

--> **Voir l'erratum** concernant cet article

Lectures

Volume 32, numéro 128, septembre–automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53923ac>

[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

(1987). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 32(128), 72–74.

lectures



A L'ORIGINE DU GÉNIE

Paolo GALLUZZI, Éd., Catalogue de l'Exposition Léonard de Vinci, ingénieur et architecte, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1987. 373 pages.

Depuis quelques années, semble-t-il, on a décidé de transformer les catalogues d'exposition en livres d'art. Celui-ci en est un exemple typique: grand format, carton épais, jaquette et papier luxueux, très nombreuses reproductions aux couleurs ocrées de vieux manuscrits, ... bref, toutes les caractéristiques de la somptuosité. Le tout assorti de l'opulence scientifique de rigueur en une occasion aussi unique: «Le plus grand nombre de manuscrits de Léonard réunis sous un même toit depuis la mort du maître, en 1519.»

M. Pierre Thérberge, Directeur du Musée, a organisé l'exposition et, pour le catalogue, a fait appel à M. Paolo Galluzzi, Directeur du Musée d'Histoire des Sciences de Florence, qui, à son tour, a mandaté neuf spécialistes vinciens.

C'est un livre bien rempli, avec beaucoup de renseignements précis, voire nouveaux. L'objectif des auteurs: «Nous avons cherché à présenter une image de Léonard ingénieur et architecte reflétant aussi fidèlement que possible les résultats des recherches les plus récentes dans le domaine, et rendant compte de la nouvelle perspective historique qui s'est substituée à une longue tradition laudative.»

Quel fut donc le principal apport de Léonard ingénieur? M. Galluzzi nous répond: «La véritable originalité de Léonard réside dans son approche et dans le style de sa recherche. Jamais personne n'avait tenté d'introduire dans un traité de mécanique une section portant sur les applications pratiques qui soit si riche de détails. Jamais personne avant lui n'avait par ailleurs abordé la question des applications mécaniques dans un tel effort de mise en rapport avec les principes généraux, de même que d'analyse quantitative rigoureuse et de schématisation géométrique.»

La seconde partie du livre commence avec trois pages blanches où l'on a omis le titre: «Léonard architecte». Quelques pages plus loin, la figure 189 reproduit le tableau *L'Adoration des Mages*, avec le titre *Étude pour l'Épiphanie*. Après le texte d'André Chastel, la deuxième partie du livre apparaît très peu spécialisée: il faut s'intéresser très fort à Léonard et à l'architecture pour apprécier une centaine de pages très techniques sur un tiburio et sur un plan centré d'église. Cette section fera plutôt la joie des mordus.

Un beau livre donc, un peu austère mais riche d'enseignements. Cependant, pourquoi nous laisse-t-il sur une curieuse impression s'absence? Sans doute, à cause de ceci: à la page 41, on nous dit que Léonard tira ses plus larges moyens de subsistance de sa «charge d'ingénieur»; puis, en p. 48, on nous cite Vasari affirmant: «Mais sa vocation était la peinture.» On ajoute même, un peu plus loin (p. 94): «C'est d'ailleurs comme peintre qu'il se pose d'abord ces questions fondamentales» sur les raisons qui peuvent expliquer les effets mécaniques.

Voilà donc éclaircie l'impression d'absence: le livre traite du principal moyen de subsistance de Léonard, mais laisse de côté sa vocation. Même à l'intérieur du cadre *ingénieur et architecte*, cette dichotomie était-elle nécessaire?

Enfin, je ne puis m'empêcher de citer M. Pierre Thérberge dans ses remerciements: «Léonard, qui put réaliser ses projets les plus ambitieux grâce aux plus grands mécènes de son temps...»

De quoi rêver.

Stephen GRENIER

Dans notre précédent numéro, le compte rendu de l'ouvrage *Demeures bourgeoises de Montréal* a malencontreusement été rendu incompréhensible par une coupure accidentelle.

