

L'art de Lawren Harris, une source d'inspiration pour certains compositeurs canadiens : « Blue Mountain » de Harry Freedman et « Au Nord du lac Supérieur » de Michel Longtin

Sophie Bouffard (Université de Regina)

Résumé

Depuis plusieurs siècles, les compositeurs ont puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales. Dans cet article, l'auteure démontre comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes épurées, ainsi que les atmosphères du style du peintre Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par Harry Freedman et Michel Longtin. Ainsi, pour « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958), Harry Freedman trouve son inspiration dans le tableau *Lake and Mountains* de Harris. Quant à lui, Michel Longtin est inspiré par *Au Nord du lac Supérieur* pour le sixième mouvement de son œuvre *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983).

I am the unpainted observer in a Group of Seven painting, squatting behind the painter in the snow. I know the physical delights and discomforts of holding my position before the *First Snow in Algoma* or *Above Lake Superior*, and I know that what makes Harris or Thompson great painters is that they could hack it in the bush. I slap my hands together, partly in appreciation, partly to keep warm¹.

R. Murray Schafer, *Music in the Cold*

La musique descriptive existe depuis plusieurs siècles ; les compositeurs ont sans cesse puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales, que ce soit dans la nature (notons entre autres un grand nombre d'œuvres qui imitent le chant des oiseaux²) ou encore dans

¹ « Je suis l'observateur non représenté dans une toile du Groupe des Sept, accroupi derrière le peintre dans la neige. Je connais les joies physiques et les désagréments de rester immobile devant *Première Neige à Algoma* ou *Au-dessus du lac Supérieur*, et je sais que ce qui fait de Harris ou Thomson de grands peintres, est le fait qu'ils pouvaient endurer cela dans le buisson. J'applaudis, à la fois pour démontrer mon appréciation, à la fois pour me réchauffer. » R. Murray Schafer, « Music in the Cold », *On Canadian Music*, Bancroft, Arcana Editions, 1984, p. 66 ; je traduis.

² Les exemples sont multiples, du *Chant des oiseaux* de Clément Janequin (v. 1485-1558) au fameux *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen (1908-1992).

la littérature, l'architecture et bien évidemment les arts visuels. La relation qui existe entre les arts visuels et la musique ne semble pas encore avoir fait l'objet d'une recherche systématique et approfondie. Toutefois, de nombreux musiciens ont tiré leur inspiration de toiles d'artistes peintres tout comme, inversement, plusieurs peintres ont trouvé de nouvelles idées pour leur art dans des compositions musicales. D'ailleurs, l'extrait des *Années de pèlerinage* (1839) du compositeur hongrois Franz Liszt (1811-1886) intitulé « Lo spozalizio » et inspiré par la toile de Raphaël *Le mariage de la Vierge* (1504), apparaît comme l'un des premiers exemples marquants dans l'histoire de la musique où un compositeur s'est inspiré d'un tableau pour écrire une œuvre musicale.

Par leurs tableaux, de nombreux peintres canadiens ont inspiré plusieurs compatriotes compositeurs, que l'on pense, par exemple, à l'œuvre pour orchestre *L'étoile noire* (1960) du québécois François Morel, qui fut inspirée par le tableau du même nom (1957) de Paul-Émile Borduas. De façon plus spécifique, il semble que l'œuvre de Lawren Harris (1885-1970), peintre pour qui le Nord constituait l'essence même de la destinée artistique nationale canadienne³, ait marqué l'imaginaire de plusieurs compositeurs canadiens.

Fortement influencé par une exposition de peintures scandinaves qu'il découvre à la Albright Gallery de Buffalo en 1913, Harris commence à peindre des scènes de neige et des esquisses du Nord. En quête de l'impression de grandeur majestueuse qui l'avait enthousiasmé chez le peintre norvégien Herald Sohlberg (1869-1935), il parcourt successivement le littoral septentrional du lac Supérieur⁴, les Rocheuses⁵ et l'Arctique⁶. À cette époque, Harris devient aussi adepte de théosophie, doctrine par laquelle il semble développer une théorie des couleurs⁷ de même qu'un choix de plus en plus marqué vers la simplification de la forme. Dans cet article, j'aimerais démontrer comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes

³ Pour plus d'informations à propos des idées et théories de Lawren Harris au sujet de l'art, la race et le nationalisme, voir Peter Larisey, *Light for a Cold Land*, Toronto & Oxford, Dundurn Press, 1993, p. 59-65.

