

Lectures

Volume 22, numéro 89, hiver 1977–1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54875ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1977). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 22(89), 88–93.

GAUVREAU

OEUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES



CLAUDE GAUVREAU

Claude GAUVREAU, *Oeuvres créatrices complètes*. Avertissement de Gérald Godin suivi d'une autobiographie de l'auteur. Montréal, Éditions Parti pris, 1977. 1054 pages.

L'une des œuvres les plus imposantes de la littérature québécoise paraissait en juin dernier. Selon le désir de leur auteur, qui se donnait la mort quelques mois après l'entente avec son éditeur, les *Oeuvres* ont été publiés en un seul et même volume. Jusqu'ici, on ne connaissait que dix pour cent des textes de Claude Gauvreau.

L'écrivain a été possédé par les pouvoirs de la création, et l'on peut dire qu'il y a mis toutes les ressources de son être à sa production littéraire. Nous le connaissions déjà pour sa présence unique auprès du milieu artistique alors que s'affirmait le groupe automatiste, de 1946 à 1954. Gauvreau pamphlétaire, dramaturge, poète, romancier, critique d'art. Quelle que soit la forme d'expression empruntée, Gauvreau s'était voué à une authenticité complète, à une intransigeance et à une rigueur sans pareilles. La violence qu'il s'imposait dans son activité d'écrivain, sa correspondance en démontre la grandeur.

Gauvreau est aussi un être dévoré par le problème de l'écriture. Certaines de ses pièces dramatiques, telles *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*, traiteront du thème de la persécution de l'écrivain. Dans d'autres créations, par contre, la langue elle-même se transformera dans un effort d'expressivité ultime qui atteindra parfois à l'hermétisme de son langage explorateur, sa propre invention. Aussi, le lecteur devra-t-il se faire lui-même une certaine violence pour absorber cette somme littéraire. Ce qui surprendra, toutefois, c'est la remarquable unité entre les genres qui se succèdent, la pérennité du héros chez Gauvreau, de l'être magnifique dont la force invraisemblable renverse et bouleverse l'entourage. L'œuvre de Gauvreau est aussi empreinte d'un idéalisme, d'un désir d'atteindre à une pureté de l'être sans cesse recherchée. *Beauté baroque*, un roman pathétique, n'est qu'un exemple de cet idéalisme transcendant; c'est aussi une montée progressive vers une autodestruction qui fut l'apanage de la muse du poète et, plus tard, du poète lui-même.

La richesse de la langue, des thèmes, de même que des images font des textes de Gauvreau des tissus où se croisent différentes possibilités de lecture. Il est singulier que Gauvreau qui, ayant vécu au sein d'un groupe de peintres, exécuta lui-même quelques autoportraits et plusieurs encres selon la technique automatiste, décrive les scènes de son théâtre comme s'il s'agissait de véritables tableaux. La présence constante de la couleur pure décrite en lumière, en liquide, donne un aperçu de l'amalgame incomparable du monde poétique de Gauvreau. Aucune limite n'est imposée par les contingences physiques de la réalisation théâtrale, par exemple. De même dans les poèmes, aucune limite ne vient enfreindre l'expressivité des sons gutturaux et percutants que peu de comédiens peuvent encore rendre.

Gauvreau, qui n'a jamais gagné sa vie avec ce qu'il appelait ses «œuvres créatrices», a aussi écrit quantité de textes radiophoniques et de textes critiques. Ses textes de critique artistique dans *Le Haut-Parleur*, *Notre Temps*, *Le Quartier Latin* constituent

les témoignages les plus valables d'une conscience lucide qui a lutté pour la liberté d'expression et pour une remise en question des formes d'expression traditionnelles. *Parti pris* publiera-t-il aussi ces textes, un jour?

Françoise CLOUTIER-COURNOYER

UN LIVRE DE CLAUDE PÉLOQUIN ET JORDI BONET

Claude PÉLOQUIN, *Inoxydables*. Textes poétiques dans un boîtier d'aluminium et accompagnés de deux sérigraphies en couleur de Jordi Bonet. Montréal, Éditions La Frégate, 1977. Édition limitée à 80 exemplaires.

Six ans après sa murale triptyque du Grand-Théâtre de Québec où il intégra pour la première fois un poète, en l'occurrence Claude Péloquin, à son œuvre, le sculpteur et céramiste Jordi Bonet collabore à nouveau avec lui dans une réalisation certes plus modeste mais néanmoins aussi lourde de signification.

Il ne crie pas cette fois-ci: «Vous êtes pas tannés de mourir, bande de caves!», que lui avait soufflé Péloquin, mais nous offre plutôt sa version d'une foi profonde dans la vie. Par le truchement d'un symbolisme ardent, il a intégré son gestuel à une forme toute nouvelle pour lui: le boîtier en fonderie d'aluminium qu'il vient de réaliser pour *Inoxydables*, textes inédits de Claude Péloquin et publiés en édition de luxe.

Jordi Bonet se défend à cette occasion d'avoir suivi la trajectoire de Péloquin et d'avoir illustré banalement un texte dont, par ailleurs, la force jaillit à chaque ligne et où le dualisme éros et thanatos livre son éternel combat, en une écriture spontanée et parfois automatiste. Pour sa part, l'artiste exprime son sentiment sur la démarche de Péloquin mais refuse toute relation directe qu'il considère comme une notion démodée. Il a voulu faire œuvre d'imagination et, tout en respectant le poète, a créé un objet sur lequel le symbolisme inscrit ne raconte pas un instant déterminé de vie comme le ferait une photographie ou encore un geste précis, mais plutôt la synthèse de tous les instants de vie, passés, présents et à venir.

