Document generated on 04/29/2024 6:50 a.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Lectures

Volume 32, Number 129, December–Winter 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/62643ac

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

(1987). Review of [Lectures]. *Vie des Arts*, *32*(129), 74–75.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1987

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

LECTURES

Pour rire...de soi

Jean-Marie TOURATIER, *Manuel pratique d'art contemporain*. Paris, Galilée, 1987. 173 pages.

Si savoir rire de soi est un pas vers la sagesse, Jean-Marie Touratier nous donne une occasion bien cynique de rire de l'art et de ses protagonistes (artistes, critiques et marchands), dans un pamphlet déguisé en roman satirique qui nous amuse et nous fait frémir en même temps. A l'instar du *Mot peint*, de Tom Wolfe, paru une dizaine d'années plus tôt, le manuel pratique dénonce la mécanique de valorisation et du système des vedettes de l'art, principalement contemporain. Les critiques d'art en prennent pour leur grade, ce qui a fait dire à certains: «Enfin, on va rire», tandis que d'autres restent sans parler.

Au delà de cette charge à bride abattue et bourrée de préjugés, c'est à la déconstruction, sous forme narrrative, de la rhétorique de l'art qu'on nous convie. En effet, par quels mécanismes la gloire s'empare-t-elle d'un artiste, un jour, et l'abandonne-t-elle, la saison suivante, et quelle est alors la fonction de la critique? Enfin, l'auteur nous montre comment, sans rien connaître de l'art, on devient critique célèbre. Puisqu'il s'agit d'un manuel, chaque chapitre est accompagné d'exercices pratiques destinées à jeter doute et discrédit sur la validité de la recherche sur l'art contemporain...mais aussi à faire sérieusement réfléchir.

Jean-Claude Leblond

Picasso dessinateur — le génie en acte

Werner SPIES, Picasso — Pastels, Dessins, Aquarelles, Paris, Éditions Herscher, 1986. 287 pages, dont 215 planches.

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition présentée à Tübingen et à Düsseldorf, d'avril à juin 1986. La somme des œuvres sur papier est phénoménale, Picasso ne pratiquant ni retouche ni repentir, mais faisant se succéder des croquis très rapides qui transforment constamment les résultats acquis. On a choisi d'écarter les esquisses, les 215 œuvres magnifiquement reproduites étant des dessins menés à leur terme, utilisant parfois plusieurs moyens techniques: «mixed media»: papiers collés, crayon, plume, gouache, etc. Les pastels, notamment, qu'on n'a malheureusement pas souvent l'occasion de voir rassemblés, sont d'une force et d'une subtilité admirables, plus *peints* que bien des tableaux. L'intérêt de ce livre est précisément de montrer qu'on a une idée lacunaire de l'évolution de Picasso si on ne se réfère qu'à l'œuvre peint. Plusieurs phases dans sa production, comme la jeunesse à Barcelone et à Paris, les années 30 et les deux dernières décades manifestent une complexité narrative exclusive au dessin (comparable à celle de *Guernica*).

Le texte d'introduction de Werner Spies, historien d'art allemand et commissaire de l'exposition, suit de façon serrée, en une quarantaine de pages, les phases thématiques et/ou stylistiques discernables, tout en soulignant bien ce que cette mise en ordre peut avoir d'arbitraire. En effet, le polymorphisme de sa vision rend Picasso étranger à la notion de contradiction. En 1926, il déclare: «Des sujets différents exigent inévitablement des méthodes d'expression différentes» (p. 24). Ainsi, la période précubiste paraît pétrie d'incohérence quand on l'examine en oubliant la perspective téléologique de l'histoire.

Des questions d'interprétation iconographique sont posées à l'historien, requérant une culture littéraire aussi vaste que celle de l'artiste lui-même. Cet intertexte, ces relations interartielles que suggère Werner Spies font finalement de Picasso le dernier représentant de la grande tradition après Delacroix. Elles jouent leur rôle, aussi bien dans l'envahissement, vers 1900, de l'espace pictural par le bleu de la mélancolie, avec son effet liturgique, que dans l'apparition de thèmes majeurs et constants. Par exemple, toutes les variations sur l'Atelier (L'atelier du peintre, le peintre et son modèle, les autoportraits du peintre dessinant), sont issues de la rencontre avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, qu'il illustre pour Ambroise Vollard. Cette première identification de Picasso avec Frenhofer (le peintre du roman) est suivie d'une autre, plus essentielle, avec le Minotaure dans lequel il reconnaît son mythe personnel. Il faut signaler aussi l'influence de la musique de Satie. A l'époque de *Parade* (1917), le rythme brisé de la ligne et les disproportions du dessin sont analogues au staccato et à la rupture du mélodisme. Il en résulte dans les deux arts une perturbation fondamentale de la composition classique.

