

## Sexe/art/société à propos de Léo Ayotte et Robert Roussil

René Payant

Numéro 9, février 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40122ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Payant, R. (1978). Sexe/art/société à propos de Léo Ayotte et Robert Roussil. *Lettres québécoises*, (9), 55–58.

Que monsieur Joseph-Edmond Roy qui pratiquait une morale aussi immorale aurait dû, pour éviter de salir sa belle âme, laisser LaHontan tranquille. Quand, comme LaHontan, on réussit à publier des livres qui vont influencer des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire, Chateaubriand et bien d'autres, quand on réussit à mettre un nouveau mythe en marche et qui ne s'arrêtera plus d'être repris tout au long des siècles, il me semble qu'on doit avoir quelque mérite. Si LaHontan n'avait pas bien dit ce qu'il avait à dire, s'il n'avait pas découvert la façon subtile et intelligente de faire passer ses idées, les autres venus après l'auraient laissé tranquille. Ils ne s'en seraient pas inspirés. Ils ne l'auraient pas volé.

D'ailleurs, il y a une chose qu'on a oubliée ou qu'on n'a pas encore vue au sujet de LaHontan. C'est, chez lui, le romancier ou l'écrivain de fiction. On l'a toujours considéré comme un historien ou un mémorialiste. Il y a pourtant deux parties de son oeuvre qui appartiennent carrément à la littérature de fiction : c'est les *Conversations de l'auteur de ces voyages avec Adario, sauvage distingué* où tout le monde après lui ira piger et son histoire de la découverte de la rivière Longue. Plutôt que de voir dans cette histoire de la rivière Longue un récit fictif et de le lire de cette façon, on préfère débâter contre LaHontan qui n'aurait pas découvert cette fameuse rivière et qui essaie de nous jeter de la poudre aux yeux. Est-ce que Chateaubriand ne nous en jette pas de la poudre aux yeux dans *Atala René* ? Monsieur Roy note quelque part que LaHontan, chaque fois qu'il a voulu rentrer en grâce auprès du roi, chaque fois qu'il a demandé de l'avancement, n'a jamais parlé de cette découverte extraordinaire qui aurait pu peser lourd dans la balance. Il s'en étonne. Je ne m'en étonne pas pour la simple raison que LaHontan était beaucoup moins menteur qu'on l'a dit. En fiction, il invente la rivière

Longue, il invente tout un pays, des peuplades auxquelles il donne toutes sortes de beaux noms. Quand il veut de l'avancement, il retombe dans la réalité. Il ne mêle pas deux mondes différents. Il aurait pu, à ce moment là, se prévaloir de ces soi-disant découvertes, et impunément ! Personne n'aurait pu le contredire. Il ne le fait pas. Il préfère se montrer honnête. Même pour cela, M. Roy lui en veut. Comment, après, pourra-t-il lui rendre justice ?

Il faudrait bien qu'un jour un éditeur reprenne en un volume à part le récit de la découverte de la rivière Longue et qu'il le présente comme une oeuvre de fiction, comme les dialogues qu'on réédite de temps en temps. Ainsi pourra-t-on voir un peu plus clair chez cet homme qui était « bien en avant de son temps ».

Adrien Thério

Bibliographie pour ceux qui voudraient en savoir plus long sur le Baron : sur la vie du Baron, il faut lire Joseph-Edmond Roy. Mais le prendre pour ce qu'il est, un archiviste. On pourra consulter Parkman, l'historien américain, G. Chinard qui a réédité les dialogues à la John Hopkins Press de Chicago en 1931, une réédition récente des oeuvres de LaHontan en trois volumes reliés, faite par les éditions Élysée de Montréal, et enfin pour les dialogues en français moderne, se procurer *Dialogues avec un sauvage* avec préface (excellente) et notes de Maurice Roelens, livre de poche publié par les Éditions sociales, Paris, dans la collection *Les classiques du peuple*. Le tome trois de l'édition Élysée contient le Mémoire à la Société Royale de Joseph-Edmond Roy. Belle édition à \$12.00 le volume. Il y a encore évidemment Charlevoix qui, cela se comprend, n'aimait pas le Baron. Mais Charlevoix n'a-t-il pas lui aussi raconté quelques histoires ?

