

## Lectures

---

Volume 23, Number 93, Winter 1978–1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54789ac>

[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

(1978). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 23(93), 90–95.



## PATRIMOINE QUÉBÉCOIS

**Le Musée du Québec.** Oeuvres choisies. Renseignements généraux sur les collections. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1978. 150 p.; reprod. en noir et en coul.

Le Ministère des Affaires Culturelles, poursuivant sa politique de diffusion des œuvres du patrimoine québécois, présente dans cet album des reproductions d'œuvres d'art plastique et d'œuvres ethnologiques: meubles, étains, verre, céramique, etc. Un avant-propos du ministre des Affaires Culturelles, Denis Vaugeois, trace un tableau de l'état actuel de la culture québécoise traditionnelle et future. Une introduction de Laurent Bouchard, directeur du Musée du Québec, indique l'état présent du Musée et esquisse les grandes lignes des projets futurs qui se réaliseront au cours des prochaines années. Une histoire succincte du Musée et une description de son architecture, un aperçu du développement des collections et des dons qui ont été faits au Musée par les collectionneurs et les artistes permettent de constater les progrès qu'a accomplis le Musée du Québec jusqu'à ce jour.

Les reproductions d'excellente qualité reproduisent des œuvres d'art ancien et moderne. Des reproductions du Cabinet des dessins et estampes et des œuvres d'art contemporain ainsi que des photographies d'objets ethnologiques complètent cet intéressant album. Ainsi que le précise le directeur du Musée du Québec dans son introduction, «l'étude approfondie des œuvres et de leur histoire reste à faire», malgré certains efforts des chercheurs en ce sens. Cette publication de haute qualité, qui est elle-même une importante contribution à l'art canadien, favorisera sûrement l'étude sérieuse et approfondie de l'art de notre pays.

Lucile OUMIET

## TÉMOINS DE NOTRE HISTOIRE

**Francine ADAM-VILLENEUVE et Cyrille FELTEAU, Les Moulins à eau de la vallée du Saint-Laurent.** Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1978. 476 p.; 20 photos en couleur; une centaine de photos en noir et blanc; plans; cartes; documents d'époque.

Depuis que le retour aux sources est devenu, au Québec, bien plus qu'une mode passagère mais un besoin viscéral en même temps qu'une nécessité politique, de nombreux livres ont paru qui sont parfois la conséquence, parfois une occasion renouvelée de cette vague de fond; parfois, les deux en même temps car tout se tient, tout s'entraîne.

Parmi ces livres, les uns sont essentiellement des ouvrages de référence, de recherche; ils ont une sorte de perfection lointaine, comme un peu glacée. On voit que leurs auteurs savent tout... mais ne savent que cela!

D'autres, par contre, n'ont pas cette prétention. Tout en étant sérieux, bien présentés, fort documentés, ils ont ce petit côté chaleureux, humain, qui ne gêne

rien et qui nous donne envie d'aller voir sur place ce que décrit l'ouvrage.

Telle a été l'impression que j'ai retirée de la lecture et du regard attentif (car c'est un livre qui se regarde aussi) du livre que Francine Adam-Villeneuve et Cyrille Felteau ont consacré aux *Moulins à eau de la vallée du Saint-Laurent*.

Le but de ce livre est précis et, apparemment, modeste: nous faire connaître les moulins à eau de la vallée du Saint-Laurent.

Mais, *faire connaître*, c'est un mot immense, ambitieux. La *connaissance* d'une chose comporte tellement d'éléments, d'implications, de connotations auxquels doit satisfaire une lecture pour que nous sortions vraiment enrichis d'un livre, heureux de cette rencontre avec un auteur.

Je dirai très simplement que ce plaisir de la *connaissance*, je l'ai éprouvé à la lecture de ce livre; d'abord, sans doute, parce que, de prime abord, le sujet en était facile, séduisant (une lecture en or pour le temps des vacances); mais aussi, parce que, progressivement, je découvrais d'innombrables choses que j'ignorais et qui pourtant sont essentielles à la compréhension profonde de toute culture québécoise.

Je découvrais tout cela comme à une seconde lecture, à un second niveau; dans le prolongement allusif de la banalité (sans jeu de mots!) des thèmes traités.

Ces moulins à eau... combien y en avait-il, en 1800? Deux cents environ, nous dit-on, entre celui de la Pointe-du-Lac et celui de la Rivière-du-Loup.

Pourquoi? Quelle signification socio-culturelle? Quel rapport entre ces moulins et le système de peuplement en vigueur dans la Nouvelle-France? A quoi servaient-ils donc?

Et, de nos jours, combien en reste-t-il en état de conservation? en état de marche et de production?

Et puis, ces moulins, où sont-ils? Ils se cachent bien car on n'en voit pas beaucoup lorsqu'on se promène sur les rives nord ou sud du fleuve...

Etc... Etc... D'innombrables questions se posent, au cours de ces 476 pages... questions auxquelles répondent les auteurs et d'où, en définitive, surgit la connaissance.

