

Lectures

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53756ac>

[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*, 35(140), 82–85.

De la Morbidezza

Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente*. Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1989. 275 pages; 41 illus. en noir et blanc.

«...peindre c'est d'abord colorer (...) on a toujours su que la peinture, avant d'être une imitation, était une surface couverte de lignes et de couleurs.» (p. 59)

Ce savoir fit pourtant l'objet d'un refoulement aveugle, de la part des tenants de la métaphysique platonicienne; méfiance à l'endroit du pouvoir d'illusion de la peinture et de son pouvoir de séduction par le chatolement de ses coloris. Cette résistance accompagne l'histoire de la peinture jusqu'au XVII^e siècle – où l'interdit est levé sans pour autant être supprimé – et avec laquelle les peintres sont appelés à composer.

En fait, il fallut attendre l'avènement du post-impresionnisme, et plus particulièrement de Van Gogh, ce Zarathoustra de la peinture, «transvaluateur» des règles, pour que la couleur, cette «petite insurrection» par rapport au discours vrai – pour reprendre la formule d'Artaud – soit entièrement libérée de la représentation, pour devenir expression... Mais c'est là un moment plus récent de l'histoire dont il est ici question.

Jacqueline Lichtenstein, dans la première partie de son propos, situe l'archéologie du débat philosophique entre les tenants idéalistes d'un platonisme soucieux d'établir la moralité des images en fonction du bien et du vrai, et le réalisme aristotélicien se portant à la défense de la peinture en invoquant le dessin.

Platon condamne à la fois rhétorique et peinture à cause de leur goût commun pour l'ornement, la couleur, le plaisir, la séduction. On sait de quelle méfiance est entourée la matérialité picturale de la part de la métaphysique occidentale. La matière serait un reliquat archaïque du chaos originel auquel appartient aussi la chair. Or la peinture se plaît à bien rendre la chair féminine: la *morbidezza*, la souplesse et le vaporeux de la peau des déesses et autres créatures à faire damner...

Ainsi, on voit poindre ces images tentatrices de la figure féminine: de la courtisane à la prostituée – créatures du logos mâle, on ne saurait trop le répéter. Mais la séduction est de l'ordre du féminin, qui d'un regard suscite passion et désir... La couleur est investie du statut d'aventurière alors que le dessin serait l'épouse légitime du peintre...

Dans la deuxième partie de l'essai, il est question de la théorie classique de la représentation, où «le discours doit faire image» et le monde aboutir à un tableau; conception originant de Cicéron le rhéteur qui ressurgit en Italie, à la faveur de la Renaissance, et atteint la France au XVII^e siècle. Moment fort de la querelle entre partisans du dessin et ceux du coloris, et que Lichtenstein analyse à la suite de Bernard Teysseire – auquel elle se réfère d'une façon explicite.

JACQUELINE LICHTENSTEIN

LA COULEUR
ÉLOQUENTE



Idées et Recherches
Flammarion

L'ouvrage est d'ailleurs illustré d'un beau choix de gravures du XVII^e siècle – où on voulait suggérer la couleur à l'aide du noir et blanc – comme autant d'allégories portant sur ce débat.

Alors que certains théoriciens vont prendre la plume pour démontrer la supériorité du pinceau, du «pictura» sur le «poesis», ainsi Fénelon: «(...) on a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint» (p. 142), l'Académie, sous la gouverne de Le Brun, renchérit sur l'infériorité de la couleur qui appartient à la matière, par conséquent, moins noble que le dessin, relevant de l'esprit.

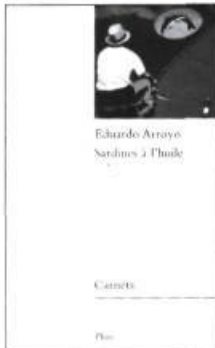
Face à cette métaphysique naturaliste et puritaine, héritée de Platon, Roger de Piles, défenseur du rubanisme jouera un rôle de précurseur en faisant l'apologie des charmes du sensible et de la couleur: «L'essence de la peinture ne consiste pas seulement à plaire aux yeux mais à les tromper» (p. 186).