## La part des arts

# Sexe/art/société

## à propos de Léo Ayotte et Robert Roussil

### Sur la monographie d'artiste

*La monographie d'artiste ne peut jouer qu'un rôle très restreint et auxiliaire pour aider à la connaissance soit des images particulières, soit des images d'une période historique déterminée<sup>1</sup>. Partant de cette observation, Nikos Hadjnicolaou conclut ensuite que la conception de l'histoire de l'art comme histoire des artistes fait partie de l'idéologie bourgeoise<sup>2</sup>. Une telle dénonciation, même si elle*

mérite d'être plus nuancée, porte tout de même à réfléchir. Ce que l'auteur marxiste attaque en fait c'est la biographie d'artiste. Étant une étude complète et détaillée qui se propose d'épuiser un sujet précis relativement restreint (*Petit Robert*), la monographie recoupe toutefois plus de choses que le seul projet biographique. Quand on sait la place (invisible, refoulée) que le marxisme accorde au *sujet*, on comprend pourquoi un théoricien

de l'art marxiste trouve peu d'intérêt dans l'histoire des vies particulières, des personnalités<sup>3</sup>.

Ce qui peut légitimer cependant la monographie d'artiste c'est un léger déplacement qui substitue à l'analyse de la « personnalité » d'un individu historique une analyse des *résultats de son action*. Ce décentrement subordonne ainsi l'analyse à l'objet de l'histoire et l'objet de l'analyse à une histoire spécifique. Alors, le but de la monographie ne sera pas de « faire connaître » (ou « reconnaître ») un artiste, mais bien de contribuer à la *connaissance de l'objet de l'histoire de l'art*<sup>4</sup>. Voilà donc ce qui conditionne les analyses partielles, les cas d'artistes, pour éclairer l'histoire de l'art. Mais précisons encore que le concept d'histoire de l'art ne désigne pas ici l'histoire réelle de la production des oeuvres d'art, mais plus spécifiquement la discipline qui étudie cette histoire.

### Un coffret précieux

À partir d'une telle proposition, comment réagir devant la parution de *Hommage à Léo Ayotte*<sup>5</sup> ? D'emblée le « livre » se présente comme une célébration, non pas de l'oeuvre peinte<sup>6</sup>, mais de l'homme-artiste. Aussi, l'entreprise devient inévitablement hagiographique : un tombeau (au sens littéraire du terme). Ce livre est en fait la prise en charge d'un cadavre (Léo Ayotte étant décédé récemment) de l'artiste par un discours émotif qui gomme de l'oeuvre sa réalité. « Tout cadavre est politique, le cadavre d'un homme ou d'une femme publique, mais aussi tout cadavre privé »<sup>7</sup>. S'intéresser au cadavre c'est oublier la vie. Oublier la vie de l'oeuvre pour s'occuper à faire revivre l'artiste en traçant de lui un portrait exceptionnel. Pour continuer à vivre, en oubliant la réalité de la vie, il faut toujours se fabriquer des héros et les mettre en représentation !

Sur la couverture du grand livre *blanc*, un autoportrait de l'artiste (1975) accompagné du titre du livre en écriture manuscrite qui « mime » celle de l'artiste. Double représentation, l'image et le nom, qui insiste sur l'image du nom : la signature. On pourrait (devrait) questionner le genre : pourquoi, et comment, en 1975 un autoportrait, et aussi pourquoi, et comment, en 1975 un tombeau ? Un tombeau blanc qui efface l'image de la mort par sa blancheur et sa mémoire. Mais dans le livre ouvert qui est un coffret, le mort, la mort : livre/boîte/-tombeau.

