Document generated on 04/27/2024 4:58 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Lectures

Volume 22, Number 87, Summer 1977

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54917ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1977). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, *22*(87), 78–85.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1977

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

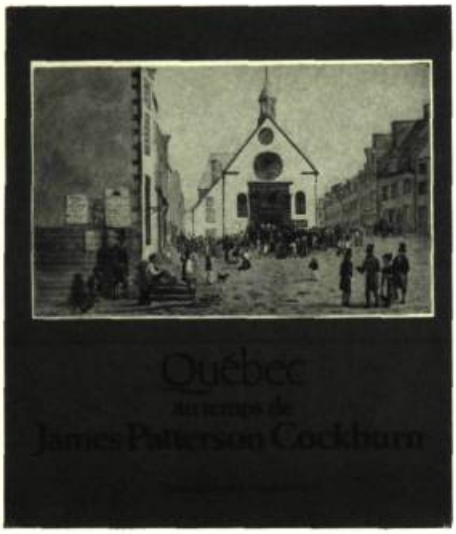
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

lectures



QUÉBEC AUX ENVIRONS DE 1830

Christina CAMERON et Jean TRUDEL, **Québec au temps de James Patterson Cockburn.** Québec, Éditions Garneau, 1976. 176 pages; 150 ill., dont 4 en couleur; Bibliographie et sources.

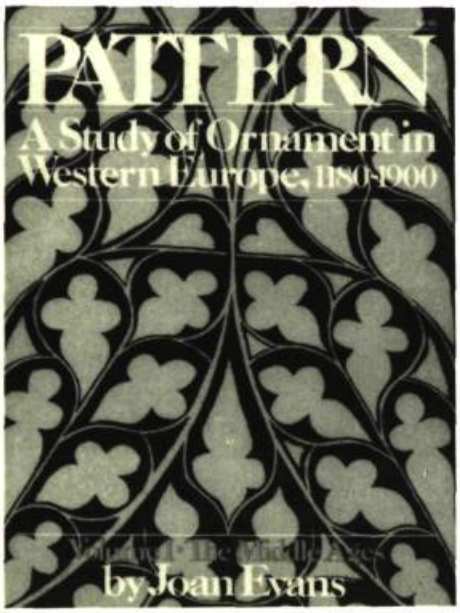
Parmi les œuvres picturales qui nous restent de l'époque du Bas-Canada, celle de l'officier anglais James Patterson Cockburn est sans nul doute de première importance, tant par le nombre des pièces produites que par la qualité et la précision des scènes et des paysages décrits.

Dans cet ouvrage abondamment illustré et fort bien documenté, les auteurs Christina Cameron et Jean Trudel présentent un véritable panorama de Québec aux environs de 1830, comme pourrait le faire de nos jours un album photographique. A cette époque, Québec était la plus importante ville de l'Empire britannique en Amérique du Nord, autant par sa position stratégique que par son importance politique. Au cœur du Canada français, l'armée britannique en garnison veillait. L'un de ses officiers supérieurs, le lieutenant-colonel d'artillerie Cockburn s'était tellement épris du pays lors d'un premier court séjour, en 1821, qu'au cours de son second séjour, de 1826 à 1832, il exécuta un nombre important de dessins, d'esquisses et d'aquarelles qui sont autant de tableaux qui servent à une reconstitution historique, fidèle et précise, de la vie québécoise d'alors.

Ses dessins et aquarelles présentent surtout une vision réaliste ne laissant aucune place à la fantaisie: il est avant tout un témoin fidèle tant du point de vue topographique que sociologique. Il se rendait parfaitement compte que les scènes qu'il reproduisait — comme le ferait aujourd'hui un bon photographe amateur — étaient celles d'un pays étranger dont les lieux et les hommes le fascinaient. On y trouve d'ailleurs peu de références aux militaires de la garnison.

Comme l'œuvre de James Patterson Cockburn a bien survécu jusqu'à nous, les documents présentés dans cet excellent ouvrage valaient bien qu'on nous les montre.

Jacques de ROUSSAN



SUITE QUÉBÉCOISE

Roland PICHET, **Suite québécoise — Blues pour un piquet de clôture.** Album de 11 images sérigraphiées en couleur accompagnées de textes de Michel Beaulieu, Nicole Brossard, Roch Carrier, Paul Chamberland, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Georges Dor, Raoul Duguay, Jean Royer, Gilles Vigneault. Éditions du Songe-Iconia, 1976. Tirage de 50 exemplaires reliés par Pierre Ouvrard.

Depuis qu'il a illustré, en 1973, *Élégie pour l'épouse en-allée* d'Alfred DesRochers avec huit eaux-fortes monochromes dépeignant sur un mode figuratif la mystique de la nature laurentienne, le peintre et graveur Roland Pichet a orienté sa recherche vers un symbolisme de plus en plus marqué.

Mais c'est surtout aux aquarelles de 1971 qu'il faut remonter pour mieux comprendre le cheminement de cet artiste. Sous le titre général de *Suite laurentienne*, il avait interprété le paysage laurentien par des juxtapositions de couleurs réparties selon des bandes horizontales ou légèrement obliques, plus à la manière des peintres extrême-orientaux qu'à celle de la division classique occidentale.

Avec sa *Suite québécoise — Blues pour un piquet de clôture*, Roland Pichet introduit définitivement dans son imagerie une dimension verticale qui, tout en apportant un élément graphique nouveau, souligne encore plus l'horizontalité des différents plans inscrits dans ses paysages qui rejoignent dans une atmosphère parfois surréaliste l'abstraction qui était auparavant sa réflexion.

Roland Pichet a voulu aller plus loin que son propos personnel puisqu'il a fait participer à chaque image un poète québécois avec un texte jusque-là inédit. Chacun chante ainsi à sa manière une québécitude en pleine expansion.

Par son observation directe de la nature laurentienne, le graveur a transposé la marche inexorable des saisons et, en même temps, leur retour cyclique. Chaque image est comme un morceau de musique d'un très grand lyrisme tant au niveau de la mélodie que de l'interprétation. Au sein de cette nature, l'homme semble rester en retrait pour admirer tout à son aise le jeu qui se déploie devant lui. Seul, le piquet de clôture — solitaire ou en groupe — témoigne d'une présence discrète.

Blues pour un piquet de clôture est une suite dont le dernier numéro est encore bien loin dans l'avenir.

J. de R.

LES MOTIFS DÉCORATIFS

Joan EVANS, **Pattern, A Study of Ornament in Western Europe, from 1180 to 1900, I, The Middle Ages, II, The Renaissance to 1900.** New-York, Da Capo Press Inc., 1976. Vol. I, 229 p., 252 fig; Vol. II, 249 p., 182 fig.

La maison Da Capo Press de New-York a décidé de réimprimer le grand ouvrage de Joan Evans dont la première édition, parue à Oxford en 1931, était devenue introuvable depuis longtemps. Cette entreprise ne peut mériter qu'un accueil favorable car des études d'ensemble sur le développement des «motifs décoratifs» sont, encore aujourd'hui, pratiquement inexistantes.

La première grande difficulté d'ordre méthodologique que l'auteur a rencontrée fut la définition même de son sujet. Effectivement, il n'est pas aisé de «tracer une ligne de démarcation entre, d'un côté, la *décoration* et, de l'autre côté, la peinture, la sculpture et l'architecture». Par conséquent, l'auteur définit, dans le cadre de son étude, le motif décoratif *(pattern)* comme, essentiellement, «un élément bidimensionnel, appliqué en surface (non-structural), rythmique, et tendant à éliminer l'illusionnisme en faveur de la symétrie». La coupe méthodologique ainsi établie sera, de l'aveu même de l'auteur, nécessairement arbitraire.

