

Lectures

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54723ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

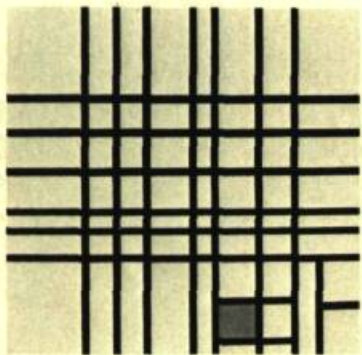
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1979). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 24(96), 92–95.

Jean-Claude Dussault
Gilles Toupin
Eloge et procès de
l'art moderne
essai



vlb éditeur

LA CRISE DE L'ART ACTUEL: ESPOIR ET DÉSILLUSION

Jean-Claude DUSSAULT et Gilles TOUPIN, *Eloge et procès de l'art moderne*. Montréal, vlb éditeur 1979. 136 pages.

Le grand projet d'*Eloge et procès de l'art moderne*, c'est de relier l'art traditionnel à l'art actuel. Les auteurs, Gilles Toupin et Jean-Claude Dussault, tentent de montrer qu'il n'y a pas de réelle rupture entre l'art traditionnel, c'est-à-dire l'art considéré comme expression universelle des civilisations, des sociétés, des individus, et l'art moderne, fortement caractérisé par un sens de l'absolu, par un goût de la recherche formelle, voire de la recherche de la nouveauté pour la nouveauté. Il n'y a pas de rupture entre l'art traditionnel et l'art moderne mais tout indique le contraire, et probablement cette évidence trop évidente a paru suffisamment suspecte aux yeux de Gilles Toupin et Jean-Claude Dussault pour qu'ils en entreprennent l'analyse. Leur projet ne manque ni d'audace ni d'envergure ni d'arguments même, et, surtout, si certains de ceux-ci paraissent contestables. Mais c'est là le propre d'un essai critique. Nous ne discuterons ici que quelques-uns de ces arguments, ceux précisément qui nous ont semblé les plus... discutables.

Eloge et procès de l'art moderne, c'est d'abord un essai, un essai critique. Un genre assez courant dans le domaine de la politique ou de la littérature mais beaucoup plus rare dans le domaine des arts plastiques. C'est ce qui vaut qu'on s'y attarde davantage que pour une monographie, un catalogue ou même une étude de synthèse. L'ambition de l'essai est à la fois plus modeste et plus considérable que celle des ouvrages documentaires qui portent sur la production d'un artiste, d'un groupe d'artistes ou même de toute une époque. En effet, l'essai ne prétend pas à l'exhaustivité mais il vise à être une contribution critique et, à ce titre, veut être une œuvre de création. De plus, le livre de Gilles Toupin et Jean-Claude Dussault est polémique à souhait.

«Le rare peuple qui va au musée, qu'y fait-il d'autre que trouver un délasserement culturel pour un dimanche ennuyeux, en compagnie d'œuvres et d'artistes qu'il comprend parfois mal mais dont on lui a imposé le prestige?» Ainsi commence — bien — *Eloge et procès de l'art moderne*. Hélas, on ne retrouvera — condescendance en moins — le rare peuple, transformé quelques pages plus loin en un «notre visiteur distrait du dimanche», qu'une seule et unique fois. Et, ce sera tout pour le caractère un peu incarné du livre du critique d'art de *La Presse* et du directeur du cahier Arts et Lettres du même journal. Dommage.

En outre, les auteurs ont beau signaler dès le début et rappeler à la fin de leur volume que leur entreprise constitue «une critique de la théorie de l'art d'avant-garde à travers ses manifestations», ils ont beau déclarer qu'ils se sont efforcés de «dégager le sens général de l'aventure de l'art contemporain» plutôt que «de juger telle œuvre ou tel artiste», il n'en demeure pas moins que leur texte eût gagné à comprendre davantage d'exemples et d'illustrations. On se trouve très

vite devant un discours abstrait dont il faut systématiquement décoder tout ce qu'il renferme d'allusif et de non explicitement dit. On se surprend à noter dans les marges du livre: exemple, exemple! Exhortation vaine. Bien entendu, en se situant sur un plan strictement théorique et en ne citant dans leur essai que des artistes qui ne sont plus vivants, les auteurs ne prennent évidemment aucun risque de se voir reprocher quoi que ce soit par les artistes dont ils parlent. C'est commode quand on traite de l'art moderne. Seules trois photographies illustrent des manifestations d'art contemporain récentes. Quant à la plupart des autres illustrations, on a bien souvent du mal à les relier au texte. Peu d'exemples, peu d'illustrations pertinentes ou récentes. Dommage.

