

Lectures

Volume 35, numéro 139, juin–été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53771ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 35(139), 80–85.



La peinture comme événement

Germano CELANT, *Pistoletto*. New York, Rizzoli, 1989. 228 pages.

Sous sa jaquette grise, sans aucune photographie extérieure, le *Pistoletto* s'offre comme un écrin. Et, c'est en fait ce qu'il est, tant le format pleine page et la qualité des reproductions en couleur rendent justice aux œuvres miroitantes des années 60 et aux installations de grandes dimensions que l'artiste italien réalisa pendant les années 80.

Quoi que Michelangelo Pistoletto fut d'abord reconnu comme l'un des piliers de l'arte povera, notamment avec sa fameuse *Vénus aux chiffons* de 1967, ce livre récent dévoile que sa rare inventivité ne s'est pas démentie depuis lors. Celui qui l'avait découvert, Germano Celant, bien connu pour son livre précédent *L'identité italienne* (de 1959 à aujourd'hui) l'accompagne: soit en préfaçant son travail construit sur la juxtaposition des matières nobles et moins nobles, soit en l'intervenant à intervalles fixes selon les diverses tangentes qu'a emprunté son style.

Il nous amène ainsi à redécouvrir chronologiquement l'itinéraire de l'artiste, à revoir l'usage qu'il fit du miroir, au début des années 60, lorsque la figure humaine s'y reflétait, tout autant que la fin des années 70, au moment où l'espace ambiant envahit les morceaux découpés ou encadrés de celui-ci.

Pour le performeur qui voyait «la peinture comme un événement», l'art se veut un lieu de spéculations dont la sculpture de polyuréthane et acrylique rouge qu'il effectua à St-Jean-Port-Joli en 1984, est un des possibles.

Jean Tourangeau

Méduse, Sex-symbol

Jean CLAIR, *Méduse – Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris, Gallimard, (Coll. Connaissance de l'Inconscient), 1989. 243 pages; 71 illustrations en noir et blanc.

Le mythe de Méduse, aurait-on tendance à l'oublier, est double. Méduse, pour une sombre histoire de mœurs, fut transformée en une figure de l'horreur, couronnée de serpents, arborant un regard meurtrier. Mais, avant d'être investie de ce rôle inquiétant, elle était une représentation de la beauté, de l'intelligence et de la grâce.

A l'aide d'une grille psychanalytique, Jean-Clair en évoque les différentes apparitions qui hantent l'imaginaire occidental depuis vingt-sept siècles. Ainsi, Méduse, comme une médaille à deux faces, incarnerait les deux côtés – l'un obscur, l'autre, lumineux – de la psyché humaine. Elle serait l'un des premiers *sex-symbols*, dans la mesure où la séduction, frappée d'interdits maintes fois transgressés, se joue entre salut et mort.

La figure de Méduse occupe une place fondamentale dans l'histoire des arts visuels si on veut bien considérer le jeu mortel qui se dissimule sous le simple fait de regarder. L'art est organisation du chaos en cosmos, au moyen de la pulsion scopique. L'artiste est celui qui défie la mort en découpant un morceau de réalité et aboutit à cet objet partiel qu'est le tableau. L'art occidental participe de cette mélancolie de la totalité perdue.

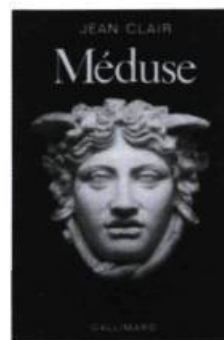
Comme le regard de Méduse foudroie le vivant, le peintre est celui qui est doté d'un œil supérieur à la moyenne. Et de même que Freud voyait l'origine de la curiosité cherchant à percer le «mystère du sexe» – que l'on songe, par exemple, à cette étrange œuvre-testament de Duchamp: «Étant donné 1) La chute d'eau; 2) Le gaz d'éclairage», le peintre est plus sensible à l'aveuglement et à la castration.

Mais, dès la Renaissance, on prit conscience de cet état de fait lorsqu'un Brunelleschi affirme: «Le pouvoir du peintre, c'est d'être borgne.» Ce que Monet entérina en disant: «Je ne suis qu'un œil.» Mais quel œil!, de reconnaître Clair.

Jean Clair, tel Persée s'enfonçant dans des contrées mystérieuses à la recherche de Méduse, fouille l'histoire de l'art pour arriver à ses fins. Qu'en est-il de la modernité vis-à-vis de l'idée du Beau, alors que tant d'artistes contemporains font dans le laid? Et il voit dans l'art non figuratif, un refus délibéré de la part du peintre de poser son regard sur le monde. Mais Méduse se dérobe pour mieux nous saisir. Ainsi «le *dripping* de Pollock, n'est rien d'autre, en fait, que le sang dégoulinant de la tête tranchée de Méduse, dessinant la figure aléatoire de notre perdition.»

Jean Clair continue à faire le procès de la modernité, entamé, notamment, dans ses *Considérations sur l'état des beaux-arts*. L'obscurité finira-t-elle par triompher de la lumière? Il faudrait garder un œil, le bon, là-dessus...

