

L'EXPOSITION MASEREEL - MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE WINDSOR - 13 SEPTEMBRE - 25 OCTOBRE 1981

Marcel Chabot

Le Musée des Beaux-Arts de Windsor eut l'honneur d'accueillir il y a peu de temps une impressionnante exposition de tableaux et de gravures sur bois qui ne manquera point de faire connaître davantage l'oeuvre de Frans Masereel (1889-1972). Bien que la gloire artistique de Masereel se soit répandue partout en Europe, l'apport considérable de cet artiste flamand reste peu connu en Amérique. Dans l'exemplaire catalogue qui accompagne cette exposition, le Directeur du musée windsorois pose une question fondamentale: "Why, in the face of stunning evidence of his accomplishments, both as a graphic artist and a painter, over a period of sixty productive years in Europe, has Masereel been almost disregarded in this hemisphere?" Cette exposition attirera sans doute l'attention critique d'un plus grand public au Canada. Cependant il faut noter tout d'abord que l'exposition présentée à Windsor se compose en fait de tableaux et de gravures qui font partie de deux collections canadiennes, à savoir: celle de M. et Mme Charles Tabachnick ainsi que celle de M. et Mme Walter Engel de Toronto. Le fait que l'exposition ait une provenance torontoise reste un tant soit peu paradoxal puisque l'artiste flamand, une dizaine d'années après sa mort, n'a pas encore connu chez nous la gloire artistique qu'on lui accorde partout en Europe.

Le modernisme de Masereel

De prime abord il faut avouer que le sous-titre qui annonce l'une des grandes lignes de ce compte rendu peut paraître un peu paradoxal. On s'étonne d'entendre parler de "modernisme" dans l'oeuvre d'un artiste dont les intentions sont réputées "rétrogrades" et les techniques apparemment "démodées". Ceci engagerait d'emblée toute une discussion sur la place qu'il conviendrait d'attribuer à Masereel dans le panthéon des artistes contemporains.

Malgré son long séjour en France Frans Masereel ne se sentit nullement enclin à rallier le mouvement dit "parisien" si important quant à la production artistique de notre époque. En somme, Masereel n'éprouvait que très peu d'affinité à l'endroit de Picasso, de Miró, de Kandinsky et les autres mages de l'art moderne. Sa voie personnelle resta tout autre, celle surtout d'un engagement persévérant dans l'entreprise du renouveau de la gravure sur bois comme moyen d'expression artistique. Depuis sa jeunesse, celle d'un fils d'une bonne famille bourgeoise de Gand, il s'était intéressé aux gravures sur bois médiévales, en particulier aux illustrations bibliques, ce qui présage ses propres illustrations livresques. Cependant, cette