De Piles reprend aussi à son compte le projet d'un Cicéron refusant la dichotomie entre raison et plaisir. La notion de «connaissable», préoccupé de déchiffrement, est remplacée par celle de «l'amateur»: le plaisir du regard, la disponibilité et la promenade ludique – ultérieurement développés par Diderot et Baudelaire.

Dorénavant on ne saurait parler du tableau mais du regard qui le voit, tout étant dans la distance à maintenir par rapport à l'objet du désir, et on tente de réaliser le projet de Léonard: «Rendre palpable l'impalpable». On apprend à consentir au jeu de la séduction, des apparences et de la tromperie car, comme l'écrit Nietzsche: les illusions de l'art, à la différence de celles de la science, de la philosophie ou de la religion ne prétendent pas détenir de vérité.

Le plaisir esthétique, constitutif de la modernité, fait l'expérience de la perte des certitudes et de soi, de l'errance dans un désir fragmenté, en dehors de la raison et de la discursivité. A ce point on saisit l'insuffisance millénaire du discours à parler du coloris. L'émotion trouble la chaîne des énoncés et laisse le spectateur comme médusé: «Représentation muette, la peinture peut être ainsi capable de réduire tous les discours au silence» (p. 211).

Alain Houle



Eduardo Arroyo
Sardines à l'huile

Carnets

Plon

Un peintre engagé

Eduardo ARROYO, *Sardines à l'huile*. Paris, Plon, coll. Carnets, 1989. 266 pages.

Réfugié politique, arrivé à Paris en 1958 après avoir fui le franquisme, Eduardo Arroyo, peintre, fut une des plus importantes personnalités du mouvement de la Nouvelle Figuration, lancé à Florence en 1963, à une époque où l'abstraction monopolisait encore les cimaises parisiennes. Militant aussi bien sur la scène artistique que dans le domaine politique, il nous livre une sorte de journal dans lequel se retrouvent anecdotes, propos sur la peinture contemporaine, évocations de ses douloureux rapports avec l'Espagne de Franco, histoires de théâtre, quelques lignes sur...la boxe, les toreros et les kangourous.

A la fois polémiste, railleur et humoriste, il couvre une période qui va de 1962 à 1989, invectivant au passage quelques politiciens, conservateurs, critiques d'art et artistes. En guise de conclusion, il nous réserve des écrits de 1985 qui résument ses positions. Préférant Picasso à Duchamp, ce «chantre des avant-gardes inertes», Arroyo opte pour une peinture engagée qui agit et agresse car, pour lui, art et politique sont indissociables. L'art informel, abstrait, d'une «vacuité léthargique», ne peut remplir ce mandat. Seule une peinture figurative «chargée de signes, de symboles, ..., en un mot de littérature» agit, parce que «...complexe, parlante et proche, l'image est histoire». L'histoire de sa peinture, c'est celle de l'image d'une pomme: agissons, peignons-la et oublions les eaux troubles du suresthétisme post-moderne et des avant-gardes!

Bernard Paquet



Du «Tenebroso»

Karel G. BOON, *Rembrandt, l'œuvre gravé*. Paris, Flammarion, 1989. 36 pages; 286 illus. en noir et blanc.

Peut-on parler histoire de la gravure sans accorder à Rembrandt une place prépondérante? Et pourtant si on sort des cercles restreints des amateurs «(...) ce n'est qu'au XIX^e siècle que ces «griffonages» furent appréciés à leur juste valeur» (p.15) puis plus tard, perçus comme de purs volumes dans l'espace.

L'ouvrage de Karel Boon, ex-conservateur au Cabinet des Estampes du Rijksmuseum, d'abord paru en néerlandais, puis dans une édition de luxe française, est enfin accessible, offrant à chacun l'œuvre complet de Rembrandt.