L'enquête porte sur les arts européens depuis le 12e jusqu'à la fin du 19e siècle. Les exemples cités et abondamment illustrés sont tirés aussi bien des parois des cathédrales que des pages de calendriers ou encore de différents objets d'arts décoratifs.

Il s'agit véritablement d'une histoire de l'art centrée sur l'ornement.

Le premier volume, sur le Moyen âge, est divisé en cinq chapitres: I, The Mistress Art; II, Speculum Naturae; III, The Mark of the Individual; IV, Literature and Decoration; V, The Romance of Distance. Une partie importante de l'histoire de l'art du Moyen âge y est passée en revue: les éléments typiques du gothique français, la conception pastorale de la nature, l'importance de l'héraldique et les merveilleux bestiaires de cette période. Le volume se termine par l'étude des influences de certains éléments orientaux sur les arts européens. Le volume II comporte sept chapitres: VI, The New Ages; VII, The Far East; VIII, The Amateurs; IX, The Return to Antiquity; X, The Return to Nature; XI, The Romance of the Past; XII, The Age of Theory. Il porte sur la Renaissance, le Baroque et le Rococo, étudie les influences de l'Extrême-Orient et s'achève par une analyse des styles néo-classique et néo-gothique, en quoi l'auteur reflète l'esprit de Ruskin et de Morris.

La lecture critique du livre a été faite lors de sa première édition. Aussi nous limiterons-nous à relever quelques problèmes concernant une région géographique restreinte — la péninsule ibérique — laquelle semble avoir moins retenu l'attention des critiques. On aurait aimé voir la décoration *plateresque* et *manuéline* traitée plus en détail. En effet, à part le problème de l'origine de leurs différents éléments constitutifs, il est certain que les artistes ibériques ont créé là des œuvres à caractère fortement différencié. Or, ce caractère provient précisément de la combinaison des différents motifs décoratifs. Par ailleurs, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec l'auteur lorsqu'elle affirme que la contribution de l'Espagne à la décoration de la Renaissance fut uniquement une «oriental richness». Traitant des influences de l'Extrême-Orient, Joan Evans voit dans les coupoles des tourelles de la tour de Belem une réplique de celles du palais d'Udaipur. Cette thèse est, on le sait, discutable. Effectivement, les mêmes éléments avaient été utilisés auparavant au Portugal dans des tombeaux et principalement dans des œuvres d'orfèvrerie. Il faudrait alors considérer une influence plus proche, celle du Maroc, avec lequel le Portugal entretenait depuis plus longtemps des rapports, pas très souvent amicaux, d'ailleurs.

Dans son étude sur le Baroque en dehors de l'Italie, J. Evans affirme que ce style ne fut complètement établi en Espagne qu'à la fin du 17e siècle. Encore ici faudrait-il nuancer, car les premières œuvres architecturales complètement baroques y furent, vers 1660, les retables en bois sculpté. La *grande* architecture ne deviendra baroque, effectivement, que par la suite. Pour rester dans la même période, l'auteur semble accepter la thèse qui affirme la filiation jésuitique de l'art baroque. Cette conviction mène J. Evans à soutenir qu'après 1759, date de l'expulsion des Jésuites du Portugal, «la vitalité du style baroque décline». Comment expliquer alors l'extraordinaire floraison du baroque dans le Nord du Portugal après cette date, floraison qui se continuera d'ailleurs au 19e siècle? L'auteur dira plus loin que l'importation du rococo en ce pays fut possible grâce au baroque qui y avait été amené par les Jésuites. Cela n'est pas certain. Au Portugal, la distinction entre le Baroque et le Rococo est malaisée et la richesse artistique du 18e siècle a été possible (sinon causée) grâce à l'or du Brésil... Dans le chapitre VII, sur l'influence de l'Extrême-Orient, Evans mentionne le rôle joué par le Portugal en tant qu'intermédiaire. Nous regrettons que l'auteur n'y ait pas étudié le meuble indo-portugais (à partir du 16e siècle), ainsi que les meubles fabriqués au Portugal aux 17e et 18e siècles, lesquels, employant des bois brésiliens et africains plus résistants, ont introduit des innovations esthétiques importantes. La lacune la plus importante dans le chapitre des arts décoratifs portugais a trait cependant aux *azulejos* et aux œuvres en bois doré et sculpté (retables et stalles), sujet tout indiqué dans un livre consacré à l'étude des *patterns*.

Le livre, magnifiquement illustré, et de lecture fort aisée, constitue un monument d'érudition. Il témoigne également d'une saine et honnête compréhension du sujet à l'étude: après son «analyse anthropologique du développement du motif ornemental en Europe», l'auteur constate que celui-ci constitue une sorte de *speculum minus* de la vie humaine.

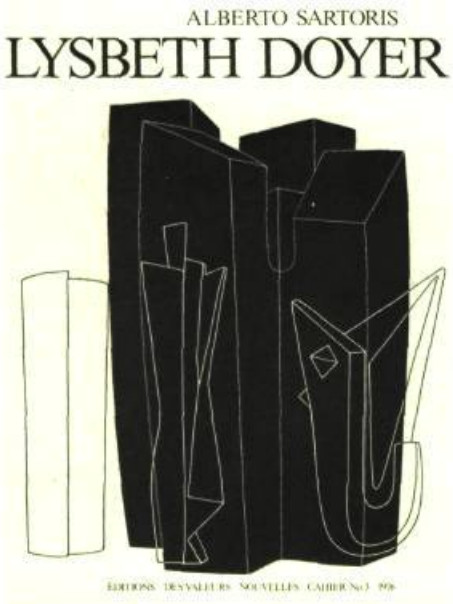
Luis de MOURA SOBRAL

MARC-AURÈLE FORTIN

Guy ROBERT, **Marc-Aurèle Fortin. L'Homme à l'œuvre.** Montréal, Les Éditions Internationales Alain Stanké, 1976. 302 p.; illus. en noir et en couleur; photos; bibliogr.

Décidément, ce gros livre consacré au plus populaire de nos grands peintres vient combler une lacune importante. L'ouvrage que Guy Robert voulait écrire depuis longtemps «se veut un hommage à Marc-Aurèle Fortin», aussi n'est-il pas étonnant que, parmi les nombreuses critiques qu'il cite, l'auteur accueille froidement toutes celles qui font quelque réserve sur l'œuvre de l'artiste. De la même façon, Guy Robert est visiblement prévenu contre les auteurs de comptes rendus de son propre travail: «J'invite les chasseurs de vétilles et autres bourreaux qui voudraient déchiqueter ce livre sur la place publique, à ne pas outrageusement monter en épingles (sic) certaines faiblesses de mon essai...» Quoi qu'il en soit, cette monographie touche d'abord le lecteur par un joli cahier imprimé en bistre qui reproduit 16 gravures à l'eau-forte de Fortin et surtout par un magnifique «cahiers de couleurs» où 26 tableaux judicieusement choisis évoquent, d'une manière plus immédiate que le texte, toute l'aventure du peintre.