Alain Houle



La photographie québécoise à Paris

Catalogue de l'exposition *Montréal 89, Aspects de la photographie québécoise contemporaine*. Ivry sur Seine, CREDAC, 1989. 64 pages.

Selon René Viau qui présente un texte à la fin du catalogue, on ne peut comprendre la photographie québécoise contemporaine qu'en suivant l'évolution qu'elle a subie, depuis 1970 jusqu'au «ressourcement ambigu à l'égard du formalisme et de la tradition picturale» qui la caractérise dans le contexte de l'éclectisme généralisé des années quatre-vingt. Philippe Cyroulnik insiste, dans son introduction, sur le statut particulier de la photographie à Montréal. Il le présente comme paradigme de la dualité de l'art québécois, singulièrement partagé entre la référence et la déconstruction. Chaque artiste dispose d'une présentation de cinq à six pages comprenant un texte et des reproductions. Raymond April, Pierre Boogaerts et Sylvie Readman signent leurs textes tandis que ceux de Sorel Cohen, Angela Grauerholz et Serge Tousignant sont respectivement présentés sous les plumes d'Earl Miller, Chantal Pontbriand et Pierre Dessureault.

Tous les textes sont traduits en anglais. Un document intéressant qui nous fournit de bonnes références théoriques sur les diverses démarches et qui est complété par les biographies des photographes. Un regret cependant, le texte de Cyroulnik, selon nous, perpétue les clichés de «l'entre-deux culturel» québécois, pont aux ânes d'une idéologie trop connue qui a fait sans doute recette dans l'Hexagone mais qui reste insuffisant, quant à nous, pour analyser l'esthétique des œuvres exposées.

Bernard Paquet



La pensée de Kandinsky

Michel HENRY, *Voir l'invisible*. Paris, Éditions François Bourin, 1988. 248 pages.

Michel Henry a une thèse à défendre: il existe une essence éternelle, universelle et surnaturelle de la peinture, et les écrits de Kandinsky sont une voie d'accès privilégiée à la compréhension de cette essence, tout comme sa peinture en est une manifestation, d'ailleurs. *Voir l'invisible* se présente comme une herméneutique de ces écrits.

Henry étudie la théorie kandinskienne en qualité de philosophe, et non d'historien de l'art. Ce point de vue s'avère approprié pour l'étude de certains concepts-clé, notamment la dualité extérieur-intérieur, reprise dans les termes du visible et de l'invisible, du monde et de la vie, de l'objet et de l'énergie, et le concept même d'abstraction. L'apport fondamental de Kandinsky, selon l'auteur, consiste à avoir rompu définitivement avec toute forme de représentation, d'avoir soustrait la peinture à son origine mondaine. L'œuvre abstraite véritable ne résulte pas d'une réduction ou d'un épurement des qualités sensibles du monde extérieur (comme c'est le cas pour Mondrian et, selon Henry, Malévich), mais constitue pour Kandinsky le lieu d'une expérience nouvelle, le jaillissement à travers formes et couleurs de «la vie invisible dans son inlassable venue en soi-même.» On voit poindre dans cette idée le modèle schopenhauerien du «monde comme volonté et comme représentation», et l'idée d'une suprématie de la musique sur les autres formes d'art, notions à propos desquelles l'analyse de Henry est également juste et profitable.

Dans l'ensemble, cependant, l'approche et la thèse de l'auteur demeurent fort discutables. Son total mépris de l'aspect historique de l'art abstrait le mène à répéter les pires clichés (Kandinsky tantôt «inventeur» tantôt «découvreur» de l'abstraction, et en 1910) et à tomber dans des excès d'idéalisme. Déduire de «l'homogénéité ontologique» des formes et du

contenu spirituel que le rayonnement d'une œuvre d'art est le même éternellement et universellement, cela relève de l'espoir. Attribuer les problèmes de réception de ce contenu spirituel de l'art abstrait, art populaire par son universalité même, selon l'auteur, à l'aliénation médiatique du peuple autrefois intimement sensible à ces choses (on se rappellera la thèse de Henry dans *La Barbarie*), c'est entrer de plain-pied dans la fabulation nostalgique.

Voir l'invisible n'est pas qu'une herméneutique des écrits de Kandinsky, c'en est souvent une paraphrase. Les défauts de cet ouvrage sont imputables à un manque de recul par rapport à la pensée de Kandinsky. Henry semble considérer l'aspiration du peintre à l'universalité comme un fait acquis. D'un autre côté, cette proximité et cette fidélité aux textes d'origine amènent d'appréciables éclaircissements, mais révèlent surtout une qualité d'écoute peu commune aux propos d'un artiste.

Pierre-Stéphane Aquin



La naissance de l'art gothique

Willibard SAUERLÄNDER et Jacques HENRIOT, *Le Monde gothique – Le Siècle des cathédrales, 1140-1260*. Paris, Gallimard (Coll. L'Univers des formes), 1989. 465 pages; 369 ill. dont 90 en couleur.