⁴ De 1921 à 1926, il a passé ses automnes à faire des esquisses sur la côte du lac Supérieur.

⁵ De 1924 à 1928 inclusivement, il a passé ses étés dans les Rocheuses à peindre les montagnes.

⁶ Il a passé l'été 1930 à bord du *S.S. Beothic* dans l'Arctique à titre d'invité du gouvernement.

⁷ Il aurait sans doute été influencé par les concepts de couleurs présentés par Annie Besant et C.W. Leadbeater dans *Thought-Forms* publié en 1901 par The Theosophical Publishing House. Lawren Harris semble aussi avoir été intéressé par la théorie des couleurs du peintre russe Vassili Kandinsky (1866-1944), selon laquelle, par exemple, le bleu et le jaune sont des opposés, le bleu suggérant le paradis et l'esprit, alors que le jaune symbolise la terre et les choses matérielles, ou encore le froid versus le chaud, etc. Voir Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art [Über das Geistige in der Kunst]*, traduction de Michael Sadleir, New York, Wittenborn, 1947 [1912], 93 p.

épurées, ainsi que les atmosphères du style de Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par certains compositeurs canadiens. Afin d'appuyer mes commentaires, mon intérêt portera sur deux extraits musicaux précis : « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958) de Harry Freedman (1922-2005), ainsi que « *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris », le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983) de Michel Longtin (né en 1946).

Freedman et Longtin ne sont pas les seuls compositeurs à s'être tournés vers les paysages de Harris représentant le Nord canadien ; un autre exemple non négligeable est *Paraphrase #1* (1978) pour piano solo de Diana McIntosh (née en 1937), qui fut inspirée par *Maligne Lake* (1924). De plus, après une recherche approfondie au Centre de musique canadienne, il ressort de façon plus générale qu'un grand nombre de compositeurs canadiens sont interpellés par les paysages canadiens septentrionaux ou encore par des textes traitant de l'idée du Nord⁸. Ceci peut donc probablement expliquer en partie la raison pour laquelle on retrouve une reproduction de *Lake and Mountains* (1927-1928) de Harris sur la couverture du coffret de disques *Florilège de la musique canadienne*⁹ produit en 1996 par la compagnie Naxos. Curieusement, aucune œuvre faisant partie de cet enregistrement n'a été inspirée par cette peinture de Harris. Toutefois, je pense que ce n'est sans doute pas par pure coïncidence que cette illustration fut choisie par les éditeurs.

Bien évidemment, plusieurs éléments peuvent contribuer à une illustration musicale : forme, coloris instrumentaux, contrastes des nuances, techniques instrumentales, contenu mélodique, rythmique et/ou harmonique. C'est possiblement la notion de couleur qui depuis plus d'un siècle semble intéresser certains compositeurs, la couleur pouvant faire référence au timbre vocal ou instrumental et, par extension, à l'agencement des timbres, mais pouvant aussi faire référence à l'harmonie, l'agencement des sons entre eux. L'exemple classique à ce sujet est sans doute Alexandre Scriabine (1872-1915), compositeur russe le plus éminent de sa génération, qui était passionné par les correspondances « son-couleur » : il était convaincu que le spectre sonore avait son équivalent dans le spectre lumineux. Il appliqua sa théorie sur les rapports des sons et des couleurs dans sa dernière grande œuvre symphonique, *Prométhée* (ou *Le poème du feu*) opus 60 (1911) en joignant à l'orchestre un « clavier lumineux » destiné à projeter sur un écran les couleurs correspondant aux harmonies et timbres musicaux. Puisque le « clavier lumineux » n'existait pas, cette partie de l'œuvre n'a jamais été

⁸ Voir Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 124-140.