Le mort. Le premier feuillet d'une quinzaine de pages présente un texte de Gabriel Phaneuf intitulé *Mon ami Léo Ayotte*. On entre dans l'intimité d'un album de souvenirs. Accompagnent ce texte (poétique) des photographies de l'artiste à des âges variés, des lettres de l'artiste à de proches amis. On est en pleines confidences, de l'artiste, de l'auteur. Nous pénétrons dans l'univers intime du disparu. La prise en charge du cadavre est presque indécente. Le corps de l'artiste est ouvert, ses pensées étalées. Ce qui (me) gêne dans ce travail c'est son étonnante gratuité : dans tout le texte, quelques lignes seulement commentent l'oeuvre picturale (p. 10). Biographie teintée de psychologisme, commentaire impressionniste, cette introduction crée une atmosphère et le culte de la personne.

La mort. Suit une série de reproductions. Économie, rareté : seulement douze peintures prélevées dans le corps de l'oeuvre. La sélection indique cependant la préférence de l'artiste pour le paysage. Des lieux sont décrits, donc des voyages, au Québec, en France. Voici un petit musée où dans leur mutisme quelques oeuvres se donnent à voir (à compléter). Un pas de plus : dépeçons encore, choisissons une reproduction et mettons-la en représentation sous verre dans notre salon ; la boucle de la mort sera bouclée par l'assomption du nouvel objet symbolique hypostasié.

Dans cet *Hommage à Léo Ayotte* il n'y a pas trace de questionnement sur la portée de l'oeuvre dans la situation de l'art au Québec actuel. La peinture de Léo Ayotte est représentative : qu'en est-il de sa représentation figurative, de sa pâte épaisse, de ses couleurs ? Dans cette célébration la question de l'art est refoulée. Et peut-être justement parce que la peinture de Léo Ayotte représente précisément le refoulement de la question de l'art par une vision traditionnelle et individualiste de la peinture. Ce livre ne concerne pas et n'est pas concerné par l'histoire de l'art<sup>8</sup>. C'est donc un coffret précieux, pour collectionneurs admiratifs.

### Parenthèse intime

Vers le milieu des années soixantes, alors qu'ayant temporairement interrompu un cours classique je travaillais comme caissier dans une banque, une cliente m'apportait régulièrement en dépôt des chèques personnels signés « Léo Ayotte ». Je reconnaissais sur ces chèques la *signature* que j'avais observée sur de petits tableaux accrochés chez Eaton's (au neuvième étage ?). Timidement, un jour, je demandai à cette dame si l'homme qui lui remettait ces chèques était un artiste. Je me rappelle avec quel enthousiasme elle me parla du peintre à qui elle louait un petit garage, je crois, dont il se servait comme atelier, ou remise. Elle me communiqua son admiration pour cet homme. A chaque dépôt, par la suite, j'étais baigné d'une sensation étrange : mystère et admiration se mêlaient autour de cette signature qui éveillait pour moi des images de vie de bohème et beaucoup d'autres clichés. Quant aux petits tableaux dont j'aimais les qualités expressionnistes (?), ils devenaient encore plus investis de rêves et de connotations.

Durant les mêmes années, mais un peu plus tard, je passais mes soirées d'adolescent dans quelques cafés et bars (où nous entrions illégalement avec de faux papiers, comme c'était la coutume), faisant la navette entre la rue Clark et la rue de la Montagne. Dans cette dernière un endroit me fascinait davantage : c'était le Drug, à cause de sa façade qui était une grande sculpture en fer forgé avec des plaques de métal et de grosses chaînes soudées. Toute la sculpture était peinte en noir et je me rappelle d'en avoir vu évoluer l'exécution. Il fallait passer dans/au travers de cette sculpture pour entrer au bar ! Je fréquentais aussi à l'époque, par les soirs, l'École des Beaux-Arts. Là, des amis plus âgés me parlaient de Roussil et de sa contestation. Je connaissais sa sculpture du Mont-Royal (Symposium 1964) pour l'avoir escaladée comme tout le monde. Maintenant je m'initiais à

sa critique sociale dont je ne comprenais pas grand-chose avec ma formation chez les Jésuites. Un jour la sculpture disparut.

Je suis ensuite retourné aux études : en histoire de l'art cette fois. J'ai découvert les exigences et les contradictions de cette discipline . . . Et aujourd'hui je retrouve sur ma table de travail Léo Ayotte et Robert Roussil. *L'Hommage à Léo Ayotte* me rappelle mes impressions d'alors et la vision que j'avais de ces peintures dont je suis maintenant revenu. Roussil me revient avec son image troublante et accusatrice !