D'autant plus que Péloquin dit: «Tout ce qui n'est pas éternel n'est pas...» A partir de cette force du temps, Jordi Bonet a élaboré une correspondance d'éternité entre sa démarche et celle du poète. Il est possible à l'homme de dire des phrases ou de créer des gestes qui vont bien au-delà de lui-même, en affirmant comme le fait Jordi Bonet: «Je suis ici pour crier la beauté multidimensionnelle de l'homme!» A partir de cette profession de foi dans la vie par-dessus les cadres restreints de la perception quotidienne, le sens de la création suit naturellement le chemin pensée-geste-action.

Jordi Bonet insiste beaucoup sur le relief et l'équilibre dans cette composition en fonderie d'aluminium d'où se dégagent autant les remous de la perception consciente que les forces innées de l'homme sublimés dans l'amour et la souffrance. Avec cette main du destin que guide la flèche du temps et que limite l'anneau de vie, l'artiste nous convie à une méditation sur l'être et le non-être, étant bien entendu qu'il assume et nous propose d'assumer notre condition



d'être, notre signification, avec tout ce que cela comporte de beauté et de noirceur.

Mais il y a aussi et surtout le devenir et, pour qui connaît Jordi Bonet, l'importance de la mutation continue de l'homme qui sourd dans l'œuvre, d'une manière non déterminée et comme en gestation. Il donne ainsi une signification à la pensée, au geste et à l'action, en laissant au futur inconnu le soin de germer et de fleurir selon une généti- que cosmique.

Avec cette tête d'enfant sur le chemin du temps, c'est toute la promesse de vie mais aussi une interrogation qui peut tourner à l'angoisse devant la problématique temporelle. C'est le devenir de chaque être humain qui est en cause. Ajoutons à cela cet œil de Vichnou au milieu du front et qui capte la lumière à travers l'espace-temps. On se retrouve là à un niveau où l'expression de l'auteur devient de l'art qui signifie, de l'art qui va au-delà du gestuel pour transmettre en une synthèse lucide toutes les intuitions, tous les credos, toutes les perceptions.

Puisque nous sommes tous en vie, nous sommes donc énoncés; puisque nous sommes tous en devenir, nous sommes tous annoncés. C'est dans cette symbolique qui rejoint «Je donne oui à la vie», inscrit par Péloquin au verso du boîtier, que nous contemplons l'image même de notre destin, de notre lutte. Chaque être humain est à la fois une réalité et une promesse. A partir de racines profondes puisant dans le milieu avec les textes de Péloquin, Jordi Bonet nous emmène par son gestuel vers une perception totale du moi: compréhension toujours à recommencer et à reprendre au fur et à mesure que se déroule le temps.

Pour appuyer le message qu'il a représenté sur le boîtier de cet ouvrage, dont le titre est la proclamation de foi du poète envers l'homme, l'artiste a créé en outre deux sérigraphies. L'une représente l'être humain baignant dans une lumière diffuse au sein d'une forme ovoïde et comme nimbé dans un état astral par le truchement du même cercle qui, sur le boîtier, formait la roue de la vie. Ici, le cercle n'est plus inscrit dans le geste de la main ouverte mais forme l'aura de la pensée, de la perception cosmique. Il s'agit donc d'une symbolisation qui mène de la cellule la plus simple à la dimension universelle de l'homme.

Cette perception de l'univers est également très marquée dans l'autre sérigraphie où tous les fantasmes de l'esprit et tous les niveaux de conscience s'épanouissent sous l'effet d'une lumière astrale qui illumine les méandres de la perception.

Entre la réalité de Péloquin et sa propre exaltation devant le phénomène humain, Jordi Bonet a choisi de montrer les deux aspects de l'homme, sa dichotomie profonde, celle qui sépare le moi du devenir. Il prophétise dans le même souffle l'amour cosmique et la libération humaine pour que, tapi à l'ombre des millénaires, l'homme reste un symbole d'éternité en prenant conscience de la permanence de son devenir. Cette synthèse de la vie passe le mur du temps et souligne notre brièveté personnelle.

Il y a dans cette démarche de Jordi Bonet beaucoup d'anxiété devant le futur, comme une peur de ne pouvoir transmettre la beauté de la vie. Il rejoint en cela la grande interrogation que l'homme se pose depuis qu'il a sa conscience d'être: «Où vas-tu?»

Jacques de ROUSSAN

LE DESSIN ITALIEN DE 1395 A 1840

Felton GIBBONS, *Catalogue of Italian Drawings in the Princeton University Art Museum*. Tome I: textes, 272 pages — Tome II: 916 planches en noir et blanc. Princeton, Princeton University Press, 1977.

En deux tomes, le Musée des Beaux-Arts de l'Université Princeton présente, in extenso, sa collection de dessins italiens, qui s'étend sur plus de quatre siècles. En tout, plus de 900 dessins de quelque 200 artistes, répartis en deux sections: la première — environ 700 œuvres — comporte des dessins identifiés à un artiste ou à un atelier; la seconde rassemble les dessins non attribués, sur lesquels une recherche d'identification reste à faire.

Ces œuvres, qui forment le fond graphique italien de ce musée, sont désormais disponibles aux chercheurs et aux amateurs d'art grâce à une nouvelle politique financière. Ils forment un véritable panorama d'œuvres soit achevées, soit à l'état d'esquisses ou de croquis; ils laissent le spectateur sur une impression de richesse et de beauté, comme on n'a rarement l'occasion d'en vivre.

Lavis, aquarelle, plume, crayon et autres médiums nous permettent de suivre la démarche de toutes ces écoles qui ont existé depuis la fin du Moyen âge en passant par la Renaissance jusqu'à l'aube des temps modernes. Toute une variété d'inspiration et d'esprit qui mène des thèmes bibliques et évangéliques, puis des sujets mythologiques au paysagisme et au naturalisme.