Ce volume, le trente-sixième de la collection porte sur la première période de l'art gothique dont l'origine et la formation demeurent en partie obscures. Quand, comment et par qui s'est opéré le passage de la stabilité de la masse à la verticalité de la forme? L'unanimité est loin d'être faite sur bien des points mais on pense généralement que la croisée d'ogives, issue de la voûte d'arête et complétée par l'arc brisé et l'arc-boutant, a suscité le nouveau style, et l'auteur, pour sa part, estime que la modernisation de l'art de bâtir, entre la re-

construction du chœur de Saint-Denis, en 1144, et l'érection de la Sainte-Chapelle, en 1248, «fut accélérée par une série ininterrompue d'innovations» comparable à la «révolution industrielle».

Né en Île-de-France, le style gothique se répandit ensuite en France, en Angleterre, en Espagne et dans une bonne partie de l'Europe. Presque simultanément, il apparut dans le domaine français des Plantagenêts. En Île-de-France, l'architecture était alors très retardataire et l'art romain presque absent, alors que florissaient dans l'Ouest du pays plusieurs écoles romanes locales, notamment celle de Normandie, qui passa en Angleterre avec le Conquérant et connut une évolution particulière à la suite de l'adoption de la voûte d'arête; l'*Early English* étant, par ailleurs, davantage caractérisé par le décor que par des nouveautés de structure.

Le nouveau style fut bientôt adopté par les Cisterciens, qui s'intéressant depuis toujours aux nouveautés, créèrent un gothique dépouillé, «monacal et épuré», puis, le transportèrent dans tous les pays où ils s'établirent.

Les premières cathédrales, malgré leur ressemblance générale, présentent des particularités sensibles. L'auteur analyse en détail les principales d'entre elles dans tous les pays qui adoptèrent le nouveau style. Il passe ensuite aux façades, aux portails, souvent ornementsés, à la statuaire, ainsi qu'au vitrail dont l'abondance résultait du nouveau fenestrage et, enfin, aux arts somptuaires (châsses, reliquaires, manuscrits enluminés), en un mot, à toutes les disciplines artistiques auxquelles le nouveau style s'est petit à petit imposé.

D'abord essentiellement art d'église, l'art gothique, dès le début du XIII^e siècle, va céder la place à un art de cour, sans oublier le château-fort ni l'habitation privée.

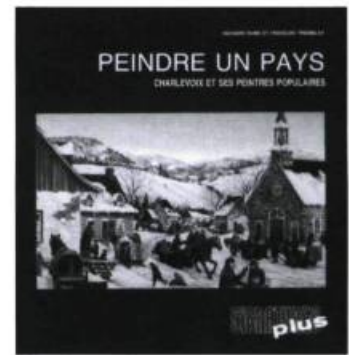
Dans tous les domaines des différents pays, aucun détail important n'a été oublié. Et, malgré l'abondance incroyable de renseignements fournis sans compter par l'auteur, l'ouvrage, écrit dans une langue claire et facile, loin d'être fastidieux, se lit très agréablement et sans fatigue.

En résumé, je crois que l'auteur n'est pas loin de partager l'avis d'Elie Lambert qui, dans *Le style gothique*, assure, qu'«aucune époque sans doute n'a été plus grande ni plus féconde dans l'histoire de l'art que le XII^e siècle français, quand au sortir de la période romane tout un monde était déjà en gestation».

L'illustration photographique, en tous points remarquable, brille spécialement dans les intérieurs d'église captés dans leur «pénombre colorée» et présente le même haut degré d'excellence que dans les autres tomes de la série sur le style gothique.

En fin de volume, on trouve, comme à l'accoutumée, des plans et des restitutions, un tableau synchronique, une bibliographie, un dictionnaire-index, des cartes et une liste des sources iconographiques.

Jules Bazin



Le musée imaginaire de l'éditeur Broquet

Paul GLADU, *Ozias Leduc*. Montréal, Marcel Broquet (Coll. Signatures), 1989. 103 pages; illus. en noir et blanc et couleur.

Joan MURRAY, *Le Groupe des Sept*. Montréal, Marcel Broquet (Coll. Signatures), 1989. 95 pages; illus. en noir et blanc et couleur.

Richard DUBÉ et François TREMBLAY, *Peindre un pays, Charlevoix et ses peintres populaires*. Montréal, Marcel Broquet (Coll. Signatures plus), 1989. 160 pages; illus. en noir et blanc et couleur.

Monique BRUNET-WEINMANN, *Louis Jaque*. Montréal, Marcel Broquet (Coll. Signatures), 1989. 108 pages; illus. en noir et blanc et couleur.

Lorsqu'on lit les quatre ouvrages récents consacrés à des peintres dans les collections Signatures et Signatures Plus chez l'éditeur Marcel Broquet, certains regroupements, si déroutants soient-ils, s'imposent. Quel lien en effet existe-t-il entre les œuvres de Simone-Mary Bouchard ou d'Alfred Deschênes et celles d'Ozias Leduc, quel terrain commun entre le peintre de Saint-Hilaire et le Groupe des Sept?

La réponse, simple et magique, réside dans l'instinct créateur, ce petit appareil bizarre qui gobe et digère la matière «événementielle» de chacun pour la projeter dans l'espace pictural.