La qualité des illustrations est remarquable: les gravures sont reproduites grandeur nature à partir des originaux. Dans le texte de présentation, très concis, on apprend l'essentiel de la démarche de Rembrandt: cette préoccupation de rendre la psychologie des êtres et des choses, au moyen d'effets formels novateurs. Ainsi voit-on s'enchaîner, composition après composition, l'évolution de la recherche de l'artiste, parfois ponctuée de retours en arrière mais surtout de bonds en avant; toujours dans le sens d'un dépouillement, donc d'une complexité croissante: «(...) par la simplification, seul moyen d'arriver à une expression plus directe, il allait vers une concentration toujours plus grande.» (p. 26)

Alors qu'en peinture Rembrandt cherchait avec acharnement à rendre l'expression des passions humaines, la pratique de la gravure lui permet de pousser ses recherches, les deux médiums s'interpellant constamment pour aboutir à ces mêmes effets de «crépuscule doré».

Rembrandt est, avec Dürer, le seul artiste à avoir consacré un temps aussi considérable à la maîtrise de ce médium. Bien que Rembrandt n'ait pas inventé la technique de l'eau-forte – dont relève l'ensemble de sa production – on pense ici aux recherches quelque peu marginales d'un Claude Lorrain «qui s'efforcèrent de rompre avec l'artifice de la ligne par un jeu

de traits et de points» (p. 5); il est cependant l'artiste qui en exploite les possibilités au maximum. Rembrandt, par la variété de ses passages du clair à l'obscur, accorde à la lumière une force d'expression libérant le dessin dont Roger de Piles louera le «caractère de vie et de vérité».

Rembrandt est un esprit libre, au goût éclectique, ce que ses collections d'art illustrent bien. A vingt ans, ses gravures font déjà preuve d'invention. S'il lui arrive d'effectuer des emprunts, c'est pour en faire autre chose. De son apprentissage italien, il assimile plus ou moins bien l'enseignement des Carrache et du Caravage; de même l'influence de Rubens se fait sentir pour la lumière; il est cependant étranger au classicisme poussinesque. Car pour Rembrandt, il ne s'agit pas de «théoriser» mais de recréer, non pas d'idéaliser, car même le laid l'intéresse, mais de partir d'un quotidien sublimé par un imaginaire profond.

Une œuvre dont la nouveauté formelle inaugure le portrait psychologique dont la série des auto-portraits n'a de cesse de susciter l'émotion: «(...) la blanche lumière qui entre par la fenêtre et l'obscurité du reste de l'atelier isolent du monde extérieur l'artiste qui concentre tout son intérêt sur le jeu de la lumière sur son propre visage (...)» (p. 22) Voici (...) ce regard qui se détourne de la vie extérieure pour chercher cet Alter ego qu'il ne connaît pas, mais qu'il guette et interroge.» (p. 12)

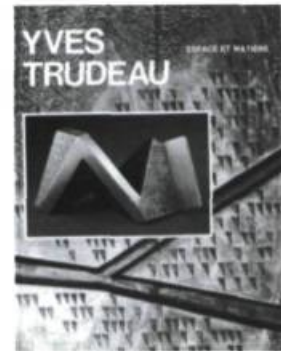
Alain Houle

Yves Trudeau – Espace et matière

Jacques de ROUSSAN, *Yves Trudeau, œuvres 1959-1985*. Montréal, Marcel Broquet, 1989. 103 pages; illus. noir et blanc et couleur.

