

Lectures

Volume 34, Number 138, March–Spring 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53786ac>

[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

(1990). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 34(138), 80–85.



Christianisme primitif

Pierre et Maria Teresa CANIVET, *Huârte - Un sanctuaire chrétien dans l'Apamène*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1987.

Cet ouvrage imposant constitue un rapport sur des fouilles pratiquées sur le paléobyzantin de Huârte, en Syrie, situé à l'ouest de l'Oronte, au centre d'un triangle formé par les villes de Latakiah, Alep, et Hamâ. Les fouilles, subventionnées, de 1966 à 1970, par le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal, où Pierre Canivet était alors professeur, redevinrent françaises pour les campagnes s'échelonnant de 1972 à 1978¹. Elles avaient originellement pour but de retrouver le village de Nikertai, mentionné dans un ouvrage que Théodoret de Cyr composa en Syrie, au 5^e siècle de notre ère, mais aucune inscription supportant une telle identification n'a été retrouvée à Huârte, dont le nom antique nous est toujours, par ailleurs, inconnu.

Qu'a-t-on découvert à Huârte? Un important complexe ecclésial (Huârte I) daté de 483-487, selon les inscriptions retrouvées sur le site, et composé de deux basiliques, l'une dite de Photios, puisque les travaux furent commencés par l'archevêque de ce nom, et l'autre, le Michaelion, dédiée à l'archange Saint-Michel. L'ensemble comprend aussi un baptistère ainsi qu'un portique central et un escalier monumental autour desquels s'articulent les trois édifices. Cet ensemble, érigé sur les ruines d'une basilique et d'un baptistère plus anciens, datés de la fin du 4^e siècle

(Huârte II), ainsi que d'un hypogée qu'on incorpora au Michaelion lors de la construction de Huârte I, est cohérent et révèle un plan préétabli: basilique culturelle (de Photios), baptistère et monument funéraire collectif, dans l'église annexe (le Michaelion). Si la basilique nouvelle ainsi que l'ancienne s'insèrent fort bien dans l'architecture de la région, le baptistère, par contre, présente un caractère exceptionnel non seulement pour la Syrie, mais également pour l'ensemble du monde chrétien: par son caractère monumental, la finesse de son décor et l'originalité de ses dispositifs techniques, notamment son système d'adduction d'eau. Quant au Michaelion, il témoigne de l'impact du culte des anges, combattu au 4^e siècle par la hiérarchie ecclésiastique, qui y décelait des influences juives et païennes, puis graduellement accepté au 5^e siècle en raison du soutien de la cour de Constantinople et de la force de la dévotion populaire. Saint-Michel faisant office d'ange psychopompe, on s'explique aisément l'intégration de l'hypogée collectif dans la basilique qui lui était dédiée. Le sol de tous les édifices culturels de Huârte était recouvert de superbes mosaïques à décors floraux et animaliers analysées par M.T. Canivet, selon qui elles témoignent d'une «symbiose de la tradition et d'une sensibilité nouvelle». Elles s'étendent, en effet, de la fin du 4^e au début du 6^e siècle et nous renseignent non seulement sur l'intégration des motifs hellénistiques dans l'art byzantin, mais également sur l'évolution de la mosaïque paléochrétienne vers une palette plus nuancée et une science plus subtile des dégradés et des contrastes, essentiels pour exprimer l'espace et la profondeur. Notons que la grande mosaïque du Michaelion représentant Adam en majesté, entouré de motifs floraux et d'animaux mythiques, est presque unique en son genre puisque seules deux compositions semblables sont connues à ce jour, l'une au musée de Hamâ, l'autre au musée de Copenhague. C'est aussi la seule composition mosaïquée de Huârte où apparaît la figure humaine. Le site de Huârte, qui présente un grand intérêt autant pour l'historien d'art que pour celui du christianisme primitif, nous renseigne aussi sur les modalités de la transition de la civilisation protobyzantine à l'Islam, dans la Syrie, au 7^e siècle, puisqu'il survécut à la conquête arabe et ne fut abandonné, vraisemblablement, que lors du grand tremblement de terre d'Alep, en 847. Il faut donc remercier P. Canivet qui a fait revivre ce superbe ensemble ecclésial et a su s'entourer d'une équipe de collaborateurs compétents pour produire un ouvrage qui, s'il s'adresse surtout au spécialiste, réussit néanmoins à capter l'attention soutenue du lecteur par la grande clarté de son exposé.

1. Un rapport préliminaire, très illustré, des mêmes auteurs a été publié, en 1970, dans *Vie des Arts*, XIV, 58, 94-97.

Paul-Alain Beaulieu



Sur un aspect de l'œuvre des architectes Maxwell

France GAGNON PRATTE, *Les Maisons de campagne des Montréalais, 1892-1924: L'Architecture des frères Maxwell*. Montréal, Éd. du Méridien, 1987, 215 pages.

Au début du 20^e siècle, nous assistions, avec le retour du temps chaud, à une véritable migration de toute la bourgeoisie montréalaise vers sa maison de campagne, lieu de villégiature où l'aisance et la communion avec l'environnement devaient être le souci de tous les instants, le travail s'effectuant dans un cadre champêtre. C'est une représentation de quelques-unes de ces maisons, construites par Edward et William S. Maxwell entre 1892 et 1924, que nous propose le quatrième livre de cette collection qui traite de l'architecture et de l'aménagement urbain. Composées de documents d'époque, de photographies récentes, ainsi que de nombreux plans, les illustrations, bien qu'exclusivement en noir et blanc, y occupent une place prépondérante et créent tout l'intérêt de ce livre, qui demeure essentiellement un guide visuel.