prédilection n'avait rien d'un goût passéiste pour ainsi dire, car tout de suite Masereel se mit au courant du renouveau de la gravure sur bois qui fut lancé d'abord en France par Auguste Lepère et Félix Vallotton, ensuite repris en Hollande par W. Dijsselhof ainsi qu'en Belgique par Edouard Pellens. Il s'agissait en quelque sorte d'une réhabilitation de la gravure sur bois - genre artistique réputé mineur et, ce qui est pis encore, démodé (et cela depuis l'époque de Rembrandt, sinon de Dürer!). En tant qu'innovateur dans son oeuvre, Frans Masereel, qui maintint toujours une farouche indépendance vis-à-vis les dits "Parisiens", prit pour tâche l'approfondissement de ce que certains critiques ont nommé le "style flamand" dans le domaine de la gravure. Rejetant fermement toute inspiration passéiste, il fit partie d'une jeune équipe flamande que l'on baptisa "De Vlijt", en compagnie de Joris Minne, Henri van Straten et les frères Contré. Bien que ce nationaliste ait lamenté les déficiences de ses connaissances de la langue néerlandaise, Masereel chercha à apporter un certain accent flamand à son expression personnelle. En tout temps il resta un nationaliste convaincu, malgré les titres français que portent ses oeuvres et son séjour prolongé - sorte d'exil que lui imposèrent les autorités belges en raison de son refus de service militaire pendant la première guerre mondiale - dans les pays francophones, tout d'abord à Genève, ensuite en France. Son attitude anti-belliciste lui mérita une mention pas tout à fait honorable dans une oeuvre curieuse intitulée *Anthologie des défaitistes* (1925) où Masereel figure parmi les autres pacifistes, déserteurs, révolutionnaires et esprits jugés alors subversifs. Aux yeux de la droite en Belgique, Masereel alla jusqu'à énoncer des sentiments de sympathie à l'égard des régimes socialistes, voir même ceux de Mao-Zédung et pour comble d'horreur, de Staline lui-même. Pourtant pendant ce long séjour à Paris, en Bretagne et en Provence où Masereel mourut, il n'y eut aucune adhésion officielle à un parti communiste quelconque, même si l'artiste flamand fut accueilli en Chine comme un représentant de cette curieuse entité nommée le réalisme socialiste. L'attitude de soupçon qui pesait sur lui dans son pays natal explique pourquoi on ne lui accorda une reconnaissance officielle qu'après sa mort, en dépit de sa grande renommée. Longtemps privé d'un passeport belge Masereel put quand même s'imposer en Europe, quelles que fussent les tendances - cubistes, surréalistes ou autres qui étaient alors à la mode.

A un moment donné, Masereel s'était plaint de ce qu'à Paris on ne discute que des techniques et des formes. Peu enclin aux interminables discus-

sions théoriques dont les Parisiens même de nos jours restent friands, Masereel cherchait plutôt à élaborer ce que M. Walter Engel appelle dans le catalogue de l'exposition "his personal graphic language in black and white". En effet, Masereel en tant que "grammairien de la gravure" apporta une nouvelle discipline formelle à l'art des bois gravés, imposant des lignes et des contours mieux définis. La composition minutieuse de ces oeuvres nettement rectangulaires sur une division des plans en blanc et noir soigneusement élaborée. Les formes bien détaillées des images accusent une netteté particulière car l'artiste évite les effets impressionnistes, c'est-à-dire, ceux des contours qui tendent à s'effacer ou à se noyer les uns dans les autres. Dans les gravures de Masereel les deux couleurs s'emploient à beaucoup plus qu'un simple jeu d'emphase et de nuances; par exemple, un visage ou un vêtement peut être moitié blanc, moitié noir au gré de l'artiste qui vise une expression directe fondée sur le contraste des plans.

L'apport stylistique très personnel de cet innovateur, comme nous le verrons chemin faisant, s'allie à un effort conscient de capter ce que Masereel appela "l'esprit" de son époque - peut-être le célèbre mot "Zeitgeist" conviendrait mieux. Avant de discuter de son idéologie, de l'art engagé, il nous sied de commencer par la chronologie de l'évolution artistique de l'artiste. C'est fort à propos car nous notons d'abord que l'exposition contient un bois gravé de 1913 intitulé "Procession en Bretagne". Quelle que soit l'abondance de l'oeuvre gravée et peinte de Masereel, on se rend compte que l'exposition illustre les principaux aspects du développement prolongé pendant plus de cinq décennies de son art. Au terme de ses études à l'Académie des Beaux-Arts à Gand en 1908, le jeune Masereel avait décidé de voyager - en Angleterre d'abord, en Allemagne et enfin en Tunisie avant de s'installer à Paris. D'un séjour très fructueux en Bretagne provient cette "procession" de 1913, première oeuvre de l'exposition. Masereel puisa son sujet dans la vie communautaire, toujours dans le but d'en faire des cadres, même des tableaux en blanc et noir d'une collectivité. Ce n'était pas alors l'artiste qui devait en 1922 épater, sinon scandaliser les bons bourgeois d'Anvers par l'audace de ses motifs. Cette gravure nous rappelle dans une certaine mesure les cadres bretons de Paul Gauguin et les autres membres de l'école de Pont-Aven. Déjà nous voyons que le cadre rectangulaire - toujours rigoureusement respecté chez Masereel - est rempli jusqu'aux coins de figures humaines, en fait tout un village ou mieux dit une paroisse; d'objets religieux tels les trois crucifix, la bannière représentant la scène traditionnelle de la crucifixion; de vêtements de cérémonie des prêtres; et enfin pour combler le tout, d'un fond de branches d'arbres qui semblent embrasser le groupe de passants. Avec beaucoup de soin Masereel dessine les costumes traditionnels des paroissiens. Au centre de cette gravure très détaillée se situent les trois prêtres en formation triangulaire qui sont pour ainsi dire les vedettes puisque Masereel fait dégager leurs traits, et leurs vêtements aux déco-