Les Éditions Marcel Broquet proposent, en édition bilingue, *Yves Trudeau: Oeuvres/ Works 1959-1985*. Excellente idée que cette étude minutieuse et attentive de l'œuvre de Yves Trudeau, mettant en relief la démarche du sculpteur, aussi bien dans sa technique que dans les sources de son inspiration. L'auteur, Jacques de Roussan, tombe rarement dans l'abstraction «langagière» qui guette si aisément l'analyste des arts plastiques. Il faut dire que si en art le produit fini est empreint de sensibilité, l'artiste, pour l'exprimer, doit se faufiler au mieux entre les problèmes d'espace, de matière, de mouvement, toutes préoccupations qui s'accroissent mal de l'anecdote.

Le lecteur attentif saisira sans peine le fil descriptif accessible, adopté ici, qui n'est qu'une exigeante et respectueuse tentative de dévoiler ce qui donne sa personnalité unique à chaque œuvre, et de

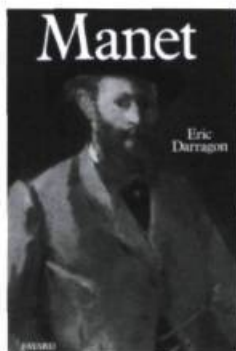


faire ressortir les liens qui conduisent de l'une à l'autre. Le texte rend sensible le passage de la masse descriptive elliptique, à la Henry Moore ou Marino Marini, à l'élan des volumes, comme dans *Famille d'oiseaux*, tout en soulignant les entrelacs où le mouvement se réverbère, annonçant les futures complexités des papiers pliés et des «murs». D'autant plus qu'il y est fait constamment référence aux pages où sont reproduites les œuvres étudiées.

De Roussan s'inspire d'une certaine psychologie de la matière, qu'il relie aux intentions, conscientes ou non, du sculpteur. Il suit en filigrane une interprétation du monde, ressentant les gestes de l'artiste comme une pulsion, tournée vers l'intérieur et parfois étouffante, ou vers le monde, en épanouissement. Il nous éveille aux différences entre le bois, matière organique tournée vers le soleil, et le métal, débusqué des profondeurs du sol, que Trudeau utilise souvent ensemble. L'idée des «murs», ombre et lumière, appartient aussi à cet ordre de choses. Le relief y donne naissance à un rythme syncopé entre l'aller et le retour du mouvement, comme une marée qui bouge beaucoup et régulièrement, mais toujours sur les mêmes surfaces. D'autre part, une œuvre comme *Citadelle lunaire*, à travers des réminiscences minimalistes de Calder, trouve, sur 50 centimètres de hauteur, sa dimension absolue.

Comme on peut le constater une fois de plus, l'art, si abstrait soit-il, use de synthèses constantes pour en arriver à quelque chose de parfaitement rond, qui tienne dans la main en toute sa perfection. L'artiste, ici Yves Trudeau, nettoie constamment le paysage de notre univers pour nous en donner à lire l'essentiel, perdus ou confondus que nous sommes dans l'amas des sensations de toutes sortes qui risqueraient autrement de nous en faire perdre le sens.

Paquerette Villeneuve



Un révolté malgré lui

Eric DARRAGON, *Manet*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989. 475 pages; bibliographie; index des noms propres; 21 illus. en noir et blanc.

Manet: peintre révolutionnaire, mondain ou académique? Une énigme qu'on n'a jamais résolue. Est-il possible, d'ailleurs, de la résoudre?

Dès 1876, nous dit l'auteur, un journaliste a essayé: il est allé voir Manet chez lui, a visité ensuite son exposition en sa compagnie. Après quoi, il a écrit un reportage, duquel Eric Darragon tire cet extrait: «... Un excentrique? Du tout. M. Manet, quel que soit le jugement porté par la critique, est un artiste convaincu et un homme de mœurs et d'existence très ordinaires.

«Deux êtres semblent composer son individu: l'artiste dont la vie se passe toute entière dans son atelier, 4, rue de Saint-Pétersbourg; l'homme du monde – le bourgeois tranquille – vivant en famille au 49 de la même rue. Ici, l'artiste dépouille le bourgeois, là, le bourgeois oublie l'artiste. Voilà tout le mystère.» C'est ce dépouillement du bourgeois par l'artiste et sa peinture, ainsi que cet oubli de l'artiste par le bourgeois que M. Eric Darragon nous fait découvrir.