⁹ *Florilège de la musique canadienne*, Naxos : 8.550171-2, Scarborough, Naxos, 1996, 2 disques compacts.

présentée, malgré, il va sans dire, quelques essais. Il est également impossible de négliger le fait que Scriabine a composé cette œuvre à la fin de la première décennie du vingtième siècle, alors qu'il demeurait à Bruxelles où il fréquentait assidûment la société de théosophie locale. Il n'est donc pas utopique de croire que Scriabine était au parfum de la théorie des couleurs de Vassili Kandinsky.

« Blue Mountain » de Harry Freedman

Chez Freedman, il est élémentaire de tracer un lien entre ces deux disciplines artistiques que sont la musique et la peinture. En effet, à l'âge de quatorze ans, Freedman s'inscrit à la Winnipeg School of Arts¹⁰ avec l'ambition de devenir peintre. Ce n'est que tardivement, vers l'âge de dix-huit ans, qu'il commence à s'intéresser réellement à la musique, d'abord comme amateur de jazz, puis à la musique dite « sérieuse » :

En fait, durant mon adolescence, je ne pensais aucunement à la musique. J'étudiais à l'école des beaux-arts de Winnipeg, alors dirigée par Lemoyne Fitzgerald. Vers ce temps-là, j'ai pris goût à la musique, au jazz d'abord puis, graduellement, en passant par le cycle habituel de *Casse-Noisette*, de *l'Inachevée* et de la *Valse triste*, je me suis intéressé davantage à la musique « sérieuse ». C'est durant cette période que la similitude entre la peinture et la musique m'a d'abord frappé. Je me rappelle avoir été obsédé par l'idée d'une série de tableaux représentant mes impressions visuelles du style de divers compositeurs et musiciens de jazz. Mon intérêt grandissant pour la musique a fait surgir une autre idée, celle de composer de la musique d'après le style de peintres ou tableaux célèbres. Je me rappelle encore l'amère déception que j'ai éprouvée lorsque, élargissant le champ de mes connaissances musicales, j'ai constaté que Moussorgsky avait déjà composé quelque chose dans ce sens, ses *Tableaux d'une exposition*¹¹.

Il n'est donc pas surprenant de constater que Freedman fut inspiré par les arts visuels pour certaines de ses compositions. D'ailleurs, *Tableau* (1952) pour orchestre à cordes, l'une de ses œuvres de jeunesse les plus importantes dans laquelle il explora la technique dodécaphonique, est inspirée par un paysage de l'Arctique¹². Un autre exemple plus tardif est *Klee Wyck* (1970) pour orchestre d'après l'œuvre et la figure d'Emily Carr.

¹⁰ Il y sera inscrit de 1935 à 1940.

¹¹ Harry Freedman, cité dans *Anthologie de la musique canadienne*, vol. 7, [Toronto], Radio Canada International, 1981, 6 disques 33 1/3 r/min, p. 5 du livret d'accompagnement.

¹² La toile représentant ce paysage aurait été exposée dans l'entrée de la Winnipeg School of Arts, toutefois il semble que Freedman ne pouvait pas se souvenir du titre ni du nom du peintre (Gail Dixon, *The Music of Harry Freedman*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 22).

De style plutôt néo-impressionniste, *Images*¹³ est une suite en trois mouvements, chacun inspiré d'une toile d'un peintre canadien : « Blue Mountain » est basé sur *Lake and Mountains*¹⁴ de Lawren Harris, « Structure at Dusk », sur une œuvre du même nom de Kazuo Nakamura, et « Landscape », sur *Paysage* (1944)¹⁵ de Jean-Paul Riopelle. Commencée en 1957 à la suite d'une commande de la Fondation Lapitsky de Montréal, la version originale de cette œuvre fut composée pour orchestre à cordes et créée le 12 mars de l'année suivante par l'Orchestre de chambre de l'Université McGill, sous la direction d'Alexander Brott. Subséquemment, Freedman modifia l'instrumentation d'*Images* et arrangea une seconde version, cette fois pour grand orchestre¹⁶, dont la création eut lieu en 1960 par l'Orchestre symphonique de Toronto sous la baguette de Walter Susskind. C'est donc le premier mouvement de cette seconde version qui fera l'objet de mes commentaires.