Quant au texte, il faut accepter certains tics de l'auteur pour l'apprécier. On sait que le style de Guy Robert est souvent brouillé avec la simplicité; l'affaire n'est pas bien grave et le lecteur y trouve parfois des bonheurs d'expression. Il est plus ennuyeux que ce style manque aussi de précision: dans les remarques qui accompagnent les tableaux reproduits en couleur, par exemple, l'auteur parle de «l'*étonnante* lumière orangée» (p. 164), de «l'*étonnante* harmonie des verts» (p. 166), de «l'*étonnant* contraste» entre la chemise rouge et le fond bleu (p. 170), etc.; le lecteur qui a déjà tous ces phénomènes sous les yeux s'attend à des commentaires plus explicites. On connaît aussi la fâcheuse propension de Guy Robert à truffer son exposé de citations; celles-ci sont souvent in-



téressantes mais rarement très pertinentes. En outre, elles sont fort inopportunes dans le «cahier de couleurs» où les commentaires personnels sont des plus sommaires (p. 176, 178, 188, 192, 194 et 200). Enfin, faiblesse majeure de l'ouvrage, le plan adopté est contestable: la plupart des chapitres considérés isolément présentent quelque intérêt, mais leur simple juxtaposition ne produit pas une œuvre très dynamique; elle favorise au contraire les redites et les digressions. Guy Robert a beau répéter que ce livre est «*la première étude étendue sur le sujet*», il n'en est plus lui-même à *son* premier livre.

Cela dit, ce *Fortin* reste une œuvre de valeur. Il contient une foule de renseignements sur les nombreux problèmes que posent la vie et l'œuvre du peintre et apporte parfois des éléments de réponse intéressants. Guy Robert s'étend avec raison sur les manières de Fortin, sur ses diverses techniques d'aquarelle et sur certaines constantes de ses images (les remarques sur les tableaux qui représentent le quartier d'Hochelaga sont particulièrement pénétrantes). Mais le premier mérite de cet ouvrage réside dans ce beau portrait de Marc-Aurèle Fortin qui se dessine au fil des pages par touches variées et sensibles: en effet, la figure à la fois savoureuse et tragique de ce grand *sauvage* se dégage subtilement des anecdotes que Guy Robert raconte à son sujet, de ses propos et des extraits de sa correspondance qu'il rapporte et de quelques photos éloquentes.

En ce qui concerne la présentation matérielle, cette deuxième monographie de la Maison Stanké manifeste un progrès sensible: les coquilles ont à peu près disparu et la précision des reproductions fait oublier le lamentable *Lemieux* de l'année dernière.

Gilles DAIGNEAULT

UNE HARMONIE MAJEURE

Alberto SARTORIS, **Lysbeth Doyer,** Éditions des Valeurs Nouvelles (Cahier N° 3), 1976. 95 pages.

Dans la monographie qu'il consacre au sculpteur Lysbeth Doyer, Alberto Sartoris, architecte, urbaniste, essayiste, critique et historien d'art, actuellement professeur à l'Athenaeum et chargé de cours au Département d'architecture de l'École Polytechnique fédérale de Lausanne, constate que cette œuvre, qu'il suit fidèlement depuis 1957, dans son approche des techniques, dans l'utilisation des matériaux et dans l'évolution des formes, possède un style que Lysbeth Doyer "porte aujourd'hui au niveau de l'invention, au rang d'un plan remarquable".

La qualité d'une telle expérience soulève le problème de l'orientation actuelle des forces créatrices devant la prolifération de l'inculte. L'art doit-il traduire l'appauvrissement spirituel, ou doit-il être un engagement, une démarche en faveur «des forces et des richesses, des idées, des beautés de l'art construit?»

Lysbeth Doyer œuvre à une époque de grandes conquêtes de la technique et des sciences. Elle est née à Rotterdam, en 1906, et, depuis 1923, vit en Suisse où elle a fait à Lausanne des études d'art et découvert sa vocation de sculpteur. Avec son mari, Georges Wicky, peintre, dessinateur et graphiste, elle a participé à plusieurs expositions européennes et sud-américaines. Le critique parle de leurs qualités communes: une sincérité et une simplicité rares aujourd'hui.

Alberto Sartoris, que Lysbeth Doyer rencontre en 1957, lui fait découvrir l'esprit méditerranéen, l'art roman, le futurisme et l'infiguration. Il exerce sur elle une influence importante qui marque une nouvelle orientation de son art. Et il note, à travers ses récents travaux, une progression sensible qui va de l'attente à l'affrontement de la révélation, ce qui permet à l'artiste d'aborder et de résoudre les premiers problèmes afin de nous en présenter les marques primordiales.

L'univers de Lysbeth Doyer est habité par la permanence culturelle de la recherche, par le mythe, par la ferveur; il se traduit dans des formes dépouillées qui participent à un courant novateur. Alberto Sartoris les nomme *antiéchecs* puisqu'elles résument, selon lui, en une seule unité identifiable, les problèmes du contenu et de la forme et qu'elles se dressent aujourd'hui dans un saisissement mythique, comme les secrètes pierres levées d'une nouvelle préhistoire.

D'excellentes photos en noir et blanc appuient ce texte. Leur font suite, une biographie et un répertoire iconographique raisonné ainsi qu'une bibliographie essentielle.

Andrée PARADIS

FRANCESCO IACURTO

Francesco IACURTO, **Souvenirs.** Montréal, Editions Internationales Alain Stanké, 1976; Ill. en couleur et en noir et blanc, 46 hors-texte signés par l'artiste.

Ce volume important comprend d'abord la préface de Robert Choquette, l'introduction par le peintre et la présentation de l'artiste à l'Institut Canadien de Québec par l'auteur de ces lignes. Suit un récit continu réparti en dix chapitres étoffés, où Iacurto raconte avec bonhommie les principales étapes de sa vie. Le lecteur trouvera dans les appendices la liste des livres qu'il a illustrés, des prix qu'il a décrochés, des expositions qu'il a tenues, des articles de journaux qui lui ont été consacrés et des principaux commanditaires qui ont acheté ses toiles. La table des illustrations, l'index des noms propres et la table des matières détaillée ne manqueront pas de rendre de précieux services tout ensemble aux amateurs, aux connaisseurs et aux historiens de l'art.

Iacurto se peint lui-même tel qu'il est dans le *Préambule*, empreint de franchise, de mélancolie et de sagesse. Loin de présenter un journal intime, il vise plutôt à faire ressortir certains épisodes de sa vie qui l'ont marqué tout particulièrement et qui peuvent à la rigueur servir, non certes de leçons pour les autres, mais de points de repère et de témoignages pour les futurs historiens de l'art au Canada français. Fils unique d'un photographe, il adore la photo, comme son père l'adorait. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait parsemé son récit de photos personnelles. Il a fait un choix aussi judicieux de ses souvenirs pour frayer la voie aux cher-