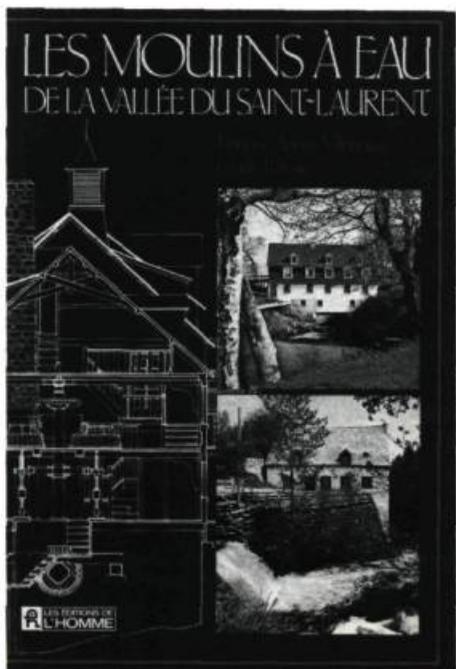
Mais il s'agit d'une connaissance qui n'est ni didactique ni livresque et qui pourtant ne tombe pas dans le folklore ou l'à-peu-près.

Je pense que cela tient à deux choses: D'abord à la façon dont la recherche a été menée par Francine Adam-Villeneuve.

A l'origine de son travail, un vieux rêve: «Celui de faire revivre les anciens moulins à eau, témoins de notre histoire.»

Puis, une grande aventure, conduite par l'auteur avec passion et ténacité et facilitée par l'aide de la Fondation Macdonald Stewart et du Conseil des Arts: parcourir, tout un été, le long du fleuve, les routes 132 et 138<sup>1</sup> et les chemins y débouchant pour repérer et localiser sur le terrain les moulins à eau de quelque importance.

Après cette recherche indispensable (et à mon avis, irremplaçable) sur le terrain, Francine Adam-Villeneuve s'est décidée à hanter les bureaux d'enregistrement, l'index aux immeubles, les archives diverses, les bureaux de notaire, les bibliothèques,...



Enfin (car ce n'est pas tout), notre recherchiste a multiplié les visites dans les rangs, les entretiens avec les descendants des anciens meuniers ou avec les meuniers actuels.

Telle est la première raison qui fait de ce volume, une publication qui sort de l'ordinaire.

La seconde raison tient au talent du rédacteur, Cyrille Felteau. Il est journaliste. Il ne noircit pas du papier pour remplir des colonnes; il écrit pour être lu, pour que la connaissance dont nous parlions tout à l'heure, soit transmise et que le message passe.

C'est tout un art, et Cyrille Felteau est orfèvre en la matière: choix du vocabulaire, rythme des phrases, succession des alinéas. Tout est clair, bien dit, sans accroc; et pourtant, ça ne ronronne pas.

Bref, c'est du bon journalisme qui fait que le travail de la recherchiste devient, dans le livre, quelque chose de chaleureux, d'attachant, qui donne au lecteur le goût de partir, à son tour, sur la 132 ou la 138, pour renouveler à volonté la découverte de ces merveilleux moulins.

1. J'ai de bonnes raisons de comprendre ce cheminement car c'est par ces deux mêmes routes qu'en 1972 (alors qu'on ne s'intéressait pas beaucoup aux musées) j'ai commencé mon travail de repérage et de localisation des petits musées de province, parfois connus mais, le plus souvent, alors, inconnus, méconnus, mal connus...

Guy BOULIZON

## L'AIDE-MÉMOIRE

**Répertoire pratique pour la mise en valeur du patrimoine québécois.** Version préliminaire. Montréal, Télé-Université, Université du Québec, 1978. 321 p.; illus. en noir et en couleur.

Quand on examine l'intérêt que suscitent la conservation du patrimoine et sa mise en valeur, on note avec satisfaction les initiatives nombreuses qui ont actuellement pour objectif de systématiser les inventaires. A la phase émotive de la découverte succède celle de l'approche scientifique qui assure de meilleurs outils aux chercheurs.

Dans cet esprit, il faut souligner la participation de Télé-Université qui, sous l'intelligente direction de Fernand Grenier, se propose de définir, de situer et de stimuler la mise en valeur d'un secteur important de la vie au Québec. Aux cahiers d'études déjà publiés, Télé-Université vient d'ajouter *L'Aide-mémoire*, un répertoire pratique, préparé par une équipe qui a réussi à broser un tableau, région par région, des effectifs engagés dans l'étude et la défense du patrimoine. On aime l'optique nouvelle définie par Paul-Louis Martin dans l'introduction. «Le patrimoine doit dépasser la vieille chaise, les vieilles pierres, le tableau, la chanson. Il doit aller au-delà de l'attachement romantique, du souvenir, de la connaissance morte: il n'est plus objet de musée. Le patrimoine est un outil vivant qui doit nous renvoyer notre image. Il nous sert à continuer d'aménager notre territoire et nos vies en respectant le génie de nos ascendants.»

