

Lectures

Volume 26, Number 104, Fall 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54517ac>

[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

(1981). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 26(104), 83–87.

lectures

UN ARTISTE ROMANTIQUE

Jules BAZIN, *Cosgrove*. LaPrairie, Éditions Marcel Broquet (Collection *Signatures*), 1980. 102 pages; illus. en noir et en coul.

« Ses œuvres ne se laissent pas appréhender au premier coup d'œil: pour les apprécier à leur juste valeur, il faut les regarder longtemps, une à une, car leur signification véritable et leur qualité poétique se dissimulent sous une apparente facilité, fruit d'un demi-siècle de constante réflexion. » Si ce commentaire de Jules Bazin au sujet de *Cosgrove* est juste, le livre que les Éditions Marcel Broquet viennent de consacrer à l'artiste devrait permettre une meilleure appréciation de son travail.

En effet, le *Cosgrove* de la prolifique collection *Signatures* est généreusement illustré d'une centaine de reproductions — dont quatre-vingt-dix en couleur! — qui racontent le cheminement serein de ce peintre qui est resté imperturbable devant la naissance et la montée de la peinture québécoise contemporaine; en revanche, l'*histoire* n'a pas gâté *Cosgrove*: le gros livre de Russell Harper, par exemple, ne mentionne même pas son nom¹ et les organisateurs de la prestigieuse exposition *Trois générations d'art québécois, 1940/1950/1960*, qui présentait pourtant un éventail fort diversifié des tendances majeures de notre art, n'ont pas cru bon de retenir sa contribution. C'est ainsi que *Cosgrove* se retrouve dans un corpus de peintres qui n'ont guère de stature historique.

Le texte de Jules Bazin — très efficace — est soigné, selon les habitudes de l'auteur, et (trop?) court, selon celles de la collection. Il présente sobrement l'artiste et l'œuvre, et évoque les divers mouvements auxquels *Cosgrove*... n'a pas participé, ce qui nous prive de quelques bonnes pages sur des événements et des hommes que l'auteur connaît bien et sur lesquels il faudrait absolument qu'il revienne un jour.

La qualité des reproductions en couleur est très acceptable (à l'exception de quelques tableaux du début des années cinquante où le rouge domine fâcheusement) et le livre est d'un format agréable. L'ennui, c'est qu'il ne prêchera que les convertis.

1. A ce sujet, voir la note 2 de l'article de François-Marc Gagnon sur *Cosgrove*, dans *Vie des Arts*, XV, 60, p. 14.

Gilles DAIGNEAULT

UN JAPONAIS EN OCCIDENT

Jean SELZ, *Foujita*. Paris, Flammarion (Coll. Les Maîtres de la Peinture Moderne), 1980. 86 p.; 52 ill. en coul. et 23 en blanc et noir.

Foujita, un artiste, une œuvre encore en grande partie méconnus. Aussi, la Maison Flammarion et Jean Selz tentent-ils de corriger cet oubli relatif en inscrivant le nom et l'œuvre du peintre dans la très belle collection des maîtres de la peinture moderne qui compte maintenant plus de cinquante volumes.

La carrière artistique de Foujita est exceptionnelle à plus d'un titre. Japonais de naissance, ce fils d'un général, né en 1886, est le premier Asiatique à participer à l'École de Paris. En ce début du 20^e siècle, le jeune Foujita débarque dans la capitale et ouvre par son œuvre les portes de l'Extrême-Orient à la peinture occidentale qui connaît alors une indicible explosion. Impressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Surréalisme, Dadaïsme; Picasso, Braque, Max Jacob, André Salmon, Modigliani, Pascin, Soutine, Kisling, Zadkine, Lipchitz, Archipenko, Marcoussis: autant de tendances, autant d'artistes aux nationalités si diverses dont les cafés de Montparnasse, ces indispensables laboratoires du verbe dans le premier quart du siècle, seront le creuset d'amitiés, de rencontres et des recherches étonnamment stimulantes.

Ce formidable assaut d'influences esthétiques, joint à la tradition japonaise éminemment présente chez le jeune Foujita, enrichit le style propre du peintre, dont la personnalité artistique s'affirme très tôt. Séduit par les toiles du douanier Rousseau, le « Japonais myope », comme il se définit à la blague, apporte de son Japon natal, le goût de la pureté graphique, une extrême sensibilité de la vision, une sobriété et un raffinement de la couleur qui donneront à ses natures mortes, ses portraits, ses paysages et ses nus un intérêt assez singulier pour retenir la contemplation.