Depuis la *camera nera* jusqu'à la liberté du lavis des 18^e et 19^e siècles, depuis les personnages hiératiques jusqu'à la libération de l'entrave structurale, cette fresque de la créativité italienne dévoile, en fait, tout le cheminement d'une civilisation en perpétuelle transformation: de l'humour dans l'expression caricaturale d'un Tiepolo, une recherche expressionniste d'un Rosa, une quête de la vérité humaine d'un Guercino, une structuration rigoureuse d'un Cambiaso ou d'un Minozzi, une plastique corporelle d'un Luti ou d'un Mola, autant de versions du génie humain dans l'art graphique.

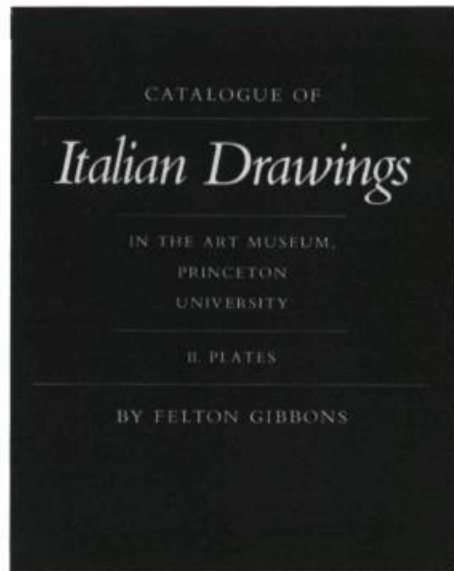
Le premier tome de l'ouvrage est entièrement consacré à la description physique et à l'authentification de chaque planche qui est reproduite en noir et blanc dans le second tome: une très riche documentation tant didactique qu'iconographique.

On reste d'ailleurs confondu par la diversité que le temps impose à la création. A tel point que, si on saute trop vite d'une époque à l'autre, on pourrait croire qu'on se trouve en face d'une géographie différente: en fait, il s'agit, comme toujours dans l'histoire de l'art, de l'évolution d'une société pour qui l'esthétique n'a pas de limites ni de bornes. Seule importe la grande quête de l'art. De l'Âge de la Foi jusqu'à la liberté précédant le Néo-classicisme et à travers la remise en question de la Renaissance, chaque artiste a œuvré pour présenter la permanence — éphémère pour l'histoire, mais éternelle pour le créateur — d'une vision de son environnement intérieur et extérieur.

La méthodologie suivie dans la présentation de l'ouvrage déconcerte un peu celui qui n'est pas trop familier avec les noms et les époques: le classement est par ordre alphabétique. On ne peut donc suivre rationnellement l'évolution de l'art italien car,

d'un artiste à l'autre, on peut sauter deux siècles, deux générations, deux âges différents. L'ordre chronologique aurait eu une bien plus grande valeur didactique.

J. de R.





Pierre Descargues

HARTUNG

POUR CÉLÉBRER L'ABSTRACTION LYRIQUE

Pierre DESCARGUES, *Hartung*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1977. 356 p.; illus. en noir et en couleur; photos; bibliographie.

Bien sûr, quand on étudie l'œuvre d'un contemporain, on ne dispose pas du recul qui souvent en permet une plus juste appréciation; mais en revanche, on dispose parfois de l'artiste lui-même et, tout compte fait, je crois qu'on y gagne. C'est probablement l'impression qu'auront aussi les lecteurs de ce *Hartung* qui nous vient d'un éditeur et d'un auteur qui ont déjà largement prouvé leur valeur, et dont le texte a été rédigé à la suite de nombreux entretiens avec le peintre. Ce texte relativement court (moins de cent pages) est à la fois excitant pour l'intelligence et attachant pour la sensibilité; il précède une iconographie éblouissante et généreuse: près de trois cents reproductions dont plus des deux tiers en couleur.

«Sur l'un des ponts qui traversent le Rhin à Bâle, il y avait autrefois un montreur de lune. Pour une pièce de dix centimes, un petit garçon de huit ans venait souvent le soir regarder dans son télescope.» Ainsi commence l'histoire de Hans Hartung. Pierre Descargues nous la raconte depuis le jour où cet «enfant qui voulait devenir astronome» découvre Rembrandt, jusqu'au jour où, à Antibes, dans des ateliers qu'il a fait construire à sa mesure, l'inventeur de l'abstraction lyrique donne la plénitude de sa création. Et, au fil de ces pages en apparence narratives, l'auteur nous propose une réflexion sur une aventure picturale exemplaire, sur une époque difficile et sur une forme d'art qui a bousculé l'évolution de la peinture en Europe comme aux États-Unis.

Descargues, qui a écrit assez de monographies importantes, tant sur des artistes modernes que sur des maîtres anciens, pour faire un peu de biographie comparée, estime que Hartung est peut-être le premier peintre abstrait à avoir connu un développement complet. Aussi s'attache-t-il à dégager les phases de ce développement avec toute l'ardeur qu'on consacre à l'étude d'un prototype. Le lecteur pénètre dans l'univers du peintre par «les créations fulgurantes de sa jeunesse» où Hartung est pathétiquement seul, puis à travers cette «quête hors de soi» sur des voies déjà ouvertes par des prédécesseurs où «il ne se distingue plus que par des nuances»; cependant, il devient maître de son langage et, stratégie créatrice presque trop belle, évite d'effectuer «son enquête» sur ses inventions premières «pour ne rien altérer de sa source profonde».