Dans la page d'introduction accompagnant l'édition BMI Canada du fac-similé du manuscrit, une note importante précise :

Images is the composer's impression of three paintings by Canadian artists [...]. The composer was not so much concerned with the content of the paintings (two of them are in fact non-objective) as their design – that is, in line, colour, and mood. The work is therefore, in effect, a translation into musical terms of the artists' styles¹⁷.

Un des éléments clés qui ressort de l'écoute de « Blue Mountain » est l'importance accordée au coloris instrumental, surtout l'intérêt porté aux instruments de la famille des bois. D'ailleurs, il serait probable que Freedman ait développé ce souci de l'orchestration au contact du

¹³ Partition : Harry Freedman, *Images*, Toronto, BMI Canada, 1960, 57 p. Enregistrement : Harry Freedman, *Images*, Orchestre symphonique de Toronto, Seiji Ozawa, chef d'orchestre, New York, Columbia Masterworks COL M2L 356, 1970, 2 disques 33 1/3 r/min.

¹⁴ Lawren Harris, *Lake and Mountains*, 1927-1928, 130, 8 x 160 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

¹⁵ Freedman ne donne aucune information permettant d'identifier de façon précise cette œuvre de Riopelle. Toutefois, il semble que Riopelle ait exposé une aquarelle intitulée *Paysage* lors du 61^e Salon du printemps à la Art Association of Montreal du 28 avril au 28 mai 1944. Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 147.

¹⁶ L'instrumentation est constituée de un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, deux trombones, un trombone basse, un tuba, des timbales, un vibraphone, deux percussions, une harpe et les cordes.

¹⁷ « *Images* est l'impression du compositeur sur trois tableaux d'artistes canadiens [...]. Le compositeur n'était pas vraiment concerné par le contenu des tableaux (deux d'entre eux sont en fait non objectifs), mais plutôt à leur conception – c'est-à-dire aux lignes, aux couleurs, au ton général. L'œuvre est donc en fait une transposition du style de chacun des trois artistes en termes musicaux. » [Anonyme], [s.t.], Harry Freedman, *Images*, op. cit., p. II ; je traduis.

compositeur français Olivier Messiaen¹⁸, pour qui l'orchestration était une préoccupation majeure¹⁹. Le second élément est l'impression grandiose créée par la superposition de tous les instruments jouant fortissimo et de façon très soutenue vers la fin du mouvement, illustrant majestueusement l'imposante montagne bleue au centre de la toile de Harris.

« *Au Nord du lac Supérieur* » de Michel Longtin

Le compositeur montréalais Michel Longtin a souvent abordé des thèmes associés à l'idée du Nord dans ses œuvres, que l'on pense à *Hivers* (1992) pour cuivres, percussion et cordes, *Venu de l'Est : hiver '44* (1987) pour percussion, *Les jardins d'hiver* (1985) pour piano, quatuor à cordes et percussion, ou encore *Pays de neige* (1974-1975) pour chœur à voix mixtes.

Quant aux œuvres de Harris choisies par Longtin comme matériel de base pour le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*²⁰ (1983), il opte pour quatre tableaux du peintre qui ont rapport, par leur titre, au lac Supérieur, d'où le choix du titre « *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris » pour le mouvement en question. Il m'apparaît également intéressant de mentionner qu'un peu plus de dix ans auparavant, Longtin avait composé une pièce électroacoustique de douze minutes ayant aussi pour titre *Au Nord du lac Supérieur* et qui, bien évidemment, est inspirée par un des tableaux de Lawren Harris.

