rappellerai d'abord que Linné, qui consacra beaucoup plus d'efforts à la classification des plantes qu'à celle des animaux, avait recensé sept mille sept cents espèces de plantes et quatre mille quatre cents espèces animales. Cela peu paraître impressionnant, mais aujourd'hui, les seuls insectes dépassent le million. En outre, si les taxonomistes des mammifères ne trouveront vraisemblablement pas une troisième espèce d'éléphant, les spécialistes des micro-lépidoptères ou les explorateurs des hautes cimes des forêts pluviales d'Amazonie ou de Papouasie peuvent encore espérer découvrir des nouveautés. Il y a encore beaucoup de petits organismes qui vivent incognito. Comme vous voyez, ce n'est pas dans une vie qu'on fait le tour de la question...

Parmi les pays que vous avez parcourus, la région qui vous a le plus retenu n'est-elle pas la forêt néo-tropicale humide ?

C'est en effet celle que j'ai fréquentée le plus et que je fréquente encore. J'y ai passé des milliers d'heures, et je suis loin d'avoir tout visité. La forêt néo-tropicale désigne la zone biogéographique qui comprend l'Amérique centrale, l'Amérique du Sud et les Antilles, autrement dit, les tropiques du Nouveau Monde. On appelle aussi ce genre de forêt la jungle, qui est une mauvaise appellation, ne serait-ce que parce qu'elle évoque l'image de quelque chose de terrifiant et d'impénétrable, ce qui n'est pas le cas. La première fois que je suis entré dans cette réalité aux splendeurs inimaginables, à Panama, j'ai senti une illumination m'envahir. Je n'avais jamais senti une telle sérénité et un tel accord avec le monde. Évidemment, il faut aussi apprendre à la connaître.

J'ai souvent essayé de faire une photo qui aurait pu donner de la forêt une image convaincante, exprimant sa luxuriance, sa grandeur et son mystère. Mes efforts ne m'ont jamais satisfait. Et je me suis demandé si cela s'expliquait par mes modestes dons de photographe ou si cela tenait à la nature même de la forêt. Effectivement la forêt a quelque chose d'occulte : elle se cache derrière les arbres quand on est dedans, et derrière un écran de verdure lorsqu'on la longe en embarcation. Quand on la survole, elle se cache sous un toit vert qui ne permet même plus d'imaginer les sentiers qu'on a parcourus. J'en suis arrivé à la conclusion que la forêt totale est invisible.

Sauf erreur de ma part, exception faite de votre séjour au Brésil en 1945, où vous n'étiez de toute façon pas allé pour des raisons entomologiques, votre première rencontre avec les milieux tropicaux riches en insectes date du milieu des années soixante-dix. J'aimerais savoir comment vous avez pu pénétrer les milieux sauvages où vous espériez trouver des insectes tropicaux. On ne s'aventure pas seul dans la forêt pluviale, surtout quand on n'a pas l'expérience des lieux.

Cela remonte en effet à ce congrès de psychologie sur la créativité tenu à Bogota à la fin de 1974, auquel je participais. Durant ce congrès, des excursions étaient offertes aux participants et je m'inscrivis à certaines d'entre elles. Mieux encore, mon itinéraire devait prolonger mon voyage au-delà des frontières de la Colombie en Équateur, au Pérou, au Panama, et finalement, au Guatemala. Mais le point marquant de tout ce circuit se trouva au Panama où j'obtins l'adresse d'un dénommé Lyle Armstrong qui organisait le genre d'expédition dont je rêvais. Quelques mois plus tard, nous étions deux couples à remonter le *rio* Bayano en pirogue et vivant une inimaginable aventure, tant sur le plan de la nature que sur le plan de la nature humaine : nous habitons une hutte chez des Indiens choco que nous avons aimés comme membres d'une même famille très unie. Les Choco auraient pu avoir servi de modèles au « bon sauvage » de Rousseau et Chateaubriand, car où aurions-nous pu trouver des gens plus accueillants, plus généreux et, somme toute, plus civilisés ! Après une semaine de séjour chez eux, nous les avons quittés, la larme à l'œil, pour visiter un autre groupe d'Indiens, les Cuna, situés plus haut sur le même *rio*. Nous anticipions un accueil semblable à celui que nous venions de connaître chez les Choco. Quel contraste ! Rien de tel. Les Cuna avaient une dette de reconnaissance envers notre guide, Lyle Armstrong, mais cette dette ne s'étendait pas jusqu'à nous. Lyle avait contribué à sauver la vie d'une fillette de la tribu en faisant appel à l'aviation panaméenne qui l'avait transportée d'urgence à l'hôpital et ramenée guérie. Nous n'étions que des intrus, tout au plus tolérés, sans le moindre sourire et sans la moindre réponse à nos salutations. Les Cuna sont des gens hautains, fermés, hostiles et xénophobes que nous avons quittés sans regrets et l'œil bien sec cette fois. Ces deux rencontres, si dissemblables, nous ont ouvert l'esprit sur la diversité de tempérament des peuples dits primitifs que nous avons tendance à réunir sous la même étiquette.

Cette expédition devait en inaugurer plusieurs autres puisque, encore tout récemment, vous reveniez d'une chasse en Amazonie équatoriale. À quatre-vingt-deux ans !

Oui, pour moi, l'expédition au Panama fut un modèle de ce que je voulais vivre. Devenant plus audacieux encore, je conçus, avec ma compagne Joan Esar, le projet de chasser les insectes en Amazonie. Mais comment entrer dans cette immense région sauvage partagée entre plusieurs pays ? Après avoir soigneusement parcouru des tas de dépliants touristiques, nous avons trouvé une auberge en pleine forêt, au Pérou. Quelques mois plus tard, nous nous envolions vers Iquitos où les représentants d'Explorama Lodge nous amenaient, par bateau, quatre-vingts kilomètres en aval, sur l'Amazone, à cette auberge qui est devenue un lieu de prédilection. J'y suis retourné, souvent seul, comme on va à sa maison de campagne, et parfois deux fois l'an. J'ai découvert là un milieu tropical inépuisablement riche et c'est ainsi que j'en suis venu à considérer les insectes comme partie intégrante de toute l'écologie du milieu où je circulais. Ma vision s'élargissait à tout un monde d'interrelations que je n'avais pas prévues et qui me comblaient de joies indescriptibles. Jamais ce mot de Claudel ne m'a semblé plus immense : « Connaître, c'est co-naître à quelque chose. » Je dois aux insectes cet infini privilège de connaître à la grandeur du monde.

Vos recherches se limitaient-elles à l'Amérique tropicale ?

Au début, oui. Mais après avoir exploré les forêts de plusieurs pays de cette zone, j'ai senti le besoin de comparer l'écologie néo-tropicale avec celle de l'Asie du Sud-Est et mes voyages se sont diversifiés, m'entraînant de la Malaisie à la Nouvelle-Guinée.

Tous vos voyages avaient-ils le même but, chasser les insectes ?

La plupart, oui, mais autour des insectes on trouve toujours un intérêt culturel qui enrichit chaque voyage. J'ai visité la Chine où, bien sûr, j'ai recueilli un certain nombre d'insectes, mais ce voyage, ainsi que deux voyages au Japon, avaient un intérêt d'ordre général. Plus tard encore, j'ai visité la Thaïlande, Singapour et Hong Kong en pur touriste, mais toujours le filet à la main.

Entre votre séjour au Brésil de 1945 et la série de voyages que la conférence de Bogota a déclenchés, vous n'aviez pas quitté le pays ?

Non, mais j'avais parcouru le Canada un peu dans toutes les régions où l'art avait cours. J'ai fait partie de plusieurs jurys et j'ai enseigné à divers endroits. Je ne compte pas ici comme voyages à l'étranger les visites à New York qui m'ont permis de voir de très nombreuses grandes rétrospectives. Une exception, toutefois : en 1950, je suis allé à Florence à titre de représentant du Canada à la conférence internationale et universelle de l'Unesco.

Quels sont, de tous vos voyages, ceux que vous considérez comme inoubliables ?

Tous, pour une raison ou une autre. Mais assurément, certains se classent comme les inoubliables des inoubliables. Les premières expériences d'un certain ordre, en général, ne s'oublient pas. Ce voyage à l'intérieur du Panama, dont j'ai parlé plus tôt, est de ceux-là, ainsi que le suivant, au cœur de l'Amazonie péruvienne. Ce voyage fut une espèce de *nec plus ultra* dont j'avais rêvé depuis ma jeunesse mais que je ne croyais pas possible d'atteindre. J'y étais et je n'en croyais pas mes yeux ni mes oreilles... J'ai fait deux voyages aux Galapagos qui ne s'oublient pas : on assiste là à la naissance du monde ! C'est un extraordinaire privilège.