Le répertoire présente d'abord les dix régions du Québec, leurs conseils de culture et leurs différentes institutions. L'on

constate qu'elles ne manquent pas de cadres ni de moyens d'action. Sans doute, traversent-elles une crise aiguë de coordination mais il y a lieu d'espérer qu'elles apprendront non seulement à utiliser l'acquis du passé mais encore à le faire progresser. Il faudrait aussi ne pas sacrifier à la manie de toujours recommencer à zéro, ce qui est la meilleure indication que nous n'avons pas encore tout à fait accédé à une culture où les liens et les relations seraient prioritaires.

Le bouillonnement des activités des organismes — qui prolifèrent — ne doit pas reléguer dans l'ombre les nombreux écrits concernant le patrimoine. Aussi, doit-on souligner l'importance du chapitre consacré à la médiagraphie, sorte d'introduction à la documentation écrite et audiovisuelle. La liste n'est pas exhaustive, et les auteurs nous laissent entendre qu'elle sera complétée et révisée dans les futures éditions de *L'Aide-mémoire*.

La notion du patrimoine n'est pas un fait banal, divers, ce retour aux sources n'est pas un retranchement, ni une complaisance facile, il signifie l'acceptation d'une conscience et d'une responsabilité qui susciteront de nouveaux éléments créateurs.

Andrée PARADIS

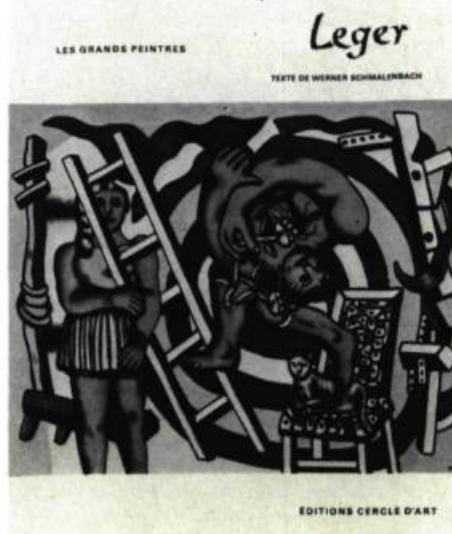
## LE «TUBISTE» COSTAUD

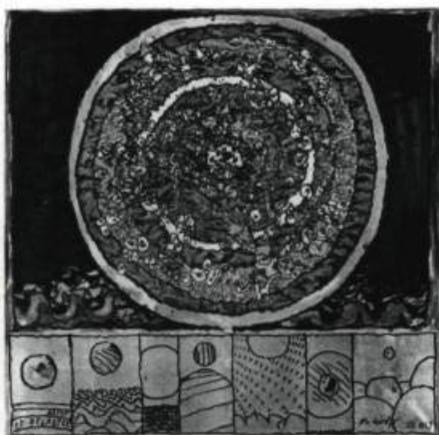
Werner SCHMALENBACH, *Léger*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1977. 173 p.; illus. en noir et en couleur; photos; bibliographie.

«Quand je vois un tableau de Léger, je suis content.» Cette phrase d'Apollinaire est citée sur la jaquette du gros livre que les Éditions du Cercle d'Art viennent de consacrer à l'œuvre du «tubiste» costaud, et on aurait aimé éprouver, à la lecture de cet ouvrage, la même sensation que le poète devant les œuvres du peintre. Or, le texte de Werner Schmalenbach ne suscite guère d'enthousiasme et, pour établir un contact chaleureux avec Léger, on doit compter davantage sur la centaine de tableaux reproduits — dont quelque cinquante planches en couleur — et sur la trentaine d'études et de dessins moins connus.

Certes, ce *Léger* n'est pas sans mérite: il décrit avec précision le cheminement du peintre — il est vrai que cette œuvre n'est pas la plus grande énigme du vingtième siècle — et dégage les principaux articles du credo plastique de Léger. Cela dit, le texte appelle certaines réserves. D'abord, il est pour le moins fâcheux de trouver, dans un volume d'une collection aussi prestigieuse, une bonne vingtaine de coquilles, sans compter force signes de ponctuation omis, lettres brisées, etc. Il est plus difficile de passer outre à certaines faiblesses quand on mange dans les grands restaurants...

Ensuite, l'ouvrage supporte mal la comparaison avec la petite monographie sur le peintre, parue chez Skira il y a une quinzaine d'années! Bien sûr, le texte du gros livre est traduit de l'allemand, et on sait combien il est difficile de garder sa vivacité et son charme à une analyse en la faisant passer d'une langue à une autre.





Alechinsky

Peintures et écrits



Mais il y a plus grave: c'est le texte de Schmalenbach qui donne l'impression d'avoir été écrit quinze ans avant l'autre. En effet, la première partie, qui raconte et commente l'évolution de Léger, non seulement n'apporte aucun élément nouveau, mais paraît incomplète en regard de l'étude de Robert Delevoy, l'auteur du *Skira*, qui savait si bien faire revivre l'époque de l'artiste; quant à la deuxième partie, dans laquelle 48 tableaux sont analysés successivement, elle a beau nous faire suivre pas à pas le cheminement du peintre, elle n'évite pas les redites en revenant inlassablement sur quelques idées qui sont chères à Léger — le refus du romantisme et du «mélodieux», la primauté de l'activité des formes colorées sur l'action des hommes, l'importance des contrastes de toute sorte, etc. — et le livre se termine sans qu'aucun effort de synthèse de ces éléments n'ait été tenté. Enfin, il y aurait également à redire à propos de la sécheresse de la biographie et de l'indigence de la bibliographie.