Un éclairage original

Dommage, car s'il est vrai que le «rare peuple» qui va au musée ait du mal à comprendre l'art contemporain, il y a fort à craindre qu'il n'aille guère au delà des premières pages de *Eloge et procès de l'art moderne*. C'est dire que cet essai n'est pas d'une lecture facile et qu'il s'adresse plutôt à un public qui s'intéresse depuis longtemps aux problèmes de la création artistique plastique, soit par plaisir soit par profession. Mais, à tout prendre, il s'agit d'un public de choix qui éprouve lui aussi de réelles difficultés à saisir la portée des nombreuses propositions et expressions de l'art moderne. Un public qui avoue parfois candidement et franchement son désarroi et qui, par conséquent, est vraiment à l'affût de quelques éclaircissements.

Ici, l'attente n'est pas vaine. Et l'éclairage qu'apporte *Eloge et procès de l'art moderne* à propos des origines de l'art moderne est intéressant. En effet, pour Jean-Claude Dussault et Gilles Toupin, l'influence de la théosophie (mouvement spiritualiste lancé à la fin du XIX^e siècle) apparaît comme le facteur déterminant qui permet le passage de l'art de type classique c'est-à-dire «figuratif à fortes connotations psychologiques» à l'art moderne essentiellement caractérisé par «l'abandon de toute logique discursive, l'affirmation exclusive de la surface plan, la défense de la forme pure et de l'expression formelle». Gilles Toupin et Jean-Claude Dussault estiment que les historiens de l'art ont eu tendance à minimiser le rôle de la théosophie. Soit. Mais il aurait été utile de situer ce mouvement, à leurs yeux déterminant, par rapport à d'autres influences, selon eux, moins fondamentales. Leur essai en aurait acquis au moins un certain relief. Or, on ne nous propose qu'une seule explication et on nous la donne pour essentielle. Le propos est discutabile; les auteurs l'imposent sans discussion.

Névrose

Il y a plus grave encore. Toupin et Dussault s'acharnent comme à plaisir sur l'aspect commercial et mercantile de l'art contemporain. Maigre procès. Leur acharnement les aveugle. Ils enfoncent au moins dix fois la même porte ouverte. Ils confondent ce qui est propre à la pratique de l'art et ce qui n'en est qu'une des conséquences. Là-dessus, le contresens le plus flagrant s'exprime à l'égard du mu-

sée. L'une des fonctions — c'est loin d'être la seule — du musée, aujourd'hui, est d'être un moyen de communication au même titre qu'un journal ou qu'une station de radio ou de télévision. Mais, à la grande différence des médias, le musée propose une approche *immédiate* des œuvres les unes aux autres, il les rassemble, etc. Ainsi, le musée est-il porteur d'un certain discours qui appelle commentaires et critiques et qui, en ce sens, génère et produit de l'histoire; en l'occurrence, le musée est un agent de l'histoire de l'art. D'autre part, le musée est aussi un établissement public à l'endroit duquel on est en droit de formuler une critique. Il ne s'agit plus ici d'une critique du type historique mais d'une critique sociale, économique, politique, institutionnelle du même type que celle que l'on adresserait à n'importe quelle autre institution. Or, dès le début de leur essai, Dussault et Toupin déclarent: «On juge un art à la qualité et à l'ampleur de la communication qu'il permet...» Deux pages plus loin, ils énoncent, à propos de l'art contemporain, ce jugement: «Cet art est véritablement incommunicable; c'est même là un des fondements de la théorie. On flotte dans l'indicible.» Comment, dans ces conditions, le musée assumerait-il sans difficulté son rôle de moyen de communication?

Dussault et Toupin reconnaissent à ce sujet que l'art actuel est à l'image de la société contemporaine: en crise. Tout comme le musée qu'ils qualifient de «catalogue des névroses de notre temps». Leur jugement est impitoyable de justesse: «L'art contemporain, avec le formalisme qui lui sert de pierre angulaire, est uniquement préoccupé par les propriétés formelles de ses productions. Tendez l'oreille aux discours esthétiques sur les arts plastiques et considérez les œuvres qui engendrent ces discours (quand ce ne sont pas les discours qui engendrent les œuvres). On y voit les diverses composantes de l'œuvre mises tour à tour en valeur comme éléments indispensables, comme essence picturale s'il s'agit de peinture. C'est tantôt la ligne, tantôt la couleur, tantôt la composition ou la surface plane. Ces éléments formels n'ont d'ailleurs d'autres finalités que la leur, comme un mot qui ne serait rien d'autre que l'assemblage matériel des lettres qui le forment. Jamais ils n'échappent à leur autonomie stérile pour devenir de modestes moyens du symbole ou de l'analogie. L'œuvre, qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de poésie, n'a d'autre raison d'être que de se refléter elle-même dans sa propre structure formelle. C'est Narcisse qui règne sur l'univers des formes.»