En nous présentant, comme des cartes postales, plus de deux cents photographies, l'auteur nous fait connaître ces maisons, encore aujourd'hui, privées, afin que nous prenions conscience de leur importance architecturale et de leur contexte historique.

Ce livre, essentiellement un catalogue d'exposition, s'adresse au grand public et a pour but de le sensibiliser à l'importance de la sauvegarde du patrimoine architectural. Le texte, malheureusement, ne sert que de support historique et descriptif à l'image et ne nous apporte aucun véritable complément propre à stimuler notre lecture et notre intérêt si nous faisons abstraction de la première partie, qui contient une courte biographie des architectes. Même si l'aspect ethnographique et le contexte historique font défaut, il reste que c'est un bon ouvrage de synthèse sur l'évolution architecturale de la maison de campagne du début du siècle.

Bernard Schaller



Warhol, Pop-star

Catalogue de l'Exposition *Andy Warhol: A Retrospective*. New-York, Musée d'Art Moderne, 1989. 480 pages. 177 ill. en noir et blanc et 460 planches, la plupart en couleur.

Dans le monde de l'art du «jet set», l'année 1989 est celle d'Andy Warhol. En effet, deux ans après la mort du pape de la culture pop, publications, colloques, expositions se succèdent. Le ton monte, il va sans dire: superlatifs des historiens de l'art, surenchères des grandes maisons de vente.

La rétrospective du MOMA, dont le présent catalogue est déjà considéré comme une référence majeure, sera présentée à Chicago, à Londres, à Cologne, à Milan et, enfin, l'été prochain, à Paris, au Musée d'Art Moderne.

Cette énorme somme de commentaires et d'illustrations est semblable à celles que le MOMA a réalisées lors des expositions Picasso et Duchamp et fait entrer Warhol de plain-pied dans la légende, aux côtés de ses illustres prédécesseurs, selon la loi du genre, avec une grande force d'accélération, l'institution muséologique consacre l'artiste qui, passé maître dans l'art de montrer les choses de la culture de la consommation, s'est aussi révélé comme un spécialiste de la mystification et de la dissimulation, devenant à lui-même son propre mythe: le warholisme.

Warhol, le provocateur *cool*, disait ne jamais lire, seulement regarder les images, avant de s'en saisir. Ceux qui abondent dans ce sens seront servis à souhait en feuilletant les somptueuses planches du volume. Mais les textes ne sont pas négligeables. Rédigés par des historiens d'art chevronnés, ces écrits mettent en perspective la démarche de Warhol, et, notwithstanding leur caractère quelque peu apologétique et centrés sur l'artiste, jettent un éclairage nouveau sur le phénomène Warhol, en insistant surtout sur sa production picturale.

Il appert que, si l'Amérique a inventé la culture pop axée sur la technologie, les mass-media, la production de masse des objets, Hollywood et autres mythes, Warhol l'a mise en scène dans un style qui lui est propre. L'artiste, refusait farouche-

ment l'intentionnalité et se présentait comme une machine à reproduire des sensations, ce qui a eu une influence déterminante sur sa technique: emploi du monochrome, recours au ready-made, image sérielle empruntée à l'imaginaire collectif.

«Si vous voulez *tout* connaître sur Andy Warhol», avait-il coutume de répéter, sur un ton provocateur, «regardez à la surface de mes peintures, de mes films, de moi, voilà où *je suis*», reprenant à son compte l'axiome selon lequel l'art est plus vrai que la vie.

Après ses débuts comme artiste commercial, où il atteint rapidement le succès, Warhol se lance à l'assaut du «Business of Art». Campant à la frontière de la culture de masse et de la culture supérieure, il devient l'une des figures de l'art la plus connue, même de l'homme de la rue. Succès de communication certes, mais, diront ses détracteurs: «Au pauvre, le poster de la soupe Campbell, au riche l'œuvre originale.» Après tout, disait Marcel Duchamp: «Ce qui nous intéresse, c'est le concept de mettre cinquante boîtes de soupe Campbell sur un canvas».

Comme le fait remarquer Robert Rauschenberg dans le portrait collectif de Warhol, à la fin de l'ouvrage: «Son influence sur nos vies demeure explosive.» Ce que les propos d'un Carl André énoncent dans un style ambigu qu'aurait apprécié Warhol: «Il était le miroir de son époque et l'artiste que nous méritions.»

Alain Houle

Picasso et la politique

Patricia LEIGHTEN, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princetown, Princetown University Press, 1989. 198 pages; 106 ill. noir et blanc et 8 pl. en coul.

Le jeune Picasso et l'anarchie: le lien va de soi. La démonstration de P. Leighton est plus audacieuse, dans la mesure où elle en retrouve la trace jusque dans ses œuvres jugées les plus «abstraites», les collages qui ont précédé la première Grande Guerre.

Ce livre considère les idées politiques et sociales du Picasso de Barcelone, avec leur part d'ambiguïtés, jusqu'à ses débuts à Paris, à propos d'œuvres qui constituent des preuves éloquentes. Il n'y a pas lieu de faire de Picasso un idéologue, ni de le réduire à n'être que l'objet de forces sociales ou d'un sombre génie, mais bien de voir en lui un agent conscient de l'histoire, un artiste radical préoccupé de l'Être-aumonde.