Les moyens varient avec les régions, avec les «temps» historiques, psychologiques ou culturels, mais jamais pour l'artiste ils ne sont autres que l'interrogation première: comment réduire la distance entre leur moi et ce morceau de tissu qui, sur sa surface restreinte, devra contenir les mystérieuses perceptions qu'il les défie de rendre?

Ces perceptions, il va de soi, ne sont pas les mêmes pour tous. Chez les peintres populaires de Charlevoix, elles s'expriment dans un espace très dense, occupé par les rituels de la vie familiale et sociale. Un peu comme la tapisserie de la reine Mathilde, cette BD avant la lettre qui vaut tous les cours d'histoire. Pour les lyriques du Groupe des Sept, elles sont la re-

cherche d'une intuition nationale, basée sur l'espace infini à absorber. Quant à Ozias Leduc, à l'ombre de la montagne toute proche au mamelon saillant qu'il immortalisera, il observe en un silence rempli de finesse classique et de sensibilité romantique les êtres, les objets et les paysages qui l'entourent.

Chaque ouvrage a entre 100 et 150 pages abondamment illustrées. Celui consacré à Ozias Leduc comprend une soixantaine de planches couleur et une trentaine d'œuvres ou documents en noir et blanc. On y trouve entre autres la fameuse *Nature morte au violon*, *L'Heure mauve* et un étonnement moderne *Paysage de la porte de Clignancourt*, qui aident à mieux situer ce Maître dont la filiation comprend en droite ligne Borduas et Riopelle. Y figurent aussi plusieurs pièces décoratives religieuses, subtilement imprégnées d'Art nouveau. Ce livre complète bien, pour l'heure, le catalogue de l'exposition organisée en 1975, par la Galerie Nationale et qui, malgré une étude exhaustive de René Ostiguy, ne contenait que des reproductions en noir et blanc. Le texte, dû à Paul Gladu, pose sur l'artiste un regard modeste et sentimental, mais fervent.

Le Groupe des Sept: 54 reproductions en couleur et de nombreuses photos de groupe aident à déceler l'allure de ces «chevaliers de l'espace» aussi à l'aise avec leurs chevalets sur les rudes routes du portage que dans l'ambiance feutrée d'un club de gentlemen à Toronto. Vagabonds de la pensée, voulant donner forme à l'espace qui les entourait, les Sept se sont regroupés selon des affinités d'instinct et le sentiment d'une terre conquise déjà mais qui restait à définir. Au quotidien simple, mais quant à lui parfaitement défini de Leduc et des peintres de Charlevoix, succède ici, avec une légère excitation impériale, la fièvre des horizons.

Le texte de Joan Murray, enrichi des extraits du journal de Lawren Harris, débroussaille correctement l'histoire de ces peintres dont on s'est fait asséner jusqu'à saturation, et à leur propre détriment, l'aspect le plus superficiel de leur message novateur. Loin qu'il s'agisse d'un art de calendrier, on y découvre au contraire, des

artistes sincères qui n'hésitèrent pas à s'imposer à leur milieu. La version française du texte, due à Michel-Charles Desrosiers, manque un peu de fini.

Près de 70 reproductions couleur, autant en noir et blanc avec photos des artistes dans leur milieu de travail, composent *Peindre un pays: Charlevoix et ses peintres populaires*, de Richard Dubé et François Tremblay. C'est à un New Yorkais suffisamment passionné d'art pour aller, en 1927, à Vienne, étudier avec Hans Hoffmann, et dont la famille possédait une résidence dans la région, que les peintres de Charlevoix doivent leur premier et plus important appui. Impressionné par ce que produisaient ces artistes isolés, héritiers de la tradition française de «l'ouvrage bien faite» qui prévalait toujours dans leurs villages, fasciné par l'étroite parenté de leurs œuvres avec les courants modernes dont pourtant ils ignoraient tout, Patrick Morgan, sans oser jamais leur parler de problèmes techniques que de toute évidence ils arrivaient à régler sans aide, respecta à la lettre leur spontanéité grâce à laquelle ressortait à cru le tissu vivant de leur milieu. Il se contenta sagement de leur fournir les moyens de travailler, leur permettant de se faire connaître dans les galeries et musées américains et d'adoucir ainsi des conditions de vie assez dures. Son support sera d'autant plus précieux que les pédants habituels voyaient d'un mauvais œil ces «marginiaux», qui à leurs yeux, ne correspondaient pas aux critères de représentativité de l'art canadien. On apprend même en cours de lecture une chose étonnante: en 1941, les autorités de la Galerie nationale seraient intervenues auprès du maire La Guardia de New York pour empêcher qu'une exposition comprenant leurs œuvres soit présentée au Metropolitan Museum, qui se réjouissait pourtant de les accueillir.

Les toiles d'Yvonne Bolduc, de Simone-Mary, Marie-Cécile et Edith Bouchard, de Robert Cauchon, Alfred Deschênes, Aldéa Harvey, Philippe Maltais, Georges-Edouard Tremblay, de Marie-Anne et Berthe Simard dont les reproductions jonchent l'ouvrage sont porteuses de temps. Quant aux auteurs, MM. Dubé et Tremblay, ils possèdent à fond leur sujet et le respectent.