cheurs éventuels. Né et formé à Montréal, il nous communique, au passage, ses vues sur l'art et l'avenir de l'art au Québec, où il a toujours vécu. Il peint depuis plus de quarante ans, mais il écrit depuis hier seulement. La gerbe de souvenirs qu'il nous livre nous révèle une forte personnalité.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la table des matières détaillée pour se faire une idée de l'évolution de la carrière bien remplie du peintre québécois, depuis sa naissance, sa formation et ses débuts à Montréal (1908-1938) jusqu'à l'expression artistique de son activité créatrice à Québec, de 1938 à nos jours. Que de séjours prolongés, de voyages d'étude et de travail n'a-t-il pas faits, notamment en Angleterre et en France, en Grèce et en Italie, aux Etats-Unis et à travers le Canada, pour se perfectionner, visiter des ateliers, des expositions, des musées, pour y rencontrer des artistes et y faire des croquis, des dessins, des pastels, des paysages, des portraits, des toiles! Longue est la liste des expositions qu'il a tenues, ça et là, au pays. Il a enseigné aussi pendant une trentaine d'années. C'est avec une piété vraiment affectueuse et indéfectible qu'il a pris grand soin, toute sa vie, de ses parents et qu'il a fait avec eux, qui avaient dépassé l'âge d'or, un voyage presque épique en Italie, un retour au pays ancestral qu'il n'avait pas revu depuis soixante ans. Il faut lire cette chevauchée, débordante de vie et d'humour, d'affection et de sensibilité. Iacurto fut aussi le premier peintre à être admis à peindre dans les jardins du Vatican, l'autorisation lui ayant été accordée par nul autre que le cardinal Montini, aujourd'hui le Pape Paul VI. Il n'aurait jamais pu abattre autant de besogne sans le dévouement inlassable de sa femme (née Laurette Asselin), à qui d'ailleurs il exprime plus d'une fois sa profonde gratitude aussi bien par la plume que sur la toile, comme le révèlent les portraits en hors-texte.

Ce qui ne manquera pas aussi de frapper le lecteur, c'est le vif attachement qu'a gardé Iacurto à ses premiers maîtres du Monument National et de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. Les photos, presque toutes inédites, qu'il a insérées dans son volume, valent de longs commentaires; elles sont extrêmement rares et précieuses: le futur historien de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal en fera sans doute son gibier. Il en possède aussi une importante collection sur l'Ecole des Beaux-Arts de Québec. Quel dommage que son livre n'en contienne point davantage! Iacurto a dû éprouver quelque difficulté à en faire un choix judicieux, car il en conserve pieusement des centaines d'autres, son atelier ayant été pendant plus de trente ans le rendez-vous des artistes renommés de passage à Québec. La galerie de portraits et de photos est si riche qu'elle pourrait remplir plusieurs albums de taille. De quoi étoffer aussi un autre volume de souvenirs à l'intention des étudiants, des professeurs et des historiens de métier.

Quant à la disposition des textes et des illustrations de cette édition originale, elle est l'œuvre de Jacques Robert. Le tirage en est limité à 250 exemplaires, numérotés et signés par l'artiste. Chaque volume contient une lithographie originale réalisée à l'Atelier Arachel. C'est dans l'atelier de Pierre Ouvrard, à Saint-Paul-de-l'Ile-aux-Noix, que s'est effectué le travail de la reliure en daim anglais.

Un livre d'art sans pareil au Canada.

Maurice LEBEL

ERRÓ ET LE MONDE COMME IL VA

Erró, Catalogue général de son œuvre. Paris, Éditions du Chêne, 1976. 234 pages et 1500 reproductions dont 48 en couleur.

La partie textuelle se limite à une très succincte biographie de l'artiste qui donne les dates de ses voyages à travers l'Europe, en Israël, à New-York, en Russie, à Cuba, et enfin, de 1972 à 1975, en Thaïlande et en Extrême-Orient; à la liste de ses expositions; à une complète bibliographie des articles publiés depuis 1956. En même temps qu'il retrace, sur trente ans, l'itinéraire du peintre, l'ouvrage rassemble, depuis la fin de la guerre, les images obsessionnelles plus ou moins hallucinantes de notre conscience marquée par l'Histoire, investie par l'économie politique que réfléchissent les moyens de masse, acculturée par toutes les œuvres qui s'entassent dans les réserves du musée imaginaire. Avant de faire œuvre d'artiste, Erró est l'archiviste du présent: il accumule et classe des centaines de documents qu'il transcrit et transpose avec une *objectivité* cynique qui n'est pas sans rappeler celle de *Candide*.

L'Enfer

L'artiste est né en 1932, en Islande, et sa précocité est remarquable de par la qualité de ses premiers essais. L'un d'eux, contemporain de la fin de la guerre, inaugure toute une suite de danses macabres pour une apocalypse cosmique: *Les Carcasses* (1955-57), *Sur-Atom* (1956), *Trans-Agression* (1958), donnant dès ses débuts à l'œuvre entier sa direction historico-politique. Adepte du Pop Art à son origine en Angleterre, Erró s'essaie dans la série *Radioactivité* (1956) au procédé du collage qu'il emploie systématiquement deux ans plus tard *(Collage)* pour illustrer tous les maux aujourd'hui rebattus d'une société malade d'elle-même: robotisation de l'être humain *(Méca-Make-up*, 1960), médicomanie, écoeurement de la publicité alimentaire où le souvenir de Jérôme Bosch plane sur un nouveau Jardin des Délices à la Kentucky *(L'Appétit est un crime, Foodscape).*

Le Musée iconoclaste

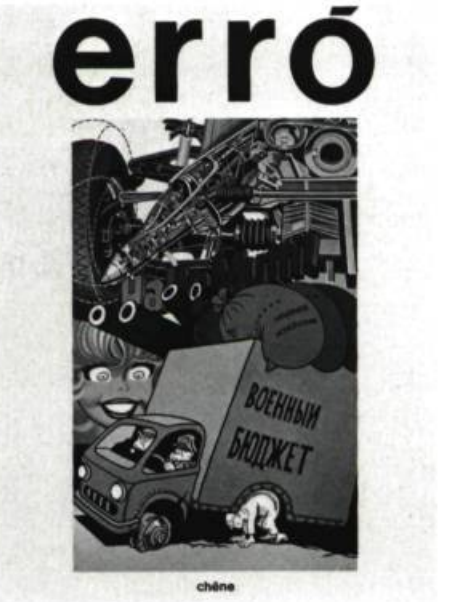
Le Monde de l'art est utilisé comme matériau de collage et de montage au même titre que les bandes dessinées, et le musée devient le sujet du tableau. Il s'agit d'abord d'une satire du circuit de l'art, aux différents stades qui en font un marché. Puis, les *Juxta-Peintures* procèdent à l'éclatement de deux œuvres, celles, par exemple, de *Van Gogh-Modigliani* (1966) et, par la juxtaposition étudiée des fragments, à la structuration d'un puzzle aberrant qui dérange la vision apprise du consommateur d'œuvres d'art. L'intention est idéologique dans la série *Quarante-sept ans* dont chaque tableau juxtapose avec symétrie la copie exacte de deux œuvres, l'une américaine, l'autre russe, parfois séparées ou reliées par la reproduction agrandie d'une image de bande dessinée. En guise de titre, les sources sont très exactement citées, ce qui ne sera plus le cas dans la série des *Tableaux chinois. Déphysionomies, Les Monstres* sont l'occasion de distorsions qui visent à la défiguration de l'original.