Le livre de Jean Selz offre, avec le texte d'accompagnement, une rétrospective intéressante de la production de l'artiste, mort dans une clinique de Zürich, le 29 janvier 1968. On peut y admirer à loisir la maîtrise du trait de pinceau de l'artiste autant que son usage subtil de la couleur, en particulier celui du blanc et de ses nuances. Dans son texte, Jean Selz formule, sans doute avec beaucoup de justesse, des réserves à l'égard des dernières œuvres de Foujita. On peut toutefois regretter que, dans le nombre des œuvres reproduites, on n'ait pas retenu une ou quelques-unes des fresques de la chapelle Notre-Dame-de-la-Paix construite, en 1966, dans le pays champenois sous la direction du peintre alors âgé de 80 ans. Le lecteur ne peut alors apprécier, comme le texte l'exprime, la trajectoire complète de l'itinéraire esthétique et spirituel de Foujita. Voyons-y une invitation à nous rendre à Reims!

Pierre-Ivan LAROCHE

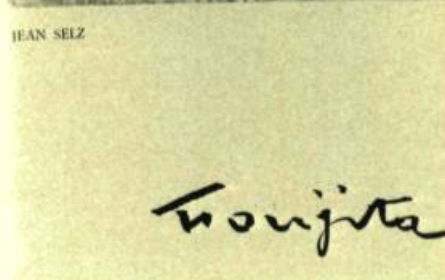
LA COLLECTION D'ART DE L'UNIVERSITÉ DE GUELPH

Judith M. NASBY, *The University of Guelph Art Collection*. University of Guelph, 1980. 410 pages; nombreuses illus. en noir et en couleur.

La publication de ce catalogue raisonné, auquel Judith M. Nasby, Conservateur en chef depuis 1968, et son équipe ont travaillé depuis dix ans, coïncide avec l'ouverture du nouveau Centre d'art Macdonald-Stewart de Guelph, qui présente régulièrement les œuvres de la collection de l'Université. Composée de 674 ouvrages produits par 317 artistes, la Collection s'étend sur deux siècles d'art canadien et contient également des œuvres d'artistes américains, anglais et européens.



JEAN SELZ



THE UNIVERSITY OF GUELPH ART COLLECTION





Marcel van Jole

Jan Vanriet



flammarion
LES CLASSIQUES DE L'ART

Les huiles, dessins, gravures et sculptures illustrés dans cet ouvrage représentent la totalité de la Collection, à l'exception des textiles et des Collections Norman C. Wallace (cuivres de harnais) et Coleman (instruments de musique). Les artistes sont regroupés alphabétiquement, et la plupart des biographies sont accompagnées de courts textes critiques sur le style et l'influence de l'artiste en question.

Dans un avant-propos, Judith M. Nasby relate l'historique de la Collection depuis le début du siècle, alors que les fonds nécessaires à l'achat d'une ou deux œuvres par année provenaient des profits de la vente de papier recyclé et des entrées à diverses conférences. Elle explique comment il fut possible, jusqu'à aujourd'hui, d'édifier une des plus riches collections du pays grâce au travail continu et acharné de plusieurs professeurs et de l'Association des Étudiants qui, par ailleurs, a contribué en grande partie au financement de ce très beau catalogue.

Isabelle LELARGE

CERNER L'ESSENTIEL

Marcel van JOLE, **Jean Vanriet**. Genève, Arte & Biblio Press, 1980. 63 pages et 36 ill., dont 14 en couleur.

Une courte biographie, l'art de tout dire en peu de mots. Une grande affinité entre l'artiste et son critique. Jean Vanriet, créateur d'images qu'on reconnaît facilement, est né à Anvers où vit le professeur Marcel van Jole. «Son œuvre propose des images d'hommes et d'objets, de paysages ou de sites [qui résultent] d'un choix explicite fondé sur une ample culture comme sur une connaissance approfondie de l'histoire de l'art et tout l'impact d'une sensibilité.» Il a collaboré, dès 1970, à la revue *Revolver*. Professeur à l'Académie de Hoboken, il s'intéresse vivement à la sérigraphie et à l'illustration de grands textes littéraires. A la Lens Fine Art, à Anvers, il publie, dès 1974, des poèmes de Nic van Bruggen. Après l'illustration de *Mort à Venise*, de Thomas Mann — 24 aquarelles et 11 dessins —, il est sélectionné par le Ministère de la Culture pour participer à la 15^e Biennale de São Paulo.

Marcel van Jole dégage de cette expérience les traits les plus significatifs. Il sait faire apprécier la stricte élégance de la composition alliée à une sensibilité qui recherche l'essentiel et écarte le superflu. Il n'hésite pas à établir une parenté de style entre Ingres et Vanriet. Et il voit, dans une carrière artistique encore jeune, une ascèse progressive où l'on retrouve plusieurs constantes de l'art flamand.