Manet n'a pas tellement peint, mais presque chacun de ses grands tableaux frappait un *coup sûr* dans l'opinion publique et dans l'histoire de l'art. Scandales, succès...

Revivre la création du *Déjeuner sur l'herbe*, de *Olympia*, du *Bon bock*, de *Nana* et du *Bar aux Folies-Bergères*, entre autres, nous captive et nous laisse agréablement songeurs. Car, malgré, ou à cause de tout cela, demeure toujours insoluble le «mystère» Manet – comme celui de tout grand artiste.

Stephen Grenier



L'art de la correspondance

Jack POLLOCK, *Dear M: Letters from a Gentleman of Excess*. Toronto, McLelland & Stewart, 1989. 308 pages.

Dear M dépeint l'univers versatile du marché de l'art canadien contemporain comme jamais aucun livre ne l'a fait, soit du point de vue d'un marchand. Lorsque Jack Pollock ouvrit sa première galerie, dans Gerard St. Village, à Toronto, la ville émergeait rapidement de ce que le peintre Harold Town a un jour décrit comme «un lieu hargneux...orange et puritain», pour devenir un centre culturel nord-américain d'importance, transformation dont témoignait l'apparition du groupe «Painters Eleven». La vive perspicacité de Pollock envers l'art de son temps en fit l'un des porte-parole essentiels d'un art nouveau à Toronto. C'est à sa galerie qu'eurent lieu, entre autres, la première exposition de collages pop-art de Ron Martin, la première exposition canadienne des œuvres de David Hockney, sans oublier les expositions des œuvres d'artistes tels que George Grosz, William de Kooning, Richard Hamilton et Allen Jones. Pollock fut surtout célèbre pour avoir découvert Norval Morrisseau, l'artiste autochtone canadien qu'il décrit comme étant «un génie amoral. Je n'ai pas découvert Norval Morrisseau, Cher M, il m'a découvert.»

Dear M. est la compilation d'une longue et quelquefois scabreuse correspondance que Pollock écrit de Gordes, une petite ville du sud de la France, connue pour son musée Vasarely, à «M», un psychologue torontois, après la fermeture de sa galerie. Foisonnant d'inlassables détails et de descriptions du quotidien dits sur un ton spirituel et urbain, *Dear M.* fait penser à un croisement entre Flaubert et Quentin Crisp. Les références y déferlent comme dans un *Who's Who* de la scène artistique canadienne... Jack Bush, Douglas Duncan, Alan Jarvis, Paul Fournier, Florence Wyle, France Loring, Pearl McCarthy et Doris Pascal, tous y sont mentionnés.

Des cendres de ses succès et de ses échecs dans le rude marché de l'art, Jack Pollock fait ressurgir quelques joyaux de cette perspicacité qui a si longtemps embêté le milieu de l'art canadien. Son talent sans équivoque pour l'art quelque peu suranné de la correspondance a donné naissance à un livre peu ordinaire, raconté d'un point de vue peu ordinaire.

John K. Grande

(Traduction de Monique Crépalet)



Un renversement sémantique

Anne CAUQUELIN, *L'invention du paysage*. Paris, Plon, 1989. 181 pages.

La notion de paysage qui nous semble «aller de soi» repose en réalité sur un ensemble de plis insérés parmi les sédiments formant la «puissance de l'origine» de nos acquis culturels. L'auteur nous propose un cheminement historique séduisant qui éclaire la genèse du paysage, décrit sa mise en place et constate son démantèlement.