Huit ans plus tard, à Minorque, «l'île la plus venteuse, la moins boisée, la moins belle, donc la moins fréquentée», il redonne lui-même: «On ne s'installe pas dans une maison qu'on a dessinée, avec la femme qu'on aime, sans prévoir que quelque chose en soi va changer». Très vite, il s'aperçoit qu'il n'a pas perdu son temps: «Pour avoir calculé, des années durant, la proportion dorée, il contrôle aisément le mouvement, la direction, la distance.» Cette fois, les autres ne l'intéressent plus, et seule la montée du nazisme a pu l'empêcher de donner à son art, dès 1934, «la pleine respiration». L'auteur évoque alors les difficultés qu'éprouve le peintre à faire accepter ses propositions: «On n'existe pas si on est seul. La nouveauté n'est admise que si elle semble faire nombre.» Or, ce grand solitaire

est tenu à l'écart — et parfois combattu — par les tenants de l'abstraction géométrique et du surréalisme qui sont organisés en groupes cohérents avec revues, places fortes, salons, etc. Et pourtant, Hartung continue de provoquer d'étranges rencontres dans ses *gribouillis* qui n'ont certes pas leur place dans «la Cité heureuse» qu'on rêvait alors.

En 1946, l'abstraction prend rapidement de l'importance «et interdit, pour dix ans au moins, qu'une idée originale naisse du côté de la figuration». A cette faveur, Hartung est enfin reconnu pour ce qu'il est, et ce, au moment où son écriture est le plus dépouillée. C'est toujours le trait qui compte pour lui — le beau et le laid, le primitif comme le savant — et cette conviction «qu'aucune forme n'existe si un mouvement ne la crée». Plus que jamais, il sait qu'il a devant lui «toute une vie à lancer de ses doigts, de ses bras, de tout l'élan de son corps sur le papier ou la toile». Il vit dans la peinture, et les nouveaux outils qu'il acquiert lui offrent mille possibilités. C'est en communiquant avec eux que, sans renier l'orientation de ses débuts, il devient coloriste au début des années soixante. Dès lors, il a fait éclater les cloisons: «Il ne partage plus une auberge avec d'autres. C'est sa demeure qu'il habite. Sur la porte, il n'y a plus d'étiquette en *isme*, mais son nom: Hans Hartung.»

Le texte de Pierre Descargues, d'une élégance et d'une précision remarquables, se lit facilement. L'exposé n'est jamais encombré de brouilles biographiques, et, pourtant, on quitte ce livre avec l'impression de très bien connaître le peintre, comme on connaît mieux cette première moitié du 20^e siècle où il a vécu et dont l'activité artistique est évoquée — et subtilement jugée — à maintes reprises. Enfin, les commentaires que fait l'auteur à propos de l'art de Hartung, de ses transformations, de ses hésitations, de ses convictions, de sa *cuisine*, etc., nous font pénétrer, bien sûr, dans l'univers du peintre mais, aussi, constituent une excellente introduction à l'art abstrait en général dont Hartung continue d'explorer les possibilités depuis près de soixante ans.

Quant à la qualité et au nombre des reproductions, on en a le souffle coupé, et on rêve du jour où un éditeur québécois...

Gilles DAIGNEAULT

L'AFFICHE

Max Gallo

miroir de l'histoire



ROBERT LAFFONT

L'ART DE L'AFFICHE

Max GALLO, *L'Affiche, miroir de l'histoire, miroir de la vie*. Analyse critique de Carlo Arturo Quintavalle. Paris, Robert Laffont, 1973. 231 p.; illus. en coul. et en noir.

Roger SAINTON, *Art Nouveau, affiches et gravures*. Paris, Flammarion, 1977. 95 p.; illus. en noir et en coul.

Ces deux ouvrages sont une précieuse contribution à l'art de l'affiche de 1789 à nos jours. Abondamment illustrés, ces textes sur l'affiche, son histoire et sur la philosophie qui a présidé à la création des images représentant cet aspect de l'art sont une aide précieuse à la compréhension du phénomène de la publicité.

Dans son livre, Max Gallo, avec les qualités d'écrivain et d'historien qu'on lui connaît, retrace l'histoire de l'affiche et évoque

la création des symboles que véhicule l'affiche dans la société, en fonction des événements marquants de l'époque, l'image ayant évolué parallèlement à l'histoire de cette société et à la vie du temps. Le récit historique est très vivant, et l'analyse de l'évolution de l'art de l'affiche témoigne d'une connaissance profonde de cette forme d'art. La qualité et le nombre des illustrations, dont la plupart sont en couleur, ajoutent un élément important aux six chapitres de l'ouvrage: De 1789 à 1848, de la Bastille aux prodiges de l'industrie; de 1848 à 1898, le triomphe de la bourgeoisie; de 1893 à 1924, images de guerre et de révolution; de 1925 à 1945, propagande et idéologie; de 1950 à 1970, la parole et l'image. A la fin du volume, une analyse critique de Carlo Arturo Quintavalle, traite des origines de l'affiche, des mouvements Liberty, Art Nouveau et Jugendstil, de l'Expressionnisme allemand et du Bauhaus, de l'époque postcubiste, des tendances de l'après-guerre, et s'ajoute au texte principal de Max Gallo. Une abondante bibliographie permet de remonter aux sources si l'on désire étudier le sujet en profondeur.

Dans *Art Nouveau*, Roger Sainton consacre son étude de l'affiche et de la gravure en Europe à la période qui se situe entre la fin du 19^e siècle et les environs de 1925. Une introduction retrace l'histoire de cet art, ses caractéristiques et les nombreuses sources, l'art japonais en particulier, où les artistes de l'époque ont puisé leur inspiration. L'affiche et l'illustration du livre furent les domaines où l'Art Nouveau a connu une large expansion, cet art se caractérisant par la sinuosité de la ligne qui se joue et revient sur elle-même en de multiples volutes. Le renouveau de curiosité qu'a connu cet art en ces dernières années ajoutent à l'intérêt que suscite cette étude. De nombreuses illustrations de bonne qualité constituent la majeure partie du volume.