Il y aurait beaucoup de réserves à faire sur les intrusions de la philosophie hindoue, pas toujours très heureuses. Quant au chapitre sur le Nombre, il paraît superflu.

Par bonheur, il y a le dernier chapitre — un peu torpillé, il est vrai, par les exotiques considérations philosophiques hindoues. Admirable dernier chapitre où l'on accorde éloge et procès. C'est une des qualités majeures de l'ouvrage que de ne pas marquer de frontière trop nette et, surtout, trop statique entre les deux termes antagonistes qui lui donnent son titre. Et l'on voit bien que ce qui fonde l'art moderne — le besoin d'absolu

— est également ce qui en fonde l'illusion.

Enfin, le plus grand mérite d'*Éloge et procès de l'art moderne* est de montrer que, paradoxalement, la crise de l'art moderne est à la fois porteuse de sa désintégration finale et de sa résurrection; elle donne ainsi accès à une nouvelle vision du monde qui passe par le retour au subjectivisme, c'est-à-dire la réinsertion de l'artiste en tant que sujet dans le discours plastique. Un beau sujet de débat qui pourrait être animé par le Musée d'Art Contemporain ou par le département d'histoire de l'art d'une université.

Bernard LÉVY

FRANCIS BACON: CONTORSIONS ET DISTORSIONS

L'Arc. Revue trimestrielle, N° 73. Ensemble de textes et d'illustrations en couleur et en noir et blanc. 74 pages.

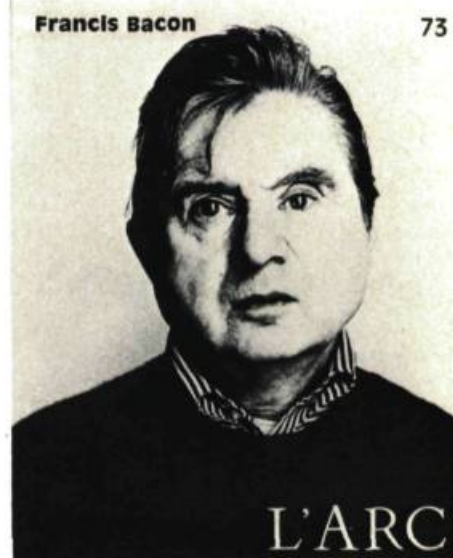
Le dernier numéro de *L'Arc* est consacré à Francis Bacon: un Bacon décrit, interprété et disséqué par une multitude d'auteurs, aussi variés quant aux nationalités que sur le plan des préoccupations personnelles, d'où un ensemble de textes étrangement divers et, sans doute, d'autant plus stimulants.

Le mode d'étude adopté est thématique, à l'exception de *Quelques pensées* de A. Lacerda et de *l'Agonie du jour* de René Major, qui sont plus des interprétations ad libitum que des critiques des toiles de Bacon.

Chaque article pose un problème différent en s'attachant à une ou plusieurs toiles. Il est question de corps pris dans un espace (Marc Le Bot) et également de cette volonté de peindre à la fois l'intérieur et l'extérieur. Cette volonté est matérialisée par les cris et par la bouche. Bacon dit d'ailleurs à ce sujet: «J'aime le brillant et la couleur qui viennent de la bouche. J'espère toujours pouvoir peindre la bouche comme Monet peignait un coucher de soleil.» La présence de la viande, comme le fait remarquer Gilbert Lascault dans *Peindre la viande*, témoigne aussi de «... l'intériorité, intimité de notre corps vivant».

Plusieurs textes se concentrent sur les visages des toiles de Bacon, qui les peint déformés, un peu comme une superposition de masques ou de reflets. D'ailleurs, son univers est peuplé de corps, de chair, de sang, et on y trouve des références fréquentes... à la boucherie. Les textes de *L'Arc* parlent tous de ces corps contorsionnés, distordus, qui souffrent de leur double position entre cet intérieur, qui pourrait être celui du corps, et l'extérieur qui serait l'espace. Ces écrits sont, on le verra, une excellente introduction à l'œuvre du peintre anglais.