De la Grèce à la Renaissance règne un horizon culturel confinant la nature à l'ordre du discours. Le renversement sémantique opéré par la Renaissance fait basculer «l'ordre du discours» dans «l'ordre de la vue». Dès lors, mis en place comme forme symbolique, le paysage est la Nature, la Nature est le paysage. Aujourd'hui, ce système formel serait obsolète, incapable de rivaliser avec les paysages virtuels de l'image numérique pour l'expression de la vision d'un monde nouveau. Notre «démarche cognitive, qui fait retour au système d'inscription symbolique proche de celui du Moyen-Age ou de Byzance», aurait désormais substitué l'Être de la Connaissance à celui de la cosmologie divine.

Démarche sensible, empreinte des images d'une écriture plaisante et riche, cette démonstration opte pour une solidarité de structure entre le pictural et la Rhétorique, et marque des arrêts sur des points d'une actualité certaine: le cadrage, la grammaire picturale, les structures de la perception. Nous regrettons cependant le rôle très secondaire donné aux illustrations, vers lesquelles d'ailleurs, le renvoi est plus que souvent inexistant.

Bernard Paquet

Chercher le primitif...

Pierre DAIX, *Paul Gauguin*. Paris, Éd. J.-C. Lattès, 1989. 418 pages; bibliographie des «sources»; index des noms propres; 38 illus. en noir et blanc.

Une autre biographie de Gauguin... N'a-t-on pas déjà tout dit sur le Tahitien d'adoption? Non pas.

«J'ai tenté, dit l'auteur, de reconstituer un cheminement de la création qui englobe pleinement les idées de Gauguin, sa conception de la culture qui a été, autant que ses réalisations plastiques, à la base de l'intérêt que lui portèrent aussi bien Matisse et Picasso que les expressionnistes allemands, et probablement les collectionneurs russes. C'est-à-dire de rendre à Gauguin sa place comme théoricien de l'art moderne, travail d'autant plus indispensable qu'il aide à percevoir à quel point les polémiques actuelles se fondent sur la méconnaissance, voire l'ignorance de la révolution moderne dans l'art, tombée, en France, littéralement en déshérence.»

On a encore beaucoup à apprendre sur l'*ailleurs* qu'est l'art de Gauguin. Pierre Daix relève ce défi, en tenant compte des données les plus récentes, et «en ne laissant de côté rien d'essentiel». (La bibliographie de ses sources apparaît cependant un peu trop sommaire).

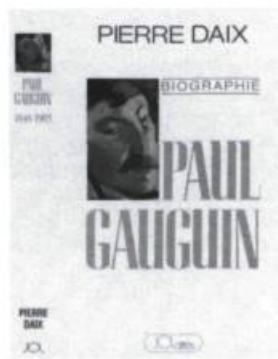
L'auteur utilise d'abondance, avec raison, les écrits mêmes de Gauguin, et les cite souvent. Ainsi, l'on voit Gauguin vivre, peindre, sculpter, se lancer avec aplomb, douter, fuir aussi. Il avait le don de se créer lui-même des «situations bancales avec les siens, avec ses amis, dont le plus souvent il se sortira par la fuite».

Il fuira même l'Europe, trop polluée à son goût, pour essayer de retrouver un primitivisme, une *vie barbare*... qu'il ne trouvera qu'à demi dans une Polynésie déjà civilisée – et policée: il l'apprendra à ses frais.

N'empêche qu'il a su créer un art d'une valeur capitale. L'auteur nous en donne des preuves diverses, dont celle-ci: «Dans sa dernière interview parisienne, en 1895, Gauguin avait dit très haut et très fort le sens de l'ultime développement de son art et comment, avec «le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie et à la nature», il créait «des symphonies, des harmonies, ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot (...) qui doivent faire penser, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux et tels arrangements de couleurs et de lignes».

Une biographie réussie d'un peintre réellement incontournable.

Stephen Grenier



Sculpture: un code d'éthique attendu

Conseil de la sculpture du Québec, *Code d'éthique des sculpteurs*. Montréal 1990. 72 pages.