Lucile OUMET

LES FAÇADES DE MONTRÉAL

Les Rues de Montréal — Façades et fantaisie. Album illustré en noir et blanc. Photographies d'Edith Mather, texte de René Chicoine. Texte français et anglais. Montréal, Livres Toundra, 1977. 96 pages.

Faisant suite à l'album sur le Montréal des années 1870 à 1900, que les Livres Toundra publiaient en 1976, en voici un autre qui — en deuxième volet — nous invite à mieux connaître la métropole canadienne et à en examiner de près toutes les curiosités architecturales secondaires qui donnent un cachet particulier à la ville et qu'on ne prend pas toujours au sérieux.

Cet album, illustré de nombreuses photos, nous parle, tout au long de ses 96 pages, des différents styles, depuis le Moyen âge européen et le 17^e siècle français jusqu'au Victorien anglais, en passant par l'inspiration de nos propres artisans du fer et du bois. Ces styles constellent nos rues, qui sont en outre influencées par des particularismes pragmatiques plus propres à notre climat et par des variantes sorties tout droit de l'imagination des Montréalais.

En se promenant dans les rues de Montréal, la photographe Edith Mather a photographié des milliers et des milliers de détails

architecturaux qu'après sélection, elle a rassemblés en 14 chapitres: les escaliers, les balcons, les tourelles, la sculpture sur pierre, les consoles, les entrées, les fleurons, les fausses girouettes, le décor sur les toits, les grilles, les rampes et balustrades, les gargouilles et mascarons, les façades, les démolisseurs.

C'est en feuilletant cet album qu'on est stupéfait de l'ignorance de notre environnement physique citadin. Et, pourtant, à voir ces photos, on s'étonne de plus en plus de la richesse de la décoration de nos maisons. De plus, même si un nombre important de ces œuvres, mineures en soi, ont été importées, il n'en reste pas moins que nos artisans y ont apporté leur touche personnelle et donné une haute idée de leur habileté et de leur talent.

Dans Montréal, ville de plus en plus livrée aux démolisseurs et au capitalisme dit «sauvage», il est devenu vital de prendre conscience qu'il faut des générations pour donner à une agglomération urbaine son cachet particulier, celui qui la distingue des autres. Montréal a beau n'être, au point de vue population, que la septième ou huitième ville d'Amérique du Nord, elle n'en possède pas moins un esprit historique qui se dégage nettement d'un tel album et qu'il serait bon d'approfondir et, surtout, de ne pas détruire.

J. de R.

AU PAYS DES CHATS ET DE LA FÉERIE

Catlands — Pays des chats. Album en couleur, illustré par Félix Vincent. Texte français et anglais. Montréal, Livres Toundra, 1977.

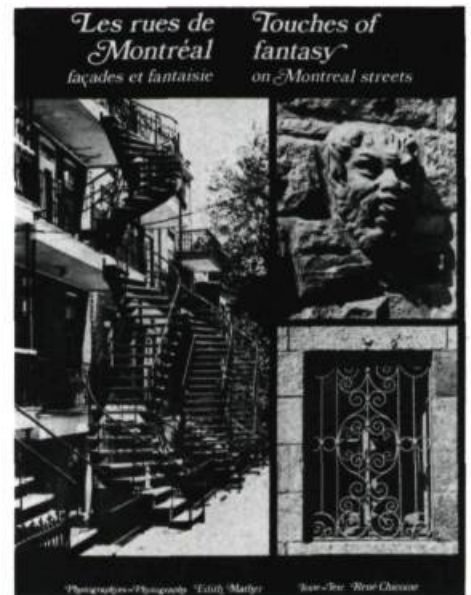
En présentant une vingtaine de ses tableaux à la Galerie Libre de Montréal en même temps qu'avait lieu le lancement d'un album, *Catlands — Pays des chats*, où ils servent d'illustrations, le peintre Félix Vincent nous entraîne dans un monde de féerie tel qu'on n'en avait pas vu depuis longtemps. Parce qu'il aime les chats, ce jeune artiste a créé une suite de rêveries à la fois fantaisistes et surréalistes où le merveilleux s'installe dans l'imaginaire, selon un schéma qui relèvent souvent de la psychanalyse, et où le temps et l'espace sont fondus en une seule unité.

Dans ce Pays des chats, objet de cet album illustré pour enfants (et grandes personnes), tout est ramené au monde de l'enfance, à ses fantasmes, à ses complexes, à ses désirs secrets. Pour lier un tableau à l'autre, où le conscient et le subconscient s'interpénètrent, l'artiste a choisi de figurer des scènes de conte et des paysages de rêve. On peut parler aussi du caractère naïf des œuvres exposées — naïf dans le sens de la conception et non de la structure — parce qu'elles recèlent une fraîcheur d'intention et un mode de figuration dans une vision où l'âge du spectateur ou du lecteur n'a plus aucune importance.

En publiant dans cet album les œuvres exposées à la Galerie Libre, Félix Vincent a voulu nous livrer la vision qu'il a du rêve. Il veut ainsi nous transmettre la valeur animiste de toute vie, qu'elle soit animale ou humaine. Qu'y a-t-il, en effet, derrière les yeux clos de ses chats et dans l'imagination de l'enfant qui bâtit en même temps

son univers bien à lui? Des pensées que nous ne soupçonnons pas mais qu'il imagine selon une vision anthropomorphique et adulte nous permettant de transposer sans effort. Et interviennent, dans toute cette imagerie, les oiseaux, le vent, les arbres, le soleil, l'arc-en-ciel, dans une suite où la logique cède le pas à la féerie.