### Un livre provocant

Ce livre<sup>9</sup> est et n'est pas une monographie. Dès la première page, une reproduction d'une gravure sur bois ; comme seule image un texte manuscrit : *Août 1977 / avant propos / de Robert Roussil / vers l'universalité / le cul par terre / ce livre a été réalisé avec la / participation de Michel Gaudet / dans le but de renseigner et pour / l'épanouissement culture / du sol qui me compose / au travers mes idées / mon comportement et le sens / général de mon oeuvre / j'espère que le langage (sic) / employé dans ce bouquin / résultant d'un échange réel / permet encore une fois / de rejeter le verbiage / habituel du critique.*

Voilà un texte percutant par le ton et par le propos. Voilà Roussil. Du Midi de la France, de Tourettes qui est un petit village fortifié de la Côte, du moulin qu'il a restauré, ou plutôt qu'il a reconstruit d'une manière roussilienne, et dont il a fabriqué tous les meubles, Robert Roussil envoie ce livre au Québec. Il a quitté le Québec (1956) qui le harcelait sans relâche mais il n'a pas abandonné de le harceler parce qu'il n'a pas cessé d'être québécois. Ce livre est le retour au Québec d'une pensée qui le troubla fortement par la force et la vérité de ses dénonciations. Aujourd'hui, étant donné les changements survenus au Québec, Roussil trouve important de rendre publique son opinion comme artiste oeuvrant à l'étranger<sup>10</sup>.

Roussil réaffirme l'inscription de son *action* dans le sens de l'Indépendance du Québec. Il défend farouchement une option démocratique véritable et, pour une nouvelle politique dans le domaine culturel, il réclame la destruction de l'actuel ministère des Affaires culturelles (la *poubelle culturelle*, p. 8). La culture doit être l'affaire de tous et non pas prisonnière entre les mains de quelques bureaucrates.

Dans un chapitre intitulé *Biographie et art*, Michel Gaudet<sup>11</sup> retrace les étapes marquantes de la vie et de la carrière artistique de Roussil. Cette section, abondamment illustrée, raconte une histoire d'oppression que Roussil nomme « une dictature de l'expression (qu'il considère comme un facisme de l'art » (p. 61). En fondant la *Place des Arts*<sup>12</sup> Roussil proposait une solution de résistance et de lutte.

Un peu d'histoire. 1949 : on « emprisonne » la sculpture *La famille* présentée lors de l'exposition des travaux des professeurs de l'École des Beaux-Arts du Musée de Montréal. Ceci est le début d'une suite de scandales. La



liste est longue des sculptures détruites sous l'ordre des administrations gouvernementales, au Canada ou à l'étranger. À propos de *La famille* on accusa la nudité, mais l'auto-défense du pouvoir était plus profonde. À Vienne au Congrès de la Paix (1952) la sculpture *La paix* subit le même sort ; mais Roussil y rencontra la sympathie de Diego Rivera qui, avec Orosco et Siqueiros, attaqua au Mexique les pouvoirs en place pour la libération de l'art et des masses.

1954 : création avec Henri Gagnon de la Place des Arts, en même temps que « L'Université ouvrière ». Dans l'atelier tout était libre et à chaque mois un artiste pouvait exposer ses oeuvres sans passer par un jury, sans censure. « Pourtant il semblait impossible de dissocier nos problèmes artistiques des tristes réalités quotidiennes. Des quantités de familles nombreuses étaient sans logement ( . . . ) Nous devînmes vite un foyer révolutionnaire. » (p. 25) L'action s'éleva au niveau théorique et l'urgence de l'argument politique et philosophique se fit sentir. Ainsi naquit l'Université ouvrière qui en plus de multiples réunions et conférences obligeait les adhérents à suivre un cours de philosophie par semaine. On devint membres du Parti et les journaux communistes circulèrent. En pleine période du Maccarthysme, la Place des Arts fut quotidiennement visitée par des inspecteurs de la brigade anti-subversive groupant les mandats municipal, provincial et fédéral, jusqu'au jour où tout éclata. Accusé de recevoir des fonds de Moscou, Roussil, sans avis ni enquête, est convoqué au Tribunal de Montréal. Il réussit à s'en sortir sans accusation mais les locaux de la PDA et de l'UO furent fermés.