Après de nombreux voyages en forêt tropicale humide, surtout en Amazonie, j'ai fait un safari au Kenya comme tout le monde peut en faire. Quel contraste ! Un climat sec où les mouches assoiffées vous sautent aux yeux, littéralement, une plaine ouverte à l'infini ponctuée de la présence de tous les animaux que l'on associe à l'Afrique et qui, tout à coup, deviennent notre premier lion, notre première girafe, etc. Ce ne sont plus des animaux que l'on peut voir chez soi, à la télévision, en pressant un petit bouton. Quelque chose ici les transcende et on les voit pour la première fois... L'expérience est unique.

Il y a eu d'autres premières : la Papouasie, l'île de Sulawesi (Célèbes) et le Japon dont j'ai déjà parlé. Les tiroirs de ma collection où reposent tel coléoptère ou tel papillon me rendent des milliers de souvenirs d'expériences vécues dans ces pays. J'ai ainsi le choix de repartir quand je veux et où je veux ; chacun de mes insectes m'y amène, peut-être mieux que l'internet.

Qu'est-ce que le voyage représente pour vous ?

C'est une forme de connaissance extrêmement exaltante, une co-naissance, comme disait Claudel. C'est une façon de naître plus d'une fois et, sans doute, plus agréablement que la première. Il s'agit de jouir d'un voyage le plus longtemps possible : avant, pendant et après. En français on dit : j'arrive de... quelque part. C'est un peu court et un peu sec. En portugais et en espagnol on témoigne beaucoup mieux des jouissances du voyage qu'on fait durer au-delà du retour physique. On dit : je finis d'arriver, sans préciser l'heure ou le jour où le voyage se terminera. Dans mon cas, je finis d'arriver des semaines ou des mois après mon retour à la maison, quand j'ai fini de monter mes spécimens, de trier mes photos... Quand tout ça est fait, je commence à rêver du prochain voyage...

Comment, une fois sur place, l'activité entomologique se déroule-t-elle ?

D'abord pénétrer dans des milieux de chasse riches en insectes ; par goût, ce sont les milieux tropicaux, qui m'attirent le plus. Dans mon enfance, je rêvais de « paradis d'insectes » et j'en ai trouvé plusieurs un peu partout dans la bande intertropicale. La chasse elle-même dans ces paradis est indiciblement exaltante. Sur place, il faut mettre ses captures en papillotes et voir à ce qu'elles se conservent bien jusqu'au retour. Suit alors la phase du montage des spécimens et leur insertion par ordres, familles, genres et espèces dans la collection où ils deviendront sujets de référence et d'étude. Ce travail reste ouvert et peut se continuer indéfiniment.

Quant à la chasse elle-même... Il ne faut pas s'imaginer qu'on récoltera des megasoma ou des callipogon à droite et à gauche ou qu'on attrapera un morpho au premier coup de filet ! Les populations d'insectes se répartissent sur une année complète et se distribuent sur un territoire très vaste. Les uns sont diurnes, les autres nocturnes. Bref, on ne les trouvera donc pas tous en même temps au moment et à l'endroit où on chasse. Il y a par conséquent autant de façons de chasser les insectes qu'il y a, chez eux, de régimes alimentaires et de comportements défensifs ou autres. Sont-ils diurnes, nocturnes, phytophages, homophages, xylophages... ? La chasse peut devenir hautement spécialisée selon qu'une espèce est particulièrement friande de crottin de léopard ou que, nocturne, elle ne viendra au piège lumineux que si on lui fournit un éclairage de deux mille watts. Noblesse oblige ! Je fais allusion ici au *Titanus giganteus*, le plus grand coléoptère qui existe, et que je n'ai jamais vu vivant, dois-je le préciser.

Personnellement, je ne transporte jamais dans mes bagages qu'un équipement de base, aussi léger que possible et qui me permettra de récolter à vue n'importe quel insecte en période active ou au repos sur un substrat quelconque. Dans

ce cas, il faut circuler et essayer de tout voir et de tout inspecter, le dessous d'une feuille, un tronc d'arbre, etc. En milieu humain, beaucoup de nocturnes — ils sont au moins dix fois plus nombreux que les diurnes — se trouveront près de lampes qui ont brillé toute la nuit. Mais si l'on veut découvrir quelles populations d'insectes s'activent la nuit, il faut avoir recours au piège lumineux et le maintenir allumé toute la nuit, car tous les insectes ne volent pas toute la nuit. On éteint le piège avant la fin de la nuit afin que les insectes endormis sur le drap puissent retourner à leur milieu, sans quoi ils deviendront la proie sans défense des oiseaux.

Ce piège lumineux, vous pourriez le décrire ?

C'est très simple. Au fait, ça n'a rien d'un piège qui retiendrait captif ou emprisonnerait un animal. Il s'agit de tendre un drap qui réfléchit bien la lumière d'une ampoule à vapeur de mercure. Comme les insectes sont sensibles aux ultraviolets émis par ce type d'ampoule, ils ne tardent pas à venir se poser sur le drap où ils s'endorment. On n'a qu'à cueillir ceux qui nous intéressent.

Ce type de chasse vous fait passer des nuits blanches !

Oui, mais c'est très excitant. D'ailleurs, on ne passe pas la nuit devant le drap. On laisse la lampe faire son travail et on inspecte le piège quatre ou cinq fois par nuit. On est en plein monde apparitionnel ! De plus, je puis vous assurer qu'aucune chasse aux insectes n'est aussi efficace et aussi aisée que celle-là et mieux adaptée aux moyens réduits d'un octogénaire.

Une fois les captures faites, quelle est la suite ?

Il faut les mettre en papillotes de format approprié et les conserver dans des boîtes étanches, à l'abri des fourmis ou

autres petits prédateurs qui pourraient les mettre en pièces ; il est bon également d'aérer les boîtes pour éviter les méfaits des moisissures. Mais tout cela, c'est de la cuisine...

Vous disiez tout à l'heure que vous montrez volontiers votre collection à tous ceux qui s'y intéressent, mais vous laissez entendre en même temps que les amateurs ne sont pas très nombreux. Par ailleurs, je sais que vous faites régulièrement des conférences sur les insectes. Votre démarche d'amateur se double autrement dit d'une intention pédagogique. Nos rapports aux insectes sont-ils si mauvais ?

Certains éprouvent en effet une peur hystérique à leur égard, que je ne comprends pas davantage que l'irrésistible attirance et la fascination qu'ils exercent sur moi depuis l'enfance. Cela dit, les rapports que nous entretenons avec eux ont beaucoup varié à travers les âges, selon les cultures et selon les insectes considérés eux-mêmes. Cela oscille de la peur à la répugnance mais aussi de l'admiration attendrie à la vénération. Il y a des cultures qui ont fait de tel insecte un symbole important de leur cosmogonie, alors que d'autres, voisines de celles-là, n'ont eu que du mépris pour lui. Les Égyptiens, par exemple, ont voué au scarabée dit sacré — un scarabée bousier — un véritable culte. Les Grecs, en revanche, considéraient ce coléoptère comme l'ennemi de la connaissance, de l'art et de la culture et le Moyen-Âge chrétien voyait en lui l'image du mal-pensant, roulant sa boule d'hérésie de par le monde.

Par ailleurs, les papillons diurnes — presque à l'exclusion des nocturnes — ont toujours rallié un suffrage universel, à la fois comme image de beauté et comme symbole de l'âme se dégageant du corps. Depuis des millénaires, l'humanité accorde aussi sa considération aux insectes qui lui sont utiles, ver à soie, abeille, coccinelle, qui restent quand même des exceptions à côté des centaines de milliers d'autres qu'on écrabouille quotidiennement. Globalement, il faut donc

conclure que les insectes ne sont pas considérés comme les meilleurs amis de l'homme. Une dame colombienne à qui je montrais des spécimens rapportés de son pays, et qui en ignorait tout, me demandait, en pointant du doigt ceux qui lui semblaient les plus suspects : « Celui-ci est mortel ? – Pas du tout ! – Et celui-là ? – Non plus ! – Mais sûrement celui-là ? » Il lui fallait un coupable.

L'influence de l'Insectarium de Montréal sur le grand public est-elle déjà appréciable ?

L'Insectarium a ouvert ses portes en 1990 et le public s'y est engouffré avec un enthousiasme inespéré. Le mot entomologie, jusque là, n'était connu que des professionnels et il suffisait de mentionner celui des insectes pour obtenir de votre interlocuteur et, surtout interlocutrice, une expression d'horreur et de dégoût. Les enfants d'il y a une trentaine d'années avaient été éduqués à redouter les insectes pour des raisons aussi futiles que « c'est sale » ou « ça donne des boutons », etc. Cette culture ancestrale était transmise surtout par les mères pour qui les insectes représentaient un ennemi portant atteinte à leur honneur de bonnes ménagères. Quant aux hommes, les insectes avaient plutôt une connotation détestable avec la partie de pêche du mois de mai. Ces enfants, devenus parents, allaient transmettre les mêmes attitudes à leurs propres enfants quand l'insectarium fut institué. Du coup, les insectes étaient réhabilités, légitimés et cessèrent d'être, selon le mot blasphématoire de saint Augustin « des créatures du diable ». Chaque jour depuis l'ouverture de ses portes, l'Insectarium se remplit d'enfants qui découvrent librement les insectes en accord avec la propension naturelle qu'ils ont à leur égard. Leur enthousiasme a remonté jusqu'aux parents qui se sont laissés prendre à admirer ce qu'ils n'avaient jamais vu. En quelques années, l'Insectarium a répandu au Québec une culture entomologique grâce à laquelle les insectes

sont anoblis au même titre que les fleurs ou les oiseaux, et tout ce qui est bon à contempler.