Somme toute, si Léger a dû attendre aussi longtemps avant de figurer dans la Bibliothèque des Grands Peintres des Éditions du Cercle d'Art, il aurait mérité, en retour, d'y être accueilli d'une manière plus éclatante.

1. Robert L. Delevoy, *Léger*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1962.

Gilles DAIGNEAULT

### PIERRE ALECHINSKY ET LE POUVOIR DE L'IMPROVISATION

Yves RIVIÈRE, *Alechinsky — Peintures et Écrits*. Neuchâtel, Les Presses de l'Imprimerie Paul Attinger, 1977. 260 p.; 250 ill. en noir et en couleur.

Avant la couleur, avant l'aventure de la forme, Alechinsky est celui qui ne pense pas, celui qui ne représente pas, celui qui ne signifie pas, celui qui ne peint pas pour signifier. Il n'est pas celui qui peint: le fantasma agit pour lui. L'éclat nerveux de la couleur se donne au papier dès qu'un espace le lui permet. Ainsi, un monde troublant, caricatural, insensé se soulève sous l'unique pinceau chinois, sous l'encre de Chine, sous la grande feuille de papier de riz. Tout est chinois, sauf l'homme.

D'origine russe, Pierre Alechinsky est Belge. Enfant, il aime le dessin, l'imprimerie et la musique. Instruit selon la méthode Decroly (une méthode globale — non analytique — d'apprentissage de la lecture et de l'écriture et pour laquelle toute pédagogie s'appuie sur les centres d'intérêt de l'enfant, les objets et les situations de son milieu naturel et social), il grandit dans les récits de la Grande Guerre et les Goths. Il dessine de la main gauche et dit: «Ils me l'ont laissée pour le dessin, les menus travaux.» Une enfance champêtre jusqu'à la libération. Il entre à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs et y apprend l'illustration du livre et la typographie. Il étudiera la gravure et la technique du burin; plus tard, il s'intéressera à la photographie et au cinéma. C'est à cette époque (1944) qu'il connaît le surréalisme et se lie d'amitié avec

les peintres Louis van Lint, Edgard Tytgat, Édouard Pignon et les cinéastes Jean Grémillon et Henri Storck (c'est avec eux qu'il tournera un film sur la calligraphie japonaise). Serge Creuz l'initie à la peinture et, en 1947, il entre à la Jeune Peinture Belge. Au cours des expositions, le groupe côtoie d'autres surréalistes, tels Goemans, Magritte et Souris. En 1949, alors qu'Alechinsky fonde Les Ateliers du Marais (accompagné de sa femme et du sculpteur et céramiste Olivier Strebelle), il fait la rencontre du poète Christian Dotremont qui vient d'organiser la première exposition Cobra. Alechinsky découvre la peinture de Jorn, d'Appel, de Constant, de Corneille et de Pedersen. Grâce à Cobra, les Ateliers du Marais deviennent un véritable centre de recherches. Alechinsky et Dotremont s'occupent des numéros de la revue. Cette même année, à Amsterdam, a lieu la première exposition internationale d'art expérimental Cobra. Le grand rendez-vous naturel fait scandale et, en 1951, le groupe Cobra se disperse.

Il n'y a sûrement rien à ajouter à cet ouvrage, tout y est. Quelle minutie dans le choix de chaque mot! Une introduction d'Ionesco, fine et imaginative. Un Alechinsky qui se plaît à se raconter. De belles reproductions (dont plusieurs lithographies originales) et une riche documentation sur la vie du peintre. Que demander de plus?

Isabelle LELARGE

### PHOTOS HISTORIQUES

**Sagné, 1858-1950.** Jonquières, Les Distributions Photographiques du Sagné, Inc., 1978. 116 p.; photos.

Le projet de publication de cet album de photographies racontant l'histoire du Saguenay-Lac-St-Jean a été conçu par le Groupe de Photo-historique du Saguenay-Lac-St-Jean, en 1975. Ce groupe a alors procédé à la cueillette de plus de 25 000 photographies historiques de la région et de textes, le tout provenant en grande partie de la Société Historique du Saguenay. Un peu plus d'une centaine de photographies ont été choisies pour la composition de cet album. Toutes plus intéressantes les unes que les autres, elles évoquent le passé de la région du Saguenay par des photos anciennes et des textes tirés de diverses publications racontant les événements de ce temps déjà lointain. Une carte géographique, un index des photographies et un index des textes permettent de situer les images et les textes.

Devant la fugacité du temps qui hélas! coule entre nos doigts, il est bon de fixer par l'image et les textes les faits et les impressions d'autrefois afin de permettre un retour à la réalité inscrite dans ce que fut le passé. Ces belles et touchantes images ont une sorte de saveur qui ne manque pas de charme. Sur le plan de l'histoire, cette intéressante publication aidera sans nul doute les spécialistes de la recherche dans une discipline aussi importante que l'histoire de notre pays.