Dans un premier temps, l'auteur dresse un tableau particulièrement vivant du Barcelone d'avant-garde, confronté avec un capitalisme sauvage qui rompt le tissu so-



cial et où intellectuels et artistes se nourrissent de Rousseau, de Proudhon et de Nietzsche. Picasso témoigne de la misère croissante du peuple et demeure partagé entre la vision d'une Arcadie perdue et une autre plus tragique.

Il quitte pour Paris, en 1904, où il devient l'ami d'Alfred Jarry et d'Apollinaire et partage leur anarchisme romantique. La formule «Réordonner l'univers» est de ce dernier, qui milite en faveur d'une reconstruction de la conscience et de la société sur de nouvelles bases. C'est également Apollinaire qui incite les créateurs à «innover violemment!» Picasso va le prendre au mot et aller même au delà en peignant *Les Demoiselles d'Avignon*, tableau qui fit l'effet d'une bombe. Matisse, Derain, Apollinaire, Braque, tous sont d'avis qu'il s'agit là d'une œuvre «démence», «monstrueuse». A leurs critiques, Picasso ne répondra que par un mot: Révolution... dans l'art et dans la vie.

Pour qualifier la période du cubisme analytique qui s'ensuit, Picasso émis la réflexion suivante: «Une image est une somme d'additions. Dans mon cas, c'est une somme de destruction.» Leighton en profite pour réfuter une lecture formaliste, aveugle au contenu iconographique de ces œuvres; le dessin et la couleur chez Picasso étant aussi des *armes sociales* visant à faire accéder l'humain à un processus de libération.

Enfin, l'auteur analyse les fameux collages en démontrant, avec brio, qu'il ne s'agit pas que de solutions à des problèmes formels mais bien d'un véhicule au pacifisme de Picasso et à son désaveu du nationalisme exacerbé, générateur du sanglant conflit armé qui se déchaîna déjà avec la guerre des Balkans.

L'ouvrage se clôt sur l'évocation du déclin de l'anarchie comme mouvement politique, vers la fin de la Première Guerre et le triomphe des idées marxistes. Picasso-Guernica, Picasso-communiste: même combat!

Ce livre, version remaniée d'une thèse de doctorat, fort bien documenté et d'une lecture aisée, a le mérite de redonner à Picasso son statut de révolutionnaire en actes de peinture. On peut seulement déplorer qu'il se limite à cette unique période.

Alain Houle



Ode au corps de la femme

Jean STAROBINSKI, *Garache*. Paris, Flammarion, 1988. 168 pages; 105 ill.

Pour son soixantième anniversaire, le peintre Claude Garache se voit doté par Flammarion d'un superbe album bilingue, introduit par Jean Starobinski. Comme beaucoup d'artistes français de sa génération, Garache est peu, ou pas connu du public canadien, même au Québec. Pourtant, né à Paris, le 20 janvier 1929, il est suffisamment diffusé aux États-Unis pour justifier cette édition bilingue et, à la suite d'une exposition collective, de 1965, il est, depuis 1975, régulièrement représenté par la Galerie Maeght à Paris, à Zurich et à Barcelone. Un long voyage aux États-Unis, de la côte est à la côte ouest par le sud, est l'occasion d'une rencontre avec Théodore Schempp, qui devient son marchand. Dans les années 80, il a exposé à Madison (Wisconsin) et à Middletown (Connecticut). En 1983, le Musée Grobet-Labadié, de Marseille, lui a consacré une rétrospective qui poursuivait celle de la Fondation Maeght de 1974.

L'originalité de Garache est de vouer, depuis trente ans, toute son œuvre au corps féminin comme sujet unique de représentation, passant des figures frontales qui occupent toute la surface de la toile (1950), aux grandes figures de profil penchées, assises ou debout (1965), puis aux figures en mouvement, depuis 1980. Autre paramètre contraignant: n'utiliser que le rouge, et donner à l'huile sur toile toutes les transparences et les densités du lavis, à la couleur unique l'évanescence d'une aura et la prégnance du volume, de la chair, sang et incarnat.

«Tel que Garache le donne à percevoir [...], le corps féminin, unique objet du regard, fait affluer le réel», manifeste un monde qui étend l'espace alentour, y propageant sa pulsion. «Peinture figurative du moment qu'elle renoue avec la réalité les liens évidents que l'abstrait supprime. [Mais] Peinture figurative post-abs-traite...» Jean Starobinski reprend avec raison cette étiquette apposée par Dora Vallier aux tableaux de Garache, dès 1965. On ne saurait mieux dire. Cette nuance est l'occasion pour lui d'un développement tout en finesse sur la distinction entre les abstraits et les non figuratifs.