Louis Jaque: Cet artiste ne peut entièrement être circonscrit de la même façon que les précédents. Actif depuis le milieu des années cinquante, il bénéficie d'un certain recul, mais son histoire n'est pas arrêtée puisqu'il produit toujours et peut bifurquer vers des voies inattendues.

D'après les documents, Louis Jaque ressemblerait à son grand-père maternel, un ingénieur-architecte ouvert sur le monde qui enverra sa fille étudier à Paris au couvent des Dames du Sacré-Cœur, aujourd'hui Musée Rodin. Par l'âme, il se rapprocherait plutôt de son père, un artiste rentré, plus heureux dans son atelier à poursuivre son violon d'Ingres, la peinture, que dans sa toge d'avocat. Profitant de ces hérités dynamiques, le jeune homme, lui, n'hésitera pas à faire le saut. L'apprentissage de sa sensibilité picturale s'amorce très vite, son écriture se superposant au réel, l'architecture du dessin l'emportant sur le support, c'est-à-dire le paysage à dessiner. A l'instar de Mondrian tirant les leçons d'une façade d'église qui disparaîtra derrière l'esquisse des formes qui la composent pour se transformer en quintessence de rapports d'espace (dont Borduas subira la fascination), Louis Jaque se mettra en quête du «ventre de la poupée» dans une épuration constante sur laquelle viendra se greffer, une fois assimilées et réglées les allusions au sujet, un besoin lyrique de s'exprimer. Après la matière-sujet du début des années 60, son œuvre va se décanter dans une perspective «musicale» où la couleur avec ses réverbérations, points de rupture et reports de lumière, deviendra frémissement chromatique. Depuis les années 70, dans un espace sans référence autre que le carré de la toile, cette richesse perpétuellement explorée demeure la tonalité majeure de l'expression.

Le texte de Monique Brunet-Weinmann recourt souvent à une grille de lecture freudienne mais l'auteur échappe aux généralités du genre en interrogeant de façon attentive et perspicace l'œuvre d'un artiste dont elle a bien suivi le cheminement. 66 reproductions en couleur pleine page, quelques huiles et dessins en noir et blanc et diverses photos de l'auteur composent l'iconographie très soignée.

Paquerette Villeneuve

L'Impressionnisme appétissant de Claude Monet

Claire JOYES, *Les carnets de cuisine de Monet*. Paris, Éditions du Chêne, 1989. 190 pages; 75 illus. en couleur.

Les éditions du Chêne viennent d'offrir à leurs lecteurs un ouvrage fort original, *Les carnets de cuisine de Monet*.

Les plats, cuits dans de belles casseroles en cuivre ou de longues poissonnières, sont une joie pour l'œil. Mis en scène par Nanou Billaut, ils ont été photographiés par Jean-Bernard Naudin, en grande partie dans le décor de faïence blanche et bleue de la cuisine de Giverny, parmi les meubles familiaux de cette dernière demeure du peintre, aujourd'hui restaurée et ouverte au public, et servis dans la vaisselle d'un classicisme déjà moderne lui ayant appartenu. Pour accentuer plus encore la présence de l'artiste, le photographe nous promène dans les allées fleuries de son jardin avec, au fond, l'étang où poussaient les célèbres nymphéas.

Le texte de Claire Joyes nous éclairant sur la vie intime des Monet à Giverny est une joie pour l'esprit. Elle nous raconte comment le peintre, devenu célèbre, accueillait les amis d'autrefois, Renoir, Mallarmé, Cézanne, les admirateurs, hommes politiques ou autres, les collectionneurs, déjà japonais, et les artistes étrangers parmi lesquels plusieurs Américains dont l'un, Théodore Butler, allait épouser sa belle-fille, Suzanne.

Après avoir surmonté l'époque où les Impressionnistes étaient traités d'enragés et où la misère était si grande qu'elle valut à sa première femme une fin prématurée, Claude Monet connut un succès croissant, s'occupant lui-même, avec sagesse, de ne pas mettre toutes ses œuvres dans le même panier, c'est-à-dire tous ses tableaux chez le même marchand. Quand il quitta Vétheuil pour s'installer à Giverny avec Alice Hochedé, sa seconde femme, et les 6 enfants de celle-ci, la vie s'organisa peu à peu pour respecter un rythme de travail quotidien et la jouissance des exquis plaisirs offerts tout au long des saisons par Dame Nature. Bonne fourchette, Monet avait des goûts simples et des opinions fermes. Il faisait faisander fortement la bécasse mais pas voyager les petits pois «car ils perdent leur sucre». Il ne se contentait en somme que du meilleur, comptant pour cela, soit sur les recettes éprouvées de sa cuisinière Marguerite, soit sur celles qu'il ramenait des grands restaurants de Paris ou obtenait en confiance de ses amis, et qu'elle exécutait à la perfection.