Pour tenter de restituer cinétiquement au dessin de Picasso son dynamisme inlassable, Spies évoque le film d'Henri Clouzot, *Le Mystère Picasso*, et... l'ordinateur: «Picasso procède comme un ordinateur. Il passe nerveusement en revue toutes les solutions imaginables dans le cadre d'une représentation formelle» (p. 47). La sécheresse du trait en moins et la richesse du geste en plus.

Ma seule restriction concernant cet ouvrage est d'ordre linguistique. Alors que le texte est publié en français par Herscher, je me demande pourquoi «le titre des œuvres figure délibérément en allemand dans les légendes des images» (p. 49). Les œuvres de Picasso ne sont-elles pas ordinairement titrées en français?

Monique Brunet-Weinmann

Léonard, aujourd'hui

Art and Technology, edited by René BERGER et Lloyd EBY, New-York, Paragon House Publishers, 1986. 422 pages.

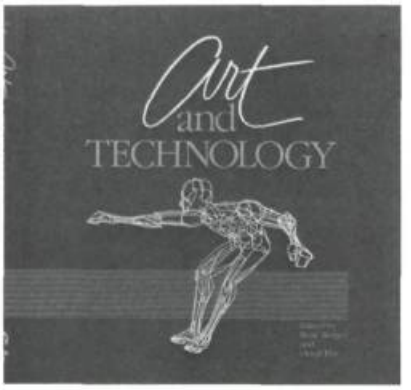
Les communications du Comité III au douzième Colloque International sur l'Unité des Sciences, qui eut lieu à Chicago, en novembre 1983, sous le thème général d'Absolutes Values and the New Cultural Revolution, ont été rassemblées, révisées, traduites et, enfin, publiées en 1986. Ce comité avait été conçu et dirigé par René Berger sur un sujet qui lui est cher, Art et technologie[1], ce qui explique la présence de nombreux collaborateurs euro-

péns, et non des moindres. Malgré les quatre ans écoulés, qui constituent un délai énorme dans la courte et ultra-rapide histoire des médias électroniques, ces textes sont à lire, moins par les spécialistes de chaque domaine examiné que par les esprits curieux de s'y retrouver, par les amateurs de notre temps qui veulent profiter au mieux des nombreuses manifestations d'art technologique dont Montréal devrait tirer fierté d'être le lieu. Je renvois les fidèles des Printemps de l'électroacoustique au texte de Daniel Charles (*Music and Technology To-day*); les initiés au *Images du futur* estivales à celui d'Abraham Moles (*Social Aspects of Computer Art*); Les fans de la Section Vidéo du Festival International des Films sur l'Art à la synthèse magistrale de René Berger (*The Challenge of Video Art*); et les mordus de la bande dessinée à celui d'Alphons Silbermann (*The Way toward visual culture – Comics and Comic Films*). En outre, nous sommes tous concernés par les réflexions sur le cinéma (Pierre Rouve), sur la ville (Ervin Y. Galantay), sur la télévision (Robert Stephane), laquelle constitue la référence récurrente des communications, et affectés, qu'on le souhaite ou non, par les transformations des concepts et des valeurs opérées par l'ordinateur.

Si l'art vidéo est méconnu, pour des raisons qu'expliquent René Berger et Andrée Paradis (dans sa réplique, un des derniers textes qu'elles ait pu écrire), on peut dire que le Copy art (technologique sans être électronique), l'est plus encore puisqu'il n'est pas intégré au corpus, ni même mentionné dans le recueil[2]. Par contre, celui-ci se termine sur les vertigineuses visions futuristes de l'ingénierie et de l'architecture prospective pour les communautés extraterrestres, souterraines et sous-marines. Magoroh Maruyama analyse plus précisément le modèle Stanford Torus projeté par la NASA, en 1976. Il y a un marché d'avenir formidable pour les artistes spécialisés en holographie, en jardins japonais, en trompe-l'œil mural (wallscape), ou échappée baroque (ceiling-scape), qui sauront restituer aux terriens exilés les paysages manquants et les nuages de la *vieille* planète.