«On est tenté de penser que, pour peupler l'espace que l'abstraction a rendu vacant, Garache a transposé dans la peinture un procédé de sculpture; et l'on alléguerait la pratique qu'il en exerça assez longtemps, avant d'opter pour la seule peinture.» On regrette que l'auteur écarte, sitôt qu'énoncée, cette hypothèse inter-artielle, car c'est bien à la sculpture que s'apparente le faire de Garache, «révélant du dehors le modelé qui est l'affleurement de la structure interne». On pense à Maillo, et aussi à Degas – cet autre dessinateur, peintre et sculpteur – pour sa manière de couper la figure par les limites de la toile, donc de la prolonger mentalement au delà; et d'assigner une mise en page définitive aux études, sketches, dessins préparatoires de l'œuvre en train de se faire. Ceci pour répondre à l'urgence qu'impose la fidélité à «l'unité d'une présence subite», à la ressemblance globale qui n'a plus rien à voir avec la «vérité» de haute précision des détails anatomiques. Distinction qui, pour le docteur en médecine qu'est par formation Jean Starobinski, est l'occasion de pages très cultivées où il se souvient du «problème des trois corps» posé par Paul Valéry, lui aussi homme de science.

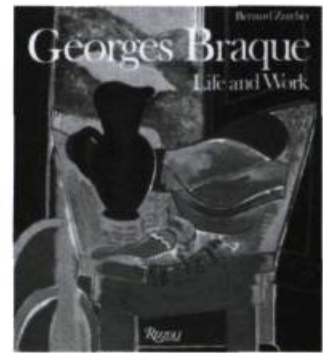
C'est ainsi qu'il comprend de l'intérieur le parti pris du rouge. «Le rouge de Garache noue le visible et le caché, opère la fusion entre le corps observable et ce qui, en lui, n'est accessible qu'à la sympathie divinatoire», dans cette «marge indéfinie qui est à la fois le corps et son aura, chair vivante et atmosphère», où l'œil qui contemple voit aussi ce qu'il y met du sien. D'où la multiplicité des justifications possibles, des interprétations possibles, ici rappelées: celle de Jacques Thuiller ou d'Yves Bonnefoy. Quant à l'analyse des gestes, des mouvements, elle s'inscrit dans la lignée de Gilbert Durand, des structures posturales aux transfigurations mythiques.

Monique Brunet-Weinmann

Paysage de nature morte

Bernard ZURCHER. *Georges Braque. Life and Work*. Translated by S. Nye pour Rizzoli. New-York, 1988. Traduction française pour l'Office du Livre SA, 1988. 320 pages.

S'inscrivant dans la série des Degas, Van Gogh et Gauguin, ce beau volume relié retrace l'impact de l'évolution artistique de Braque par le biais d'une compréhension raisonnée de ses diverses expériences. Nourri d'admiration pour Cézanne et hostile à tout système clos, le jeune peintre va propulser l'utilisation des figures géométriques. Son affinité pour les textures le conduira aussi à la création du premier collage, en 1912. Selon Zurcher, la forme de la nature morte «contamine» toutes les autres, et les sujets agissent comme des

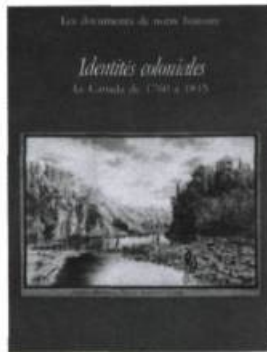


paramètres le long de la représentation. Le premier chapitre aborde le contact avec les impressionnistes, l'exploitation du fauvisme sur la base d'une lecture de Cézanne, l'élaboration d'un espace pictural autonome. Ensuite, la collaboration Braque-Picasso est analysée, l'un à l'Estaque, l'autre à Rue-des-Bois; tous deux plus préoccupés par leur «savoir» de l'objet que par leur «voir» (selon Kahnweiler). Entre 1906 et 1910, le mouvement du paysage vers la nature morte n'est pas simplement un changement thématique. C'est l'indice de l'exil de Braque dans son atelier. Le troisième chapitre rappelle la volonté de passer de la description à la métaphore: conversion du sujet en signes plastiques (souvent musicaux), éclatement de la tridimensionnalité. Puis, arrive la métamorphose de 1917: l'espace entre les choses devient le vrai sujet pictural. Le vocabulaire plastique s'achève de 1925 à 1930 et la lumière se crée en devenant couleur.

Sous le pinceau, l'objet perd son identité dans l'anonymat curviligne. Une nouvelle sorte de corps apparaît tout à coup dans l'œuvre, le Canophile, importante série inspirée des figures grecques classiques. Un chapitre traite de la peinture d'atelier, espace mental, réservoir inépuisable pour Braque. L'espace artistique vécu est conquis graduellement dans ce silence, entre un pichet et un violon. Dans le dernier chapitre, Zurcher nous entretient de ce «voyageur sédentaire» qu'était Braque, et du passage toujours réversible chez lui du paysage à la nature morte. La signification de la peinture étant désormais sujet pour la peinture.

Le seul spectacle des cent cinquante illustrations en couleur, qui suivent adroitement la chronologie des chapitres, serait suffisant pour en intéresser plusieurs. Chaque étape aborde un problème particulier: l'apport de Braque au cubisme, le contexte scientifique de l'époque, la genèse surprenante du papier collé, la prémonition du tournant structuraliste. «Harmonie parallèle à la nature» (Cézanne), passage accompli de la description à la métamorphose. Le tout est brillamment complété par une chronologie, des notes, une bibliographie, deux index.

Suzanne Foisy



Les Traces de l'histoire

Bruce G. WILSON, *Identités coloniales - Le Canada de 1760 à 1815*. Ottawa, Archives Nationales du Canada, 1988. 103 pages; 113 reproductions en couleur.