René VIAU





MANET

LES GRANDS PEINTRES

Manet
TEXTE DE HENRI FOCILLON



EDITIONS CERCLE D'ART

PURE ABSENCE

Anne Coffin HANSON, **Manet and the Modern Tradition**. New Haven et Londres, Yale University Press, 1977. P. xvii-222; 9 pl. en coul.; 126 illus.

Anne Coffin Hanson s'est fait connaître par de nombreuses études sur Manet et par le remarquable catalogue de l'Exposition Manet, à Philadelphie et Chicago, en 1966 et 1967. Elle a publié aux Presses de l'Université de Yale un ouvrage qui fera date autant que celui de George Hamilton, alors professeur à Yale: *Manet and his Critics* (1954, réédité à New-York, 1969.) Comme le livre de Hamilton, celui de Mme Hanson est encore conçu comme une défense de Manet à l'encontre d'une incompréhension qui n'a pas désarmé. Elle dénonce les lieux communs qui ont toujours cours, même dans la critique actuelle: peinture plate, exécution inachevée, composition lâche, indifférence au sujet, etc. La deuxième partie — comme le sous-titre du livre: *and the modern tradition* — est un peu nébuleuse, car si Manet a instauré une tradition moderne, c'est à partir d'une rupture dans l'évolution de la peinture moderne. De ce malentendu, Baudelaire est involontairement responsable, car il n'a pas vécu assez pour reconnaître en Manet le messie de la peinture de la vie moderne, lui substituant, pour combler l'attente, le mondain Constantin Guys et, plus encore, Zola. Zola flaira avec l'œil du gourmet la nouvelle cuisine des pâtes de Manet, mais crut naïvement que Manet avait planté la plaque vierge de ses toiles devant le spectacle de la vie moderne; il lui fit ultérieurement grief de cette vue simplificatrice.

Le grand mérite de Mme Hanson est double. D'une part, elle a établi que Manet n'est nullement, contrairement à ce qu'ont cherché à nous faire croire Malraux et les tenants de l'art non représentatif, le patriarche du formalisme pur ou presque, mais qu'il a découvert, le premier au XIXe siècle, la manière originelle de voir, purgée d'idées a priori et des habitudes traditionnelles de percevoir. D'autre part, elle nous fournit le meilleur exposé qui ait jamais été présenté de la technique mise en œuvre par Manet pas à pas avec la conquête d'une vision personnelle: des dessous, qui doivent à l'enseignement de Couture, mais s'en libèrent, une sténographie lumineuse de la touche qui enregistre, sans avoir recours au déjà su, les données immédiates de la sensation, une réorganisation de l'espace conformément à la perspective bifocale et au balayage par l'œil de zones embrassées non plus simultanément mais dans des mises au point successives.

Elle a mis en valeur aussi que les peintures de Manet peuvent se lire comme des documents iconographiques, qu'une manière tout à fait originale et poétique de voir a donné naissance à des allégories qui prennent la valeur de symboles universels avec Olympia et Nana, qui transcendent leur statut d'objets sexuels, avec la protestation implicite dans le fusillage de Maximilien et des insurgés de la Commune. Elle a dressé un bilan exact de ce que l'inspiration de Manet doit à l'imagerie populaire et de ses méthodes de composition aux obliques parallèles, écrans, aplombs et étalages de l'estampe japonaise.

Manet and the Modern Tradition est découpé en chapitres thématiques, ce qui n'en facilite pas la lecture à qui ne connaît pas globalement Manet, car l'allusion ne tient pas toujours lieu de référence. On peut regretter de ne pas voir mentionné Henri Focillon qui, peintre et non seulement historien d'art, a si finement analysé la touche de Manet et des académiciens, ses contemporains. Les univers poétiques de Mallarmé et de Manet auraient encore paru plus séduisants si le texte important de Mallarmé sur Manet, dont seule la traduction en anglais a survécu, avait été connu in extenso (comme il a paru, en 1968, dans le numéro I des *Documents Stéphane Mallarmé*) et non seulement d'après l'analyse, d'ailleurs impeccable, qu'en fit Jean Collins Harris dans l'*Art Bulletin*, en 1966. L'œuvre de Manet décrit une parabole qui va du plein air du *Concert aux Tuileries*, dont l'orchestre est absent, à l'éclairage au gaz du *Bar des Folies-Bergères*, dont le sujet est le sortilège d'un miroir. La fumée cache la bataille navale entre le *Kearsarge* et l'*Alabama*, comme elle cache la locomotive à la petite fille qui regarde entre les barreaux de la grille de déblai de la gare Saint-Lazare, dans le tableau de la Galerie Nationale de Washington. C'est le paradoxe mallarméen d'un peintre aussi *pictural* que Manet, qu'il ait su évoquer le sujet jusque dans sa pure absence.