L'œuvre pour orchestre²¹ *Pohjatuuli* a été créée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) sous la direction de Serge Garant au Roy Thompson Hall de Toronto, le 25 juin 1984²². Le titre, *Pohjatuuli*, est un vieux mot finlandais qui se traduit par l'expression « vent du nord », « pohja » signifiant « nord » et « tuuli », « vent ». Comme matériel de base pour cette œuvre, le compositeur explique qu'il

tire son inspiration à la fois des caractéristiques attribuables au Nord (le vent, le froid, la glace, etc.), des toiles de peintres canadiens du groupe des sept [*sic*], ainsi que de Tom Thomson et de la musique de Jean Sibelius. Les toiles

¹⁸ Durant l'été 1949, Freedman a fait un stage de perfectionnement auprès d'Oliver Messiaen et Aaron Copland à Tanglewood.

¹⁹ Voir un extrait vidéo d'une entrevue avec Messiaen qui explique comment il associe chaque harmonie avec une couleur précise : *Leaving Home : Orchestral Music in the 20th-Century*, vol. 3, *Colour*, Leipzig, Arthaus Musik, 2005, DVD.

²⁰ Partition : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Saint-Nicolas, Éditions Doberman-Yppan, 1990, 53 p.

²¹ L'instrumentation de *Pohjatuuli* consiste en une clarinette, deux cors, une trompette, un trombone, deux violoncelles, deux contrebasses et trois percussions.

²² En 1986, Michel Longtin a remporté le prix Jules-Léger pour la nouvelle musique de chambre avec *Pohjatuuli*.

des peintres mentionnés représentent incroyablement bien la personnalité et l'essence nordique de notre pays. Sibelius a toujours symbolisé et évoqué chez moi l'immensité et la solitude des paysages nordiques ; il représente également une paix d'esprit, une sérénité²³.

Ainsi, *Pohjatuuli* se divise en quatorze mouvements²⁴, portant tous un titre faisant référence à des toiles des artistes susmentionnés ou encore ce qui semble être un mot ou une expression dans la langue finnoise. Le sixième mouvement, « *Au Nord du lac Supérieur* », surprend d'abord l'auditeur par sa brièveté, puisqu'il tient en seulement six mesures, soit environ une trentaine de secondes : un véritable coup de vent.

Faisant partie de cette thématique liée au lac Supérieur qui a tant marqué Longtin, les tableaux *Above Lake Superior*²⁵ et *North Shore, Lake Superior*²⁶ de Harris semblent se démarquer des autres. En effet, la première toile apparaît comme un tournant important dans la carrière du peintre, celui-ci prenant des distances esthétiques avec ses œuvres de jeunesse, vers un style de plus en plus abstrait. De même, *North Shore, Lake Superior* se démarque par le traitement de la lumière²⁷. Puisque Longtin ne fait pas référence à une toile précise de Harris, mais bien à un groupe de tableaux, il est impossible de parler de correspondances directes entre une image et des sons, la référence sera donc nécessairement plus abstraite. Toutefois, je pense qu'il y a une corrélation plus significative entre le sixième mouvement de *Pohjatuuli* et la toile *North Shore, Lake Superior* qu'avec tout autre toile de cette thématique.

En effet, *North Shore, Lake Superior* présente en son centre un tronc d'arbre mort éclairé et mis en relief par de vifs rayons de soleil provenant de

²³ Enregistrement : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Société de musique contemporaine du Québec, Saint-Nicolas, Les éditions Doberman-Yppan DO 135-CD, 1992, notes du compositeur dans le livret d'accompagnement. Longtin utilise donc certains motifs musicaux issus des *Symphonies* n^{os} 2, 4, 5, 6, et 7 de Jean Sibelius (1865-1957). Longtin n'est manifestement pas le seul à faire ce lien entre la musique de Sibelius et l'idée du Nord ; Glenn Gould fait un peu la même chose en choisissant comme seul extrait proprement musical pour son documentaire radio *The Idea of North* un passage de la *Cinquième Symphonie*, opus 82, de Sibelius (Glenn Gould, « The Idea of North », *Solitude Trilogy*, Toronto, CBS Records (PSCD 2003-3), 1992.