L'histoire nous est toujours contée, et, bien qu'elle nous soit dite à partir des quelques mêmes traces oubliées par le temps, elle se pare d'autant de vérités variées qu'elle a de contours différents. *Identités coloniales* est le troisième volume publié par les Archives Nationales du Canada dans la collection Les Documents de notre histoire. En rendant public le contenu de son coffre aux trésors, les Archives permettent ainsi, à chacun d'entre nous, de prendre connaissance, au delà de l'histoire, des éléments de réalité sur laquelle elle est basée.

Manuscrits, cartes, imprimés rares, rapports, lettres, inventaires, tableaux, aquarelles, dessins, croquis, sont magnifiquement rendus dans des teintes où le grège domine, les marquant au coin du charme un peu fané des choses du passé.

Les aquarelles et les dessins ont une énorme valeur documentaire: ils sont, pour nous, le seul moyen de nous faire une image d'une réalité à jamais disparue. Nombre d'entre eux nous ont été légués par des artistes anonymes, mais la plupart sont l'œuvre de géographes, de topographes et d'officiers des différentes armées. Comment saurions-nous, sans eux, à quoi ressemblaient, en 1778, un autochtone du détroit de Nootka, ou, en 1761, la décoration intérieure de l'église des Récollets de Québec...

La période considérée dans cet ouvrage est courte, et ces quelques cinquante années d'histoire ne nous sont pas présentées dans un ordre chronologique mais, respectant en cela les principes de la *nouvelle histoire*, en une douzaine de chapitres qui sont autant de points de vue, de lieux différents du regard sur cette passionnante période. D'Exploration et topographie à La Guerre de 1812, en passant par Population et colonisation, Économie, Religion, Les Peuples autochtones ou les Conditions sociales, chacun peut trouver dans ce très beau livre les moyens et les raisons de se libérer à jamais de l'identité coloniale...

Jean Dumont

Le Japon d'Hokusai

Matthi FORRER, *Edmond de Goncourt - Hokusai*. Paris, Éd. Flammarion, 1988, 399 pages.

«Dès l'âge de six ans, j'ai commencé à dessiner toutes sortes de choses. A cinquante ans, j'avais déjà beaucoup dessiné, mais rien de ce que j'ai fait avant ma soixante-dixième année ne mérite vraiment qu'on en parle. C'est à soixante-treize ans que j'ai commencé à comprendre la véritable forme des animaux, des insectes et des poissons, et la nature des plantes et des arbres. En conséquence, à quatre-vingt-six ans, j'aurais fait de plus en plus de progrès et, à quatre-vingt-dix ans, j'aurais pénétré plus avant dans l'essence de l'art. A cent ans, j'aurai définitivement atteint un niveau merveilleux et, à cent dix ans, chaque point et chaque ligne de mes dessins aura sa vie propre. Je voudrais demander à ceux qui me suivront de constater que je n'ai pas parlé sans raison.»

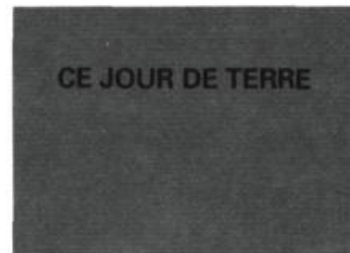
Ce leitmotiv, que l'on retrouve tout au long de la biographie abondamment illustrée de ce mentor de la peinture japonaise, témoigne et illustre bien cette recherche continue de la perfection absolue, directement issue de la philosophie zen où toute l'essence de la vie peut se retrouver contenue dans un point ou une ligne.

C'est dans un Japon où la culture prend de plus en plus d'importance et n'est plus le seul apanage des classes dirigeantes mais devient aussi celui de la bourgeoisie, que nous assistons à la naissance de nouveaux arts dramatiques. Avec le *kabuki* et le *jaruri*, l'imprimerie devient de plus en plus populaire et nous voyons l'émergence d'un nouvel art pictural, l'*ukiyo-é* qui, à partir de la gravure érotique, de l'illustration de roman ou de la synthèse d'une pièce de théâtre, acquiert ses lettres de noblesse en devenant le témoin de la vie de tous les jours.

A l'aide du texte définitif d'Edmond de Goncourt (celui de l'édition de 1916) sur la vie d'Hokusai, Matthi Forrer trace un portrait chronologique de la vie de celui qui fut le maître de l'*ukiyo-é*, tout en nous guidant à travers les six grandes étapes de sa quête et de sa carrière artistique.

C'est donc à un double voyage historique que nous convie ce livre à travers une biographie exhaustive, abondamment rehaussée de planches en couleur et en noir et blanc. Ce que nous découvrons à la lecture et au gré des estampes, c'est l'illustration d'une recherche perpétuelle de la perfection ainsi que l'évolution historique et socio-culturelle du Japon durant quel que soixante-quinze ans.

Bernard Schaller



Le Signe et la parole

Michel CÔTÉ, *Ce jour de terre*. Montréal, Éditions du Noroît, 1988. 60 pages.

Le dernier ouvrage de Michel Côté - le sixième publié chez le même éditeur - est ce qu'on appelle un *livre d'artiste*. Les textes, la mise en page, les dessins en couleur reproduits par procédé photomécanique, le choix des graphismes et du papier, celui de la respiration et des rythmes entre les signes, tout est de la main de l'auteur qui a signé chacun des deux cents exemplaires de l'édition.