Nous prions les auteurs, l'éditeur et nos lecteurs de nous excuser. Et nous reprenons le texte dans son intégralité.

UN BEL HÉRITAGE DIFFICILE À GÉRER

François RÉMILLARD et Brian MERRITT, *Demeures bourgeoises de Montréal*, Montréal, Éd. du Méridien, 1986, 248 p.; 215 ill. en noir.

Le 14 janvier dernier, l'incendie du consulat soviétique nous a tristement rappelé que le feu est toujours l'un des périls qui menacent notre patrimoine architectural. Il s'agissait des maisons jumelées érigées en 1911, par un architecte inconnu pour H.-A. Lafleur et J. W. Grier.

Au milieu du siècle dernier, lorsque l'expansion a fait sortir Montréal des limites de ce que nous appelons maintenant le Vieux Montréal, la bourgeoisie fortunée a élu domicile dans le quadrilatère formé par les rues Atwater, Dorchester, Bleury et le mont Royal. Vers 1900, selon Jean-Claude Marsan, les trois quarts des millionnaires canadiens y résidaient, lesquels contrôlaient environ 70 pour cent de la richesse du pays. D'où le surnom de «Golden Square Mile».

Ce que fut ce beau quartier, et ce qui en subsiste fait l'objet d'un livre qui arrive à point nommé et le fera connaître et apprécier d'un public aujourd'hui un peu plus sensible à la signification historique et à la valeur

esthétique de cet héritage architectural que ne le furent la plupart des promoteurs.

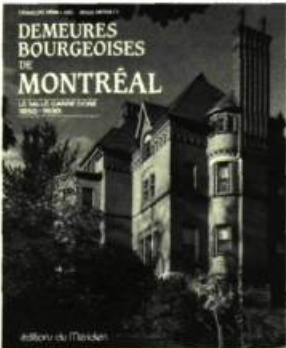
En une trentaine de pages, l'introduction brosse un tableau rapide de l'époque et dégage les composantes ainsi que les caractéristiques des demeures victorienne. Architecte et client puisent allègrement où bon leur semble: Renaissance, Tudor, gothique, byzantin, roman, grec, mauresque, toscan, rococo se conjuguent de toutes les façons. Le décor intérieur est rarement en accord avec celui de l'extérieur; il peut même changer d'une pièce à l'autre. Toutefois, au début du siècle, un retour vers les styles néo-classiques semble aller de pair avec plus d'homogénéité dans le décor.

Cet éclectisme de l'architecture, au 19^e siècle, témoigne de l'intérêt porté aux arts du passé qu'on commençait à redécouvrir et à étudier sérieusement; c'est à cette époque que l'histoire de l'art s'est formée en une discipline structurée, grâce, pour une part, aux progrès techniques de reproduction des images dans l'imprimerie. Loin d'être la recherche de l'unité, le véritable enjeu de cette architecture est la diversité, la multiplication des points de vue et les effets de surprise.

Le corps de l'ouvrage nous propose une sélection de quarante-neuf de ces anciennes maisons cossues, présentées en ordre chronologique. Le quart sont détruites et la plupart des autres ont été affectées à des usages qui ont plus ou moins altéré les intérieurs. Une carte facilite leur localisation et favorise l'établissement d'un itinéraire pédestre. Pour chacune de ces demeures, on a droit à une esquisse biographique du propriétaire qui a laissé son nom à la maison et à une brève analyse du bâtiment, le tout accompagné d'une ou de plusieurs photographies de Brian Merrett; dans certains cas, les archives photographiques nous restituent le souvenir des maisons démolies et des intérieurs d'époque.