Près de 200 de ces recettes ont été actualisées par l'une des grandes toques françaises, Joël Robuchon. Grâce à lui, à défaut de s'offrir un Monet, on peut se frioter une bouillabaisse de morue à la Cézanne, une palette de porc à la Sacha Guity, un plat de cèpes cogité par Mallarmé, du pain perdu arrosé de rhum ou



une tarte Tatin telle que la firent pour le peintre, plus d'une fois, les célèbres sœurs elles-mêmes.

C'est le peintre Jean-Marie Toulgouat, petit-fils de Théodore et de Suzanne, et maître d'œuvre de la restauration de Giverny, qui a fourni les documents et les photos d'époque de ce beau livre. S'il n'est pas fameux au clafoutis (pardon, cher Jean-Marie!), il est un des responsables de ce bonheur de gueule offert aux amateurs de peinture.

Partout où il passait, Monet ne ratait rien de ce qui pouvait enrichir son délicieux ordinaire. Soupes, œufs, sauces, entrées, volailles, viandes, gibier, poissons, desserts, gâteaux pour le thé, confitures et conserves se sont inscrits tour à tour dans ses Carnets ici abondamment illustrés. Fait amusant: inspiré sans doute par T. Butler, Monet a recopié dans ses Carnets la recette des Boston baked beans.

Paquerette Villeneuve

L'Estampe ignorée

Denis MARTIN, *L'Estampe au Québec, 1900-1950*. Québec, Musée du Québec. 146 pages.

Ce n'est pas parce que l'explication du présent ne peut résider que dans l'avenir qu'il faut totalement ignorer le passé. En ce sens, dans le domaine des racines et de la naissance de la gravure d'ici, l'exposition *L'Estampe au Québec, 1900-1950*, tenue au Musée du Québec, au printemps 1988, venait combler un vide gênant.

Cette exposition était heureusement accompagnée d'un excellent catalogue qui constitue, en lui-même, un ouvrage de référence suffisamment complet pour être indispensable à tous ceux qui s'intéressent au dynamisme qui a animé la gravure

Pour une poétique du geste



dans les années qui ont suivi cette époque. Denis Martin fait d'ailleurs remarquer, dans un des textes du catalogue, que c'est sans doute ce succès phénoménal de l'estampe au Québec, à partir des années 60, son extraordinaire floraison, qui ont comme occulté ses sources plus anciennes dans la Province.

Dans le même texte, l'auteur désigne Clarence Gagnon comme le véritable pionnier de la gravure québécoise moderne. Il note l'influence des artistes d'origine européenne venus s'installer à Montréal dans les premières décennies du siècle. L'importance aussi des peintres, comme Adrien Hébert, Rodolphe Duguay, Marc-Aurèle Fortin et autres, qui, parallèlement à leurs études en peinture, se sont initiés par eux-mêmes aux subtilités du bois gravé, de l'eau-forte et de la pointe sèche.

Dans un court essai sur les approches thématiques, Denis Martin fait remarquer que, contrairement à une opinion répandue, les scènes du «terroir» le cèdent, dans cette gravure des débuts, aux représentations citadines et au pittoresque urbain qui seront remplacés, à partir de 1940, par une forme de constat social qui ouvrait la porte à la production de l'époque suivante.

Les textes historico-critiques rédigés sur chacun des vingt artistes présentés, les bibliographies, les historiques des expositions et des pièces sélectionnées ainsi que les renseignements iconographiques sont remarquablement complets et précis et constituent une passionnante source de références. Il ne manque à ce catalogue, couronné d'un lexique des principaux procédés et termes de la gravure et d'une importante bibliographie, qu'un plus grand nombre de reproductions en couleur, pour le plaisir du flâneur de l'œil qui se cache souvent derrière le lecteur avide.

Jean Dumont

COLLECTIF sous la direction de Michel SICARD, *Pierre Alechinsky, Extraits pour traits*. Paris, Galilée, Coll. Écritures/Figures, 1989. 250 pages, illus. en noir et blanc, bibliographie.

«Un recueil de préfaces? Je pointe un genre nouveau, méconnu (...) Une suite de textes à prétexte d'exposition, de commentaires à chaud d'un monde riche d'aventures et d'événements infimes» (Sicard, p. 9).

Ainsi se trouve définie la forme qu'emprunte ce livre consacré au réputé dessinateur et peintre, Pierre Alechinsky, d'abord associé au groupe surréaliste Cobra puis au calligraphisme oriental. Michel Sicard a fait un choix parmi les nombreuses préfaces accompagnant les expositions d'Alechinsky réparties entre 1948 et 1988. Il a retenu 47 textes par 33 auteurs: professionnels de la critique, conservateurs, journalistes, mais avant tout écrivains, poètes voire même peintres.

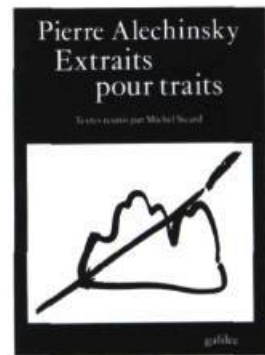
Comment pénétrer dans l'univers d'un artiste? C'est ce à quoi est confrontée l'éthique de la préface, se situant à la frontière, donc au lieu de passage entre le sensible et l'intelligible. Et comme l'œuvre d'Alechinsky est par nature ouverte, le préfacier doit avoir l'œil et se faire accueillant, participant au processus créateur.