C'est à travers ces luttes sociales et politiques que l'oeuvre de Roussil se développa, de la pierre au bois, de la sculpture à la gravure, du dessin au livre, de la figuration à l'abstraction, de l'art monumental à l'architecture, du « modulateur » au « modulaire », avec de fréquents retours, joignant l'art, la vie, la politique. Chaque aven-

ture mérite une histoire : c'est ce que prend le temps de faire ce livre.

Rappel. Ce livre est et n'est pas une monographie. Il est aussi une autobiographie et une critique de l'autobiographie et de la biographie. Comme les autres livres de Roussil il est aussi une prise de position, ou même un manifeste. Roussil s'occupa lui-même de la conception du livre. Auparavant il a lui-même réalisé l'impression de ses livres, à exemplaires réduits. Il les considère comme « une correspondance directe entre la création d'une sculpture et son expression écrite » (p. 54). D'ailleurs Roussil a parfois écrit des textes, techniques ou réflexifs, sur ses sculptures ; souvent les notations sont même écrites à l'envers, donc illisibles. Les deux premiers livres s'intitulent *Le cul par terre* et *L'Amour, la Vie, la Mort*. Celui-là est explicitement protestataire et dénonciateur. Quant à celui-ci, sur des thèmes plus fréquents, prenons-en le très beau premier feuillet :

*L'Amour, la Vie, la Mort. Je m'enlise d'être égal. Je m'enterre d'être légal, je regrette, je creuse, je regrette l'habitude politique du pouvoir, l'habitude des habitudes de l'État. Outrepasser l'empreinte de son existence. L'Amour, la Vie, la Mort.* Et il ajoute dans l'entretien avec Michel Gaudet : *C'est un cri contre le renoncement, contre l'acceptation de la vie banale et hypocrite. Il y a deux solutions, ou la faiblesse de se suicider, ou le courage de vivre . . .* (p. 55) (On comprend alors pourquoi plus loin (p. 59) à propos de ses sculptures il dit : « Personnellement j'aime la matière mais ne lui porte aucun respect ». Le matériau n'est que la « source », au-delà d'une certaine limite il passe au second plan).

Roussil a fait jusqu'à ce jour dix livres. « On peut dire que certains sont des antibiographies, en ce sens qu'il me paraît risible de confier à autrui le soin d'écrire une biographie de moi-même alors que je suis encore en vie. Je préfère travailler avec un ami dans un échange d'idée. *Les problèmes évoqués doivent conserver un aspect objectif*<sup>3</sup>. Une biographie est plutôt une propagande de mon oeuvre, ce qui ne me plaît pas. » (p. 53) Les autres livres sont des *livres d'artiste*, c'est-à-dire qu'ils sont composés d'images et de textes de l'artiste, parfois tirés sur un format grand aigle, et sont à considérer autant dans leur

#### NOTES :

1. N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et luttes des classes*, Paris, Maspéro, 1973, p. 43.
2. Idem, p. 48.
3. D'ailleurs « l'individu tout court est invisible en tant que tel dans la perspective de l'histoire », *op. cit.* p. 44.
4. Histoire de l'art qui est pour Hadjinicolaou l'histoire des *idéologies imagées*. « Une idéologie imagée est une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence, combinaison qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe sociale. », *op. cit.* p. 106.
5. *Hommage à Léo Ayotte*, Québec, Éd. du Monticule Inc., 1977 ; avec 12 reproductions couleurs et un texte de Gabriel Phaneuf ; \$50.00.
6. Ce qui n'aurait pas été non plus sans problèmes puisque, toujours selon

Hadjinicolaou, la conception de l'histoire de l'art comme histoire des oeuvres fait partie de l'idéologie bourgeoise. Cf. *op. cit.* pp. 65-76.