rations fleuries, en blanc, une technique à laquelle l'artiste a souvent recours. La blancheur de ces têtes plutôt rondes, tout à fait chauves, aux traits réduits à de petites lignes noires, ne manque pas d'attirer l'attention du spectateur. En somme toute la dignité de leur office, toute une tradition culturelle autant que religieuse qui s'est maintenue vivante pendant si longtemps en Bretagne, se manifestent dans ces figures si rondelettes et pourtant si nobles. La piété un peu solennelle des paysans s'exhibe dans les gestes, comme ceux de l'homme qui tient son chapeau entre ses mains par mesure de respect, et par l'attitude de celui qui agenouillé et la tête relevée attend une bénédiction. Déjà dans cette première gravure on retrouve un élément de la thématique d'une solidarité humaine que la critique a souvent soulignée dans l'oeuvre de Masereel. L'artiste flamand sera connu surtout pour ses cadres urbains, citadins, (voir en particulier *Die Stadt* parmi ses recueils les plus célèbres). Parmi des centaines de gravures, à part les bois gravés à large format et les nombreuses illustrations de livres, ce sont les recueils dits thématiques, dont les premières séries parurent en 1917 pendant la première guerre mondiale, qui ont suscité le plus l'attention critique.

Dans *Les Morts parlent* Masereel devint un commentateur des plus acerbes sur la colossale catastrophe humaine alors en cours. Le titre satirique de *Debout les Morts* ou *La Résurrection infernale* (1917) accuse pleinement cette tendance fondamentale chez Masereel. Ces dix bois gravés représentent une humanité affligée par des événements meurtriers devant lesquels les figures angoissées n'ont aucun recours. Pour en faire un survol un tant soit peu rapide, nous voyons dans *Debout les Morts* des figures nues d'hommes surchargés de fusils semant partout dans leur carrière effrénée des membres tranchés; une figure d'homme enchaîné à un poteau qui n'est pas sans ressemblance avec les croix évidemment symboliques en noir au fond de cette gravure; comme autre victime de cette crucifixion métaphorique de l'humanité, une femme tentant en vain de se sauver avec son enfant d'une noyade; le viol d'une autre femme sur un champ où l'on distingue une pelle - (allusion à la guerre des tranchées?); une ruée épouvantable dans laquelle quelqu'un a perdu la tête - et ceci littéralement - après qu'on a eu commandé la charge à la baïonnette; un homme muni d'un fusil qui est comme étranglé par le fil barbelé; deux squelettes en uniforme militaire qui sont transpercés par des piquets; deux soldats portant une civière chargée comme il sied de deux têtes, (les leurs sans doute); un petit bourgeois épouvanté par le spectacle d'un squelette; et enfin, pour combler le tout, il y a deux têtes de morts engloutis dans la conflagration générale. Quoiqu'il n'y ait pas de trame à proprement parler, ce recueil illustre dans une sorte de suite narrative les horreurs de l'immense conflit humain. *Debout les Morts* reste en fin de compte l'une des oeuvres les plus émouvantes de Masereel.