²⁴ Voici le titre de tous les mouvements dans l'ordre : 1. Pohjoinen, 2. *Solitude nordique* de J.E. H. MacDonald, 3. Ainola, 4. *Le vent d'Ouest* de Tom Thomson, 5. Tuuli, 6. *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris, 7. Tuuli, 8. *Lac du Nord, Parc Algonquin* de A.Y. Jackson, 9. Tuusu, 10. *Terre sauvage* de A.Y. Jackson, 11. Rubans noirs, 12. *Église au bord de la mer* de J.E.H. MacDonald, 13. *Rivière du Nord* de Tom Thomson, 14. Kylmä.

²⁵ Lawren Harris, *Above Lake Superior*, c.1922, 121,9 x 152,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

²⁶ Lawren Harris, *North Shore, Lake Superior*, 1926, 102,2x128,3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

²⁷ Pour en savoir plus sur le symbolisme de la lumière chez Harris, voir Peter Larisey, *op. cit.*, p. 92-94.

la gauche. La ligne d'horizon est plutôt basse, donnant l'impression de surplomber le lac, et des couches de nuages s'accumulent dans la portion supérieure droite de la toile. À l'étude de la partition de Longtin, il m'apparaît possible de faire quelques parallèles entre la toile de Harris et le contenu musical. D'abord, il existe une sorte de symétrie dans l'asymétrie en ce qui a trait aux proportions, puisque le mouvement consiste en trois mesures incluant une métrique en 5/4 suivies de trois mesures en 4/4. Quant à l'aspect harmonique de ce mouvement, Longtin écrit pour les cuivres un accord de ré majeur soutenu tout au long du mouvement. L'intérêt de cette pédale de ré majeur réside principalement dans le changement de timbre de ces instruments alors munis de sourdines, et dont le jeu des nuances en soufflets oscille plusieurs fois de « mezzo piano » à « mezzo forte », les passages plus doux étant joués avec un son bouché et ceux plus forts avec un son ouvert. Ce jeu de timbre des cuivres pourrait fort bien être une analogie avec les rayons de lumière traversant la toile. De plus, il semble que le choix de certains instruments de percussion (flexatone, scie musicale avec archet et waterphone) et le traitement inusité de certains autres (tige de verre et gong dans l'eau) contribuent à amplifier l'élément lacustre du sujet. Enfin, l'ajout des deux parties de violoncelle et des deux parties de contrebasse dans la seconde moitié de ce court mouvement pourrait correspondre aux couches superposées de nuages. Ces interventions aux cordes jouant de façon homorythmique suscitent aussi un certain intérêt en raison du traitement instrumental qui vacille entre le son normal et le son « sul ponticello », plus lointain, éthéré et métallique.

En conclusion, peu importe que l'on soit en partie ou entièrement en accord avec l'interprétation suggérée à propos de ces deux extraits d'œuvres, il n'en demeure pas moins qu'un compositeur peut jouer avec les différents paramètres musicaux pour créer une représentation sonore d'une œuvre d'art, cette démarche pouvant par la suite être documentée et analysée. Toutefois, bien au-delà de l'identification d'idiomes musicaux utilisés par les compositeurs pour évoquer ou dépeindre une toile, il reste que toute interprétation d'une œuvre provoquera une réaction subjective. Pour emprunter certains concepts de Stuart Hall²⁸, nous devons considérer toute représentation comme un moyen par lequel la production de signification a lieu, car ce sont les humains, vivant au sein d'une culture, qui donnent un sens aux choses. Le tout est imbriqué dans un système de production de la connaissance parfois fort complexe à décoder, surtout dans un langage abstrait comme la musique. Enfin, chose certaine, le fait qu'un compositeur s'inspire d'un tableau pour la composition d'une œuvre peut assurément

²⁸ Stuart Hall, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.

activer l'imaginaire de l'auditeur et susciter un intérêt plus soutenu envers des œuvres nouvelles parfois complexes de nos contemporains.