Je crois qu'aucun entomologiste professionnel, même s'il avait pu caresser le projet dans ses heures les plus délirantes n'aurait osé proposer la création d'un insectarium. Connaissant la réaction du public aux insectes, il aurait enfoui l'idée au plus profond de son esprit et l'aurait oubliée là. Il fallut un visionnaire comme Georges Brossard pour que l'Insectarium vît le jour. Georges est un homme emporté par une double passion, celle des insectes et celle de transmettre cette passion au plus grand public possible. Il lui fallait un insectarium, un « temple des insectes ». Il semble que personne n'a pu lui résister, même au niveau des finances publiques, puisque nous avons notre insectarium — si apprécié de visiteurs étrangers que Georges Brossard a été appelé à créer plusieurs insectariums dans divers pays.

On assiste à la dégradation, à la destruction des forêts et d'autres biotopes partout dans le monde. Avez-vous des inquiétudes ?

Comment ne pas en avoir ? Et comment rester optimiste devant la destruction massive et continue de la nature partout dans le monde. La menace a deux têtes : d'abord, il y a la croissance démographique naturelle qu'il est difficile de freiner et de censurer par des lois ou autrement, et il y a la cupidité (naturelle elle aussi) des grands exploiters qui traduisent n'importe quel milieu naturel en argent. On peut se demander ce qui restera de la biodiversité dont nous sommes encore témoins dans certaines régions du monde, lorsque les villes, les banlieues et les villages se toucheront.

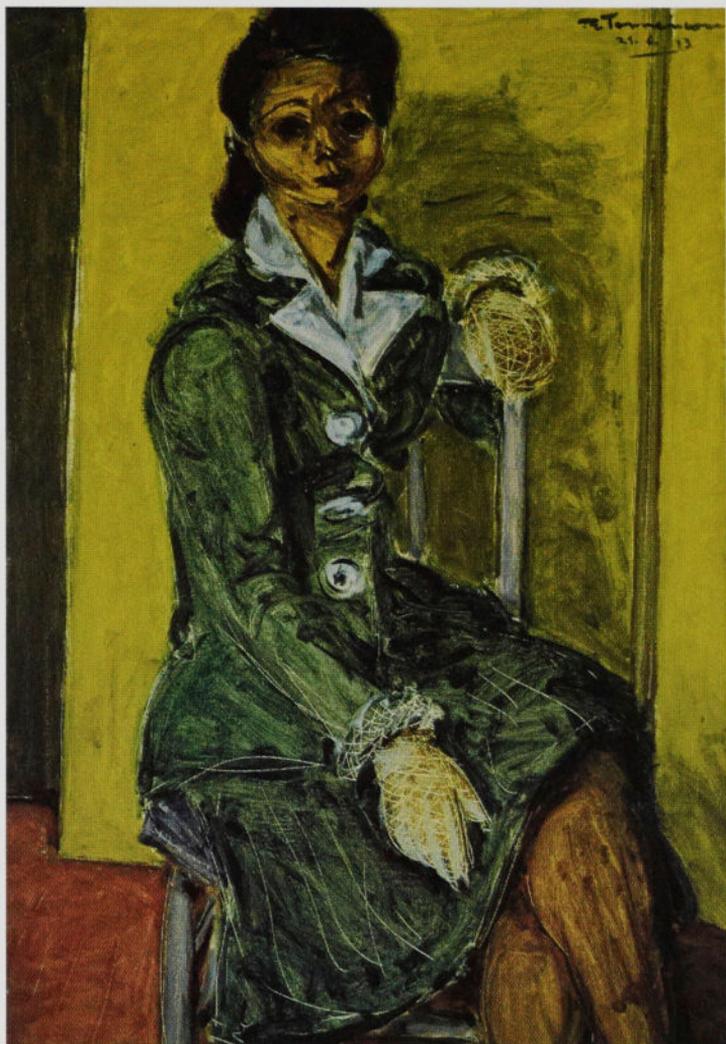
Heureusement, par des prises de conscience successives devant cette menace on en est venu à l'idée qu'il fallait organiser la défense de la nature, ce qui s'est traduit par la création de parcs nationaux, de réserves et de mouvements dédiés à la protection et à la conservation de la biodiversité.

L'inventaire de cette richesse a commencé avec Aristote dans l'Antiquité et fut repris et relancé par Linné au dix-huitième siècle et se poursuit toujours. Mais l'idée de protéger la biodiversité est apparue tardivement, lorsqu'on a constaté et compris que la destruction, ou simplement la dégradation d'un milieu entraînerait fatalement la destruction de milliers d'espèces toutes interreliées.

Ce qui me semble foncièrement inquiétant dans cette conjoncture, c'est la disproportion entre les forces de destruction et celles de la conservation. L'équation ne laisse pas entrevoir le triomphe de la vie sur l'argent, sur le progrès ou, simplement, sur l'expansion humaine — qui est aussi une forme de vie ! L'équilibre à trouver est précaire. Un facteur caché dans cette problématique c'est que l'homme moderne traîne encore au fond de lui-même une certaine ambivalence envers la nature : il aime bien aller s'y reposer mais il a aussi tendance à considérer la nature qu'il n'a pas encore soumise à ses fins comme « sauvage ». Et, pour plusieurs, la nature « sauvage » fait figure d'ennemi. C'est une force sourdement menaçante qu'il faut mater, domestiquer, exploiter ou détruire... En tout cas, elle n'est pas de notre bord !

Cette phrase surprenante d'un chef indien citée dans un numéro récent du *National Geographic Magazine* consacré à la notion de *Wilderness* nous met ce fait sous le nez : « Only to the white man is nature wilderness. » Oui, c'est uniquement au regard de l'homme blanc que la nature est sauvage et combien d'attaques contre elle se justifient à ce niveau inconscient !

ŒUVRES



Les gants de filet, 1943

Huile sur toile

90 x 60 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



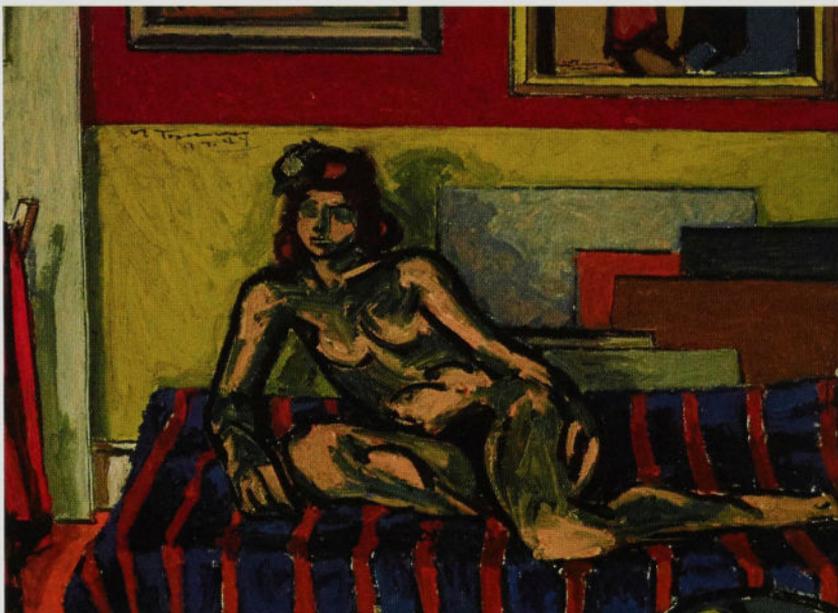
Nu, 1943

Huile sur panneau de fibre de bois

63,5 x 89,2 cm

Collection du Musée du Québec

Photo : Richard-Max Tremblay



Le grand nu au divan rayé, 1944

Huile sur toile

71,5 x 89 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

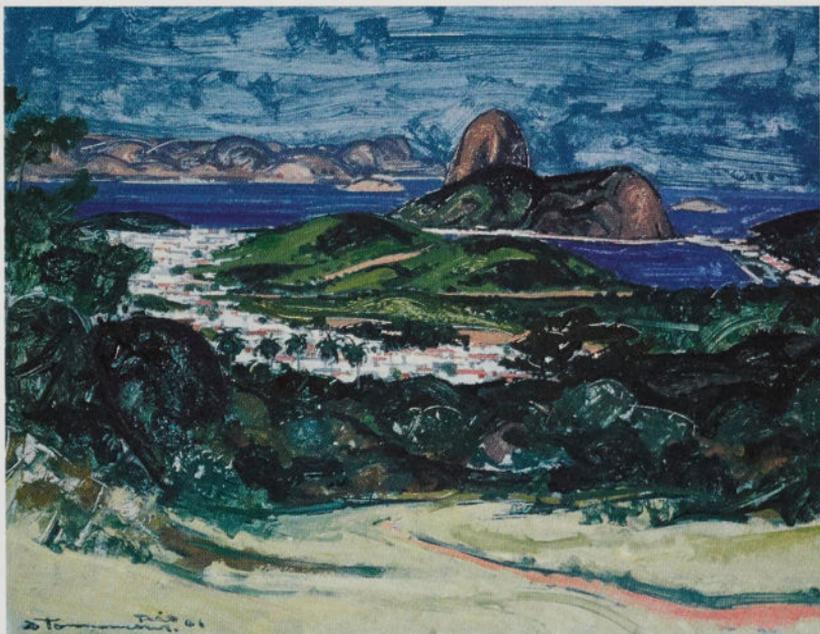


Portrait de Marion Roberts, 1944

Huile sur toile

103,7 x 78,7 cm

Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



La baie de Rio de Janeiro, 1946
Huile sur panneau de fibre de bois
60,8 x 78,4 cm
Collection du Musée du Québec
Photo : Patrick Altman