Dans les recueils de l'après-guerre, les commentaires sur la condition humaine abondent; par

exemple, aux Editions du Sablier parut en 1920 *Un Fait divers*, une suite de huit images à petit format qui constituent une unité narrative. Sur un fond citadin composé de multiples détails - maisons, ponts, ainsi que toute une foule animée - Masereel nous raconte l'histoire sordide d'une séduction. Une jeune ingénue, dont le chapeau rond ressemble beaucoup à l'auréole qui couronne la tête des saints, rencontre dans la rue un séducteur du genre "beau mec" qui nous deviendra quasi familier dans l'oeuvre de Masereel. Les vêtements aux patrons géométriques, c'est-à-dire de formes triangulaires et de parallélogrammes, se transforment d'une image à l'autre: voici un exemple du contraste très net des plans en noir et blanc. Arrêtons-nous à la quatrième image qui représente le séducteur sûr de sa conquête, allumant une cigarette de la façon la plus nonchalante tandis que la femme dénudée de son chapeau se montre dans une nudité plutôt vulnérable. Malgré sa figure ovale, encadrée par les deux courbes paraboliques de ses cheveux, malgré ses petits seins ronds aux tétons tout aussi arrondis, malgré les courbes délicates des hanches pas mal amples qui encadrent les lignes foncées de l'aîne, le spectateur retient surtout l'impression d'une pitoyable supplication que révèlent le regard inquiet et les mains levées de la victime. Hélas il y a très peu de pitié éprouvée à l'égard de la fille perdue au ventre saillant qui devient dans la cinquième image l'objet de dérision d'une foule moqueuse. Dans chaque image nous retrouvons la figure narquoise d'un petit diable qui deux fois dans *Un fait divers* fait le geste plutôt grossier de nous indiquer du doigt son derrière. Pour terminer la trame l'infortunée finit par se suicider en se jetant dans une rivière, peut-être un canal; le beau drôle se promène tout à son aise dans cette fourmillante ville qui lui promet dans la figure d'une femme nue aux contours généreux d'autres aventures galantes. En fait il y a à l'arrière-plan de la huitième image un groupe de femme que feront la relève de celle que le beau mec poursuit déjà de très près. En ce qui concerne la représentation réaliste de la société humaine, nous trouvons que dans *Visions* (1921), le deuxième recueil de cette exposition, Masereel devient moins moraliste pour ainsi dire car ces images tendent à être de plus en plus abstraites. Toutefois Masereel ne s'éloignera jamais tout à fait du réalisme, même lorsqu'il s'engage dans la voie de la stylisation des formes. Dans les *Visions*, qui a la différence d'*Un Fait divers* ne contiennent aucune trame, Masereel donne un aspect presque irréaliste à ces huit cadres de la vie urbaine. Au centre de la première des *Visions* on voit une tête blanche aux traits presque cubistes en noir sur un fond stylisé qui se compose de bâtiments, genre gratte-ciel, aux carreaux noirs délimités de façon rectangulaire par des cadres blancs. Il y a une certaine géométrie moderniste dans ce tableau. Le soleil paradoxalement très noir de la deuxième image est encadré par une auréole faite de petits triangles, ce qui produit un effet semblable à des dents de scie. Notons la présence de formes humaines - le buste et rien de plus d'une femme - dans cet amas d'entrepôts, de cheminées

et de gratte-ciel, le tout suggérant la solitude de l'individu au milieu de la foisonnante scène urbaine. Une deuxième femme, celle-ci aux seins nus dans la troisième des *Visions*, semble surveiller des hommes qui pour leur part attendent en guettant celle qui pour l'instant regarde de sa fenêtre. L'énigme constitue un élément fondamental des *Visions*: l'ombre gigantesque d'un noir profond suit ou mieux dit poursuit une figure féminine en blanc; un profil encore tout en noir pèse sur une autre de ces femmes à la tête blanche et dont la physionomie nous rappelle celle d'une poupée. Pourtant tout n'est pas sinistre dans les *Visions* car nous rejoignons deux amants qui réussissent quand même à échanger un baiser d'un bâtiment à l'autre tandis qu'un type évidemment enthousiasmé palpe avec plaisir les seins d'une femme. La plus poignante des *Visions* parmi ces bâtiments juchés à un angle oblique reste celle du vieillard barbu, plutôt décharné au regard mélancolique. En somme, le paysage urbain stylisé évoque un sentiment d'inquiétude, sinon de malaise, qui ne manque pas d'être symptomatique.