Andrée PARADIS

MURILLO, OU L'AUTORITÉ D'UN STYLE

Tout l'œuvre peint de Murillo. Introduction de Claude Esteban. Paris, Flammarion (Coll. Les Classiques de l'Art), 1980. 64 ill. en coul. et 350 ill. en blanc et noir.

L'album de l'œuvre peint du grand Sévillan, édité d'abord à Milan en 1978, vient s'ajouter à la cinquantaine de titres d'une prestigieuse collection qui, avec celle des *Maîtres de la Peinture Moderne*, fait l'hon-

neur de la Maison Flammarion. Qualité des reproductions, richesse de l'introduction, soin extrême de la documentation à la fin de l'album où l'on retrouve une bibliographie, une chronologie, un catalogue de l'ensemble de l'œuvre et un index. Le catalogue raisonné et complet de Gaya Nuño mérite une mention toute particulière par l'intérêt qu'il suscite.

Dans son introduction, Claude Esteban a raison de s'interroger avec beaucoup de lucidité sur les «équivoques de la Grâce» chez Murillo. En effet, si on ne semble pas tenir rigueur à Velasquez d'avoir peint tant de princes et d'infantes, au Greco ou à Zurbaran d'avoir exalté, soit pour l'un un mysticisme fiévreux ou pour l'autre une vie monacale morose, il semble bien que l'abondance des commandes et le grand nombre de sujets religieux ont contribué à infliger à Murillo un discrédit auprès des *amateurs* ou, comme le note Esteban, «une véritable mise en disgrâce». On préfère s'attacher au Murillo *réaliste* ou *picaresque* des spectacles de la rue sévillanne et des gamins de quartier en guenilles.

Signes des temps? Sûrement. Les systèmes de références, comme toute chose, naissent, vivent et meurent; ils peuvent connaître ce que Nietzsche appelle «les vides intercalaires du Temps», contre lesquels la magie des musées ou même toute la science des professeurs ou des critiques peuvent peu de choses.

Au delà des ferveurs, des enthousiasmes et des fascinations, pourquoi ne pas reconnaître simplement la sublime autorité d'un style? La fortune critique des peintres s'en trouvera enrichie sinon rendue à sa juste nature, et l'on retrouvera alors le génie de Murillo tout aussi bien dans le regard moqueur des *Femmes à la fenêtre* que dans le premier cycle des peintures pour l'église des Capucins, à Séville.

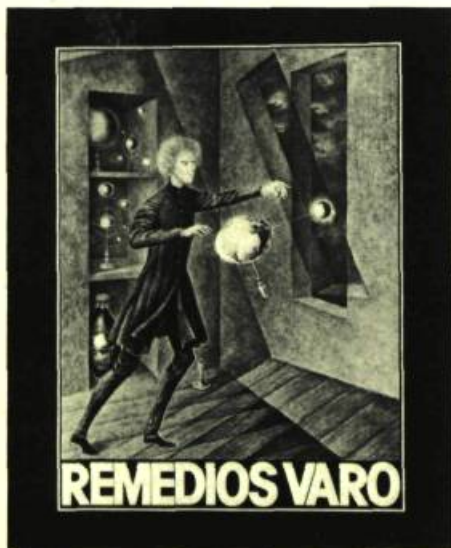
Pierre-Ivan LAROCHE

UNE DIMENSION POÉTIQUE DE LA RÉALITÉ

Edouard JAGUER, **Remedios Varo**. Paris, Filipacchi, 1980, 72 pages; 64 ill.

Parmi la pléiade d'artistes qui ont gravité dans l'orbite du surréalisme, Remedios Varo demeure l'une des moins bien connues; cela tient, d'une part, à sa production restreinte à une centaine de tableaux et, d'autre part, à l'éloignement géographique puisqu'elle vécut la plus grande partie de sa vie au Mexique dans le voisinage et l'amitié de sa «sœur spirituelle» Leonora Carrington.

Remedios Lissagara Varo naquit en 1913 dans cette Catalogne qui a fourni au Surréalisme un Miró et un Dalí; c'est là qu'elle reçut sa formation artistique et, de cette période, la plupart des œuvres sont disparues ou dispersées; on s'en fera néanmoins une idée avec *L'Agent double* (1936) qui s'apparente à l'univers magrittien. Elle fit, en 1936, la rencontre de Benjamin Péret, le poète à l'humour dévastateur et vivifiant, qui était allé combattre dans les rangs des anarchistes lors de la guerre d'Espagne; la défaite de 1940 les força à trouver refuge d'abord à Marseille puis au Mexique; 1947 voit le retour de Péret en France et la séparation du couple; remariée, en 1953, à Walter Gruen, ce dernier est largement



responsable du retour à la peinture que Remedios Varo devait entreprendre avec ardeur durant une décennie jusqu'à ce qu'une crise cardiaque l'emporte prématurément, en 1963, à l'âge de cinquante ans.