D'entrée de jeu, le lecteur est amené sur le terrain de la découverte: nul texte ne situant globalement l'artiste et son travail. L'empathie poétique guide la plupart des intervenants, nous conviant à participer à des expériences parfois déroutantes. Mais ce qui peut sembler s'apparenter par moments à de pures divagations est cependant balisé par le biais des nombreux recoupements et interpellations des écrits. Aucune des toiles dont il est question ne se trouve reproduite. Mais Alechinsky a, après-coup, «oblitéré» ces essais de contrepoints graphiques comme autant de vignettes et de cul-de-lampe révélant un état d'esprit non-dénué d'humour.

Le travail d'Alechinsky se prête à l'introspection pour qui sait regarder, car «(...) il n'y a pas de territoires déshérités: il n'y a que des explorateurs incompetents» (E. Jaguer, p. 51.) Ce sur quoi renchérit Julio Cortazar:

«(...) nous aimons errer à travers ses peintures... il y a longtemps que nous nous aventurons dans ses dessins et ses gravures, en examinant chaque recoin et chaque labyrinthe avec une attention secrète, un interminable palper d'antennes». (p. 75).

Dans sa jeunesse, le dessin joue le rôle de «refuge du cancre, l'acharnement sa morale et la maîtrise sa revanche» (J. Frémont, p. 181). A 22 ans, la rencontre avec Cobra constitue une école quelque peu buissonnière qui lui délègue le cerveau et les mains, fait observer Francine-Claire Legrand, de la même façon que «(s)es liens avec les poètes l'ont mis en grande inti-



mité avec les mots» (p. 115). Ce qu'Alechinsky reprend dans un paradoxe: «Je dessine parce que je n'ai pas la parole» (p. 167).

Jacques Putnam résume l'itinéraire d'Alechinsky qui «(...) a traîné ses pas dans l'herbe... a aimé l'encre et le pinceau, l'Orient, l'humour» (p. 25). Pour Luc de Heusch le dessin, chez Alechinsky est la «clé des champs de cette peinture-écriture-ayant-perdu-sa-langue (...)» (p. 84). A son tour, Antonio Saura attire l'attention sur sa maîtrise d'une écriture personnelle aisément reconnaissable. Ce qu'un Jean Frémont schématise comme suit: «La peinture est une écriture universelle personnelle» (p. 178).

Pour une bonne part, l'œuvre d'Alechinsky est placée sous le signe de «l'exploration de la courbe» (F. de Vrie, p. 131); ce qu'explicite Frémont:

«La courbe est rassurante, maternelle, non-violente, un refuge pour qui ressent ce que Cioran appelle l'inconvénient d'être né.» (p. 176).

Et ainsi, la boucle est bouclée...

Alain Houle

Un peintre poète

Vidya DEMEJIA, *Impossible Picturesqueness. Edward Lear's Indian Watercolours, 1873-1875*. New-York, Columbia University Press, 1989. 128 pages.

L'artiste paysagiste anglais Edward Lear (1812-1888) est mieux connu comme écrivain. Ses nombreux voyages dans des pays exotiques, comme la Corse, l'Égypte et les Indes, ont donné naissance à des milliers de croquis et de dessins qui furent, à son retour, utilisés pour ses aquarelles et ses tableaux à l'huile. Beaucoup de ses travaux ont été publiés sous forme de livres de voyages ou pour illustrer des ouvrages de poésie, comme ceux de Tennyson.

Edward Lear était-il, comme il se décrivait lui-même, un «peintre du lieu poétique» ou, comme le désignait un de ses amis, un «peintre de la poésie du lieu»? L'historien d'art Allen Staley, qui collabore à la conclusion de ce livre, répond à cette question: «Derrière chaque sujet, chaque ligne, chaque lavis, nous pouvons sentir la touche personnelle de cet artiste, obser-



vateur excentrique et intelligent de pays exotiques remplis de merveilles. Le peintre et le poète ne font qu'un.»

Impossible Picturesqueness rend hommage aux deux aspects de la carrière d'Edward Lear soit: son habileté artistique et ses talents d'écrivain. Cette sélection comprend au delà de soixante-dix illustrations en couleur choisies parmi les 2 000 aquarelles lavées par Lear durant son voyage à travers les Indes, entre 1873 et 1875. Le journal de Lear, qui a fourni aux historiens nombre de renseignements détaillés sur son voyage en Inde, est intégré, sous forme d'extraits, dans le texte de Vidya Demejia. Ces descriptions, non publiées de son vivant, sont parmi ses écrits les plus importants.