La page de garde s'ouvre sur un aphorisme liminaire de Fa Yen Wen I: «L'œil est capable de reconnaître les sons et l'oreille les couleurs. Si les couleurs n'entrent pas dans l'oreille, comment les sons pourraient-ils toucher l'œil?» C'est dire que, passé cette page, l'heureux amateur entre dans le monde de la sensation presque pure, celui d'une conscience sensorielle éveillée, avide et plurielle. Et cette conscience sera différente pour chacun. Le cheminement dans l'espace et les rythmes des graphismes et dans «l'entre-deux des textes», où Foucault place la naissance de l'imaginaire, devient une errance personnelle. Tant les codes familiers, espaces, langage, lignes, césures, couleurs, sont, non pas pervers, mais élargis, mêlés, ensemencés les uns des autres.

Le minimalisme de ce petit ouvrage est extrême, à la limite, presque, du risque mystique, mais c'est ce minimalisme qui fait de la multidisciplinarité, non pas une simple conséquence de la technique des livres d'artiste, mais une nécessité impérieuse, une recherche consciente et une expérience vitale.

On ne peut rendre compte de ce travail. Justice ne peut lui être rendue qu'en le disant «à côté» de sa réalité. Il faut que chacun, dans l'espace silencieux des pages, le parle lui-même et le perçoive, le regarde et l'entende...

Jean Dumont



Max Ernst à vol d'oiseau

Dorothea TANNING, *Birthday*. Paris, Christian Bourgeois (éditeur de la traduction française), 1989. 251 pages; 28 photos en n/b.

Si vous aimez Max Ernst, vous l'aimerez plus encore après la lecture des souvenirs de Dorothea Tanning, après l'avoir vu, lui par ses yeux, à elle, au fil vaguement chronologique de ces pages qui enfilent, comme les pierres et les coquillages d'un collier bizarre, les scènes revécues de la vie partagée, sans banalité, sans mièvrerie. Leur rencontre eut lieu à New-York sous l'égide de son autoportrait, à elle, jeune artiste, qu'il avait intitulé *Birthday*, «comme ça», sans explication. «Peut-être, en un sens, cette toile était-elle un talisman en vue de ce qui allait m'arriver, l'annonce d'un doux destin, des lignes de densité prises dans le presse-papier de cristal du temps où rien ne devait apparaître que le tableau achevé et, plus tard, quelques flocons de neige, car c'était décembre 1942 et Max fut mon cadeau de Noël.» Cette toile les a protégés jusqu'à la mort de Loplop, l'oiseau-fétiche qu'il s'était donné et qui ressemblait à son profil, «cette façon brusque de tourner la tête», ses yeux clairs et fixes, ses «muscles fins», «son corps étroit dans son économie, son étrangeté si absolument éloignée de la splendeur masculine idéale». Breton l'avait prévenue: «Vous vous rendrez compte, chère amie, que c'est un oiseau. Et un oiseau cruel.»

On suit son vol tragique à travers les deux guerres mondiales, l'exil, la guerre froide et sa chasse aux sorcières, les errances depuis l'Allemagne natale, les turpitudes méchantes exercées contre qui est doublement Autre: artiste et étranger. Mais on s'étonne aussi du merveilleux de leur rencontre, venus pour se trouver au gré de ces «hasards» tragiques, d'horizons si différents. «Comment comparer Galesburg (Illinois), endroit où, assise sur le sofa, on attendait de grandir, et Cologne?» On partage leurs maisons et jardins, celle surtout de Capricorn Hill, à Sedona (Arizona), qu'il orna d'extraordinaires sculptures totémiques; le Pin Perdu, à Huismes, en France, et Seillans, en Provence. Chemin faisant, on croise des personnalités qui suscitent une galerie de portraits croqués

sur le vif avec acuité, le sens du trait essentiel, du raccourci, qui restitue la vie: André Breton, Joseph Cornell, Julien Lévy, Arshile Gorky, Tristan Tzara; mais aussi les concierges parisiennes, les gardiens de Touraine, les voisins du Midi.

Je ne connais pas l'œuvre picturale de Dorothea Tanning. Une chose est certaine: elle possède une façon bien personnelle de voir la vie, les gens, les lieux; un talent d'écrivain pour dire les souvenirs, les impressions, les détails observés, les réflexions. Quand on sait que ce texte est la traduction de la version américaine publiée en 1986 (traduit par Monique Fong avec l'auteur), on se demande laquelle des deux langues rehausse le mieux cette saveur douce-amère, ce ton aigu et musical, le style précis et serti de l'auteur, artiste et femme d'artiste. Max Ernst, ce «frère voyant» dont la pensée, avant de mourir, fut occupée, préoccupée par la *Lettre du Voyant*, de Rimbaud à Georges Izambard...

Monique Brunet-Weinmann

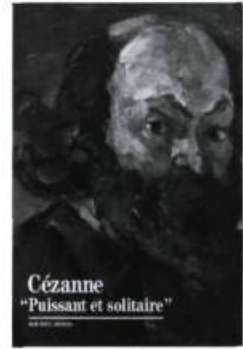
Le complexe de Cézanne

Michel HOOG, *Cézanne, puissant et solitaire*, Rédaction: Michèle Decré-Cyssau; Iconographie: Christine de Bissy, Paris, Gallimard, Coll. *Découvertes*, Réunion des Musées Nationaux, 1989. 176 pages; nombreuses illustrations en noir et en couleur.