L.O.



## ART ET RÉVOLUTION

Mikhaïl GUERMAN, *La Flamme d'Octobre*. Léninegrad, Éditions Aurore, et Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1977. 241 pages.

Dans une suite d'albums sur les musées soviétiques et sur l'art russe publiés par le Cercle d'Art, à Paris, *La Flamme d'Octobre* apparaît comme un ouvrage un peu difficile à digérer. Après une introduction illustrée d'une trentaine de pages, cette *Flamme* s'étale en une masse bourrée de quatre centaines de reproductions, dont beaucoup en couleur, de tableaux, dessins, gravures, affiches, caricatures, etc., exécutés surtout entre 1917 et 1923, sous le régime bolchévique.

Le livre est somptueusement produit, mais devient ennuyeux par l'étalement de la propagande communiste et par l'insipidité du réalisme socialiste. Les œuvres d'une véritable qualité plastique sont rares, comme *La Cavalerie rouge* de Malévitch, en 1918, *La Prise du Palais d'Hiver* ou le *Portrait de Gorki* d'Annenkov, en 1920, quelques dessins caricaturaux de Maïakovsky et des compositions de Lissitski, de Kandinsky, de Chagall; certains exemples qui viennent d'être cités montrent bien que ma critique demeure sur le plan esthétique, sans aucune coloration politique: si les œuvres citées me semblent valables et même excellentes, au point de vue artistique, plastique, ce n'est pas parce qu'elles sont procommunistes ou anticapitalistes (ce qui me laisse aussi indifférent que si d'autres œuvres étaient anticommunistes ou procapitalistes, étant donné qu'une belle caricature, par exemple, ne fonde aucunement sa qualité plastique sur l'idéologie politique qui l'inspire), mais c'est parce qu'elles sont plastiquement remarquables; l'histoire de l'art nous montre d'abondance que ce n'est pas tellement à cause de tel régime politique ou religieux ou social que des artistes réussissent à faire de grandes œuvres, mais bien souvent malgré et même contre ces régimes, qui veulent hélas! naturellement imposer même à l'art leurs dogmes et leurs directives, leur censure et leurs commandes.

Pour en revenir à l'album *La Flamme d'Octobre*, le fait d'y glisser, à la suite d'inqualifiables monuments académiques réalisés à la gloire du bolchévisme, d'admirables projets de Lissitski et de Tatline rejetés et censurés comme œuvres décadentes par le même régime, me semble relever d'une extrême mauvaise foi.

Trop souvent, en feuilletant l'album, on a l'impression que les auteurs des œuvres reproduites sont des automates qui illustrent des slogans avec des faucilles et des marteaux, plutôt que des artistes qui inventent des œuvres avec des pinces et toute leur liberté. Quand on retrouve la faucille et le marteau jusqu'au fond de ses assiettes à soupe (ill. 349 et 357), on en arrive finalement à comprendre un peu mieux le sens large et terrible de la «dictature du prolétariat»: le «petit peuple» russe en sait quelque chose, et aussi les camarades du Goulag, sans parler des artistes qui doivent se plier à ce régime dictatorial ou s'enfuir, comme Chagall, Kandinsky, Pevsner, Gabo, et combien d'autres!

Décidément, art et politique n'ont jamais fait et ne feront jamais bon mariage ni

enfants en santé, la liberté de création demeurant à tout jamais incompatible avec les camisoles de force, les castrations, les dictatures. Et je retourne à cette miraculeuse *Cavalerie rouge* de 1918, rêvant aux ressources insoupçonnables de ces inventeurs de formes qu'on appelle modestement les artistes...

Guy ROBERT

## L'ESTAMPE DEPUIS A JUSQU'À Z

André BÉGUIN, *Dictionnaire technique de l'estampe*. Édité en trois volumes par l'auteur. Bruxelles, 1977. 510 p.; illustré de planches dessinées en noir; bibliographie.

Le monde de l'estampe ressemble à un labyrinthe, et les ouvrages qui peuvent aider l'amateur à en apprivoiser la faune et à y circuler avec plus d'assurance, sont tous les bienvenus. En voici un dont la présentation évoque à la fois un manuscrit et un incunable, et qui mérite toute notre attention tant pour l'ampleur de son dessein que pour l'intelligence avec laquelle l'auteur le réalise.

André Béguin, qui pratique lui-même la gravure depuis une trentaine d'années, a rédigé son dictionnaire «aussi bien à l'intention du praticien que de l'amateur» et, soucieux de rendre compte de l'évolution du métier surtout depuis une dizaine d'années, il s'est attaché à expliquer non seulement les techniques manuelles de l'estampe, mais aussi l'impression mécanique, la gravure photochimique et le report photographique.