Le livre comprend des illustrations de lieux, de gens, d'animaux et de végétaux, toutes aussi captivantes que les comptes rendus, souvent humoristiques, imaginatifs et sensibles, des expériences de ce peintre-poète. Les dessins sont imprégnés de ses préoccupations pour la poésie. D'une étrange simplicité, tant dans la douceur des ombres que dans le traitement de la ligne, ils ont moins tendance à rendre le réalisme de l'architecture et des monuments que sa fascination pour «les fleurs et les arbres exotiques, surplombés par les sommets de l'Himalaya, les plaines infinies du Bengale, les palmiers des côtes de Coromandel et de Malabar.» Selon l'auteur, le choix de représenter la magnificence naturelle de ses sujets a amené Lear sur les traces de Turner en donnant la priorité à une démarche qui va à l'encontre du simple rendu topographique. «Ces croquis, explique Demejia, sont remarquables parce qu'ils sont moins prioritairement réalistes que ceux laissés par les artistes anglais Hodge et Daniells. Le sujet réel, abordé par Lear, semble être «l'immensité des vastes espaces, les grands arbres, les falaises élevées, qui représentaient, au 18^e et au 19^e siècles, la sublimation: les dimensions de la nature évoquaient une réponse personnelle et subjective.»

Impossible picturesqueness a servi de catalogue à une exposition des aquarelles de Lear à la Galerie Wallach, de l'Université Columbia, et à la Galerie Saekler, d'Harvard. L'auteur du livre est professeur au Département d'histoire de l'art et d'archéologie de Columbia. Elle est aussi l'auteur de *From Merchants to Emperors: British Artists and India, 1757-1930*.

Elizabeth Wood
(trad. d'Yvon Bergeron)

Feu et lumière Les maîtres-verriers

Guy SIMARD, *Verriers du Québec*. Montréal, Marcel Broquet, (Coll. Signatures plus), 1989. 159 pages; illus. en noir et blanc et couleur.

Aujourd'hui que le vitrail religieux, habituel fournisseur de commandes, a été emporté dans la bourrasque évolutive de l'Église, l'ouvrage de Guy Simard, *Verriers du Québec*, rend assez bien compte des nouvelles voies empruntées par les créateurs pour concilier les contraintes architecturales inévitables, avec l'ambition de sensibiliser le public à ses espaces de déplacement, et le désir toujours tenace d'interroger la magie de la lumière. Un tableau explicatif illustré des techniques, vitrail traditionnel et vitrail contemporain, aide à mieux percevoir l'apport des créateurs tentant, chacun à sa manière, de tirer la «substantifique moelle» du matériau. Enfin, la préface de Pierre Savignac dresse un historique qui permet de mettre leurs œuvres en perspective.

L'art du verre, lié au feu et à une approche mystique des lois universelles, aurait vu le jour dans l'atelier de forgerons-prêtres de l'Antiquité égyptienne. La période gothique marqua son apogée, les maîtres-verriers œuvrant, en particulier à Notre-Dame et à Chartres, à ouvrir vers l'extérieur les audacieuses constructions des ingénieurs-architectes de l'époque, appliqués à en rendre un témoignage qui défierait les siècles. Le sujet des vitraux, cet enseignement de masse en plein ciel, passait déjà par la psychologie des couleurs et leur effet à la fois physique et mental sur le spectateur.

Le texte de M. Savignac est parfois un peu au-dessus de sa plume, mais l'intention est excellente de cerner les concepts sur lesquels s'est bâtie notre interprétation du monde. Guy Simard, lui, nous introduit aux verriers actuels. D'abord à l'œuvre dense et élégante de Marius Plamondon, s'étalant de 1940 à sa mort en 1976 à 62 ans, dans laquelle les vitraux d'église ont une valeur narrative parfaitement intégrée. Puis on passe à l'ordre alphabétique.

Né en 1921, Guy Bruneau, prêtre, a enseigné les arts plastiques avant d'étudier de façon approfondie l'art du verre. Sa production, au trait déjà allégé, joue fortement sur le chant des couleurs. Chez Lyse Charland-Favretti, le dessin global d'une architecture s'impose très tôt. Gilles Desaulniers évolue beaucoup dans ses rapports avec le verre traité en matière première malléable à volonté, sans souci du support traditionnel. Laurens Kroon réfléchit sur l'intégration de surfaces animées. Lisette Lemieux est une chercheuse pleine d'interrogations et de surprises, penchée au cœur des possibilités de la matière pour laquelle elle a opté.



Chacun des verriers québécois ici présenté a sa petite musique avec des accents différents. Théo Lubbers s'intéresse aux personnages bibliques, Guy Loyer joue sur les pleines pâtes, Pierre Osterrath sur l'imaginaire, Daniel Potvin sur l'humour, le LaTuquois Guy Simard sur l'insolite, Ernestine Tahedl sur le silence et Eric Wesselow sur la recherche formelle.

Verriers du Québec est abondamment illustré et les nombreuses indications de lieux où se trouvent les œuvres originales nous permettront d'aller les voir dans leur élément naturel. L'ouvrage offre un intéressant panorama d'un art environnemental qui tente de devenir un art tout court. On s'étonne toutefois de ne pas y voir figurer la murale du métro Champ-de-Mars due au peintre Marcelle Ferron.

Paquerette Villeneuve