Nature morte à la table ronde, 1948

Huile sur toile

71,5 x 89 cm

Collection particulière



Portrait de Suzanne (ou le pablum renversé), 1948-1949

Huile sur toile sur panneau

48 x 31 cm

Collection de l'artiste

Photo : Richard-Max Tremblay



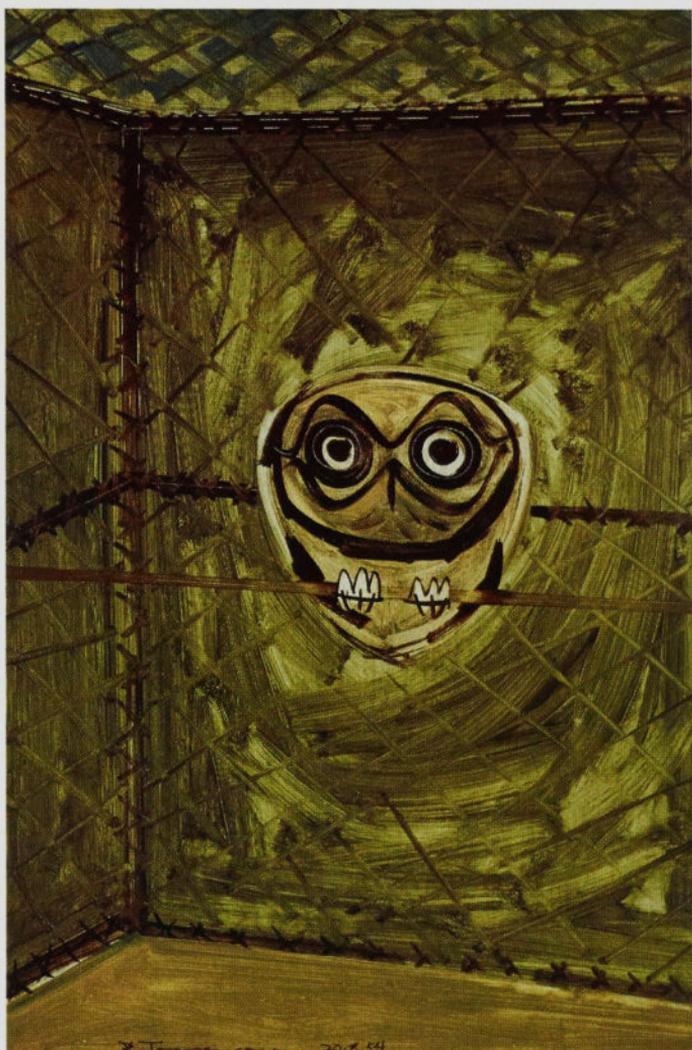
Sans titre (poisson suspendu), v. 1953

Bois et tige de métal

62 x 150 x 37 cm

Collection de l'artiste

Photo : Jacques de Tonnancour



Hibou en cage, 1954
Huile sur masonite
122 x 81 cm
Collection particulière



Femme en bleu, 1956

Huile sur toile

101 x 76 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



L'île, 1957

Huile sur panneau de fibre de bois

91,5 x 122 cm

Collection particulière

Photo : Richard-Max Tremblay



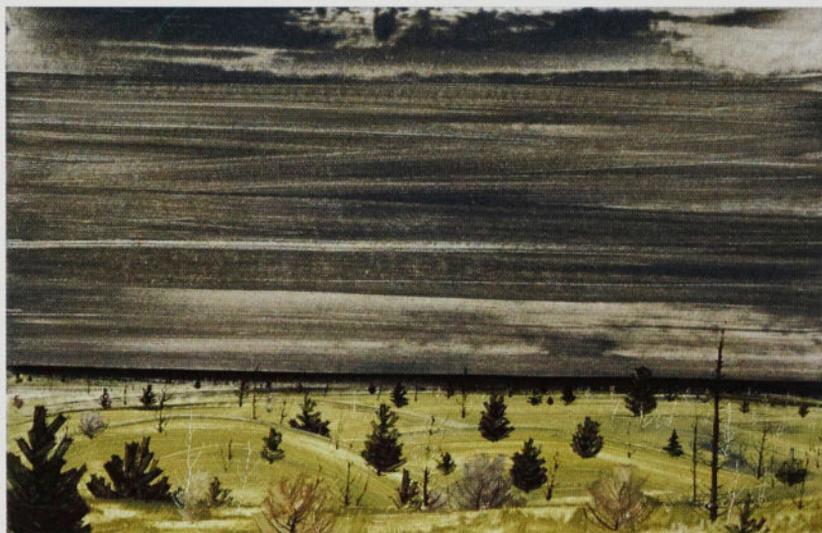
La plaine, 1958

Huile sur panneau de fibre de bois

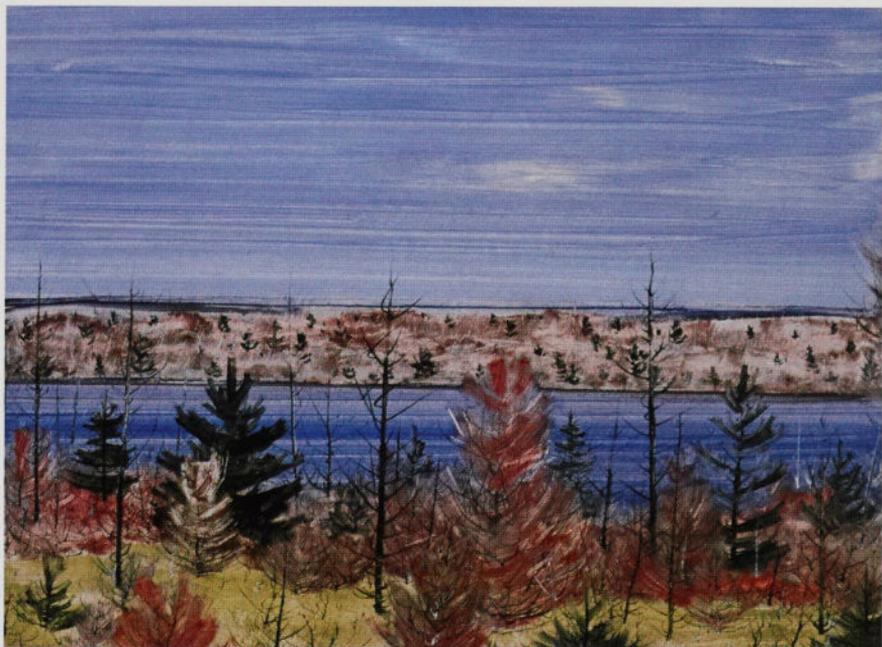
61 x 81 cm

Collection particulière

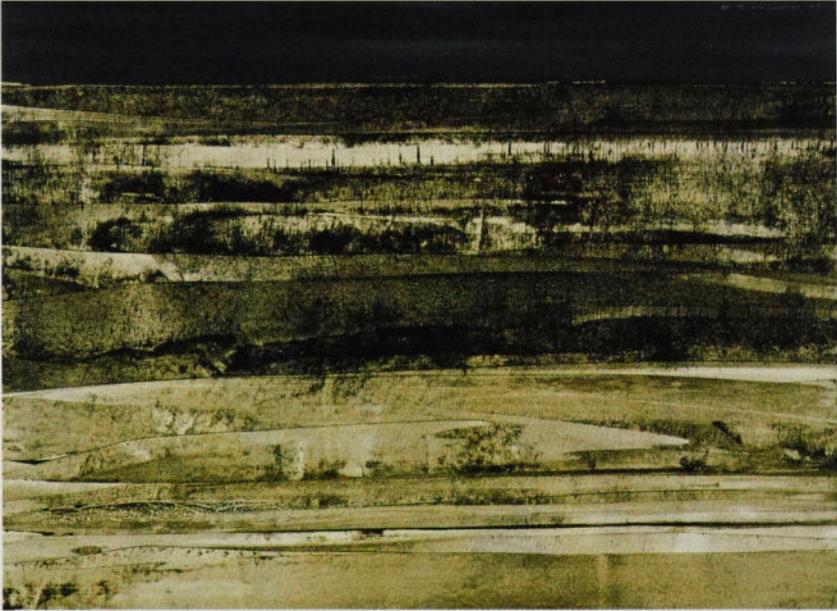
Photo : Richard-Max Tremblay



Paysage laurentien, 1960
Huile sur panneau de fibre de bois
81 x 122 cm
Collection particulière
Photo : Richard-Max Tremblay