Il est dans l'ordre des choses que la documentation sur l'architecture victorienne soit, d'abord et surtout, en langue anglaise. Comme l'auteur le reconnaît (p. 31), une partie du vocabulaire et de la terminologie en usage n'ont pas toujours d'équivalent français. Mais de là à tout traduire platement, mot à mot, il y avait un pas que le sens commun, joint à une connaissance courante du français, aurait dû suffire à interdire qu'on le franchisse si impunément. Même s'il a été utilisé par Marsan et repris par d'autres, le barbarisme «Mille carré doré», répété page après page, ne s'en trouve pas meilleur!

Souvent, lorsqu'il croit écrire en français, l'auteur le fait dans une langue parfois approximative, farcie de termes impropres, alourdie de verbes à la forme passive et à la syntaxe trop souvent calquée sur celle de l'anglais. En voici une courte brochette: telle maison «adopte une attitude de défiance» (p.100), tandis qu'une autre est «une sorte de château maléfique hugolien» qui «projète



(sic) une image très forte sur le baudouin» (p. 145) et la dépression économique «plonge la résidence dans l'abandon» (p. 124) à moins qu'elle ne soit «revampée» (p. 127). Sans commentaire. Il est plus triste encore que l'éditeur n'ait pas eu la décence de faire lire le manuscrit par deux personnes compétentes, l'une en architecture, l'autre en français. La jeunesse de l'auteur peut expliquer ces lacunes, mais elles ne s'en trouvent pas pour autant justifiées.

Ni monographie sur le sujet, ni tout à fait guide, ce livre a néanmoins un rôle à jouer comme levier de notre prise de conscience collective à l'égard du patrimoine architectural, non seulement dans ce quartier, mais partout où des ensembles immobiliers de qualité, témoignant d'une époque et d'une manière de bâtir, sont menacés par la spéculation, les démolitions ou les transformations malencontreuses. Ce jeune Rémylard mérite d'être encouragé et mieux encadré, car il possède le feu sacré.

Gilles RIOUX

ÉLOGE DE LA MAIN: CELLE QUI ÉCRIT, CELLE QUI PEINT.

Jacques DEMOUGIN, Éd., *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris, Larousse, 1985-1986. 2 vol.; 1862 p.

La pertinence d'un dictionnaire des littératures dans une revue d'art ne relève pas de l'évidence; cela tient à ce que l'usage qu'on fait des dictionnaires et des encyclopédies se limite à des consultations si spécifiques qu'elles ne nous permettent pas d'apprécier l'ampleur des richesses qu'ils recèlent.

Bien qu'il s'apparente, sans le déclasser, au célèbre dictionnaire Lafont-Bompiani dont les trois parties, auteurs, œuvres et personnages, sont réédités dans la Collection *Bouquins*, chez Laffont, ce dictionnaire Larousse se distingue par la place faite, à côté de l'information factuelle et historique, aux sciences humaines et à l'apport des outils méthodologiques développés depuis deux ou trois décennies. Ainsi, le laconisme de l'article Boileau est éloquent sur la place de l'écrivain chez nos contemporains, tandis que les articles Freud, Hugo, Mallarmé ou Lautréamont témoignent non seulement d'un déplacement d'intérêt, mais aussi du renouvellement de la pensée critique à leur égard. Si les articles sur le livre, le papier ou la bibliothèque trouvent naturellement place dans ce dictionnaire, par contre, des articles thématiques sur le mythe, le silence, la souillure, le suicide ou le cheveu débordent des frontières du domaine littéraire et rejoignent les préoccupations des artistes, tandis

que les articles calligramme, collage, peinture, typographie, dessin ou illustration nous font entrer de plain-pied dans le domaine visuel.