J. de R.



UNE AUTOBIOGRAPHIE DE

GEORGIA O'KEEFFE

Georgia O'KEEFFE par Georgia O'Keeffe, New-York, The Viking Press, (*A Studio Book*), (publié simultanément au Canada par The Macmillan Company of Canada Ltd.), 1976.

Je me souviens d'avoir découvert Georgia O'Keeffe, il y a quelques années, à la Phillips Collection de Washington; par coïncidence, la Corcoran Gallery abritait, à la même époque, une exposition Lowell Nesbitt, ce qui soulignait les liens directs entre Georgia O'Keeffe et certaine avant-garde actuelle: mêmes fleurs de dimensions monumentales, *hard edge*.

Il ne fait aucun doute que Georgia O'Keeffe est un des grands peintres américains de ce siècle — et par conséquent un des grands peintres américains tout court. De même que l'Art Ensemble de Chicago définit sa production comme «great black music» car «c'est grand, c'est noir et c'est de la musique», de même, on peut dire que Georgia O'Keeffe peint de la grande peinture américaine. Du Midwest où elle a d'abord vécu (Madison, Chicago), elle a bientôt essayé jusqu'à incorporer successivement dans son œuvre tous les paysages, tous les climats de la terrible Amérique: New-York avec ses gratte-ciel, le Texas, le Nouveau-Mexique surtout où elle a séjourné à Taos puis à Abiquin (où elle s'est installée définitivement en 1949, après la mort de Stieglitz qu'elle avait épousé en 1924). Parmi les images les plus frappantes du Sud-Ouest américain: les collines rouges des *bad lands*, la vieille église espagnole, la croix, les os dont elle avait rapporté un plein tonneau lors de son premier voyage, les crânes de chevaux et de bovidés dans le désert, ... Notamment, cette *Grande peinture américaine*, précisément, qui représente un bucrâne se détachant sur un fond frappé de tricolore — provocation délibérée de Georgia O'Keeffe, agacée par la référence alors obligée à Cézanne. La plupart des artistes américains de l'époque, note-t-elle avec raison, souhaitaient vivre en Europe; même New-York leur paraissait un pis-aller. D'autres paysages: ceux du Maine (mer et coquillages), de la Gaspésie avec ses croix qui, joyeuses et sveltes, contrastent avec celles, austères et sombres, trapues comme des Pénitents, du Nouveau Mexique; du lac George dans l'Etat de New-York, ... Par son goût du répertoire élémentaire des formes naturelles, de leur simplicité et de leur majesté, elle évoque d'ailleurs certains peintres canadiens, surtout Lawren Harris, et aussi sa consoeur Emily Carr. Chantre de l'Amérique, elle l'est par son goût du monumental. Elle s'est souvenue de ce conseil d'une religieuse qui l'enseignait adolescente: «Paint it big», même et surtout s'il s'agit de fleurs, de coquillages, de fruits, ... Quand elle a fini par se rendre en Europe (en 1953 seulement, à l'âge de 65 ans, c'est tout dire!) et qu'elle a vu la montagne Sainte-Victoire de Cézanne, elle l'a jugée mesquine et dérisoire. Son *Ciel au-dessus des nuages*, de 1965, est de si vastes dimensions qu'il est resté à l'Art Institute de Chicago où on l'avait exposé temporairement: il n'aurait pu retrouver place dans un atelier. Pourtant sa peinture exprime un sens profond de la mesure — mais à une échelle, comme celle des distances, inconnue en Europe. Elle a rejeté l'enseignement des écoles, des aca-

démies, cet enseignement qui à l'époque représentait justement, sinon l'académisme, du moins l'Europe. Si l'on tient à jouer le jeu des *ismes* et des étiquettes, on sait qu'on peut la qualifier avec d'autres peintres de *précisionniste*, ce qui risque d'évoquer, bien à tort, un art du trompe-l'oeil, du petit format, du détail maniaque. Elle apparaît parfois proche du *musicalisme*: elle a été tentée par la *traduction* picturale de sensations musicales (par exemple *Musique — Rose et bleu*, I, 1919). Plus complexe est son rapport au surréalisme. Le bucrâne et les fleurs flottant dans le ciel, sur fond de collines rouges; plus généralement, les os, les pelvis, avec leurs formes chantonnées, leurs volutes, font songer aux créations d'un Tanguy ou d'un Dali; mais c'est affaire de coïncidence plastique, comme des homonymes dans deux langues différentes. Seule peut-être l'*Échelle vers la lune*, tableau tardif (1958), a quelque chose de surréaliste et d'ailleurs d'un peu explicite et maladroit. Elle participe aussi, d'une certaine façon, à l'Art Déco des années 25, encore qu'ici il soit difficile de distinguer entre ce qui est Art Déco dans le style de Georgia O'Keeffe et dans le sujet (les gratte-ciel eux-mêmes Art Déco): le *Radiator Building — La Nuit* (1927), l'admirable *Shelton avec taches de soleil* (1926), si typique d'un art décoratif qui affectionnait les emblèmes solaires, délicieux comme un sorbet au citron. Parfois la forme se fait maniériste, ainsi dans l'*Oiseau noir* volant au-dessus de collines enneigées (1946). Parfois encore, on retrouve le répertoire formel de l'Art Nouveau ou de l'Art Déco avec le motif de la flamme (*La Souche d'arbre* rappelle la couverture de Mackmurdo pour *Les Églises de Wren*, premier exemple historique d'Art Nouveau).