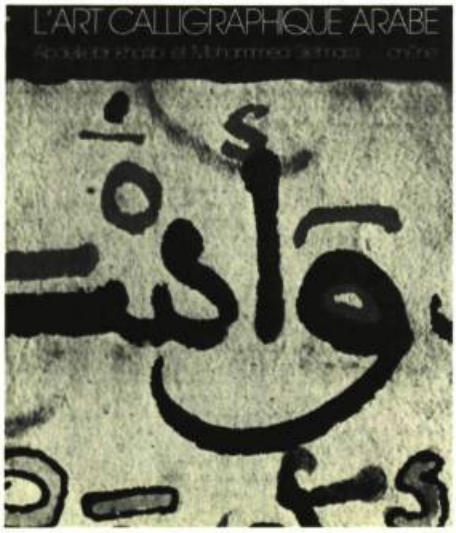
La Conscience occupée

Les *Intérieurs américains* (1968) témoignent de l'obsession de la guerre du Vietnam dans la conscience américaine par l'intrusion violente de la révolution armée dans le confort d'un home conforme au stéréotype que proposent et qu'imposent revues et réclames. En 1972, Erró entreprend un voyage en Extrême-Orient qui coïncide avec les *Quatre villes* dont l'idée est développée dans les soixante-quatre *Tableaux chinois*[1] deux ans plus tard. La figure de Mao, guidant une foule souriante, éclipse les apparitions antérieures de Castro et Guevara. La longue marche de la Chine en armes occupe l'un après l'autre les sites symboliques du monde occidental.

1. Cf. Supra l'article du même auteur intitulé *Erró et les tableaux chinois.*

Monique BRUNET-WEINMANN





SUR L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

L'Expressionnisme allemand. Numéro spécial de la revue **Obliques** dirigée par Lionel Richard. Nyons, R. Borderie, 1976; 320 pages; Nombreuses ill. en noir et blanc; Bibliographie.
Lionel RICHARD, **D'une apocalypse à l'autre.** Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles, de Guillaume II aux années vingt. Paris, Union Générale d'Éditions, (Coll. 10/18), 1976. 446 pages.
Alessandra COMINI, **Egon Schiele,** Paris, Éd. du Seuil, 1976. Documents, photographies et nombreuses reproductions en couleur.

Il est incontestable que, pour le public français, et même plus généralement francophone, l'Expressionnisme allemand demeure une planète peu connue, occultée en particulier — André Breton le reconnut lui-même après avoir lu l'ouvrage de Lotte Eisner sur le cinéma expressionniste — par le Surréalisme mais également, pour des raisons politiques puisque le moment où il aurait pu ou dû être diffusé en France, l'Après-première Guerre mondiale, fut aussi celui d'un certain chauvinisme antigermaniste. La revue *Obliques*, après son numéro *Bellmer* (cf. *Vie des Arts*, Vol. XXI n° 84), a réuni sur ce sujet un très important ensemble, sous la compétente direction de Lionel Richard, qui avait fait paraître chez Maspéro, en 1974, dans la Collection *Voix*, une précieuse anthologie, *Expressionnistes allemands*, panorama bilingue d'une génération, et qui publie parallèlement, en collection de poche, *D'une apocalypse à l'autre*, où sont étudiés les divers courants artistiques (Futurisme, Expressionnisme, Proletkult, Agitprop, Nouvelle Objectivité, prémisses du Dadaïsme) qui agitèrent l'Allemagne entre 1910 et 1930. Ce dernier ouvrage montre notamment l'enracinement socio-politique très particulier des principaux acteurs des milieux artistiques de cette période et comment un mythe fondamental et insistant — grand rêve de destruction et de régénération — irrigue la majeure partie des textes, de la peinture, des réalisations scéniques. Ultérieurement, un bon nombre des artistes en question, croyant trouver dans le nazisme la réalisation d'une grande partie de leurs aspirations, s'y perdront . . .

Le numéro d'*Obliques*, auquel ont collaboré de nombreux spécialistes, dresse un panorama du seul Expressionnisme, même si, par la force des choses et pour que ce panorama soit réellement complet, ses rapports avec le Dadaïsme ou le Futurisme, ses relations avec les groupes politiques d'avant-garde sont aussi étudiés. On y trouvera aussi bien des textes, jusqu'à présent inédits en français ou d'accès difficile, d'Appia, Wedekind, Hugo Ball, Franz Marc, Yvan Goll, etc., que des analyses concernant le théâtre, la peinture ou le cinéma.

Suivant l'habitude de la revue, l'iconographie est particulièrement soignée et riche, tout particulièrement en ce qui concerne la reproduction de très nombreuses gravures sur bois — les expressionnistes, y compris le jeune Kandinsky, s'étant spécialement attachés à cette technique qui avait été assez négligée à la fin du 19e siècle.

Quant à Egon Schiele, on s'étonne que le grand public ne l'ait pas redécouvert plus tôt, tant sa biographie est riche en mythes de l'*artiste maudit*: mort précoce, à 28 ans (en 1918), emprisonnement pour pornographie, tendances schizoïdes et asociales, dessin volontiers *torturé*, thèmes scandaleux (nus brutaux, autoportrait de l'artiste se masturbant, évidemment inhabituel dans la production de l'époque), etc. Alessandra Comini, qui a antérieurement consacré, dans la même collection, un ouvrage à Gustav Klimt, s'attache à montrer dans son étude d'introduction les liaisons entre la biographie et l'œuvre. D'abord influencé par Hodler et Klimt, Schiele ne tarde pas à montrer ce qui le différencie de ce dernier: il cherche l'intimité et la profondeur (même déchirée ou contradictoire), alors que, chez Klimt, tout est dans la surface. Aussi le dessin gardera-t-il toujours un rôle prépondérant dans sa peinture.

Mais son œuvre est également révélatrice d'une ambiguïté propre à tout l'expressionnisme ou presque: si le peintre s'attache encore à l'idéologie bourgeoise de *sa* liberté *privilégiée*, sa production ne cesse de dévoiler les pulsions érotiques, le jeu du refoulement social et de la mort, qui était pour Schiele une véritable obsession, même si son œuvre de la fin est relativement plus apaisée que celle de ses débuts.

Sans doute est-ce par là aussi que l'Expressionnisme nous concerne tant aujourd'hui et qu'il refait surface pour nous pousser à des interrogations essentielles: son époque fut aussi indécise que la nôtre, et, à découvrir son parcours, on a parfois l'impression de suivre la plus proche actualité, tant la question du rapport entre l'art, la morale et la politique demeure brûlante.

Gérard DUROZOI

LA CALLIGRAPHIE ARABE

A. KHABITI et M. SIJELMASSI, **L'Art calligraphique arabe ou la célébration de l'invisible.** Éd. Chêne. 256 p.; 174 illus. dont 54 en couleur.

Les préjugés sont souvent diffusés dans des écrits et réfutés par des écrits. Ainsi l'histoire de l'art occidental nous a-t-elle enseigné que l'art musulman tient le vide pour suspect et que les formes géométriques y sont gratuites. Le très beau livre *L'Art calligraphique arabe* s'inscrit en faux contre ce jugement et nous montre combien il s'agit là d'une évaluation hâtive. La figuration dans la civilisation chrétienne qui repose sur la croyance en un Dieu fait homme ne peut avoir d'équivalent dans le monde arabe qui s'en rapporte à un Dieu invisible. Allah est parole. Seul, il a le pouvoir de créer. Aussi l'artiste musulman, le calligraphe ne rivalise-t-il pas avec Dieu (comme l'a fait si longtemps le créateur chrétien, peintre ou romancier), mais s'en tient-il au texte sacré du Coran. L'écriture seule, par son origine religieuse et mystique, n'a pas à être instrument de communication, mais célébration du Dieu. Aucune compensation, par conséquent, à l'interdit promulgué par

l'Islam sur la figuration de l'être divin ou humain, comme on l'a prétendu.