Comme exemple des gravures à large format cette exposition exhibe "Le Boxeur" (1921) et "Le beau Mec" (1922). Le boxeur, qui n'est que le premier des portraits de noirs dans cette collection, est un colosse dont la noirceur du visage et de l'habit est atténuée par des patrons en blanc. Autour de ce lion de la société sportive se regroupent comme pour l'encadrer plusieurs visages féminins aux grands yeux noirs; ce qui n'est pas sans suggérer la couronne même de ce puissant champion aux épaules énormes. L'autre lion, celui-ci entouré par une vingtaine de femmes - nues pour la plupart, porte le superbe nom du "beau Mec". Ici nous notons dans le portrait un patron géométrique des plans qui fait rythmer le blanc avec le noir foncé des vêtements de l'homme. Autour de sa tête rayonnent des pointes de blanc dans une couronne, celle qui consacre le magnétisme viril exercé sur toutes les femmes - les unes blanches, les autres brunes, quelques-unes aux seins luxuriants, les autres à la poitrine moins opulente, celles-ci aux hanches rondes, celles-là aux contours moins accusés. Au milieu d'un tel public - on est tenté de dire, cette écurie - le "beau mec" si sûr de lui-même incarne - et encore la figure est gigantesque - la virilité dans son aspect le plus glorieux et le plus prédateur. Dans ces deux portraits d'homme se dégage un aspect monumental, qui rapproche l'art de Masereel de celui du statuaire. Enfin, les figures chez l'artiste flamand deviendront de plus en plus gigantesques, autant dans ses peintures que dans les bois gravés.

Chez Pierre Vorms, l'éditeur, l'ami, même l'agent publicitaire de Masereel parurent les *Expiations* en 1933. Dans ce recueil au titre symbolique, il y a souvent un jeu de contraste, par exemple dans les deux premiers bois gravés une figure presque toute en noir d'un homme gigantesque accompagne une petite femme entièrement en blanc. Ensuite l'on peut distinguer la forme d'un petit enfant en blanc sur le point d'être écrasé par la

cohue d'adultes que le surplombent de façon menaçante. Dans la quatrième gravure une figure colossale atteint les nuages tandis qu'un gentil gaillard au chapeau melon arrose allégrement ses souliers d'un jet d'urine; peut-on y voir une allusion aux bourgeois vulgaires qui n'ont que faire des soucis des âmes sensibles? Le vacarme énervant de la circulation intense se reproduit de façon massive dans le poids des nombreux camions et autres véhicules qui encombrant bruyamment la rue. On remarque ensuite ces hommes courbés sous leur fardeau - des sacs de charbon, semble-t-il, sur un fond d'entrepôts et de cheminées souillées. L'une des plus saisissantes des images de la dégradation morale qu'amène souvent la vie urbaine reste le cadre provocant pour l'époque d'une plantureuse grue qui n'ayant pour vêtements que des bas noirs exhibe les amples contours de ses fesses à un groupe de voyeurs; il est amusant de constater que ceux-ci ne semblent pas vouloir la regarder, les mains devant le bas du visage comme s'ils avaient plutôt envie de prier ou de vomir. Selon Masereel, voici l'image de la femme - putain ou artiste du strip-tease - que la société met en disponibilité si fréquente. Comme autre image de la détérioration des relations humaines, surtout sur le plan de la sexualité, Masereel nous assène l'image déprimante d'une fille nue aux bas noirs, sorte de cliché dont l'érotisme à la mode a consacré l'emploi; assise sur un lit elle est accompagnée d'un homme aux vêtements noirs qui se cache le visage dans les mains, ce qui suggère l'impuissance du mâle. Cette incapacité de retrouver un état de jouissance s'accuse dans la figure de celui qui laisse couler par terre le contenu alcoolique d'une bouteille. Enfin, la figure d'un homme dans la dernière gravure qui s'allonge à l'ombre d'une croix au cimetière nous rappelle un peu les premiers recueils qui exprimaient l'horreur de la guerre. Il apparaît que la douteuse paix qui sévit dans notre société fait autant de ravages que la guerre dite "chaude".