Paysage d'avril, 1960
Huile sur panneau de fibre de bois
91,5 x 122 cm
Collection particulière
Photo : Richard-Max Tremblay



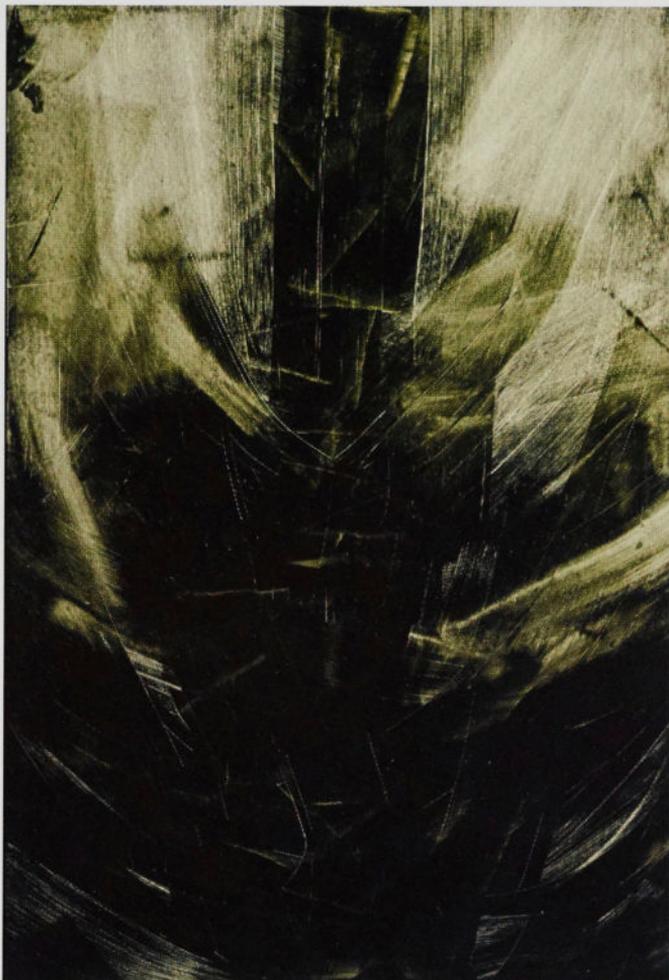
Paysage laurentien, 1961

Huile sur panneau de fibre de bois

91 x 122 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



Présence d'un pin, 1960

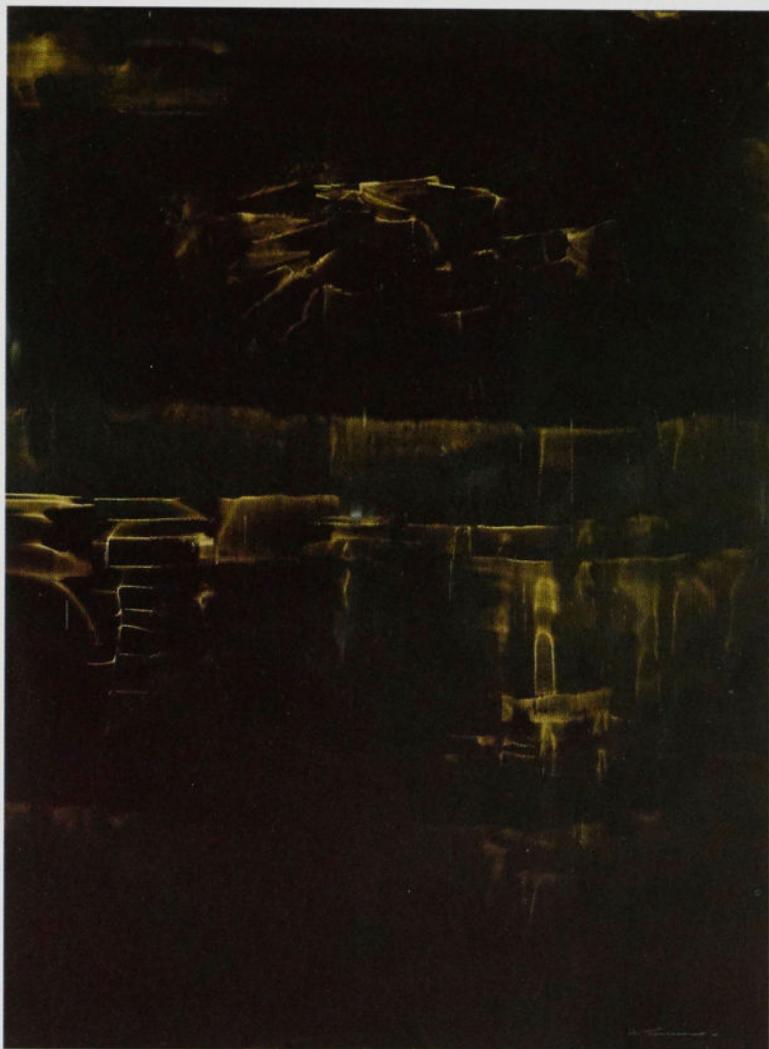
Huile sur masonite

137,5 x 91,5 cm

Collection du Musée des beaux-arts de Montréal

Don de David Y. Hodgson

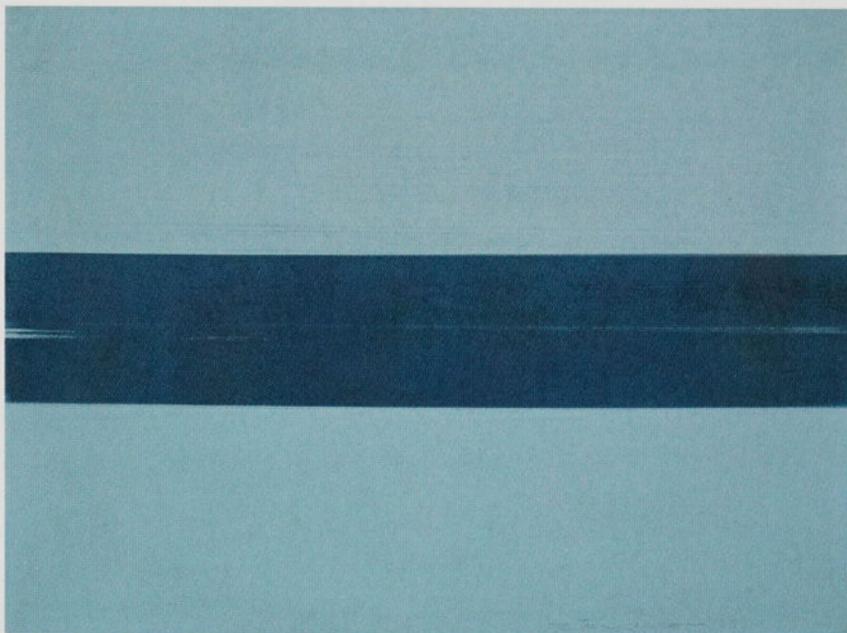
Photo : Brian Merrett



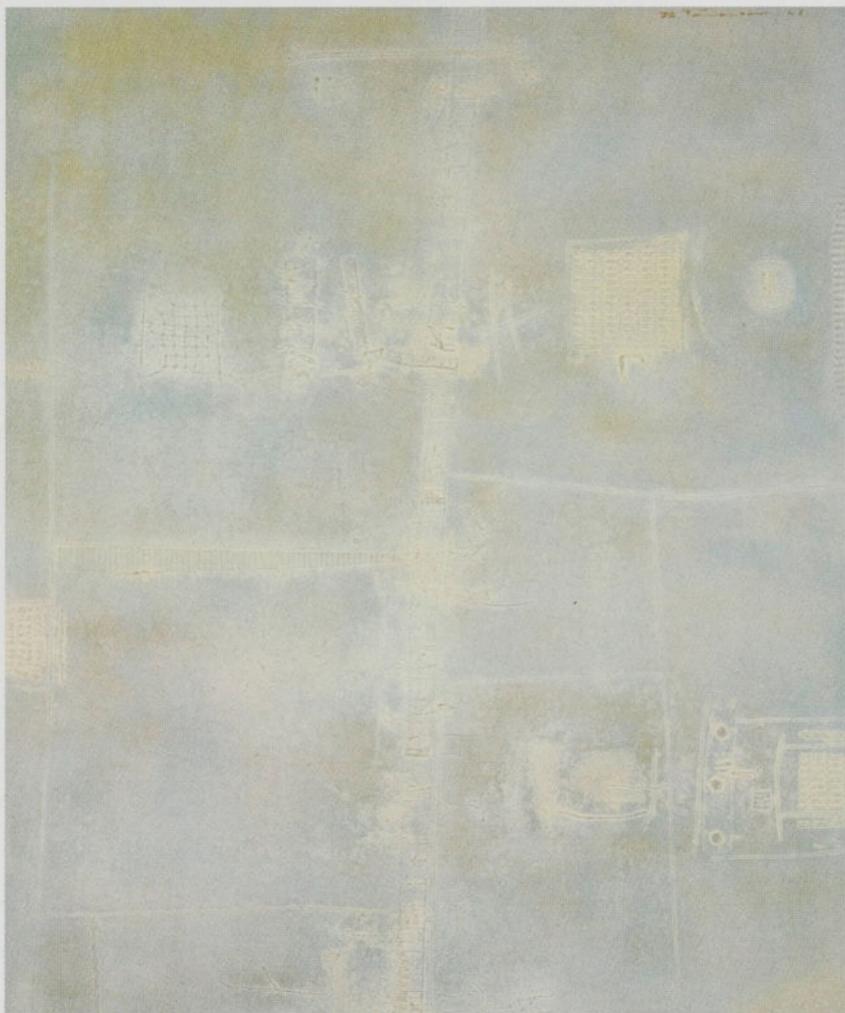
Ma vue de Tolède, 1961
Huile sur panneau de fibre de bois
121,3 x 91,7 cm
Collection du Musée du Québec
Photo : Richard-Max Tremblay