La calligraphie est élevée ici à la hauteur d'un art qui a sa théorie et qui vit à l'intérieur de règles et de codes précis. «Nous n'interrogeons la calligraphie que dans la mesure où elle interroge la langue et s'y loge comme question», lit-on dans le texte. Le calligraphe qui transcrit un texte se trouve donc dans une situation analogue à celle du metteur en scène qui interprète le texte archiconnu d'un auteur classique et qui doit lui insuffler une vie nouvelle.

Sur ce sujet, aussi neuf et aussi complexe pour les chrétiens que nous sommes, le livre de A. Khatibi et du Dr Sijelmassi apparaît d'une maîtrise et d'une sensibilité remarquables. Scientifique et poétique à la fois, il a le mérite de nous donner l'information indispensable à l'appréciation des illustrations d'une saisissante présence. Fondée sur l'horizontalité qui porte le squelette du tracé rectiligne ou curviligne, comme des vocalises au-dessus et au-dessous d'une portée musicale, la calligraphie devient texte dans le texte, s'empare des marges, envahit les interlignes au point d'estomper le texte premier, use de la répétition inversée, prolonge les extrémités du signe, décale pour former des motifs décoratifs . . . L'écriture arabe «symbolise l'harmonie cosmique, la perfection d'Allah», moyen privilégié d'assurer la manifestation du Verbe.

Toute personne qui s'intéresse à la ligne et au dessin appréciera cet ouvrage passionnant, plus particulièrement les graphistes qui y découvriront une exploitation inégalée de la lettre et de la page, et aussi les amateurs d'art qui ne pourront s'empêcher d'établir au fil des pages des recoupements avec des artistes contemporains, Miró, Schneider, Pollock, Christian Dotremont et combien d'autres . . .

Laurent LAMY

UNE FASCINANTE HISTOIRE

Gaëtan PICON, **Le Journal du Surréalisme.** Genève, Éditions Skira, 1976. 250 pages; Photographies en noir et blanc et un hors-texte en couleur.

«En 1919, écrit Breton, mon attention s'était fixée sur les phases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable.»

Alors que révolté par une guerre stupide, Dada jouait l'iconoclaste des nuits zurichoises, André Breton découvrait dans la phase du demi-sommeil le moyen de s'affranchir de la réalité rationnelle pour passer à l'incohérence onirique d'une réalité supérieure à elle-même, d'une surréalité.

Au même moment, quelque part dans une Allemagne qui cicatrisait ses plaies, un artiste s'amuse à créer des collages. «Si la plume fait le plumage, la colle ne fait pas le collage», dira Max Ernst. Cet artiste découvre en quelque sorte le principe plastique du surréalisme: modifier, interchanger, réordonner différemment les coordonnées du réel.

Avec 1924, c'est l'année-clef pour l'idée surréaliste, l'année I du mouvement que présidera jusqu'à sa mort un Breton de plus en plus doctrinaire. Prises de position politiques en faveur du parti communiste, mais le mouvement surréaliste s'engage et se dégage un peu selon le vent, selon le flair d'un seul homme. De nouveaux artistes s'ajoutent tout au long des quinze ans de vie intense du groupe. D'autres artistes quittent ou se trouvent carrément exclus par manque d'orthodoxie à la thèse bretonienne.

C'est cette longue et fascinante histoire que nous raconte Gaëtan Picon, décédé récemment, dans un ouvrage remarquable à la fois par la qualité littéraire d'un texte disposant d'une documentation de première main et par le souci constant de la mise en page. Le *Journal du Surréalisme* est, à ce jour, l'ouvrage le plus complet sur ce mouvement, avec son lexique des noms de ceux qui, de près ou de loin, ont participé aux manifestations du groupe, une bibliographie détaillée et une liste de tous les titres parus, de tous les ouvrages de Breton.

Dans la première partie, l'auteur met en présence les principaux personnages de l'histoire du Surréalisme. Suit la fréquentation du groupe avec Dada. Leurs vues respectives sur les principaux problèmes de la société se rejoignent mais, la façon de manifester leur désaccord variant quelque peu, le Surréalisme s'affranchira de Dada qui l'avait pour ainsi dire mis au monde. Vient ensuite la période de 1925 à 1939, la plus fertile, la plus riche du Surréalisme. Tous les artistes s'approchent ou sont approchés par les surréalistes. On voit Picasso, malgré les distances qu'il conserve avec Breton, signer la couverture d'un numéro du *Minotaure*.

Avec 1939, deuxième partie, le Surréalisme vit des événements dont il ne pourra jamais vraiment se remettre. Breton émigre aux États-Unis avec ses principaux lieutenants. A son retour, il ne retrouve plus seulement ses anciens disciples mais aussi une jeune génération d'artistes attirés davantage par la gloire du personnage que par ses idées, au demeurant de plus en plus équivoques.

Le *Journal du Surréalisme*, c'est en outre l'image d'un groupe d'artistes, d'un mouvement qui ralliait la pensée d'une époque autour d'un art, autour d'une poésie. Que ne puissions-nous vivre de tels moments aujourd'hui!

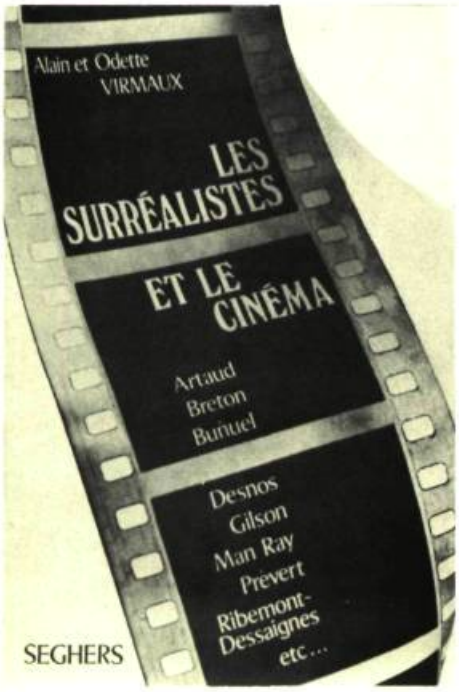
Jean-Claude LEBLOND

LES ITALIENS À LA GALERIE WALTERS

Frederico ZERI, **Italian Paintings in the Walters Art Gallery. With Conditions Notes by Elisabeth C. G. Packard.** Baltimore, Walters Art Gallery, 1976. Deux volumes, 647 pages, 299 planches.

Le catalogue des 458 peintures italiennes allant du XIIe au XVIIIe siècle de la Galerie Walters, à Baltimore, fera date dans les catalogues du musée. Comme beaucoup de chefs-d'œuvre, il est le fruit d'une longue patience: l'expérience de toute une carrière de la part d'Elisabeth Packard qui a dirigé, jusqu'à la fin de 1976, l'atelier de restauration de la Galerie, et quinze années de recherches et de comparaisons de la part du professeur Zeri, un homme doué d'une mé-

Italian Paintings in
the Walters Art Gallery.



moire d'ordinateur. Tous les tableaux ont été soit restaurés, c'est-à-dire conservativement restitués à un état aussi voisin que possible de l'état primitif, soit analysés scientifiquement pour déterminer dans quelle mesure le temps ou des mains étrangères ont altéré l'apparence première. Ce travail de laboratoire a abouti à la reconstitution de volets ou de prédelles aux morceaux dispersés, grâce non seulement à l'examen stylistique mais à celui des marques d'assemblage laissées au revers des tableaux. Il a conduit à de véritables résurrections, comme celle d'un tableau de la dernière manière de Giovanni Bellini, ou à des découvertes intégrales, comme celle d'un Rosso, insuspecté jusqu'au nettoyage. Il est résulté de l'étude chimique des pigments et de leurs liants que leur amalgame est apparu plus tôt que ne l'enseignent les manuels et qu'il a persisté très longtemps.