Le livre comporte quelque neuf cents articles dont les plus élaborés, qui dialoguent entre eux grâce à un système de renvois fort efficace, sont précédés d'un plan qui en facilite la lecture et surtout la consultation. En outre, ils s'ouvrent le plus souvent sur de solides aperçus historiques que le titre de l'ouvrage ne laissait pas espérer. Ces incursions dans le passé, en rappelant l'utilisation que l'on fit jadis de certaines techniques, jettent un bon éclairage sur des problèmes que connaît aujourd'hui l'estampe originale et sur des abus que l'on fait à son endroit; signalons, à ce propos, les passages qui se rapportent à la gravure de reproduction ou d'interprétation, à la division du travail dans les ateliers, aux «gravures de peintres», etc. Dans ce domaine où, plus qu'ailleurs, l'image est fille de la technique, l'auteur a raison de décrire longuement chacun des procédés de gravure ainsi que les produits qu'ils utilisent et de s'attarder sur les possibilités plastiques de chacun.

Un autre charme de cet ouvrage consiste dans le fait qu'il nous familiarise avec le vocabulaire précis et pittoresque du métier. C'est ainsi qu'on apprend que «le cuivre est plus amoureux que le zinc» et qu'un manque d'amour rend un tirage pâle (p. 11); qu'on peut «bercer une plaque» (p. 37), l'encre «à la poupée» (p. 434), etc. En prime, on découvre l'origine d'expressions comme «mettre du beurre» (p. 37), «avant la lettre» (p. 239), «une coquille» (p. 96), etc.

Encore un mot au sujet de la présentation du livre. Le texte est entièrement manuscrit, mais on s'habitue vite à cette *coquetterie* qui, à première vue, en rendait



André Béguin

## Dictionnaire technique de l'estampe

A-F



Bruxelles  
1977

la lecture un peu difficile. Quant aux illustrations, qui reproduisent des pages de livres anciens, elles viennent accentuer l'allure artisanale de l'ouvrage et compensent leur manque de netteté par la poésie qu'elles dégagent.

Bref, le livre de Béguin, qui apparaît d'abord comme un bel objet, se révèle à l'usage un objet utile, et l'auteur qui dit regretter «de n'avoir pu ni tout dire, ni dire aussi bien qu'il aurait fallu pour chacun», nous apparaît comme bien modeste.

1. L'entrée LITHOGRAPHIE compte 80 pages; d'autres (ENCRE, PAPIER, SÉRIGRAPHIE, etc.), une vingtaine.

G. D.

#### AU JOUR LE JOUR

Raymond VÉZINA, *Agenda d'art, 1979*, Montréal, Éditions de l'Élysée, 1978.

Il est heureux de trouver en librairie ce nouvel *Agenda d'art, 1979* qui ne s'en tient plus aux reproductions des paysages touffus de Tom Thomson et du Groupe des Sept ou de la faune arctique des estampes esquimaudes. Grâce à l'initiative de Raymond Vézina, conservateur aux Archives Publiques du Canada, ceux qui s'intéressent à l'art canadien pourront, au fil des jours, se remémorer quantité de faits, de dates, d'expositions qui ont marqué le cours de notre développement artistique. Presque chaque date de cet agenda souligne un épisode, une anecdote, une grande geste de notre art. Sautant d'un siècle à l'autre, d'un mouvement d'avant-garde à une tendance traditionnelle, d'un artiste du Québec à un autre des provinces de l'Atlantique ou de l'Ouest, l'auteur offre une suite de noms et d'événements, mêlant de bon coeur les plus importants aux anodins. Cet échantillonnage, nourri surtout de publications antérieures et de tâches professionnelles, demeure intéressant, tout en ne prétendant être ni un abrégé de l'art canadien ni une chronologie systématique de ses grandes dates.

Les illustrations, toutes en couleur, sont excellentes. Leur choix est judicieux, et elles s'accordent avec les mois et les saisons. Les notices souffrent souvent de leur brièveté, et le carcan chronologique, inhérent à ce genre de publication, a obligé l'auteur à des concessions quant à l'importance de plusieurs. Le choix du papier, la qualité des images, la reliure très solide font de cet agenda un livre de luxe dont les subventions gouvernementales ont heureusement abaissé de beaucoup le prix de vente.

Ghislain CLERMONT

#### UN POÈTE DE L'OBJET

Diane WALDMAN, *Joseph Cornell*. Paris, Fayard, 1972. 127 pages.

Toute une partie de l'art contemporain, une de ses plus fascinantes et originales, tend à constituer une complexe poétique de l'objet, aux antipodes d'une autre importante tendance, celle que l'on désigne largement par l'abstraction.

Parmi les poètes (ou anti-poètes?) de l'objet depuis le début du siècle, il y a, bien sûr, au premier rang l'ambigu Marcel Duchamp, et il y a aussi Joseph Cornell, Américain fort discret, au contraire de beaucoup de ses compatriotes, et qu'on peut enfin un peu mieux connaître grâce à l'album de Diane Waldman.

Né à Nyack, en 1903, Cornell s'imprègne de lectures de Novalis, de Mallarmé et de Poe, avant de s'installer dans la foi de la Christian Science, à laquelle il demeure fidèle jusqu'à sa mort, en 1972.