L'éditeur Filipacchi a consacré sa collection *La septième face du dé* aux peintres surréalistes, et c'est là que certains des moins connus peuvent faire une percée dans le grand public. La présentation de la collection étant uniforme, le texte cède le pas aux illustrations qui sont toutes excellentes et dont près de la moitié sont en couleur. En quatre courts chapitres, le poète Edouard Jaguer, animateur du groupe international Phases, situe l'univers de Remedios Varo, univers fantastique qui n'a rien à voir avec certaines élucubrations plus ou moins laborieuses et factices qu'on tente de faire passer pour de l'art fantastique; cet univers de Remedios Varo présente une cohésion et une force interne qui sont la marque de l'authenticité et du talent. Des personnages imaginaires et gracieux aux chevelures chargées d'électricité se déplacent à l'aide d'ingénieuses voiturées à roues, à voiles, ou bien mues par des roues à aubes; certains logent à l'étroit dans des tourelles ou bien dans le cadre magique de la nature transformée par la nuit et s'occupent à d'étranges occupations alchimiques, à nourrir le croissant de la lune, à cultiver des plantes ignorées de la botanique ou bien à dessiner des oiseaux qui s'envolent de dessus la feuille de papier de l'artiste et dont les couleurs proviennent d'un alambic distillant la lumière des étoiles.

Tel est le monde de rêve et d'apparitions peint par Remedios Varo. Nulle cruauté dans ce monde où les pouvoirs de l'imagination arrivent à métamorphoser la réalité de manière si douce et naturelle qu'on se prend à se demander si ce n'est pas là que devrait être la vraie vie.

Gilles RIOUX

LA RÉÉDITION D'UN CLASSIQUE

René HUYGHE, *L'Art et l'âme*. Paris, Flammarion, 1980. 380 p.; ill. en coul. et un blanc et noir.

L'œuvre entière de René Huyghe, académicien, historien, critique, esthéticien et homme de musée, est entièrement consacrée à l'analyse du phénomène artistique. Attaché au Louvre dès l'âge de 21 ans, il en devient le conservateur en chef, dix ans plus tard. Au Collège de France à partir de 1950, il est titulaire d'une chaire de Psychologie des Arts Plastiques.

Son livre capital, *Dialogue avec le visible*, édité une première fois en 1955, constitue une véritable introduction à la connaissance de la peinture. Le dernier chapitre du *Dialogue* introduit une réflexion sur la psychologie de l'art où l'auteur montre brièvement combien sont partielles la connaissance historique et la connaissance plastique de l'œuvre d'art; c'est la connaissance psychologique qui en complète le portrait global.

Cette dernière question appelait naturellement un développement plus important et, en 1960, René Huyghe fait paraître *L'Art et l'âme*, volume dans lequel il examine les rapports de la pensée ou de la vie intérieure et de l'expression artistique dans l'œuvre. Habile pédagogue (on se souvient

encore de son passage à la télévision de Radio-Canada dans le cadre de l'excellente série d'émissions *L'Art et son secret*), René Huyghe illustre constamment les données théoriques par des exemples concrets. Une fois déterminés les moyens de communication — dessin, forme, lumière, couleurs, images et thèmes —, c'est le «sens humain de l'art» qui retient son attention, c'est-à-dire les rapports de l'âme et de la pensée, ou encore de la société, de la patrie, de l'individu pour atteindre aux rapports de l'art et de l'irrationnel.

Dans l'analyse brillante et solidement documentée de René Huyghe, l'art figuratif et l'art abstrait, cette terrible dichotomie dans laquelle on s'enferme trop souvent, ne s'opposent plus. Tous deux manifestent avec leurs moyens propres les liens étroits et féconds de l'art et de la vie.

L'Art et l'âme, une somme importante qu'il faut lire pour enrichir ou renouveler son regard sur l'œuvre d'art, l'ancienne ou la moderne. Les éditions se succèdent et... sous l'effet de quelque signe des temps, sans doute, diffèrent les unes des autres. Quant à moi, je demeure attaché à mon édition de 1960. Qu'on les compare.