Située dans la perspective de l'évolution de l'humanité, la scission entre le pictural et le littéraire est un phénomène récent et occidental. Ils partagent une origine commune dans la formation des idéogrammes et des pictogrammes qui s'est prolongée dans la tradition calligraphique de l'Orient et de l'Islam. En Occident, l'écriture alphabétique se prête mal au développement d'une ornementation calligraphique et a favorisé la présence du sens, tandis que la pulsion picturale se déployait dans les lettrines, les bordures et les enluminures. Ensuite, la gravure sur bois prit la relève, et l'essor ultérieur des techniques de la gravure, qui permettait la reproduction mécanique des images, a renforcé cette autonomie du domaine pictural. Et cette séparation des genres a favorisé la formation d'un art abstrait au 20^e siècle. Par ailleurs, il faut bien garder en mémoire que toute la tradition artistique de l'Occident a ses assises dans des textes qui sont les récits mythologiques, la Bible, les chroniques historiques, les épopées et les œuvres littéraires; et, jusqu'à la fin du siècle dernier, l'enseignement académique supposait que l'artiste disposât d'une vaste culture historique et littéraire. La scission entre le pictural et le littéraire contribue à rendre désormais énigmatiques de larges pans de notre patrimoine artistique.

Parallèlement aux ruptures, il y a des solutions de continuité qu'on peut évoquer par une brochette de noms: Diderot, Baudelaire, les Frères Goncourt, Zola, Apollinaire, Breton sont des écrivains doués d'une sensibilité artistique aiguë. Chez des créateurs comme Blake et Hugo, le visuel et l'écrit s'enlacent inextricablement, comme chez Artaud et Michaud, plus tard. Picabia, De Chirico et Ribemont-Dessaignes, pour les mouvements Dada et Surréaliste, passent d'un genre à l'autre; chez les constructivistes Maïakowski et Khlebnikov font de même; Alechinsky et Dotremont les fusionnent; l'art de l'affiche et de la publicité méconnaissent la ségrégation du visuel et de l'écrit.

Bref, on n'a pas fini de débattre le mot d'Horace: *Ut pictura poesis!*

Gilles RIOUX

LE DÉCHIFFRAGE DU MERVEILLEUX

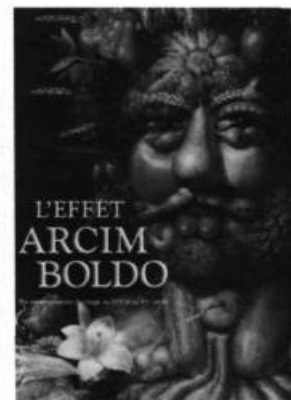
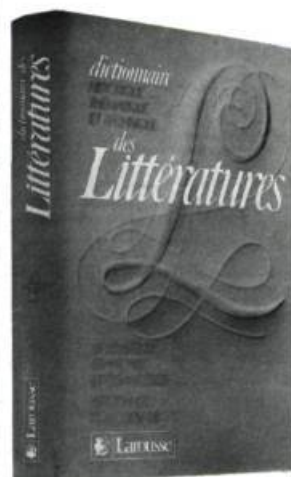
Pontus HULTEN et autres, *L'Effet Arcimboldo – Les Transformations du visage au seizième et au vingtième siècle*. Paris, Le Chemin Vert, 1987. 401 p.; 200 ill. en noir et 200 ill. en coul.

Les lecteurs de l'écrivain autrichien du début du siècle Gustav Meyrink sont déjà familiers avec le décor et l'atmosphère des milieux intellec-

tuels praguais de la seconde moitié du seizième siècle où le romancier situe l'action du *Golem*, du *Dominicain blanc*, et surtout de *L'Ange à la fenêtre d'occident*, car c'est celui-là même dans lequel évolua Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), peintre milanais, passé à la cour des Habsbourg, d'abord à Vienne, puis à Prague, où, parallèlement à ses obligations de portraitiste et de décorateur, il réalisa plusieurs séries de tableaux représentant des visages composés d'éléments aussi divers que des fruits, légumes, fleurs, poissons, mammifères, oiseaux, instruments de cuisine, livres et d'autres objets encore, qui furent si prisés en leur temps qu'il dut peindre des répliques, et qui furent imités avec moins de talent, avant de tomber en désuétude jusqu'à ce qu'Alfred H. Barr les introduise, en 1937, dans l'histoire de l'art moderne. C'est à l'enseigne d'un tableau d'Arcimboldo, le *Bibliothécaire*, qu'en 1970 Pontus Hulten, alors directeur du Moderna Museet de Stockholm, plaça son exposition *Surrealismus*; entouré, cette fois, de dix-huit collaborateurs, il consacre le Palazzo Grassi à la première rétrospective Arcimboldo qu'il assortit d'une section fort pertinente sur les métamorphoses du visage humain par les artistes de notre temps.