Ses collages et ses assemblages, les *boîtes* qui établissent peu à peu sa réputation dans des cercles de plus en plus larges, Cornell les construit dans sa maison de Flushing, N.-Y., pendant quarante ans de patiente alchimie, en s'inspirant d'abord d'un certain esprit surréaliste (il fréquente la galerie new-yorkaise de Julien Levy où Dali expose dès 1932 et où il voit le roman-collage de Ernst, *La Femme 100 têtes*); mais Cornell ne partage guère le goût des surréalistes pour le bizarre et l'humour noir, et c'est avec une innocence singulière qu'il entreprend le long cortège de ses petits théâtres en boîtes, où des objets quotidiens, tels que trouvés ou modifiés, proposent, dans la syntaxe souvent énigmatique de l'artiste, une étrange nostalgie de leur *vie antérieure*; avec des coquillages et des jouets, des bouteilles et des images, des bouillons et des balles, Cornell fait des grimoires dont les métaphores demeurent en grande partie ésotériques.

Le livre de Diane Waldman contient un court texte d'introduction à l'étrange univers de Cornell, suivi de quarante reproductions en couleur, d'une soixantaine en noir et, enfin, d'une bibliographie détaillée portant sur les expositions et aussi sur les films de Cornell.

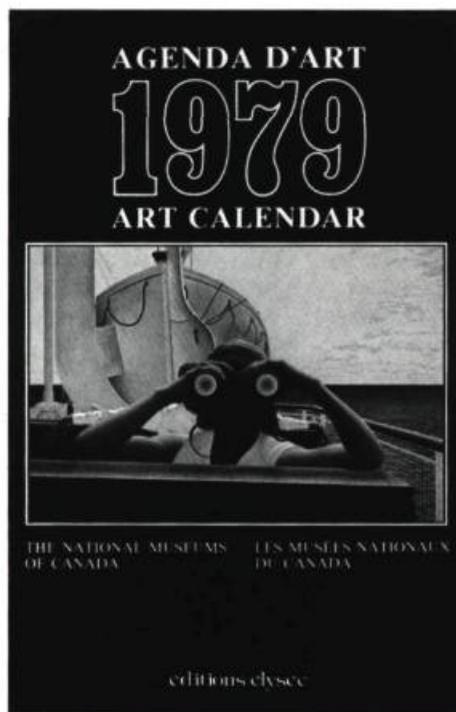
G. R.

#### RÉFLEXION SUR L'ART ACTUEL

Skira *Annuel*. Genève, Éditions Skira, 1978. 160 pages; 180 illus., dont 24 en couleur.

Depuis quatre ans que Skira édite un essai de synthèse de l'art international actuel, selon un plan et autour de thèmes de réflexion chaque fois différents, on s'est habitué à manipuler l'album comme un instrument de travail, à y repérer des images et des noms par rapport à quoi ordonner certaines images et certains noms d'ici qui circulent essentiellement (et pas assez) entre Montréal et Toronto, à pratiquer dans la production annuelle des coupes multiples selon des points de vue divers pour réduire au maximum la part d'inexploré. Mais jamais, il me semble, l'introduction n'avait à ce point été saisie par le doute quant à ses choix et à ses méthodes, ni les images, aussi irréductibles les unes aux autres, l'impression de complexité et de densité étant accrue par l'importance du texte pour la première fois bilingue, d'où une typographie très serrée.

Malaise qui reflète bien celui qu'éprouvent les *milieux de l'art*: on ne dit plus que l'art se meurt ou qu'il est mort — agonie trop longue et mort à répétitions — mais qu'il se cache, que ses mani-



## JOSEPH CORNELL



DIANE WALDMAN

festations ne sont que la partie visible de l'iceberg, ou plutôt d'une multitude de petits icebergs éclatés flottant au gré de courants eux aussi multiples. En somme, l'art est passé de la guerre traditionnelle avec corps d'armée et avant-garde, par des attaques transitoires où l'avant-garde s'est pluralisée, à l'atomisation présente de la guérilla urbaine, dispersé, insaisissable, refusant les champs de bataille qu'on met à sa disposition et où il est vaincu par le fait même de les accepter: désamorcé, récupéré, proie du non-sens. L'enjeu est «une réévaluation des rapports connus entre art, culture et État... [La] démarche est si nouvelle qu'elle ne pourra probablement être comprise qu'après avoir trouvé d'autres lieux de confrontation que ceux reconnus et historiquement connotés» (Jean-Luc Daval, p. 42). Alors que les Impressionnistes, refusés aux Salons officiels, suivant l'exemple de Courbet, durent inventer leur propre circuit d'exposition (Salon des Refusés de 1863; première exposition indépendante dans l'atelier de Nadar, en 1874; puis les galeries privées), les artistes contemporains, refusant les lieux de marché et de consommation de l'objet artistique, devront inventer un espace libre et vivant où l'homme pourra, par l'œuvre, réinvestir le réel, c'est-à-dire renouveler la conscience que nous en avons, les données de la perception, la vision du monde, en changeant les systèmes de représentation et de valeur ainsi que la situation du spectateur participant, que je suis tentée d'appeler spectateur.