Pierre-Ivan LAROCHE

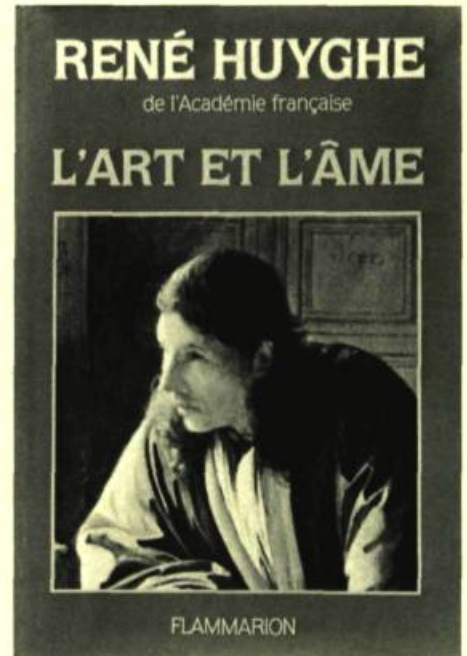
LA PHOTOGRAPHIE ET LES FEMMES

Les Cahiers de la Femme Canadienne, Vol. 2, N° 3 (1980).

Les Cahiers de la Femme Canadienne ou Canadian Women's Studies ont publié assez récemment une édition spéciale sur la photographie, passant en revue notre héritage dans ce domaine. On y mentionne quelques-unes des meilleurs femmes photographes et cinéastes ainsi que celles qui travaillent le vidéo. Des personnalités aussi connues que Shelagh Wilkinson, éditrice en chef, Laura Jones, Monique Brunet-Weinmann, René Viau ont participé à la rédaction de ce numéro fascinant.

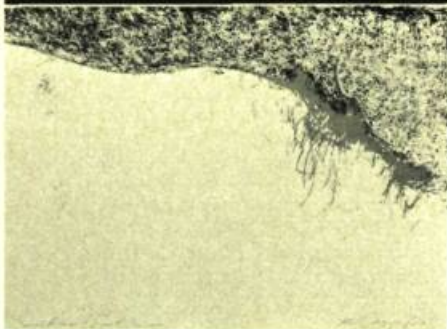
Dans un bref historique, on nous ramène jusqu'au 15^e siècle alors qu'une certaine Dame Fulhame, une alchimiste, découvre que le chlorure d'or était affecté par la lumière. Puis, en 1839, L.-J. Daguerre annonce à l'Institut de France son invention photographique. Deux ans plus tard seulement, à Montréal, Mme Fletcher fait connaître sa production de daguerréotypes et se pique d'être la meilleure aussi bien en Amérique du Nord qu'en Europe. On nous rappelle qu'en 1846, l'Allemande F. Mollinger et Caroline Hopes travaillaient toutes deux à Saint-Louis, et qu'en 1860, quatorze femmes photographes connues travaillaient en Ontario et au Québec. Autour des années 1880, alors que le film en rouleau venait d'être inventé, la photo devint de plus en plus accessible au public. Au tournant du siècle, on comptait déjà, au Canada, près de 1300 photographes dont onze pour cent étaient des femmes. Les *Camera Clubs* devinrent très à la mode dans presque tous les pays de l'Ouest, mais les femmes eurent pendant plusieurs années de la difficulté à y pénétrer.

Parmi les photographes contemporaines, certaines nous touchent de très près, Janine Carreau, Suzy Lake, bien connue aussi comme peintre, Pat Fleischer, *Raymonde April*, notre remarquable Kéro; mentionnons encore, parmi tant d'autres,





et ce corps qui se cambre — nul offert
 N'au torse démodé pour l'écart de la nuit
 et cette branche pour le feu de l'autre branche
 et cette coupe pour le désenracinement
 du rythme
 Julien Lapointe



James Harding

LES PEINTRES POMPIERS



Claire Beaugrand-Champagne, la seule Québécoise que la revue française *Zoom* ait retenue pour son numéro spécial sur la photographie au Québec, ce printemps dernier.

Une section est ensuite réservée aux femmes qui réalisent vidéos et films. On y interviewe Luce Guilbeault, qui aime le documentaire, «la subversion, pas le message placardé, mais une guerilla de l'image»; Paule Baillargeon nous parle de ses films comme expression d'elle-même mais insatiable, elle écrit, elle joue et fait de la mise en scène. Sylvie Groulx est une autre de ces jeunes cinéastes pleine de talent, concernée par les problèmes sociaux et par les stéréotypes masculins-féminins. Anne Dandurand, tout comme Hélène Girard, s'intéressent aux problèmes graves de la condition humaine. Mireille Dansereau, une des cinéastes les plus connues du public, rappelle le contexte difficile du film au Québec mais veut malgré tout y travailler. Avec ses nouveaux projets, elle fera d'ailleurs parler d'elle.