Aujourd'hui universellement connus, reproduits et imités par l'art publicitaire, les tableaux d'Arcimboldo ne sont pas, pour autant, mieux compris. C'est à cette tâche gigantesque que ce livre nous convie. Quatre siècles d'oubli ont brouillé les pistes multiples que viennent débayer pour nous des spécialistes, et la convergence de leurs efforts nous permet de reconstituer le milieu intellectuel de l'univers germanique encore pénétré de la pensée théologique du Moyen âge, assailli par les idées nouvelles issues de la Renaissance italienne, exalté par les nouveaux espoirs mis dans la puissance de la raison, fasciné et inquiet devant l'éclatement des frontières terrestres et astronomiques et balbutiant une pensée préscientifique, encore pétrie de symbolique. A la cour de Rodolphe II, à Prague, convergent non seulement les influences, les idées, les livres et les philosophes, savants, alchimistes et astronomes, mais aussi des esprits de moindre envergure et quelques charlatans. La mouvance de ce milieu trouve une concrétisation exemplaire dans cet ancêtre de nos musées qu'étaient les Wunderkammern – littéralement: chambre des merveilles – sorte de cabinet d'art et de curiosités où s'entassaient pêle-mêle (ou selon un ordre perdu?) pièces d'orfèvrerie, objets exotiques, tableaux, spécimens minéralogiques, animaux empaillés et curiosités de toute sorte qui ne passeraient pas toutes nos tests d'authenticité mais qui stimulaient l'esprit et l'imagination.

Aussi, dans son texte liminaire, Pontus Hulten, respectueux de la préoccupation totalisante du siècle d'Arcimboldo, nous propose-t-il trois



niveaux d'interprétation qui, tout en restant autonomes, se complètent avantageusement: d'abord une œuvre pleine de fantaisie et d'invention; ensuite, une allégorie des sciences mêlée d'allusions à la dynastie des Habsbourg et, enfin, une démarche métaphysique proposant une nouvelle conception de l'homme. Les autres textes et documents rassemblés viennent alimenter de façon spécifique ces divers niveaux de lecture.

Cette première partie, si elle n'éclaire pas directement la seconde, nous rappelle que les enjeux (et les jeux) de l'esprit ont toujours quelque rapport de similitude, qu'il s'agisse de la réaction iconoclaste de Dada, ou bien des fantasmes psychosexuels de Dalí ou de Magritte qui ne sont possibles que dans le sillage de Freud et de la psychanalyse.

A l'intention de ceux que la curiosité a piqué et qui souhaitent emprunter un chemin plus facile pour aller à la rencontre d'Arcimboldo, il faut signaler qu'*Arcimboldo, le merveilleux* (Éd. Laffont, 1977) est encore disponible. L'écrivain André Pieyre de Mandiargues s'y révèle un guide aussi compétent que fervent.

Gilles RIOUX

UN SOMMET MÉCONNU DE LA PEINTURE

Boris KOCHNO, *Christian Bérard*. Paris, Editions Herscher, 1987. 258 pages; 201 ill. en couleur et 258 en noir.