Philippe VERDIER

MANET — FAIRE VRAI . . .

Pierre COURTHION, **Manet**. Paris, Éditions du Cercle d'Art (La Bibliothèque des Grands Peintres), 1978. 152 p.; illus. en noir et en couleur.

Il ne s'agit sans doute pas d'un texte majeur sur la personnalité et sur l'œuvre de Manet. Malgré des lacunes et beaucoup d'erreurs typographiques inacceptables, il présente quand même un intérêt certain pour qui veut s'aventurer dans cette atmosphère très Second Empire qui alterne entre les scènes de café, les natures mortes et les portraits, qu'on dirait presque figés, des personnages de l'époque.

Très complet sur le plan biographique et bibliographique, le texte de Pierre Courthion ne saurait constituer (et ne prétend sans doute pas l'être) une étude profonde de l'œuvre de Manet. On y lit les grandes lignes de sa vie, mais on y trouve malheureusement peu de précisions sur ces rapports avec, par exemple, les impressionnistes. On insiste plus, par contre, sur ses liens d'amitié avec Baudelaire et Mallarmé et, en particulier, sur les dessins qu'il devait exécuter pour *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, de même que pour la traduction de ce dernier du *Corbeau* d'Edgar Poe. C'est d'ailleurs un des mérites de ce livre que d'avoir bien cerné le Manet dessinateur, qui offre peut-être moins d'intérêt que le peintre, mais qui est très habilement évoqué et provoque quelques surprises.

La seconde partie du livre ne nous réserve aucune surprise du genre. On y trouve, dans leur ordre chronologique, quarante-huit toiles, couvrant le travail d'une vingtaine d'années, entre 1859 et 1883, date de la mort du peintre. Le choix et la qualité des reproductions sont irréprochables. D'autre part, l'ordre chronologique nous aide à bien comprendre l'artiste et sa façon de travailler. Réaliste, en butte à l'académisme, Manet n'est pas que le peintre d'une théorie ou d'une école, et sa démarche s'effectue toujours dans plusieurs sens, témoin ces deux toiles de la même année (*L'Asperge* et le *Portrait de Georges Clémenceau*). Elles apparaissent à l'opposé l'une de l'autre, mais elles témoignent néanmoins d'une même volonté de recherches et de découvertes.

Les textes accompagnant les illustrations fournissent, à l'occasion, des renseignements très précieux et parfois amusants sur la méthode de travail du peintre. D'autre part, l'auteur évite de nous faire une description trop longue du tableau (du moins dans la plupart des cas) qui pourrait s'avérer rapidement stérile. La clarté et la qualité des reproductions permettent, sans qu'il soit nécessaire d'insister, d'apprécier à sa juste valeur le travail de ce peintre dont le but était de «faire vrai et laisser dire».

R. V.

PALAIS DE L'ART

Marcel BRION, *Le Louvre, musée des maîtres*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1970. Illus. en noir et en coul.

Le caractère à la fois savant et humaniste du texte de Marcel Brion, la somptuosité des couleurs qui l'illustrent (œuvre d'un atelier japonais) et l'impression particulièrement soignée, exécutée en République de Corée, ont fait de cet ouvrage, édité en 1970 à Paris et New-York, une œuvre très remarquée des amateurs. On peut déplorer le retard avec lequel elle nous est parvenue. Nous nous félicitons quand même de pouvoir la consulter. Certains grands livres d'art, contrairement à ce qui se produit pour d'autres ouvrages, savent vieillir au même pas ralenti que celui des œuvres dont ils perpétuent l'immortalité. Leur valeur se précise.

«Musée des maîtres», dit M. Brion en parlant du Louvre. Il le démontre en deux temps. D'abord par un historique du bâtiment même et des collections qui constituent sa gloire; en quelque cinquante pages, Brion résume les métamorphoses que les hasards des guerres, des révolutions et des paix, de même que le goût des hommes, ont engendrées dans le palais et dans le choix des œuvres qui en font le prestige. Ensuite, par l'étendue de l'érudition et la sûreté du jugement esthétique que Brion a mises dans les notices afférentes aux reproductions en couleur.