Dans le domaine du vidéo, Claire Lalonde-Couture, qui a fait de la peinture pendant de nombreuses années, considère aujourd'hui le vidéo comme un moyen privilégié de communication. A travers les soixante-cinq vidéos qu'elle a produits entre 1974 et 1980, elle a voulu contribuer au développement de toutes les possibilités chez les plus démunis. On nous parle aussi du Groupe d'Intervention Vidéo de Montréal, de Vidéomonde et du Réseau des Femmes, devenu maintenant le Réseau Vidéo-elle des Femmes.

Ce numéro des Cahiers de la Femme est un très bel hommage à toutes les femmes du passé et du présent qui se sont adonnées à la photographie, au cinéma puis au vidéo. Elles nous laissent leur image, celle des autres dans un temps et un lieu précis; elles impressionnent nos consciences et révèlent une qualité propre aux femmes.

Michèle TREMBLAY-GILLON

PICASSO LE MAGNIFIQUE

Pablo PICASSO, *Toros y Toreros*. Texte de Luis Miguel Dominguin et présentation de Georges Boudaille. Éditions du Cercle d'Art (2^e éd.), 1980. Ill. en coul. et en blanc et noir.

Une réédition d'un très grand album d'art paru initialement en 1961 et réédité à l'occasion du centenaire de la naissance de Picasso. De fins traits de plume, des taches noires ou de couleur, dessins, lavis, croquis. Un thème: la corrida. L'auteur: le seul, l'unique artiste qui puisse la traiter, nul autre que Pablo Picasso. Et pour la présenter, le seul, l'unique torero qui puisse en parler, nul autre que Luis Miguel Dominguin.

L'album simplement grandiose, mis au point par Picasso lui-même, présente trois carnets de croquis et une série de seize dessins datant de 1957 à 1959 et tous unis par le thème omniprésent de la corrida. Le livre est au format exact des carnets du peintre; seuls quelques dessins sont réduits linéairement de moitié.

C'est le Picasso plasticien qu'on retrouve ici dans toute la splendeur de sa technique fauviste ou dans l'éloquence de sa ligne. C'est la lumière éclatante de l'arène aux

mille et une couleurs; c'est Thésée qui, dans sa tragique solitude, terrasse le Minotaure. Singulier combat de l'homme et de la bête selon des règles aussi rigides que celles de l'Inquisition mais dont le lyrisme n'a d'égal que celui d'un poème de Lorca. Du taureau au torero, du monstre originel aux astéroïdes, la puissance de Picasso est telle qu'elle nous fait vivre, dans ce mystérieux et terrible spectacle de la corrida, les origines de l'humanité, sa rédemption et ses prolongements dans l'espace.

A voir absolument. Avec le luxe fin de la présentation. A redécouvrir absolument. Car Picasso est tout entier dans cet album. Sans oublier le texte de Dominguin et son début: «Hier, Pablo m'a téléphoné de Cannes...»

Pierre-Yvan LAROCHE

UNE POÉSIE DU GESTE

Gatien LAPOINTE, *Arbre-Radar*. Montréal, L'Hexagone, 1980. 148 pages.

Avec *Arbre-Radar*, Gatien Lapointe franchit un nouveau seuil, hors de toute sublimation alchimique ou mystique, ouvert sur un soleil naissant, une ramée d'images de liberté, une ligne de transformation. Recueil qui baigne tout entier dans la joie des impulsions instantanées où se confondent en une seule réalité rêve, chant et désir. Une poésie troublante, déroutante, refluante et d'une densité encore inégalée dans l'œuvre de Gatien Lapointe, et peut-être dans la littérature du Québec.

En art, les futuristes privilégiaient le mouvement dynamique de la machine. Mais le poète des temps postmodernes exauce le corps et tout son potentiel énergétique, virtuel comme actuel: corps sans organes — annonçant dans le magma originel ses perpétuelles mutations —, corps organe — en capacité active de jouissance —, corps organique — où se décuplent les pulsions! C'est une suite de vibrations, d'échanges/dons, de code/surcode/abolition, de prolifération que véhicule un langage brut, non civilisé. *Arbre-Radar*, c'est la conversion du sentiment en énergie. Libre de toute symbolique, de toute imagerie onirique, l'aire du poète s'étend à la surface — sur la peau —, lieu privilégié des secousses primaires de la perception.

Parfois quelques échappées vers les limites du passé. D'ordinaire le *Je* réapparaît alors, mais doublé de l'arbre-radar qui a le pouvoir d'arracher de sa coque les dernières nostalgies de l'antique chrysalide: «J'écoute en moi passer l'infini» (p. 107).

Les méandres que tracent les gestes du corps constituent donc le texte véritable. Les mots y jouent le rôle de purs calques: ils sont ressentis comme *matière* même du corps en mouvement, mais ce sont les gestes qui les animent comme chair du langage. Il en résulte une réalité très intense où les sens en émeute impriment leur loi dans le corps, comme la machine de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka.