«Seigneur, vous m'avez fait puissant et solitaire. Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.» Cézanne avait fait sienne cette prière d'Alfred de Vigny, conjuratoire comme toute prière. Puissant, Cézanne? Confiant dans la réussite malgré tout, mais aussi pour nous qui avons reconnu en son œuvre la référence incontournable de la modernité picturale. Solitaire, Cézanne? Même son meilleur ami, Émile Zola, le représente sous les traits de l'artiste raté dans *L'Œuvre*; trahison qui n'arrange rien à sa méfiance vis-à-vis autrui. Pourtant, il se tient au courant de l'actualité artistique et fréquente de nombreux peintres, dont les impressionnistes.

Né en 1839, au sein d'une famille de nouveaux riches d'«Aix-en-Provence», il sent, très jeune, l'appel de l'art. Après des rudiments de formation académique, il abandonne ses études de droit, au grand désarroi de son père. Toutefois, ce dernier condescend à lui verser une rente sa vie durant. Dans ce milieu étriqué, il est considéré, le succès tardant à venir, comme un raté, un parasite.

À l'étude des grands maîtres – Michel-Ange, Rubens, Poussin, Chardin –, il se sent incapable de les imiter. Il ira jusqu'à se croire victime de troubles oculaires et sera constamment tiraillé entre le sentiment du succès et celui de l'échec. Lorsqu'il se risque à exposer quelques toiles, il



est l'artiste le plus moqué de son temps – et même au delà – par les critiques et le public des Salons, «portant ses toiles sur le dos comme Jésus sa croix», selon l'expression d'un de ces éternels défenseurs du bon goût pour qui Cézanne fait davantage figure d'antéchrist.

Paradoxalement, sa «puissance» propre part de cette incapacité à la mimésis. De même, il résout à sa façon le conflit entre le dessin et la couleur, la raison, les émotions; ce qui le conduit à inventer un nouvel espace pictural: «Je peins comme je vois, comme je sens, et j'ai des sensations très fortes», dit-il, et, selon Merleau-Ponty, «Il veut peindre la matière en train de se donner forme.»

Cet ouvrage de poche, dirigé par Michel Hoog, conservateur en chef à l'Orangerie, historien d'art et professeur, constitue une bonne vue d'ensemble de la démarche cézannienne. On y donne ce qu'il faut d'éléments biographiques pour comprendre que la passion de sa vie, c'est la peinture. L'iconographie abondante, soignée, colle très bien au texte.

Le livre est divisé en quatre chapitres. Le premier évoque sa jeunesse et le caractère autodidacte de son cheminement. Les autres suivent les trois manières de Cézanne. La rencontre avec l'impressionnisme et le travail sur le motif où il conserve cependant ses préoccupations propres. Ensuite, la découverte de «sa belle formule» dans la composition de natures mortes: «Je veux conquérir Paris avec une pomme,» d'où s'ensuit une première reconnaissance auprès des amateurs éclairés. Puis, une troisième période de renouvellement, synthèse de tout ce qui précède, épuration des thèmes: «marier les courbes des femmes aux croupes des collines»: les Grandes Baigneuses, la Montagne Sainte-Victoire.

Encore aujourd'hui, pour certains, la *décadence* en art débute avec Cézanne. Laissons le mot de la fin à Sérusier qui disait, en 1905, un an avant la mort de Cézanne: «Qu'une tradition naisse à notre époque (...), c'est de Cézanne qu'elle naîtra. D'autres, alors, viendront, habiles cuisiniers, accommoder ses restes à des sauces plus modernes; il aura fourni la moëlle. Il ne s'agit pas d'un art nouveau, mais d'une résurrection de tous les arts solides et purs, classiques.»

Alain Houle



Art africain

Esther A. DAGAN, *Quand l'art s'allie à la nature*. Montréal, Galerie Amrad, 1988. 235 pages.

Une vie tournée vers l'Afrique depuis une trentaine d'années, c'est ce qui permet à Esther A. Dagan d'animer la Galerie Amrad Arts Africains, de Montréal, et de publier divers volumes très documentés sur tel ou tel aspect de l'art africain. Il s'agit bien d'animer, car l'art africain, pour qui accepte de s'y laisser prendre, est essentiellement vie.

L'auteure est une autorité mondiale reconnue dans le domaine de l'art africain qu'elle a enseigné à Tel Aviv et à Montréal au niveau universitaire, en plus de donner des conférences dans de nombreux pays. Elle a également participé à la préparation de fêtes folkloriques officielles à l'invitation de divers gouvernements d'Afrique Noire.

Dans ses œuvres, Esther A. Dagan fait des études très en profondeur de sujets précis et ne s'égarer pas à l'extérieur des limites parfois étroites qu'elle s'est fixées. C'est le cas de sa dernière publication, consacrée exclusivement à laalebasse dans l'art africain.

Le but de cet ouvrage est d'ailleurs parfaitement explicite. Introduction au Monde desalebasses africaines, c'est, en même temps, un hommage aux Africains « et à leur talent naturel pour transformer un présent de la Nature en œuvre d'art ». Il veut « révéler au public l'un des nombreux visages de l'art africain ».

Deux cent trente-cinq pages, cela peut paraître beaucoup pour desalebasses. Précisons qu'il s'agit d'un ouvrage dont tous les textes sont bilingues et qui contient un très grand nombre de photographies de tout ce qui peut illustrer la place de laalebasse dans la vie africaine.