Mais les bâtiments, les églises, les fermes n'intéressent Georgia O'Keeffe que dans la mesure où ils s'intègrent au paysage naturel auquel ils empruntent et leur forme et leur couleur, et dont ils deviennent indiscernables. D'ailleurs l'alphabet de la création est à la fois varié et interchangeable. La montagne du Maine reproduit la latte, le tavaillon (*shingle*) des toits de la région. Les collines noires, avec leur base grise, ressemblent à un troupeau d'éléphants. Des formes, qui paraissent à tel spectateur des troncs d'arbre, sont en fait des lits de rivière vus d'avion. Ce qui peut paraître moins profondément américain, c'est qu'à part la série des gratte-ciel new-yorkais et (par implication) l'avion, la technologie est à peu près absente de cette œuvre. Lorsqu'elle peint la série des os de pelvis dans le désert, Georgia O'Keeffe s'intéresse surtout, précise-t-elle, au bleu du ciel qu'on voit à travers le vide de l'os: «Ce bleu qui sera toujours là, comme aujourd'hui, après que toute la destruction effectuée par l'homme sera finie.» Elle est proche, si l'on veut, de Frank Lloyd Wright plus que de Mies van der Rohe. Sa vision des formes pleines a une qualité sculpturale, à trois dimensions, si bien qu'on n'est pas surpris d'apprendre qu'elle s'adonne maintenant à la poterie.

Le style, la langue de Georgia O'Keeffe sont à l'image de son style, de sa peinture. Simplicité, clarté, souci du fondamental, qui ne se distingue guère du quotidien. On songe à Francis Ponge (le parti pris des choses). Un réalisme qui va jusqu'à l'abstraction parce que la réalité des choses, de la nature, est empreinte de spiritualité (une des rares influences européennes qu'elle reconnaisse est la lecture de Kandinsky, Le



Spirituel dans l'art). Mais l'homme — comme l'avion — n'est présent que par le regard qu'il porte sur les choses; lui-même demeure invisible. Ce livre qu'elle a écrit, dont elle a choisi les reproductions (plus d'une centaine), est admirable, son format et sa typographie respirent; le tout est, à l'image de l'Amérique, spacieux — mais aussi, malheureusement, luxueux: seul le prix (\$75) est susceptible de faire hésiter les amateurs.

Jean-Loup BOURGET

UN PEINTRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Alain JOUFFROY et Philippe BORDES, *Guillotine et peinture — Topino Lebrun et ses amis*, avec des reproductions (en noir et en couleur) et des commentaires de Dufour, Erró, Fromanger, Monory, Recalcati, Velickovic, Chambas. Documents, biographie, correspondance de Topino Lebrun. Paris, Éditions du Chêne, 1977. 138 pages.

François-Jean-Baptiste Topino Lebrun, peintre d'histoire et élève de David, fut à peu près unanimement négligé par les historiens d'art. Les rares qui en font mention, comme Étienne Delécluze (*Louis David, son école et son temps*, 1855), l'ont considéré comme un artiste assez médiocre, dont les opinions révolutionnaires auraient gâché le talent potentiel.

Depuis 1971¹, Alain Jouffroy a effectué d'amples recherches à propos de Topino Lebrun. Il a retrouvé à Marseille, où il avait été envoyé en 1801, le seul tableau qu'on puisse avec certitude lui attribuer: *La Mort de Caius Gracchus*. La toile était dans un état lamentable: démontée de son châssis, longuement abandonnée dans des combles, pliée comme un drap, froissée, et demandait de sérieux travaux de restauration. Achèvement des efforts de Jouffroy: l'organisation, en juin 1977, d'une exposition au Centre Beaubourg, pour laquelle sept peintres de ses amis ont réalisé une série de toiles en hommage à Topino et à ce qu'il peut signifier pour nous aujourd'hui.

Car, s'il est hors de propos d'admettre Topino au rang des génies de son temps, bien que *La Mort de Caius Gracchus* témoigne d'un savoir-faire achevé, et que, surtout, par son utilisation du clair obscur, par la théâtralisation des attitudes qu'il donne aux personnages et par l'atmosphère comme suspendue dans laquelle il fait baigner la scène, il ait anticipé sur certains traits de ce que sera la peinture romantique, c'est avant tout par la signification complexe de son tableau, par la rigueur de ses choix politiques et par l'étrangeté de son destin que Topino a fasciné Jouffroy et ses amis.

Guillotine et peinture propose un dossier double, et complet. D'une part, les textes de Jouffroy et de Bordes, la documentation rassemblée sur Topino le situent à la fois comme peintre et comme révolutionnaire. De l'autre, la reproduction des toiles réalisées à la demande d'Alain Jouffroy et les commentaires des peintres eux-mêmes amènent le lecteur à s'interroger de multiples façons sur ce que peut être, en ce dernier quart du vingtième siècle, et après les événements historiques que le monde connaît depuis son début (différents totalitarismes, faillite des socialismes classiques, confusion des idéologies, mise en cause actuelle du marxisme figé, etc.), le rapport

entre la peinture et l'histoire (Alain Jouffroy n'hésitant pas à proposer les œuvres ici rassemblées comme les premiers jalons d'une «nouvelle peinture d'histoire»).

Né en 1762, Topino ne cessa de montrer pendant la Révolution française des sentiments authentiquement jacobins (il fut notamment membre du tribunal révolutionnaire en mars, puis en septembre 1794, mais il fut également très vite conscient de l'arbitraire qui entache souvent la justice révolutionnaire). Cela lui vaudra d'être guillotiné, le 31 janvier 1801, après un procès truqué où il sera accusé d'avoir participé à une pseudo-conspiration contre le premier Consul et d'avoir dessiné le modèle des poignards armant cette *conspiration* (en fait montée par la police et offrant à Bonaparte l'occasion de se débarrasser des Jacobins)! On a parfois admis qu'il avait bien connu Gracchus Babeuf, l'organisateur de la Conspiration des égaux, qui fut guillotiné après avoir tenté de se suicider en plein tribunal; on sait aujourd'hui qu'il n'en fut rien et que Topino ne partageait pas totalement les idées politiques de Babeuf. Quoi qu'il en soit, la mort héroïque de ce dernier en fit pour les Jacobins un véritable martyr, et il est incontestable que *La Mort de Caius Gracchus* fut pour Topino l'occasion de rendre hommage à sa mémoire. Cette toile, peut-être commencée à Rome en 1792, fut achevée en 1797, exposée au Salon de 1798, et valut à son auteur un grand succès. Outre l'homonymie qui rapproche le héros romain du révolutionnaire, bon nombre des détails figurant dans le tableau confirment sa signification politique. Le fait historique fut pour Topino non seulement prétexte à composition émouvante, mais occasion de faire comprendre que la Révolution était en train d'abandonner ses exigences initiales pour glisser vers le renoncement total à un principe qui figura uniquement dans la première Constitution: le Bonheur du Peuple.