A la limite cette implication du texte dans la production du réel pourrait bien aboutir, comme chez Burroughs, à une valorisation dans le seul instant, pour

chacun des poèmes. Nommer un geste n'est-ce pas le supprimer déjà dans sa désignation? Mais le langage ne tient pas ici du signifiant ni du signifié. Il s'identifie avec le réel, ou plutôt il devient strictement ce réel: une réalité brute, inculte, primitive. Singularités branchées/débranchées, anarchiques, qui défont des totalités; mutations sans inscriptions, morceaux de corps qui entrent dans le circuit des métamorphoses, au-dessus, à la surface, comme sur une corde raide, là où se joue le «destin humain» de la profondeur comme de la hauteur. A vrai dire, ce sont les intensités du désir qui se lovent dans les signes-mots et dans les signes-corps, où d'ailleurs elles ne circulent que dissimulées, imperceptibles: des ensembles de points, lignes, surfaces, couleurs, rythmes, sons. Tout ce avec quoi le désir fait mouvement et devient «corps autre infiniment».

Surgit pourtant par effraction, et d'une manière continue, l'instant qui, sans cesse, rompt le temps, la mémoire et le discours. Le théorique qui, d'ordinaire, tire sa force du détournement des énergies est ici disqualifié par une parole radicalement différente, parole non dite, plutôt agie et comme inscrite en même temps dans toute la dimension du Nous/On.

Texte du corps, corps du texte, faut-il verser au dossier Sade, Bataille ou Miller? S'il y a perversion, c'est dans l'adultère du langage avec la jouissance, phénomène de consommation indexé par la parole complice. «Plaisir du texte», «plaisir de la chair», c'est toute la profondeur du corps androgyne qui se retrouve à la surface. «Inanité sonore» où les mots, dans la surprise et le vertige, trament la noire cérémonie. Car là, dans le terrain fruste du corps, «règnent, comme dit Lyotard, le complot et le secret».

Armand GUILMETTE

UNE HISTOIRE A RÉCRIRE: CELLE DE L'ART AU 19^e SIÈCLE

James HARDING, *Les Peintres pompiers*. Paris, Flammarion, 1980. 136 pages; plus de 150 ill. dont 24 en coul.

On assiste depuis dix ou quinze ans à un symptôme nouveau d'intérêt pour l'art du siècle dernier. Sur la scène locale, il suffit de se remémorer les récentes expositions *Un autre dix-neuvième siècle* et *Etudes et petits formats du dix-neuvième siècle*, toutes deux tenues au Musée des Beaux-Arts de Montréal, pour se faire une idée même fragmentaire de ce que fut l'environnement pictural de nos arrière-grands-pères.

L'ouvrage que James Harding consacre aux peintres pompiers constitue un autre jalon dans la réouverture du dossier de cet art qui a été condamné sans procès. L'adjectif *pompier* a une connotation nettement péjorative, et le mot ferait allusion à ces guerriers casqués, brandissant l'épée et reconnaissables à ces seuls accessoires puisqu'ils sont le plus souvent plus ou moins nus; leurs casques ne sont pas sans ressembler à ceux que portaient les pompiers il y a un siècle. De là l'expression idiomatique.

Pour apprécier la contribution de Harding à sa juste valeur, il suffit de la mettre en

parallèle avec le livre de J.-P. Crespelle, *Les Maîtres de la belle époque*, paru en 1966; cet ouvrage fourmille d'anecdotes qui le rendent alerte et incisif mais l'ironie qui le traverse lui donne une teinte passablement ambiguë. La livre de Harding est lui aussi destiné au grand public, mais l'approche du sujet est nettement plus sérieuse et fondée sur une connaissance historique et une abondante documentation — dont les sources ne nous sont malheureusement pas données. A cette lacune s'ajoute l'absence plus déplorable encore de renvois aux planches: le lecteur un peu pressé risque de ne pas faire l'effort de scruter attentivement les illustrations afin d'y trouver la confirmation visuelle de ce qui est énoncé dans le texte. Un rapport plus étroit entre le texte et l'image eût donné à l'ouvrage une valeur didactique non négligeable; et qui, mieux que l'auteur, pouvait le faire?