Comme nous l'avons déjà noté, Masereel devint fasciné par la figure du noir, celle par exemple que nous retrouvons dans la gravure intitulée *Jazz* de 1931. C'est en effet un cadre de l'âge du jazz encadrant des musiciens très noirs et une danseuse très nue toute en blanc, ce qui semble suggérer des relations alors réputées scandaleuses. De 1932 nous provient la figure monumentale d'un noir au maillot zébré, qui porte une croix noire à la poitrine; l'arrière-plan de mâts et de cordage introduit le thème maritime qui se manifesterait dans l'oeuvre de Masereel. L'artiste devait peindre les gens du port à Boulogne-sur-Mer et aussi à Equihen où il avait acheté la demeure d'un pêcheur qui serait aménagée en maison d'été. Les séjours répétés au bord de la Manche se prolongèrent jusqu'en 1939, c'est-à-dire, jusqu'à son départ pour la Provence où il habitait lors de sa mort.

L'attention de l'artiste fut longtemps portée sur les maisons, les bateaux et surtout les gens du port, un fait qui se manifeste autant dans ses pein-

tures que dans ses gravures. Déjà en 1930 paraît une première "Fille" du port, aux traits épais et dont la carrure du torse s'impose d'un certain poids. Cependant la part de la fantaisie n'est pas tout à fait négligée; dans "Somebody loves me" (1933), allusion à une chanson populaire même de nos jours, les deux figures gigantesques des amants s'embrassent de chaque côté du port, en encadrant ainsi les bâtiments le long des quais, les bateaux au large et la mer elle-même. Somme toute, l'exemple le plus impressionnant des formes gigantesques se retrouve dans "La Nuit" de 1936. Une énorme femme nue aux cuisses massives flotte endormie au-dessus du paysage citadin. Le spectateur s'amuserait peut-être à y voir une analogie, une sorte de comparaison entre cette nue opulente, genre Auguste Renoir, et le sommeil qu'apporte la nuit. Pour faire une récapitulation rapide, celle-ci n'est pas la seule des figures "allégoriques" puisqu'on retrouve une figure squelettique dans "Le Prophète" (1937), une gravure qui en rassemblant des canons, des êtres ahuris, une nue aux bas noirs, etc., encadre l'écroulement de toute une ville, comme s'il s'agissait des feux d'une seconde guerre mondiale, celle qui ne tarderait point à éclater.

Il est vrai que cette exposition rassemble relativement peu de la production qui suivit les ravages de cette deuxième guerre meurtrière. Toutefois, c'est avec plaisir que nous trouvons la symbolique "Ascension" de 1968 qui représente l'entêtement humain à atteindre quelque état d'exaltation. L'envol des deux amants les détache de la terre dans un élan lyrique auquel de nombreuses paires de mains leur sont tendus d'en-bas. "Un Original" (1971), la dernière des gravures présentée dans l'exposition, célèbre une autre sorte d'élan ou de libération dans une danse exécutée devant un groupe de petits bourgeois perplexes qui attendent un autobus. Les traits humains de ces gravures, les dernières en date, sont d'autant plus réalistes que Masereel tâchait à ce que son art se rapproche de la vie quotidienne dans ses manifestations les plus ordinaires.