Si *Guillotine et peinture* s'en tenait là, on pourrait admettre qu'il concerne, au mieux, les historiens d'art ou les spécialistes de la peinture révolutionnaire... Le versant contemporain de l'ouvrage donne à cette réhabilitation une tout autre portée. Sans nécessairement se référer à la composition de Topino ou à sa personne (après tout, on n'est pas obligé d'admettre qu'il est spécialement glorieux pour un peintre de faire partie d'un tribunal), les artistes rassemblés par Jouffroy ont analysé la relation entretenue par leur pratique propre à l'histoire avec une incontestable franchise. Aussi, ce qu'ils nous donnent à voir ne saurait-il prétendre à une fallacieuse unité: ce qui frappe au contraire, c'est le jeu des différences individuelles, la multiplicité des réponses possibles à la question posée.

Dans l'éventail offert, chacun pourra marquer ses préférences (s'il s'agissait de classer les travaux selon la vigueur de leurs énoncés et la complexité des analyses sur lesquelles ils reposent, Dufour et Fromanger me paraîtraient les plus marquants), mais il est sans doute préférable de noter avant tout comment chaque peintre réagit d'une façon qui lui est propre, sans se plier à aucune directive idéologique, mais en intégrant cette *commande* dans le *style* qu'on lui connaissait, sans asservir son travail à une signification préétablie, mais en articulant sa pratique propre à un référent plus ou moins fantomatique, dont la mise à distance mémo fait sens.

L'Histoire apparaît ainsi pour ces peintres à la fois comme un souci (peut-être

parce que pendant des années, elle a en effet été absente de la peinture) et comme un domaine où la subjectivité ne saurait se trouver annulée. Pour Dufour, «la nouvelle peinture d'histoire se produit à l'exact point où se transpercent mon histoire et l'Histoire», et son tableau-montage juxtapose crûment, sans rhétorique, sa vie privée, une femme debout urinant et l'*anarchiste* allemand Holger Meins, mort récemment en prison. Si, chez Erró, les emprunts modernisés à Topino Lebrun se trouvent comme d'habitude mixés et enfouis dans des images de guerre, tortures, assassinats empruntés aux médias pour dénoncer les régimes totalitaires et la barbarie quotidienne, le travail de Fromanger présente deux aspects complémentaires (sujets *révolutionnaires* et autoportrait au travail dans l'atelier) qui tous les deux énoncent en clair qu'il est pour le peintre un usage politique de la couleur (non symbolique) alors même que l'atelier l'isole du quotidien et de la rue — la conscience politique ne pouvant dès lors que résider dans l'effort qui tend simultanément à affirmer et rompre cet isolement, à lancer un pont vers le réel, au-delà de l'image peinte. Chez Monory, le refus de l'Histoire et de ses jugements indéfiniment révisables est clairement marqué, alors que pour Recalcati «le risque historique commence dans le travail de la création solitaire, et la condamnation de l'histoire se joue déjà entre son pinceau et la toile» (Jouffroy). Velickovic constate dans des teintes crépusculaires: corps décapités, guillotine — l'histoire est chez lui terreur objectivée sur la toile dans ses instruments et ses effets mais d'une froideur qui devrait faire hurler de peur. A l'opposé, Chambas la transforme en carnaval dérisoire: bouffonnerie à fards et masques où les gestes sont grotesquement grandiloquents...

Une telle exposition, un tel livre n'étaient vraisemblablement pas concevables en France dans l'atmosphère intellectuelle d'il y a une dizaine d'années: on était encore dans un structuralisme omniprésent qui paraissait évacuer l'histoire. Ce n'est pas qu'en 1977, l'ambiance soit forcément plus propice: le succès des nouveaux philosophes (amalgame de pensées nihilistes qui tentent de cerner à sa racine la question du pouvoir) ne prédispose pas davantage le public à s'interroger sur son rapport au passé. Mais c'est que déjà la peinture, depuis que s'est imposée la Nouvelle Figuration, avait pris pour tâche de dénoncer certains aspects contemporains (Viet-nam, Grèce, ...) et véhiculait globalement des significations au moins sociologiques. De leur côté, la plupart des participants à *Guillotine et peinture* avaient marqué depuis des années un certain *retour* du politique (comme retour d'un *refoulé*): les toiles présentées ici confirment cet engagement antérieur. Très discrètement, elles pourraient bien se trouver en avance sur la *pensée* qui occupe actuellement le devant de la scène intellectuelle. C'est pourquoi, si c'est d'abord aux autres peintres qu'il appartient de relever ce qui peut leur paraître constituer un véritable défi, il est possible que *Guillotine et peinture* marque une date importante dans un domaine plus vaste que la seule évolution de la figuration en France.

1. On pouvait jusqu'à présent lire les premiers résultats de ses travaux dans *A la recherche des 12 poignards de Topino Lebrun*, in *De l'individualisme révolutionnaire*, Collection 10/18, 1975.