Après le Conseil québécois de l'estampe, le Conseil de la sculpture du Québec a cru bon d'éditer, à l'intention des praticiens, membres ou non de l'association, et du grand public, un guide régissant, sur une base volontaire, bien sûr, la pratique de la sculpture selon un certain nombre de critères susceptibles d'améliorer, sinon de reconstituer, une certaine crédibilité des créateurs face à leurs clients.

Il est intéressant de voir l'importance qu'attachent les auteurs du code à la nécessité, pour le praticien, de respecter une certaine façon de faire les choses, d'indiquer les tirages exacts dans le cas d'édition en multiple, de préciser les alliages, de fournir au client un «manuel d'instruction» pour l'entretien et la pérennité de l'œuvre. Il est aussi question de l'interprétation des contrats réalisés dans le cadre du programme du 1% ou d'autres programmes d'art public, de l'extension à donner à la permanence de l'œuvre, son entretien à long terme, etc.

Le grand mérite du code est qu'il évoque simultanément l'obligation du sculpteur à l'égard de ses clients, mais aussi les obligations de ces derniers à l'égard de l'auteur de l'œuvre et de sa réalisation, etc. Ces publications arrivent après bien des années de débats pendant lesquelles, ne sachant trop comment affirmer socialement leur professionnalisme, les sculpteurs ont souffert d'un manque de crédibilité. Ce code arrive comme un jalon dans leur longue marche, et il est à souhaiter que tous les autres groupes d'artistes et de travailleurs culturels fassent de même.

Jean-Claude Leblond

Livres reçus

Jean BEDEL, *La valeur du temps, Le guide du marché de l'art et des antiquités*; Paris, M.A. Éditions, 1989, 144 pages.

Cyril SIMARD, *Économuséologie, Comment rentabiliser une entreprise culturelle*; Montréal, Centre éducatif et culturel, 1989, 171 pages.

François RÉMILLARD et Brian MERRETT, *L'architecture de Montréal, Guide des styles et des bâtiments*; Montréal, Éditions du Méridien, 1990, 222 pages. Un ouvrage bien documenté expliquant 30 styles architecturaux étalés sur 350 ans d'histoire, de la fondation à aujourd'hui.

Naomi Jackson GROVES, *Winter Into Summer, Lapland Diary 1945-1946*; Penumbra Press, Waterloo, Ont., 1989, 179 pages.

Kim SLOAN, *Peinture victorienne, The Beaverbrook Art Gallery*, avec fiches descriptives sur l'œuvre de William Etty préparées par Martin Postle; The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B., 1989, 177 pages.

Michel HUARD, *Polémiques art et sacré, Recueil de textes choisis de Wilfrid Corbeil, C.S.V.*; Musée d'art de Joliette, 1990, 214 pages. Bibliographie signalétique, bibliographie chronologique des écrits de Wilfrid Corbeil, suivies d'un index.

Cathy BERNHEIM, *Valentine Hugo*; Presses de la Renaissance, Paris, 1990, 294 pages. Illustrations provenant de la Collection André Bernard.

Michael LEVEY, *Du Rococo à la Révolution, Les principaux courants de la peinture au XVIII^e siècle*, traduit de l'anglais par Maryse Cohen; Paris, Thames & Hudson, 1989, 252 pages.

Cyril ALFRED, *L'art égyptien*, traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni; Paris, Thames & Hudson, 1989, 252 pages.

Alastair DUNCAN, *Art déco*, traduit de l'anglais par Michèle Hechter; Paris, Thames & Hudson, 1989, 216 pages.

Anette ROBINSON et Al., *Tableaux choisis Le Louvre, une nouvelle façon de découvrir la peinture à travers douze œuvres clefs d'un musée*; Paris, Éditions Scala, 1989, 125 pages.

Martine BACHERICH, *Je regarde Manet*; Paris, Adam Biro, 1990, 160 pages.