Les seize peintures de Masereel que nous avons eu le plaisir de regarder ne constituent aucunement la partie la moins impressionnante de cette exposition. L'artiste flamand avait peint un nombre restreint de portraits pendant sa jeunesse mais ce n'est qu'en 1923 que la couleur fit son apparition la plus saisissante lorsqu'il se décida à recommencer sa carrière de peintre. Dans l'exposition nous trouvons d'abord comme preuve du renouveau de la peinture chez Masereel une aquarelle de 1923 intitulée "Les Deux Nègres". Il est tout à fait évident que les trois chapeaux, ceux des hommes et celui de la femme, ainsi que les vêtements très noirs des deux noirs conservent l'aspect formel qui nous rappellent les techniques des bois gravés. Il y a également le jeu du contraste entre ces figures masculines aux couleurs très foncées et celle de la femme aux cheveux frisés, au visage tout pâle, à la robe faite de petits patrons en encre. Les chemises et les cravates aux formes trian-

gulaires, les traits physiologiques nettement dessinés, le tout de cette aquarelle dérive des bois gravés. Cependant il se manifeste un approfondissement de la caractérisation de ces figures humaines qui dépend en grande mesure d'une exploitation ingénieuse des virtualités de la couleur. Citons par exemple une aquarelle de la même année, celle qui porte le titre des "Vendeuses". Il s'agit de l'intérieur d'un magasin dans lequel Masereel établit un contraste bien évident entre l'arrière-plan plutôt grisâtre dans lequel la clientèle assez nombreuse tend à s'effacer et le plan central aux couleurs très vives. Le fond un peu obscur fait ressortir l'éclat des tissus bariolés qu'évalent les trois vendeuses qui portent des robes noires presque reluisantes. Les plis de ces robes coulantes sont semés de taches de blanc, un détail qui reflète les techniques de la gravure, tout comme le blanc mat des visages sans ride.

Nous restons toujours à l'intérieur, pour ainsi dire, dans une troisième aquarelle, celle intitulée "Le Grand Café" (1926). Un groupe de six femmes, aussi coquettes qu'élégantes dans leurs robes aux couleurs pâles, occupe le plan central du tableau, en tant que vedettes de la scène. Ces "allumeuses" aux traits peu accentués, sont encadrées, un peu dans le style de certains bois gravés, par deux rangs d'hommes vêtus de noir. Au fond de cette peinture luisent de nombreux lustres qui réalisent un éclairage semblable à celui de certains cadres de Raoul Dufy. De l'atmosphère élégante du "Grand Café" passons tout de suite à un bar nettement moins chic et à la mode, celui qui se retrouve dans l'aquarelle intitulée "Swanee River", autre chanson populaire depuis belle lurette. En effet l'enseigne "Swanee River" qu'arbore l'estrade nous présente un quatuor de musiciens noirs sans doute de provenance américaine dont l'ennui profond, probablement occasionné par l'indifférence morne des "amateurs" reste tout à fait évident. Le noir debout sur l'estrade, probablement le chanteur ou "crooner" comme l'on disait à l'époque, porte l'habit noir qui est presque de rigueur chez Masereel, et une cravate tout aussi noire - ce qui semble convenir admirablement à son état d'âme que partage son collègue au saxophone, lui aussi désireux de quitter cette morne scène où même le piano est d'un aspect particulièrement sombre. A l'avant-plan se regroupe une tablée de consommateurs, plutôt que d'amateurs de musique, faut-il ajouter, qui ont tous l'air ennuyé. L'un de ces clients porte toujours son chapeau et son pardessus en raison de cette ambiance peu chaleureuse. Les deux femmes assises à ses côtés, fardées de façon grossière, la mine renfrognée, portent des robes très décolletées. Dans tout le bar il n'y a qu'un seul couple, à proprement parler, composé d'un homme dont le visage est englouti par l'ombre et d'une femme aux bras nus qui porte une robe mauve; la pâleur de ses traits, son oeil cerné, son allure même, tout en elle reflète la langueur monotone de ces tristes débauches nocturnes.