Et si cet art, qui semble être nulle part, était en train de s'infiltrer partout? Si cet espace était la globalité du lieu humain que l'art réinvestirait après que les dernières décennies l'en eurent chassé par un fonctionnalisme mal compris? Ce serait renouer avec le rêve, jeté aux poubelles de l'histoire, des constructivistes des années 20, de changer la vie en changeant la ville, mais aussi tout l'environnement avec le Land Art, la sculpture de site, les jardins-poèmes, etc.

Ainsi, la seule tentative de plan, d'organisation de la matière qui ait été retenue dans le livre, suivant trois dominantes: L'image autobiographique, L'image de la culture, L'image de la nature, est encore insatisfaisante. D'ailleurs, Jean-Luc Daval nous prévient: «Tous les artistes ne se posent qu'une question: «Que sommes-nous?», si bien que plusieurs de ceux qui paraissent dans cet Annuel auraient voulu, et pu, figurer dans toutes les sections de ce panorama» (p. 7). Disparité des réalisations, pluralité des techniques, des sujets, des styles, et, souvent chez un même artiste, tout cela pour exprimer une immense aspiration commune: la reprise de possession par l'homme de lui-même et du monde. Ce que Ben Vautier résume par cette énigme: «Pour changer l'art, il faut changer l'homme. Pour changer l'homme, il faut changer l'ego. Pour changer l'ego, il faut...» (p. 48) et Friederike Pezold: «Après «l'art pour dieu» et «l'art pour l'art», le train de l'art doit, selon moi, indiquer comme destination «l'art pour l'homme» — sinon, il sera perdu» (p. 38). Ce qui sonne, en art comme ailleurs, l'heure de la synthèse au-delà des limitations en théories, en spécialités, en techniques, en luttes de verbiage méthodologique ou au-

tres coupages de cheveux en quatre auxquels se laissent gagner d'ailleurs dans leurs commentaires, à croire que c'est payant, nombre d'artistes qui jouent aux critiques.

Il y a urgence en la demeure-Terre. Il semble que tout ce qui reste de l'homme et de la terre soit à récupérer en un immense bric-à-brac où s'accumulent pêle-mêle le corps et l'esprit, l'orient et l'occident, tous les média, toutes les matières et tous les éléments, le microscopique et les environnements, le passé, les histoires, les mythes, les dieux, l'imaginaire, comme si tout était à sauver in extremis d'on ne sait quelle liquidation universelle, dans l'espoir d'en faire quelque chose un jour, et qu'en attendant on photographie sous tous les angles. Reste à remembrer tout cela, à se remembrer, et ce n'est pas un hasard si les thèmes spéculaires sont constants au fil des pages: miroir, fenêtre, regard, œil, masque narcissique qui dénonce le monstre et, encore et toujours, l'objectif photographique parfois photographié en train de photographier (p. 96). Thèmes qui traduisent une interrogation sur soi, par quoi passe en effet nécessairement la possession du réel.

Album riche d'enseignements, on le voit, dans la mesure où il accepte le doute et part d'un certain constat d'impuissance à y voir clair, faisant appel aux artistes eux-mêmes qui ont choisi et commenté l'œuvre qui les représentent.

Monique BRUNET-WEINMANN

#### PUBLICATIONS REÇUES

**L'Arte Naive.** Premuda, AGE Editrice Reggio E, 1978. 51 pages; Illus. en noir et en coul.

**John Constable.** Ottawa, Musées Nationaux du Canada, 1977. 40 pages; Illus. en noir.

**Video Arte.** Lima, Continental Gallery, 1977. 10 pages; Illus. en noir.

**Michael Fernandes.** Halifax, Eye Level Gallery. 6 pages; Illus. en noir.

**Alain Jacquet.** Paris, Musée d'Art Moderne, 1978. 40 pages; Illus. en noir et en coul.

**Jagoda Buić.** Amsterdam, Stedelijk Museum, 1978. 5 pages; Illus. en noir et en coul.

**Francisco Baron, Esculturas y Dibujos.** Madrid, Galeria Kreisler Dos, 1978. 10 pages; Illus. en noir et en coul.

**Hacia Una Arquitectura Topologica.** Lima, Espacio Editora, 1977. 80 pages; Illus. en noir et en sépia.

**Muse.** Université du Missouri-Columbia, 1977. 63 pages; Illus. en noir et en coul.

**Joel Fisher.** Amsterdam, Musée Stedelijk, 1978. 24 pages; Illus. en noir.

**Eye Level Gallery.** Halifax, 1978. 28 pages; Illus. en noir.

**Antonio Bueno & C.** Italie, Galleria Spagnoli, 1978. 24 pages; Illus. en noir et en coul.

**Sorel Etrog.** Sackville, Owens Art Gallery; St. John's Art Gallery; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1978. 10 pages; Illus. en noir.

Richard Hamilton, **Graphics.** The Vancouver Art Gallery, The British Council, The Canada Council, 1978. 46 pages; Illus. en noir et en coul.

Carel Visser, **Papierbeelden.** Amsterdam, 1978. 26 pages; Illus. en noir.

Michael Snow, **Sept Films et Plus Tard.** Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978. Illus. en noir.

**L'Art de l'émail.** Limoges, 4e Biennale Internationale, 1978. 40 pages; Illus. en noir et en coul.