Bord de lac reflété I, juillet 1961
Huile sur panneau de fibre de bois
61 x 81 cm
Collection particulière
Photo : Richard-Max Tremblay



Bord de lac reflété II, 1963
Huile sur panneau de fibre de bois
45 x 61 cm
Collection de l'artiste
Photo : Richard-Max Tremblay



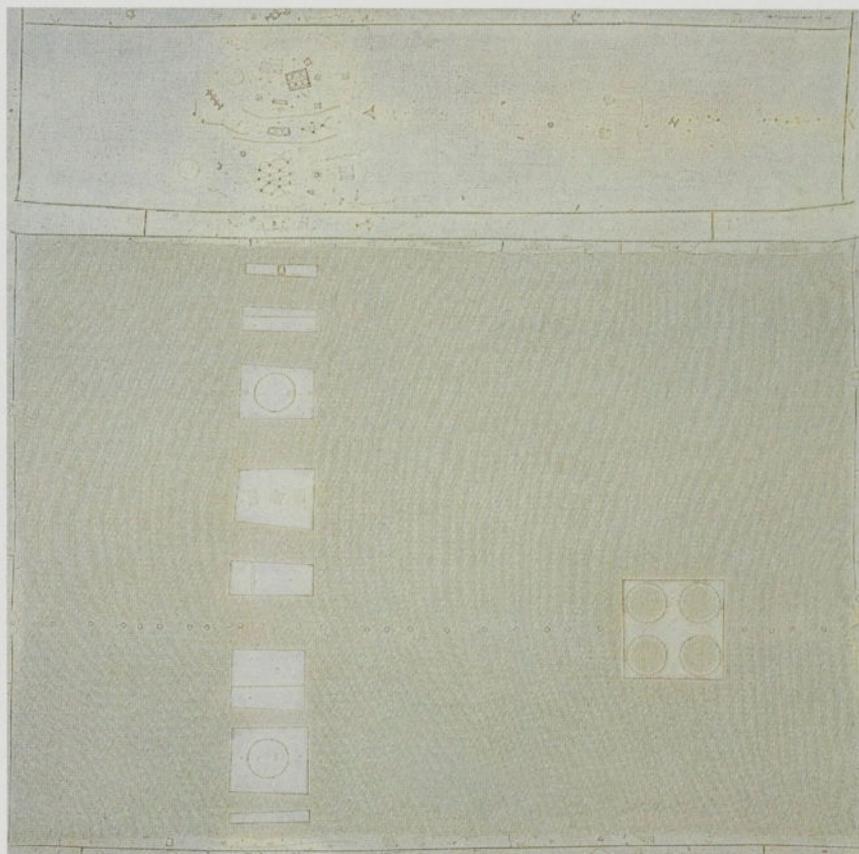
Le givre, 1965

Huile et collage sur masonite

122,4 x 101,9 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



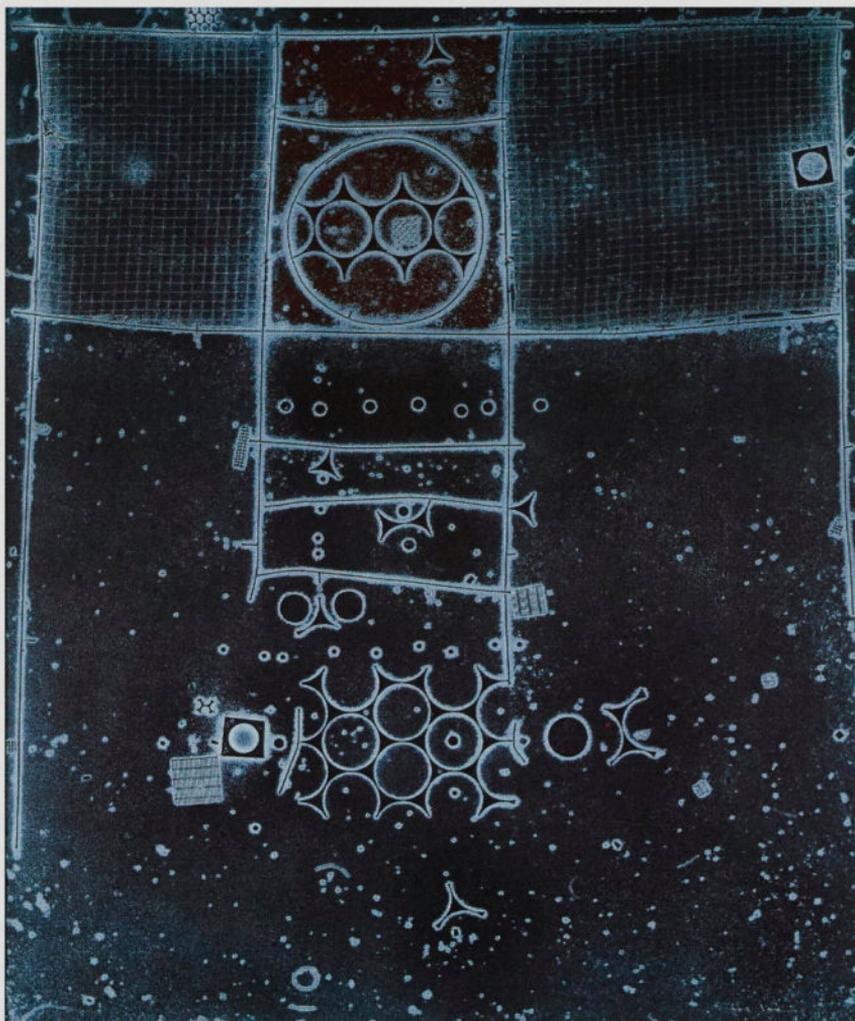
L'hiver I, 1966

Huile et collage sur toile

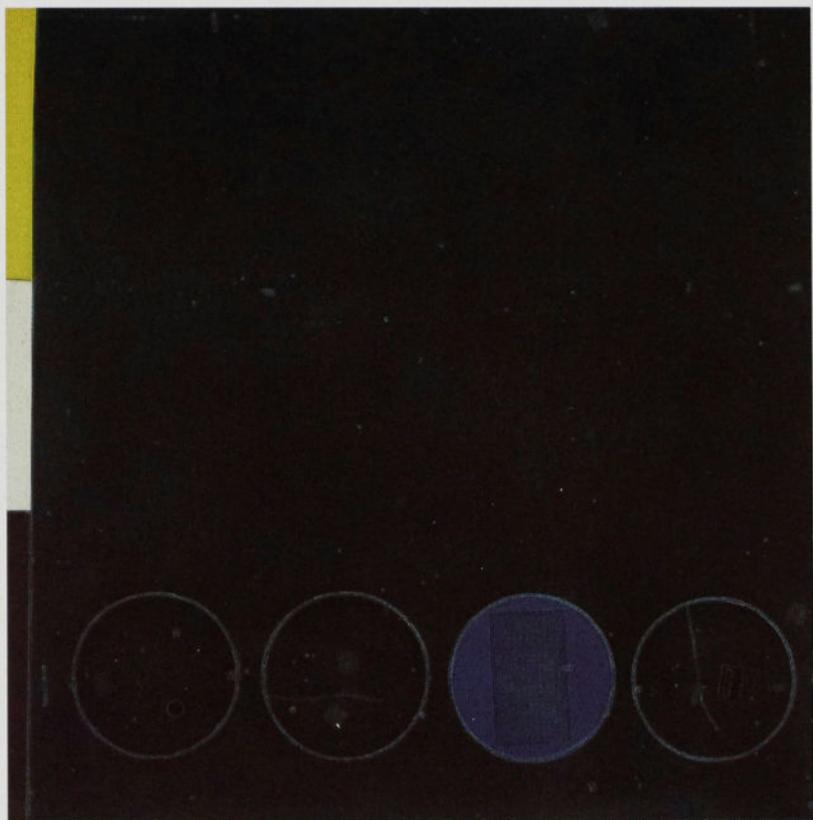
100 x 100 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