Il n'était pas facile en 1970, et il doit l'être encore moins maintenant, de commenter dans un ton renouvelé la *Mona Lisa*, le tableau le plus illustre du monde.

M. Brion, qui avait publié en 1952 une brillante étude sur le peintre de François 1er, a réussi à le faire en rappelant ce que ce portrait doit à «la piété naturaliste et panthéiste de Vinci» qui apparaît mystérieusement en arrière-plan de l'épouse du florentin Del Giocondo. Quant au modèle et à son éternel secret, c'est par une référence à Goethe qu'il le décrit, Goethe qui, à propos de la Joconde, évoquait «la séduction presque inquiétante de l'éternel féminin incarné dans la Florentine».

Toutes les notices sont de cette qualité. Qu'il s'agisse du *Concert champêtre* de Giorgione qui, comme *La Tempesta* de l'Academia de Venise, est «un autre de ces tableaux-mystères pour lesquels se déchaînent l'ingéniosité des commentateurs et la savante sagacité des glossateurs», ou des *Funérailles de saint Bonaventura* de Zurbaran qui suggère à Brion une analyse technique dans le goût de celles que notre ami René Berger a faites pour l'illustration de son admirable *Découverte de la peinture*. «Quant à l'architecture intime de l'œuvre, écrit Brion à propos de Zurbaran, rassemblée autour d'un rectangle que coupe une diagonale, elle fait penser à la perfection géométrique d'un cristal.»

Dans l'ensemble des chefs-d'œuvre du Louvre, le choix de quelque 75 tableaux, représentatifs d'un véritable musée des maîtres, n'était pas chose facile. Brion y est parvenu dans un esprit proche de celui du philosophe Alain qui écrivait dans *Système des Beaux-arts*: «Le portrait est la perfection de la peinture.» Effectivement l'album groupe vingt reproductions de portraits signés par des maîtres, de Pisanello, Raphaël, Dürer et Corneille de Lyon à Géricault, Gros et Van Gogh. Parce qu'il est le produit de l'observation géniale du réel et d'un don exceptionnel d'intuition subjective chez l'artiste, le portrait, que ce soit celui d'un personnage historique ou d'un héros mythique, atteint parfois une puissance d'expression égale à celle déployée par les tragédiens les plus généreusement doués interprétant un héros de l'histoire.

Le *Charles 1er* de Van Dyck, l'*Anne de Clèves* de Holbein, avec son visage clos, tels que présentés dans le *Musée des maîtres*, sont des figures où s'annoncent de troublants destins. Dans certains cas, les couleurs de la peinture et celles de l'histoire peuvent donc prendre une signification interchangeable. C'est là, il me semble, un beau phénomène de correspondance baudelairienne.

René GARNEAU

PUBLICATIONS REÇUES

Jean Daigle, *La Débâcle*. Montréal, Éditions du Noroît, 1979. 84 pages; Illus. en noir de Jacques Barbeau.
Antonio Ferro, *La Post-Avanguardia*. Benevento, Museo del Sanio, 1978. 32 pages; Illus. en noir.
Jorge Glusberg, *Retorica del arte latino-americano*. Buenos Aires, Éditions Nueva Vision, 1978. 195 pages; Illus. en noir.

Catalogue de la vente aux enchères de Fraser Brothers. Montréal, 1978. III pages; Illus. en noir et en coul.

Yves Gaucher.

Art Gallery of Ontario, 1978. 142 pages; Illus. en noir et en coul.

Lionel LeMoine FitzGerald — L'Évolution d'un artiste.

Winnipeg Art Gallery, 1978. 128 pages; Illus. en noir et en coul.

Robert Murray, Douglas Bentham, André Fauteux.

Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1978. 15 pages; Illus. en noir et en coul.

Henri Niouou.

Paris, 1978. 6 pages; Illus. en noir.

Mark Prent.

Montréal, Musée d'Art Contemporain, 1979. 26 pages; Illus. en noir et en coul.

Sweet Immortality.

The Edmonton Art Gallery, 1978. 34 pages; Illus. en noir et en coul.

Cote officielle d'artistes du Québec.

Québec, Éditions La Minerve, 1978. 50 pages; Illus. en noir.