Lorsque Masereel aborde dans ses peintures la vie et l'ambiance des ports, dans "Irish Bar" et

"L'Estaminet au Chat" il y apporte davantage de vives couleurs. L'homme dans l'estaminet qui porte l'habit noir si commun chez Masereel et un béret qui lui cache complètement les yeux a toute la carrure d'un débardeur. Sa compagne exhibe la pâleur, la bouche très petite, ainsi que la coiffure courte des femmes du "Jazz Age". Il se peut que ses souliers, ses bras, sa jupe aux nuances sombres jurent un peu avec la blouse très jaune qui enchasse sa forte poitrine. Les yeux qu'ornent des cercles noirs expriment une certaine lassitude qui s'abat si souvent sur les figures chez Masereel. Au bar on distingue un autre habitué du local, vêtu de noir, y inclus le béret, aux épaules très larges. Dans le dit "Irish Bar", souvenir sans doute d'un séjour à Boulogne-sur-Mer, l'artiste revient aux scènes de la rue, ou plus précisément à un petit square près du port. Dans ce tableau les détails abondent: ces trois femmes les mains aux hanches qui se plantent debout à l'attente d'un passant quelconque; les petits groupes d'hommes aux épaules de débardeurs; les devantures sombres des bars du quartier marin; enfin, la profusion peu vraisemblable de bateaux. Restant le long des quais Masereel crée dans les "Bouées" (1926) un cadre aux couleurs variées comme le rouge et blanc des bouées, les bouffées grises de fumée, le blanc des nuages. Comme dans ses gravures, Masereel capte fort bien la vitalité des foules, soit dans une scène de la ville illuminée pendant la soirée, soit dans les cadres de l'activité sportive, tels la "Course derrière moto" et "Les six jours" qui se déroulent dans un énorme stade rassemblant toute une masse de spectateurs.

Vers 1927 Masereel décida de faire des peintures à l'huile, se servant d'un couteau à palette plutôt que d'un pinceau. Ainsi dans cette partie de sa production artistique il visait une certaine accumulation, c'est-à-dire, une épaisseur des couches de peinture qui se manifeste dans les deux canevas, à savoir: "Maisonnette de Montmartre" (1927) et "Deux pêcheurs assis" (1930), inclus au catalogue de l'exposition. Le ciel très triste de Montmartre opprime un paysage urbain dénué de toute présence humaine; une petite maison blanche reste entourée des masses de couleurs - les poteaux, la haute clôture, les immeubles du faubourg - d'où émane une luminosité subtile. Dans le portrait des pêcheurs assis sur un mur de ciment Masereel choisit des couleurs sombres à ton mat, même lorsqu'il s'agit des vagues épaisses que surplombent des nuages grisâtres. Les vêtements gris et bruns des pêcheurs, eux aussi aux épaules énormes comme il arrive si souvent dans l'oeuvre de Masereel, conviennent aux visages brunis par les éléments et les cheveux drus d'un brun sans aucun éclat.

Au terme de ce compte rendu il serait opportun de revenir sur nos pas en terminant par l'examen d'une dernière aquarelle de 1931 intitulée "Matelot et fille au comptoir". En elle-même cette peinture résume une grande partie des peintures de cette exposition puisque nous y retrouvons d'emblée plusieurs éléments qui caractérisent l'art de Masereel. Pour une dernière fois on entre dans un bar que fréquentent les gens de mer, y retrouvant un client

vêtu d'un habit noir, une fille à la robe bleue, les mains sur les hanches, et enfin un matelot énorme au costume gris et brun que complète un chapeau de marin noir. En somme, cette exposition nous présente l'oeuvre de Masereel en elle-même si

volumineuse dans ses grandes lignes, tout en servant d'une prestigieuse introduction à un artiste que les amateurs d'art au Canada se doivent de mieux connaître.