L'échelle de Jacob, 1967
Huile et collage sur masonite
71 x 59 cm
Collection de l'artiste



Les hublots de la nuit, 1970

Huile sur masonite

92 x 92 cm

Collection particulière



Échos et vestiges de l'âge de bronze, 1975
Techniques mixtes, collage sur masonite

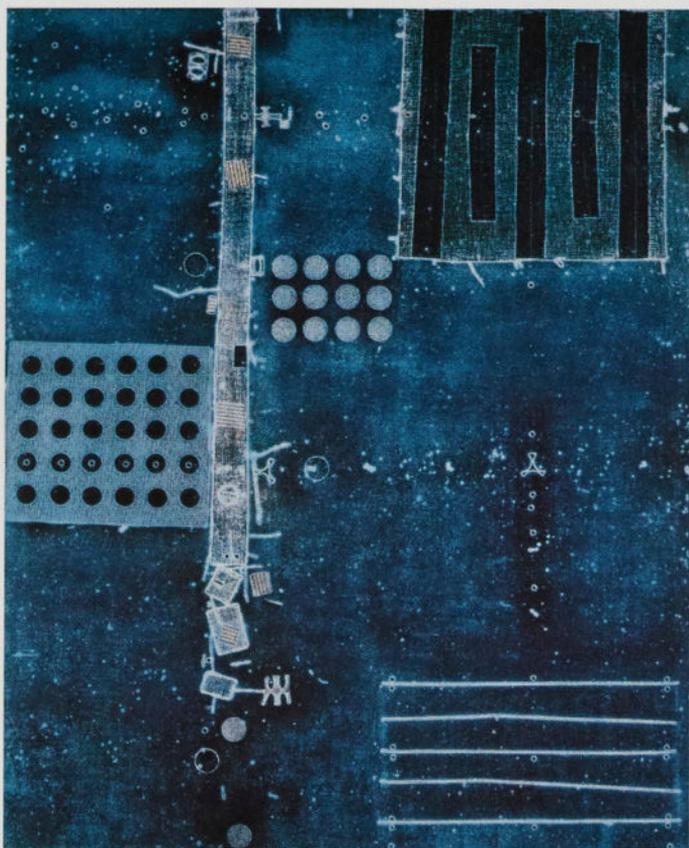
121 x 121 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



Cosmos, triptyque (panneau central), 1966
Murale (retirée) du Planétarium Dow, Montréal
Huile et collage sur panneau
180 x 240 cm
Collection de la Ville de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay



L'épave, 1975

Techniques mixtes sur panneau de fibre de bois

152 x 122 cm

Collection Louise et Bernard Lamarre



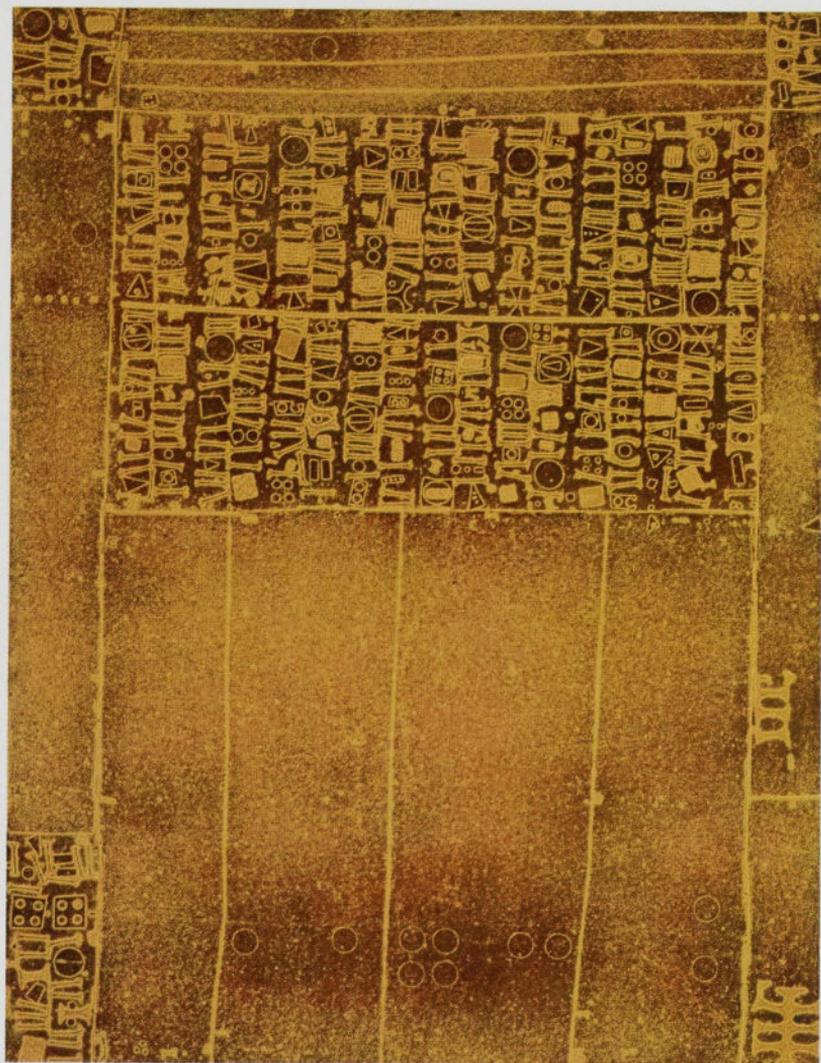
Longicorne, 1977

Techniques mixtes sur panneau de fibre de bois

121 x 121 cm

Collection de l'artiste

Photo : Richard-Max Tremblay



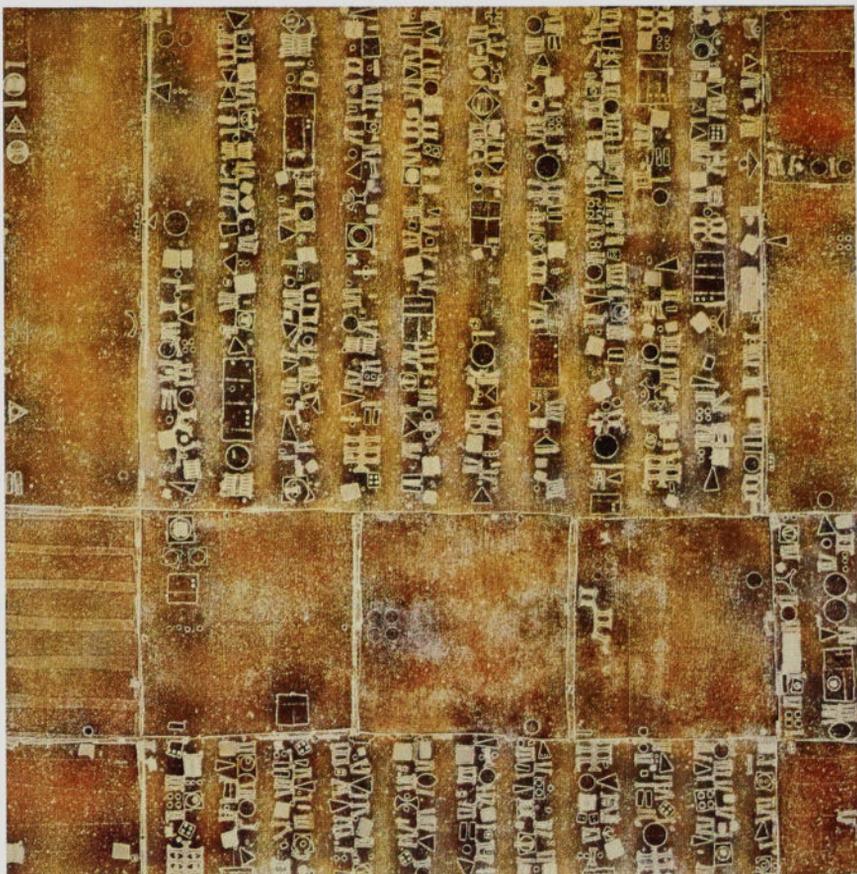
Écritures n° 1, 1980

Techniques mixtes, matériaux divers sur panneau de fibre de bois

101 x 76 cm

Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay



Les prophéties d'Apurimac, v. 1982

Techniques mixtes sur panneau

162 x 162 cm

Collection de l'artiste



Fossile à la libellule, 1983

Techniques mixtes et collage sur panneau de fibre de bois

25 x 30 cm

Collection de l'artiste



Petrognata gigas, Afrique centrale



Actias luna, Sutton, Québec



Goliathus orientalis, Zaïre



Eupholus bennetti, Papouasie

Expositions

- 1942 Représenté dans l'exposition de la Société d'art contemporain,
Galerie des arts, Montréal
- 1943 Première exposition solo, galerie Dominion, Montréal
Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal
- 1944 Hart House, université de Toronto
Exposition à la galerie Dominion avec Allan Harrison, Sybil
Kennedy, Jori Smith
Participe à l'exposition de peinture canadienne organisée par la
Galerie nationale du Canada à Rio de Janeiro
Participe à l'exposition *Huit artistes du Québec* organisée par
Maurice Gagnon, Simpsons, Toronto
- 1945 Galerie Parizeau, Montréal
- 1946 Rio de Janeiro, ministère de l'Éducation
- 1948 Représenté dans *Prisme d'yeux*, Montréal
- 1949 Expose au Musée des beaux-arts de Montréal avec Albert
Dumouchel
- 1954 Expose au London Public Library and Art Museum avec Louis
Archambault, York Wilson, Jack Nichols