La séduisante homogénéité de la collection de peintures italiennes à la Galerie Walters résulte de ce qu'elle a été rassemblée presque toute entière par un homme qui n'était pas un magnat mais un dilettante éclairé, un petit abbé de Rome, Don Marcello Massarenti, qui n'était que sous-aumonier sous les papes Léon XIII et Pie X, mais qui vivait les coudées franches dans le palais Accaramboni, près de Saint-Pierre du Vatican. La collection, achetée intégralement par Henry Walters en 1902, ne comprend pas en majorité que de grands noms — bien que les maîtres de la peinture à Florence, Sienne, Rome et Venise y soient généreusement représentés. Les courbes jalonnées par les écoles entre les cimes y comptent davantage que les sommets. Cette condition est fort heureuse. Les grands maîtres restent essentiels à notre formation, mais ils ne prêtent plus qu'à des redites ou à des jongleries verbales. On rêve d'un musée qui ne provoquerait notre goût que par des anonymes ou des œuvres d'écoles. Sans l'interposition du mirage des noms, les œuvres parleraient leur authentique langage. L'avenir de la critique d'art, dans le domaine du passé, est de s'écarter du culte des personnalités pour révéler de nouvelles individualités. Le catalogue de Zeri approfondit notre intimité avec les peintres de Sienne avant la Renaissance mais nous engage aussi dans une exploration inédite de ceux, plus négligés, des provinces de l'Adriatique. Il est important de saisir qu'un Tassi, dont le mystère est aussi impénétrable que celui de Giorgione, comble une place entre Elsheimer et Claude Gelée, et salutaire de ne pas suivre l'engouement actuel et d'attribuer tout paysage vénétien peint avec le lyrisme et la bravoure de touche de Marco Ricci à Marco Ricci lui-même. Découvrons plutôt Giuseppe Zais et le préromantique vénitien Bartolomeo Pedon. Il convient de citer comme des modèles de réattribution critique celle d'un très beau saint Bruno à Marchesi — tout en reconnaissant l'influence de Dosso Dossi sur le fond de paysage — et du triptyque représentant saint François d'Assise entre saint Louis de Toulouse et le bienheureux Jean Capistran au Parmesan Caselli, un avatar presque mantegnesque de Giovanni Bellini. Je voudrais enfin souligner que l'histoire de la nature morte à Naples, aux XVIIe et XVIIIe siècles, est singulièrement enrichie par l'identification, aussi audacieuse que solidement fondée, de toiles rendues à Luca Forte et Nicolo Malinconico.

Philippe VERDIER

SURRÉALISME ET CINÉMA

Alain et Odette VIRMAUX, **Les Surréalistes et le cinéma.** Paris, Éditions Seghers, 1976. 341 p.; 12 p. de photos.

Ce livre, conçu par Alain et Odette Virmaux et publié hors collection par les Éditions Seghers, est avant tout une *anthologie* de textes poétiques et critiques écrits par des surréalistes pour le cinéma et au sujet du cinéma. Une brève étude d'environ 80 pages, rédigée par les auteurs, sert d'introduction à cette anthologie. Or, ce court texte reprend essentiellement, et presque mot pour mot, le contenu d'un article publié par eux sur le sujet, il y a dix ans, dans la revue *Études cinématographiques*, sans qu'il ne soit aucunement fait mention que ce texte d'introduction n'est en définitive que la reprise de cet article paru antérieurement . . .

Pour le reste, cette anthologie semble intelligemment conçue. Y figurent certes des textes inévitables de Breton, d'Aragon, de Soupault ou le *Manifeste de l'Age d'or*, mais aussi et surtout des textes peu connus et qui attendaient depuis longtemps d'être redécouverts ou tirés de l'ombre, comme ceux de René Crevel, Michel Leiris, Benjamin Péret, etc. Ces textes, qui constituent l'essentiel du livre, visent à faire état de l'évolution historique de la parole surréaliste (au sujet du cinéma), depuis la ferveur des débuts jusqu'au désenchantement des années 50 . . .

Le cinéma était perçu — et même défini par Breton lui-même — comme devant être l'une des principales activités surréalistes aux côtés de l'écriture et de la peinture. Nous savons que les membres du groupe surréaliste ont effectivement éprouvé pour le cinéma une attirance très vive, qui n'était pas exempte d'une certaine ambiguïté, tant en ce qui concerne la *fréquentation* des salles obscures (assimilée à une drogue) que la création même (où ils ne furent pas très actifs).

En établissant cette anthologie, les auteurs ont voulu fournir aux amateurs l'occasion de faire le point sur ce phénomène et, plus précisément, sur l'*écart* existant entre les intentions et les réalisations concrètes des surréalistes en matière de création cinématographique. Le nombre fort restreint de productions vraiment surréalistes explique qu'il n'existe pas à proprement parler d'histoire du cinéma surréaliste. C'est d'ailleurs du fait de cette *rareté* que s'impose le titre du livre: *Les Surréalistes et le cinéma*, l'*ET* impliquant l'existence de deux notions distinctes, désunies, c'est-à-dire la disjonction plutôt que la fusion de ces deux univers.

En mettant en regard la très faible production cinématographique avec la masse imposante de leurs écrits au sujet du cinéma (incluant des synopsis, des scénarios, des projets de films) — et dont cette anthologie ne donne qu'une faible idée —, on est tenté de conclure que les surréalistes se sont surtout payés de *mots*, ce qui ne les empêchaient nullement d'user d'un langage imagé, ni d'être visités par une imagination délirante . . .

Que s'est-il donc passé pour que le cinéma ne réussisse pas à donner du surréalisme une expression idéale? Voilà la question que tentent de démêler les auteurs de cette anthologie, en opérant un retour aux sources.

Gilles MARSOLAIS

BOURASSA PORTRAITISTE, DÉCORATEUR ET THÉORICIEN

Raymond VÉZINA, **Napoléon Bourassa (1827-1916) — Introduction à l'étude de son art.** Montréal, Éditions Élysée, 1976. 262 p.

Poursuivant ses recherches sur l'art canadien du 19e siècle, Raymond Vézina vient d'ajouter un *Napoléon Bourassa* à son *Cornelius Krieghoff* (1972) et à son *Théophile Hamel* (1975). Son volume, dont la publication coïncide avec le 60e anniversaire du décès de l'artiste, veut être «une amorce pour les recherches sur la carrière artistique de Napoléon Bourassa, un préambule à une étude de l'ensemble de ses activités artistiques». Faisant un large et méthodique usage des œuvres originales de l'artiste, de ses textes sur l'art, publiés et inédits, de ses notes, carnets de croquis et lettres diverses, Vézina centre son étude sur Bourassa portraitiste, décorateur et théoricien.