7. Marcelin Pleynet, à propos de Pasolini, dans *Art et Littérature*, Paris, Seuil, 1977, p. 58. Aussi p. 59 : « Le goût du cadavre, la religion de la famille et du cadavre, c'est au fond une religion sexuelle, la curiosité sexuelle et les mystères qu'elle suppose impliquent qu'il y ait quelque part du cadavre, dans les questions sexuelles c'est toujours le cadavre qui fait mystère et religion, il est explicite dans les religions confessionnelles et implicite dans le type de religiosité que produit le refoulement moderne laïque. C'est ce non-dit, ce cadavre camouflé, ce cadavre secret qui fait mystère dans les questions sexuelles et dissimule leur caractère infantile. En somme on peut dire que pour un adulte la question de savoir où vont les morts dissimule la question qu'ils n'osent plus poser : « d'où viennent les enfants ». »

forme que leur fond comme « des réalités personnelles, au même titre que des sculptures » (p. 54).

*Vers l'universalité le cul par terre* est ce genre de livre. La citation du titre signale ce qu'il y a dans ce livre d'inédit et de reprise. Avec les autres expériences de Roussil il établit une continuité : la contestation. La collaboration avec Michel Gaudet est enrichissante : deux textes s'entrecroisent laissant aussi de nombreuses pages aux illustrations (et aux reproductions de tapisseries exécutées par Danielle Moreau à partir de cartons de Roussil). Ce livre raconte à deux voix, en images et en textes, l'histoire de l'art de Roussil.

Mais ce livre est aussi l'histoire de l'art au Québec après 1950. Même si Roussil suppose qu'il est plus apte à parler de son oeuvre, n'oublions pas que son commentaire n'est qu'un *commentaire* parmi d'autres existants ou possibles. On aurait tort de croire que ce commentaire de l'artiste relève de la connaissance de ses oeuvres : il relève, comme celui de n'importe quel autre critique, d'une perception idéologique de ses oeuvres. Dans la conscience que Roussil a de son travail et dans l'autre lecture que fait Michel Gaudet, des problèmes évoqués émergent qui gardent un aspect objectif et fondent une théorie/critique de l'art québécois, de l'histoire de l'art québécoise.

Ce livre est provocant. Inversant la présentation matérielle de *Hommage à Léo Ayotte* il en inverse aussi la proposition : la couverture du livre de Roussil est *noire* et reçoit comme seule image un texte manuscrit écrit en blanc signé Roussil<sup>4</sup> ; et le livre s'ouvre sur la *menace de mort* puisqu'il y est question de la survie de l'art au Québec, histoire dont les oeuvres de Roussil, dénonciatrices et attaquées, sont les symptômes. En 1975 Léo Ayotte peint son *Autoportrait*, Robert Roussil réalise *L'Amour, la Vie, la Mort* (autobiographie critique). Là la représentation décrit une expérience intimiste, introspective ; ici est mise en représentation une expérience individuelle de critique sociale, accusatrice. Autrement dit, de la monographie comme conception bourgeoise de l'histoire de l'art à une conception révolutionnaire de la monographie comme critique de l'histoire de l'art bourgeois.

Concluez . . .

René Payant

8. On consultera avec plus d'intérêts, mais non sans réserve, *Léo Ayotte*, Éditions Promotion « Mon Québec », 1975 ; 95 pages, avec des poèmes de Lucie Hamel Gingras ; \$12.95.
9. *Vers l'universalité le cul par terre / Roussil*, Montréal, 1977 ; 125 pages ; avec des textes de Robert Roussil et Michel Gaudet ; \$15.00.
10. L'interview qui est reproduite dans le livre paraîtra dans plusieurs journaux de diffusion nationale en France.
11. M. Gaudet est actuellement vice-président de la Maison des Artistes de Cagnes-sur-mer et commissaire général du Festival International de la Peinture. Né à Nice en 1924, interné et déporté de la résistance en 1944, évadé de convoi, il est professeur de l'État depuis 1945. Il est aussi peintre et critique d'art.
12. Ne pas confondre avec la PDA actuelle, quoique celle-ci soit érigée à quelques pas de l'autre démolie.
13. C'est moi qui souligne.
14. Il s'agit d'un détail de tapisserie.