1. Voir aussi son ouvrage exploratoire, paru l'année même du colloque: *L'Effet des changements technologiques*, et sous-titré *En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS!*. Éd. Favre, 1983.
2. Je renvoie à mon étude: *La Copigraphie – L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction électrophotographique*, éditée à l'occasion de l'exposition Medium – Photocopie au Centre Saidye Bronfman de Montréal, du 10 novembre au 11 décembre 1987.

Monique Brunet-Weinmann



Pour un corpus des Brèches

Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIER, Éd. *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec, Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1986. 319 pages.

Il revient à l'Institut Québecois de Recherche sur la Culture de raccommoder les trous de mémoire de l'histoire et de rapailler l'homme d'ici. Longtemps frappé d'amnésie, le discours dominant l'a fait naître à la modernité en 1948 (quand ce n'était pas dans les années soixante), le *Refus global* marquant noir sur blanc l'an un de son soudain avènement. Il suffisait d'écouter les survivants des générations antérieures à Borduas pour savoir que les brèches dans la tradition – mais l'art n'est rien d'autre qu'une constante tradition de la brèche – avaient justement rendu possible, dès la fin de la guerre, la brusque irruption d'une révolte (plus) absolue et d'une mentalité (plus) radicale, «qui culminera en débâcle après 1960» (p. 309). Mais le formalisme régnant sur la critique, lui-même aboutissement de la théorie moderniste, rendait alors suspecte et inavouable toute enquête hors du plan de l'œuvre et de la «pratique autoréférentielle de l'art» (p. 69). Aujourd'hui, le vent dominant de la postmodernité ranime les mémoires ensevelies sous des archives en danger, et la recherche académique fouille l'entre-deux-guerres.

Le colloque multidisciplinaire (et interuniversitaire) sur l'Avènement de la modernité culturelle au Québec, dont les actes sont publiés par IQRC, confirme ce tournant. «Nous avons voulu, précisent les organisateurs responsables du volume, tenter d'amorcer une histoire des brèches, c'est-à-dire des ruptures et des débuts d'une conceptualisation des pratiques se réclamant de la modernité» (p. 12). Dans le domaine de la critique d'art, qui nous concerne directement, je leur rappelle pour mémoire que cette tentative n'est pas sans précédent: dans le cadre du colloque de l'Association d'Art des Universités Canadiennes et l'Association Internationale des Critiques d'Art, en novembre 1984, la session que j'ai instaurée et dirigée, «Perspectives historiques de la critique d'art», était consacrée à Montréal: 1930-1960[1]. L'intérêt de la communication d'Esther Trépanier, «L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art», outre qu'elle se démarque d'une acception trop *greenbergienne* de la modernité artistique, est précisément de remonter *en deçà*, de faire reculer d'une après-guerre à l'autre: «Montréal, 1918-1938». On s'aperçoit que toute rupture que l'on croyait inaugurale a des antécédents. Avant la Société d'Art Contemporain et l'École du Meuble, il y a *Le Nigog:* avant le dominicain Marie-Alain Couturier (et non Alain-Marie), Reynald et Henri Girard, sans compter Lyman et Robert Ayre, trop rapidement traités ici.

Le cheminement des termes, des notions, des acceptions («modernité», «rupture», «art vivant»), comme on le voit à propos du sens du mot «abstraction», qui fait l'objet de la communication de François-Marc Gagnon, est extrêmement complexe. Ainsi, toute esquisse d'une «histoire des brèches» démontre l'urgence d'une restitution de pans entiers de la critique par un véritable retour aux textes originaux dans leur totalité et leur diachronie.

C'est ce travail d'envergure d'édition critique que IQRC devrait coordonner et subventionner, car il relève directement d'une recherche sur la culture au Québec.

1. Les communications étaient les suivantes: *Les critiques de John Lyman*, dans *The Montrealer*, 1936-1942, par Hedwige Asselin; *Le Père Couturier à Montréal, 1940-1945 – Le souffle de la Modernité*, par Monique Brunet-Weinmann (voir *RACAR*, vol. XIV, 1987); *Robert Ayre, critique des années 30 et 40*, par Lois Valliant; *Notes sur le système critique de Rodolphe de Repentigny*, par Marie Carani.

Monique Brunet-Weinmann

ERRATUM

Dans l'article *A l'origine du génie*, en page 72 du numéro 128, automne 1987, de Stephen Grenier, il fallait lire au sixième paragraphe: "après le texte d'André Chastel, la deuxième partie du livre apparaît très spécialisée", plutôt que "très peu spécialisée". Nos excuses.