- 1956 Exposition au Musée des beaux-arts de Montréal avec Louis Archambault
Galerie Laing, Toronto
Prix *Second Winnipeg Show*
Foyer de l'art, Ottawa
Participe à l'exposition itinérante *Canadian Artists Abroad*, organisée par le London Public Library and Art Museum
- 1957 Prix Deuxième Biennale, Galerie nationale du Canada
Participe à l'exposition *Contemporary Canadian Painters*, organisée par la Galerie nationale du Canada et envoyée en Australie
Exposition de groupe *35 Painters of Today*, Musée des beaux-arts de Montréal
- 1958 Galerie Laing, Toronto
Participe à la Biennale de Venise
Participe à l'exposition universelle de Bruxelles
Galerie Denyse Delrue, Montréal
Prix *Third Winnipeg Show*
- 1959 Exposition de groupe en Allemagne et en Suisse, *Art contemporain au Canada*, organisée par la Galerie nationale du Canada
Galerie Denyse Delrue, Montréal
- 1960 Exposition de groupe, *Arte Canadense*, organisée par la Galerie nationale du Canada, à Mexico
- 1961 Galerie Denyse Delrue, Montréal
Représenté dans l'exposition de Stratford, *25 Quebec Painters*
- 1962 Galerie Laing, Toronto
- 1964 Galerie Camille Hébert
Deuxième Prix, Concours artistique de la province de Québec
Représenté dans l'exposition *Six peintres de Montréal*, galerie Arnaud, Paris, en collaboration avec la galerie Camille Hébert
- 1966 Grande rétrospective à la Vancouver Art Gallery
Exposition à la galerie Mira Godard, Montréal
- 1967 Rétrospective de la Vancouver Art Gallery au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée du Québec (Québec)
- 1969 Galerie Mira Godard, Montréal

1975 Participe à la grande exposition itinérante organisée par Time
Canada Limited, *Peintres canadiens actuels*

1975-1977 Galerie Mira Godard, Montréal et Toronto

1980 Galerie Mira Godard, Toronto

1984 Rétrospective à la galerie de l'université du Québec à Montréal

1999 Musée d'art contemporain de Montréal

Index

- Archambault, Louis 11, 45
Aristote 82, 94
Armstrong, Lyle 85
Augustin (saint) 92

Bach, Jean-Sébastien 34
Bazaine, Jean 59
Beethoven, Ludwig Van 60
Bellefleur, Léon 11
Benoit, Jean 11, 53, 56
Bonnard, Pierre 21, 47
Borduas, Paul-Émile 10, 42, 45,
51, 52, 53, 56, 57
Braque, Georges 9, 66
Brossard, Georges 93
Burlé-Marx, Roberto 50

Cézanne, Paul 57
Champlain, Samuel de 24
Clausen, Paul 86, 88
Clèves, Anne de 62
Couturier, Alain-Marie 53
Debussy, Claude 34

Delacroix, Eugène 42
Delrue, Denyse 67
Derain, André 9, 35
De Tonnancour, André 26
De Tonnancour, Charles 26
Dufrenne, Mikel 57
Dufy, Raoul 8
Dumouchel, Alfred 11

Élie, Robert 45
Esar, Joan 86

Faure, Élie 40
Filion, Gabriel 11
Fortin, Raymond 33, 34
Fouquet, Jean 47

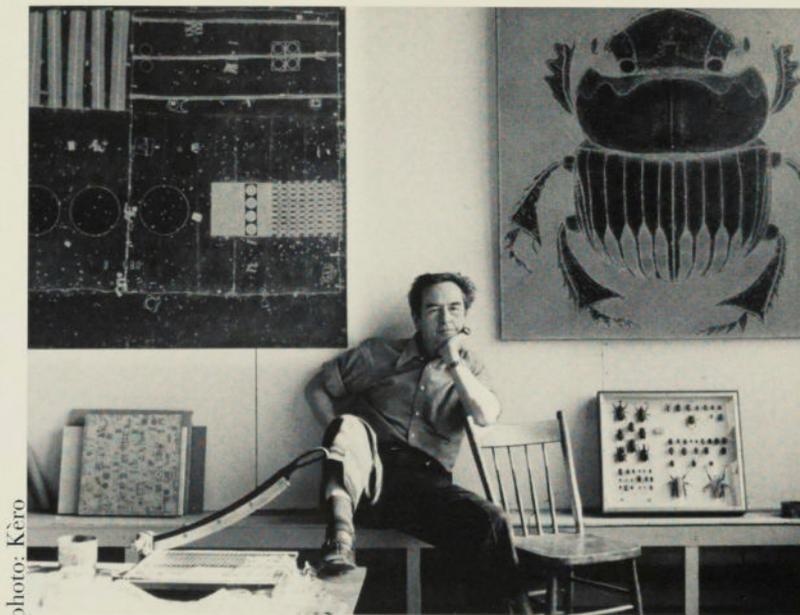
Gagnon, Maurice 10
Garneau, Pierre 11
Gide, André 58
Gladu, Arthur 11
Godard, Mira 67
Godefroy, Jean-Baptiste 24

- Harris, Lawren Stewart 36
Hébert, Julien 45
Henri VIII 62
Holbein, Hans 60, 62
Ingres, J. A. D. 42
Jackson, A. Y. 36
Jung, Carl Gustav 48, 49, 60, 63
Laing, Blair 67
Léger, Fernand 53
Léonard de Vinci 41, 42, 57
Linné 82, 83, 94
Lismer, Arthur 36, 37, 56
Louis XIV 24
Lyman, John 53
Maillard, Charles 36, 45, 52
Malraux, André 40, 48, 50
Manet, Édouard 59
Mathieu, Georges 28
Matisse, Henri 8, 9, 12, 35
McLuhan, Marshall 48, 74, 75
Michel-Ange 42
Modigliani, Amedeo 35
Morin, Lucien 11
Newman, Barnett 57
Parent, Mimi 11, 53, 56
Parizeau, Marcel 10
Pellan, Alfred 10, 42, 45, 51, 52, 53, 56, 57
Picasso, Pablo 8, 9, 12, 13, 35, 50, 51, 58, 59, 60, 68, 74
Pline 82
Portinari, Cândido 50
Rhéaume, Jeanne 11
Rioux, Marcel 9
Roberts, Goodridge 7, 10, 11, 13, 35, 36, 57, 60
Roberts, Marion 36
Rothko, Mark 61
Seymour, Jane 62
Stravinsky, Igor 21, 34
Théberge, Pierre 74
Tintoret 21
Truchon, Roland 11
Valéry, Paul 47, 48, 59, 63, 66
Van Gogh, Vincent 21
Vermeer, Jan 61
Webber, Gordon 11
Wilson, Edward O. 33

Table des matières

PRÉFACE	5
ENTRETIENS	19
EXPOSITIONS	97
INDEX	101

Achévé d'imprimer en juin 1999
sur les presses de AGMV Marquis
Cap-Saint-Ignace, Québec



Jacques de Tonnancour est né en 1917. Ramené à ses lignes essentielles, son parcours comporte deux grands moments, tous deux placés sous le signe de la nature et de la créativité. Peintre, il participe, dès les années quarante, à l'émergence de l'art moderne au Québec à la fois par ses prises de position — plusieurs années avant *Refus global*, il dénonce l'académisme de l'enseignement de l'art; dans l'entourage d'Alfred Pellan, il rédige le manifeste *Prisme d'yeux* — et par ses œuvres (paysages laurentiens, collages, peintures-écritures, tableaux-fossiles). Puis, abandonnant la pratique artistique, il retrouve une passion d'enfance et devient entomologiste amateur, collectionneur et photographe d'insectes.

Que ce soit à travers l'art ou à travers la nature, Jacques de Tonnancour a toujours été requis par ce processus de création infinie par lequel l'invisible apparaît dans la visibilité des formes.

Homme d'affaires, Pierre Bourgie est également amateur d'art et bibliophile. Sa connaissance intime de l'art et du milieu de l'art québécois se double de nombreux engagements en leur faveur.



9 782921 569675

ISBN 2-921569-67-1