Harding divise son propos en trois chapitres qui correspondent assez justement à la problématique picturale entre 1830 et 1880: la peinture d'histoire qui occupait dans la hiérarchie des genres le degré ultime, qui permettait à l'artiste de faire valoir sa maîtrise du nu, de la composition, du drapé, de l'expression, etc., et qui véhiculait les nobles idéaux patriotiques et moraux; enfin l'introduction chaudement débattue de la légitimité des sujets *modernes* en peinture (on se souviendra du vigoureux plaidoyer de Baudelaire en faveur de la vie moderne); et puis l'orientalisme — plutôt nord africain! — qui apportait à la peinture une dimension exotique et éducative dont il n'y a plus d'équivalent aujourd'hui.

Soulignons la qualité des illustrations qui semblent avoir été réalisées dans la plupart des cas à partir de clichés récents; de plus, leur nombre fait de cet ouvrage une source iconographique suffisante pour une connaissance générale de la peinture académique au dix-neuvième siècle.

A sa manière, ce petit livre contribue, lui aussi, à venir infirmer les clichés courants sur l'art académique, à ébranler les idées reçues sur la nature des révolutions picturales, à contredire les lieux communs qui tiennent lieu de pensée et à secouer nos préjugés. A feuilleter cet ouvrage, on constate que les impressionnistes n'ont pas inventé la peinture claire mais qu'ils l'ont plutôt adoptée et adaptée à leurs préoccupations lumineuses; même chose pour les sujets empruntés à la vie moderne. Il est vrai que la tradition académique se figeait dans un immobilisme dogmatique et qu'elle demeurait imperméable à des réalités picturales comme la photographie et le japonisme. On se prend à se demander si cette peinture académique est vraiment aussi mauvaise qu'on a bien voulu nous l'inculquer. Pourquoi telle peinture d'histoire devrait-elle être stigmatisée par nos sarcasmes à cause des aspirations héroïques qui la sous-tendent, parce qu'aujourd'hui nous ne souscrivons plus avec la même ardeur à certaines valeurs morales? Si, depuis l'impressionnisme et l'avènement d'une peinture non figurative, l'accent a été placé sur la texture et la surface du tableau plutôt que sur son contenu intellectuel, cette évolution ne devrait pas être perçue comme une *amélioration* ou un *progrès* par rapport à ce qui se faisait auparavant; il ne peut que s'agir d'une variation du goût.

Ajoutons que le livre s'achève sur une chronologie des prix de Rome et des événements artistiques contemporains entre 1801 et 1881; outre le sujet proposé au concours, on y trouve la liste des titulaires du prix: un seul nom glorieux, celui d'Ingres! Une nomenclature des médaillés au Salon annuel serait non moins utile et non moins éloquent.

A côté des travaux érudits d'un Boime ou d'un Haskell, il y avait encore place pour un ouvrage de vulgarisation, et, si cette place est demeurée vide singulièrement longtemps, elle vient d'être occupée par l'ouvrage de Harding. Souhaitons que d'autres études viennent à l'avenir nous aider à mieux connaître et apprécier ce dix-neuvième siècle pas aussi «stupide» que Léon Daudet l'a prétendu.

Gilles RIOUX

VEILLEUSE

Sous ce titre, notre collaborateur Luc Charest vient de publier, aux Éditions Allégoriques, un troisième ouvrage; un quatrième, des contes pour enfants, doit paraître prochainement.

Dans son dernier recueil, de format tabloïd, l'auteur réunit quelques réflexions, en vers et en prose, qui constituent un hommage à la vie, dénoncent tout ce qui peut l'avilir et redéfinissent les valeurs humaines.

Jules BAZIN

PUBLICATIONS REÇUES

Center for Creative Photography. Numéro 13, *The Early Work of Laura Gilpin, 1917-1932*. Université d'Arizona, Avril 1981. 52 pages; photos en noir.

Circuits. Numéro 1. Montréal, Hiver 1981. 28 pages; illus. en noir.

A Collector's Choice of Canadian Art — The Bram Garber Collection. Montréal, 1981. 40 pages; illus. en noir.

Gaspésie. Numéro 72-73. Gaspé, Hiver 1981. 76 pages; illus. en noir et en coul.

Propos d'Art. Numéro 1. Montréal, Hiver 1980-1981. 12 pages; illus. en noir.

CATALOGUES D'EXPOSITION

European Tools from the 17th to the 19th Century. Flint Institute of Arts, 1981. 76 pages; illus. en noir.

Nicole Gagné. Château-Musée de Dieppe, 1981. 18 pages; illus. en noir.

Vittorio Garetto, Art of the different. Turin, 1980. 20 pages; illus. en coul.

Natures mortes. Montréal, Galerie L'Art Français, 1981. 34 pages; illus. en coul.

La Rivière et la forêt. Montréal, Musée McCord, 1981. 56 pages; illus. en noir et en coul.

Louise Scott. Montréal, Galerie L'Art Français, 1981. 34 pages; illus. en coul.