Certains regretteront peut-être une approche plus descriptive que poétique, qui, dans le cas des usages dits *profanes* de laalebasse, ne parvient pas à faire goûter la vie africaine. Il faut dire que, pour cette partie de l'ouvrage, les photos ne viennent pas au secours du texte: trop de visages figés, sans doute par la présence du photographe. Où est passé le sourire des Africaines sans lequel l'Afrique paraît soudain

malade? Par contre, quand le livre aborde les domaines de la musique et de la danse, on retrouve l'Afrique dans sa réalité quotidienne, faite de rythme et de spontanéité.

D'une façon générale, laalebasse impose sa forme à l'artiste ou à l'artisan qui doit la transformer en objet utile ou en œuvre d'art, et doit, en conséquence, s'adapter aux caprices de la nature. Même si l'art a tendance à se commercialiser, il restera toujours, avec laalebasse, une place pour la créativité de l'artisan, à la différence, par exemple, de ces poteries orientales où le motif décoratif est reproduit à la main à des milliers d'exemplaires, et avec une exactitude trop parfaite. On peut donc espérer, avec l'auteur, que l'art africain, utilisant laalebasse comme support, pourra, à l'ère de la commercialisation de l'art (Airport art), conserver à l'artisan un espace pour la créativité où s'exprimera la vie.

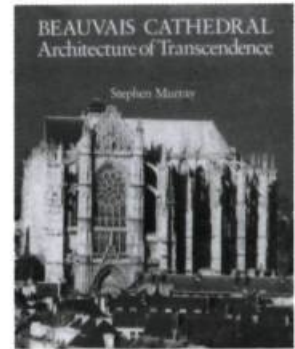
Jean Rousseau

Un symbole médiéval

Stephen MURRAY, *Beauvais Cathedral: Architecture of Transcendence*. Princeton University Press, 1989. 178 pages.

L'histoire de la cathédrale gothique Saint-Pierre de Beauvais – sa conception, sa construction et son effondrement – est méticuleusement analysée dans ce très beau livre. Le sous-titre *Architecture of Transcendence* reflète bien l'effort du Pr. Murray pour relier la vision architecturale de la cathédrale au contexte historique dans lequel elle a été conçue.

Il explique comment cette cathédrale qui, dans l'intention des concepteurs médiévaux, devait être la plus élevée de toutes, est le symbole parfait de cette époque. A travers les principales étapes de sa construction, qui vont du 11^e au 16^e siècles, elle exprime, dans la pierre, le verre et le bois, les aspirations religieuses et politiques des dirigeants de cette période. A partir d'indices archéologiques et de documents historiques, l'auteur propose une nouvelle version chronologique de la construction du chœur. Les écrivains précédents situaient la construction du chœur en 1225 ou en 1247, dans son axe est-ouest. Murray prétend que les travaux ont commencé en 1225 en procédant, à partir du transept, d'ouest en est, avec un arrêt dans les années 1230. Sa thèse, il le reconnaît, peut paraître insignifiante, mais elle est « nécessaire pour permettre une juste compréhension de la structure du bâtiment, dans le contexte des changements de styles architecturaux entre 1220 et



1260.» Murray avance l'hypothèse que pour comprendre l'effondrement de 1284, il faut interpréter correctement les deux étapes de la construction du bas du chœur de la cathédrale.

Dans un contexte simple, malgré la nature hautement spécialisée de la matière, l'auteur réussit à capter notre attention par un équilibre délicat entre les détails techniques et historiques et un langage descriptif, clair et articulé. Le livre est bien structuré. Il commence par une introduction concise, suivi de quatre chapitres qui retracent la construction du chœur. Un chapitre explique ensuite l'écroulement de 1284, et deux autres décrivent les essais subséquents pour compléter la cathédrale à la fin du Moyen-Âge. Enfin, une conclusion succincte résume l'histoire complexe de ce chef-d'œuvre architectural. La documentation, en annexe, comprend: des sources écrites considérables, des précisions sur les restaurations, une bibliographie exhaustive et une section finale de cent quatre-vingts illustrations en noir et blanc comprenant des cartes, des plans, des dessins architecturaux, des photographies de l'intérieur et de l'extérieur de la cathédrale.

La recherche méticuleuse et l'habileté remarquable du Pr. Murray à faire partager au lecteur son enthousiasme pour le sujet font que cet important document peut être lu comme une histoire fascinante, tout en constituant une référence indispensable pour l'historien d'art, l'architecte ou le chercheur en études médiévales. Comme les fils d'une minutieuse tapisserie, les éléments historiques construisent le rêve que symbolise la cathédrale de Beauvais, ses racines, les obstacles rencontrés dans les différentes phases de sa construction, les nombreuses révisions de plans, les ravages du temps et, finalement, son état actuel. «La cathédrale de Beauvais est un géant tronqué, un édifice dont les traces fugitives sont à la mesure d'une vision presque sublime de ses concepteurs, dans l'enchevêtrement de rajouts tardifs et de consolidations.»

Stephen Murray est professeur d'histoire de l'art à l'Université Columbia. Il est également l'auteur de *Building Troyes Cathedral: The Late Gothic Campaigns*.

Elizabeth Wood
(Traduction d'Yvon Bergeron)