En feuilletant le remarquable ouvrage de Boris Kochno, on peut, sous le coup de préjugés superficiels et à l'instar d'une certaine société parisienne toujours en quête de l'étonnant, coller une étiquette à Christian Bérard¹ en le prenant pour un touche-à-tout élégant, spontané, à l'habileté hors pair, créateur génial de décors et de costumes pour le théâtre et le ballet, de la mode, de l'affiche, de la peinture,.... et c'est ici, pénétrant dans le vif du sujet, qu'il faut apporter la rectification qui s'impose et hausser Christian Bérard à un sommet parmi les plus élevés de la peinture.

Dans toutes ses activités d'artiste, en dehors de la peinture proprement dite, Christian Bérard agissait en fonction de son tempérament, ne sachant rien refuser (sans passer sous silence, hélas! son urgent besoin d'argent).

Boris Kochno, un ami fidèle de vingt ans, secrétaire personnel et collaborateur artistique de Serge de Diaghilev, de 1921 à 1929, fait revivre avec intensité le personnage, ô combien attachant, de Christian Bérard grâce à une profusion d'anecdotes pleines de saveur et d'humour discret, mêlées d'une certaine tristesse et, parfois, de compassion.

Peut-être avait-il cette attitude vis-à-vis l'être civilisé à l'excès qu'était son ami.

On ne peut que souscrire à l'opinion de James Thrall Soby qui tient *Sur la plage, double autoportrait*, de 1933, que possède le Musée d'Art Moderne de New-York, pour l'œuvre la plus significative de la génération qui a suivi celle de Picasso.

Le témoignage de Kochno nous fait découvrir la vocation première de Christian Bérard, la peinture, qui émerge des abondantes créations de sa courte existence, extravagante et passionnée. A la suite de celui de Kochno, plusieurs autres témoignages ajoutent encore au personnage qu'il paraissait ou qu'il était.

De nombreuses illustrations en couleur, des photos documentaires et un essai encore incomplet du catalogue de l'œuvre pictural composent cet ouvrage, bilan de la vie d'un grand artiste, unique, irremplaçable.

1. Paris, 1902-1949.

Claude BEAULIEU

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE MODERNE AU QUÉBEC

Claude BERGERON, *L'Architecture des églises du Québec, 1940-1985*. Québec, P.U.L., 1987. 383 p.; 327 ill. en noir et blanc.

Le modernisme en architecture religieuse est un sujet familier à Claude Bergeron. Il y revient aujourd'hui dans un ouvrage important consacré à l'architecture des églises du Québec.

Le défi est de taille puisqu'il s'agit d'une époque aussi controversée que riche en réalisations, d'une époque marquée par la rupture avec les formes architecturales traditionnelles et aussi par la recherche de solutions nouvelles souvent audacieuses mais inégalement réussies.

L'itinéraire que propose l'auteur parmi les quelque six cents églises alors érigées au Québec s'organise en trois parties.

Le premier chapitre s'attarde à retracer les facteurs qui expliquent le changement architectural et évoquent successivement la querelle de l'Art sacré, la réforme liturgique et la tension sentie entre l'affirmation d'une conception rationaliste de l'architecture et l'attachement aux caractères de la tradition architecturale nationale.

La seconde partie propose un panorama des réalisations architecturales dans les différents diocèses, regroupés en sept régions. En plus de dégager les caractéristiques dominantes de l'architecture des églises selon les régions, l'auteur en retrace l'évolution et en souligne les jeux d'influence.

Enfin, le dernier chapitre réunit trente-huit études monographiques. Les églises ont été choisies pour l'intérêt qu'elles suscitent, soit en raison de leurs qualités intrinsèques, soit encore par le rôle joué dans l'évolution du développement architectural.

L'ouvrage ne prétend pas à l'exhaustivité, et il y a forcément une part d'arbitraire et d'omissions dans les choix effectués. Toutefois, le regard que l'auteur pose sur l'architecture religieuse de cette époque permet d'avoir une vue d'ensemble de la situation, de mieux comprendre et d'apprécier avec plus de justesse cette part méconnue de notre patrimoine architectural et d'y découvrir de belles réussites.

André MARTIN