Peintre, sculpteur, architecte, écrivain, critique, professeur, membre dynamique de plusieurs sociétés culturelles, Napoléon Bourassa nous a laissé une œuvre complexe. Si Vézina le trouve «attachant» et affirme que «cet artiste occupe en effet une place très importante dans l'évolution de notre tradition picturale,» il n'en a pas toujours été ainsi. Gérard Morisset, dans *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* (1941), terrasse allègrement cet «architecte archéologiste», dessinateur d'églises compliquées, et ce «peintre au romantisme cérébral», entravé par la formule stérile des Nazaréens. Pourtant, ce même Bourassa est l'artiste le plus souvent cité dans ce volume! William Colgate, dans son histoire de l'art canadien qu'il publia deux ans plus tard, affirme sans ambages que Bourassa fut «one of the most distinguished figures in the *annals of Lower Canada*». Ce qui n'empêche pas Morisset de revenir à la charge dans *La Peinture traditionnelle au Canada français* (1960): «Bourassa a la réputation d'avoir été un artiste complet. Il l'a été, oui; mais d'une façon médiocre.»

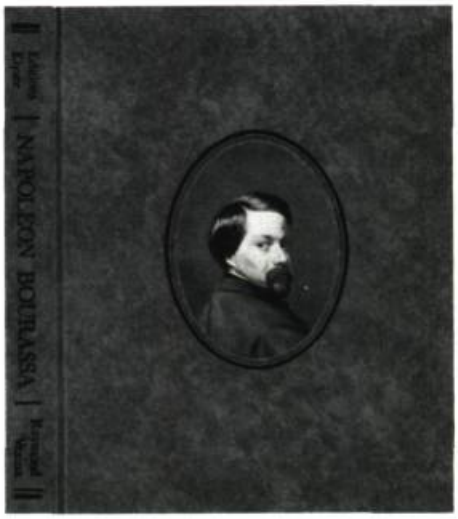
Les historiens contemporains, auteurs de panoramas sur la peinture canadienne, n'osèrent contredire Morisset. John Russell Harper (1966) fait état des nombreuses activités de l'artiste, lui attribue faussement le nationalisme passionné de son fils Henri et ose à peine faire valoir ses tentatives «d'introduire sérieusement la peinture murale au Canada et d'améliorer l'éducation artistique». Dennis Reid (1973) se borne à mentionner que Bourassa fut l'élève de Théophile Hamel et que ses œuvres «achieve a sugary perfection that is strangely morbid». Quant à Barry Lord (1974), il calque tout simplement Russell Harper.

Il est clair, à la lecture de son étude, que Raymond Vézina était bien au courant du sort que l'histoire avait réservé à son personnage. Bénéficiant de la plaquette publiée par Anne Bourassa (1968) ainsi que de la thèse de Roger LeMoine sur Bourassa *auteur littéraire* (publiée en 1974), Vézina pouvait se permettre de poursuivre la réévaluation de l'art de l'héritier de Roy-Audy, Légaré, Plamondon et Hamel. Réévaluation qu'il fait de manière prudente, tout de même. Le sujet est en effet compliqué par le fait que, si Bourassa a ses mérites comme «notre premier peintre cultivé du 19e siècle et notre premier critique d'art», son esthétique, tout en étant innovatrice dans notre milieu, se montre tout de même réactionnaire. Même si William Colgate a énuméré maints mérites au sujet de cet homme sur lequel «it was said . . . that he had all the talents», et même si Charles Maillard déclare, dans la préface d'*Un artiste canadien français, Napoléon Bourassa*, publié par Anne Bourassa (1968), que les nombreuses vertus de cet artiste sont le meilleur exemple à suivre par les jeunes artistes de maintenant, il n'est pas à se surprendre outre mesure que Morisset se soit demandé «dans quelle catégorie d'artistes ranger cet homme fin, cultivé, universel» (1940) et que Reid ait accolé les qualificatifs de sucré et de morbide à son œuvre.

C'est pourquoi Vézina met l'accent, dans son étude, sur une présentation objective et nuancée des œuvres, des projets et des écrits. Dans *Bourassa portraitiste*, l'auteur insiste avec raison sur les rapports Hamel-Bourassa (voir les importantes lettres dans *Documents II*), mais passe trop vite sur le séjour de trois ans en Italie. Ce que Bourassa y a vu, lu et fait mériterait certes une analyse plus détaillée. Son rejet du portrait comme genre mineur ne peut pas venir que de sa «contemplation des œuvres italiennes des 15e et 16e siècles» car, il l'a écrit, les «magnifiques portraits du Titien» l'ont aussi subjugué. Ne faudrait-il pas entreprendre, parallèle à un itinéraire chronologique, une investigation psychoreligieuse chez cet homme marqué par les Sulpiciens, chez qui il étudia durant huit années, et certainement entaché, durant sa vie adulte, d'un ultramontanisme qui l'a rendu plus qu'attentif à l'«influence du sentiment religieux sur l'art» (voir ce texte judicieusement reproduit dans *Documents I*) et qui lui a fait voir l'art comme véhicule commode et effectif pour, ainsi que le dit Vézina dans l'introduction, «sensibiliser la population aux valeurs morales et intellectuelles».

Le second chapitre traite des décorations murales. Vézina montre justement que si Bourassa a fait maints emprunts formels à l'ingrisme tel que pratiqué par Hippolyte Flandrin, il a surtout admiré les «préoccupations élevées» de ce dernier: «Pour lui [Bourassa parle de Flandrin], l'art était un saint enseignement et un devoir de conscience.» A noter, également dans ce chapitre, l'intéressante et substantielle analyse de l'*Apothéose de Christophe Colomb*, grande machine jamais terminée.

L'esthétique bourassienne constitue le dernier chapitre de l'étude. Porteur d'un baccalauréat classique, Bourassa puise autant dans ses lectures de Schlegel, Rio, Mgr Dupanloup et Victor Cousin que dans les œuvres des maîtres italiens et de Flandrin. Partisan de l'éclectisme du philosophe français Cousin, il fonde son esthétique sur la croyance en la foi inspiratrice de l'art et en une iconographie répétitive des valeurs morales traditionnelles de la civilisation chrétienne. Il y a lieu de respecter son option de peindre non pour un esthète mais pour un peuple, non des petits portraits (œuvres vaines sans doute) mais des murales («œuvres les plus grandioses, les plus immortelles»). Ce désir de faire revivre une thématique et un formalisme d'autrefois l'a malheureusement tenu à l'écart du modernisme de l'art pour l'art, esthétique certes «matérialiste et païenne» pour celui dont l'idéal n'était que de réaliser des œuvres durables et édifiantes. Ce dernier chapitre est fort condensé, mais l'auteur fait bien la part des choses en discutant, textes à l'appui, les positions esthétiques de Bourassa.

S'ajoutent à la fin une bibliographie exhaustive, clairement divisée, et un catalogue provisoire de quelque 220 œuvres, la plupart conservées au Musée du Québec. Les dix fresques réchappées de justesse de l'ancienne chapelle de Nazareth (lire le récit d'Anne Bourassa, en présentation) se trouvent à l'Oratoire Saint-Joseph. Les carnets de dessins et de notes, ainsi que les manuscrits de Napoléon Bourassa sur l'art (tous conservés aux Archives Publiques du Canada), mériteraient à eux seuls des études particulières. Il est à espérer que cette introduction à l'étude de l'art de Napoléon Bourassa, succinte mais bien organisée et accompagnée d'une abondante illustration bien choisie, suscitera des monographies spécialisées, notamment sur Bourassa dessinateur et sur Bourassa architecte.

Ghislain CLERMONT