

## Lectures

---

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54894ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

(1977). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 22(88), 80–85.

## UN GRAND TÉMOIGNAGE SUR LA SCULPTURE ESQUIMAUDE

George SWINTON, *Sculpture of the Esquimo*. Traduction française de Jean-Paul Partensky. Montréal, Les Éditions La Presse, 1976. Illustrations en noir et en couleur.

Il convient, dès le début, de souligner l'essentielle contribution de George Swinton à la connaissance de l'art et de la culture des Esquimaux de notre pays. Dans cet ouvrage, paru en anglais voilà déjà un bon moment, l'auteur tente de clarifier une confusion qui s'installe dans le public concernant l'art esquimau en tant qu'expression d'un culture propre. S'il est vrai que le rôle du Blanc est important dans la diffusion de cet art, il serait erroné de prétendre qu'il en ait été l'origine, fournissant soudain à l'autochtone l'occasion d'un gagne-pain de choix.

Dans son ouvrage, Swinton s'attache à la description des diversités culturelles dans une population de quelques centaines de milliers d'âmes réparties sur un territoire immense. Le milieu de vie et la condition de nomade imposée à ces habitants ont créé chez eux une nécessité *organique* d'adaptation à la précarité permanente de leur existence.

Reprenant par ailleurs l'évolution de l'art depuis leur préhistoire jusqu'à aujourd'hui, l'auteur analyse les formes *esthétiques* des objets utilitaires de la vie quotidienne. Remontant dans l'histoire plus récente, il relate les comptes rendus des voyageurs qui échangeaient, contre des sculptures miniatures et des ustensiles divers, des colifichets et des pièces de monnaie. Il décrit aussi le développement subit, au lendemain de la guerre, de toute la culture esquimaude avec, pour étendard principal, pour ambassadeur privilégié, sa sculpture.

Abondamment illustré, cet ouvrage, tant par son contenu que par sa bibliographie, constitue le plus important témoignage à ce jour de la grandeur et de la simple beauté de la sculpture des Esquimaux.

Jean-Claude LEBLOND

## ARTISANAT QUÉBÉCOIS 3

Cyril SIMARD, *Artisanat québécois 3*. Indiens et Esquimaux. Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1977. 566 p.; ill. en noir et en coul.; dessins; photos.

Après les deux premiers tomes de sa série sur l'artisanat québécois<sup>1</sup>, 1. *Les Bois et les textiles*, 2. *Technique, qualité, conservation*, Cyril Simard, architecte et administrateur délégué à la Centrale d'Artisanat du Québec, présente le troisième volet de cet important ouvrage dans lequel il traite de l'artisanat indien et esquimau et donne des informations très pertinentes concernant les techniques, la qualité et la conservation ainsi que les critères d'authenticité de la production artisanale telle que pratiquée actuellement dans cette partie du Québec. L'ouvrage contient une véritable mine de renseignements utiles. C'est ainsi qu'une liste de lectures suggérées apparaît à la fin de chacun des chapitres traitant des artisanats indien et esquimau. Une liste d'expositions

permanentes et itinérantes où on peut voir les collections ainsi que les principaux organismes engagés dans des recherches scientifiques sur les Amérindiens, avec renseignements et adresses. En annexe, se trouvent des bibliographies d'ouvrages généraux, mémoires et études, périodiques, documents audiovisuels, enseignement et demandes de bourses d'étude, organismes fédéraux et provinciaux qui sont intéressés à l'artisanat indien et esquimau. Des tableaux, dessins, cartes géographiques complètent cette source abondante de renseignements, que les amateurs et surtout les professionnels de l'artisanat auront intérêt à consulter.

1. Voir *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 82, p. 81-82 et Vol. XXI, N° 86, p. 75.

Lucile OUMET

## L'ATELIER CONTEMPORAIN

Francis PONGE, *L'Atelier contemporain*. Paris, Editions Gallimard, 1977. 361 p.

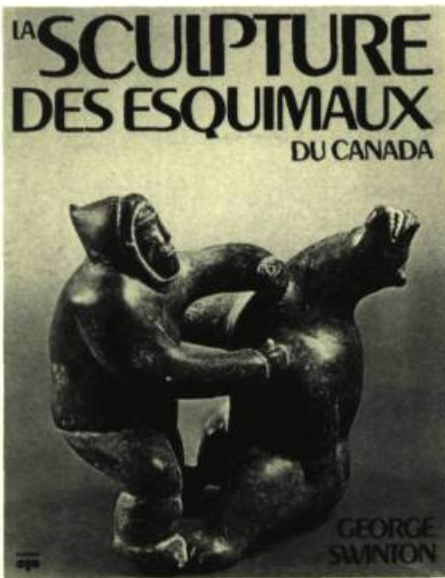
Poète français né en 1899, Francis Ponge s'est appliqué dans son recueil, *Le Parti pris des choses*, publié en 1942, à reconnaître l'autonomie de l'existence des choses et il les a décrites avec minutie dans des poèmes en prose. Il est considéré comme le précurseur du nouveau roman. Par la suite, il a fréquenté les ateliers de peintres et de sculpteurs: Braque, Léonor Fini, Giacometti, Germaine Richier, Fautrier, Picasso, Muriel Marquet et nombre d'autres. Il a observé ces artistes dans leur comportement sur le plan humain aussi bien qu'artistique. «Qui sommes-nous? Où allons-nous? Que faisons-nous?» Que se passe-t-il, en somme, dans l'atelier contemporain? Telles sont les questions que se pose au sujet des hommes celui qui, antérieurement, a si bien décrit le comportement des choses. Dans cet ouvrage, l'auteur transpose sur le plan des hommes, et avec la même acuité, la vision des choses qu'il a décrite dans ses ouvrages précédents.

L. O.

## DIX CYCLES DE LIEDER

Marie-Thérèse PAQUIN, *Dix cycles de lieder de Beethoven, Brahms, Mahler, Schubert et Schumann*. Traduction littérale et accent tonique par l'auteur. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977. 277 p.

Ce quatrième de la série de traductions de mélodies et de librettos d'opéras italiens et allemands continue l'important travail entrepris par Marie-Thérèse Paquin, en 1974<sup>1</sup>. Le volume est précédé de notes sur la grammaire allemande, et l'auteur s'en tient dans ses traductions au plan de travail qu'elle a utilisé dans ses précédentes traductions. Les poésies et les textes des auteurs suivants ont été utilisés par les compositeurs et traduits dans cet ouvrage: Beethoven: Alois Jeitteles; Johannes Brahms: Eccle-



siaste, Saint-Paul; Gustav Mahler: Friedrich Rückert, Gustav Malher; Franz Schubert: Wilhelm Müller, Ludwig Reilstab, Heinrich Heine, J. Gabriel Seidl; Robert Schumann: Adalbert de Chamisso, Heinrich Heine. Ces poésies en langue allemande sont de toute beauté, et il est heureux que des traductions en français et en anglais nous permettent d'en pénétrer tout le sens et d'en apprécier le charme.

1. Voir *Vie des Arts*, Vol. XIX, N° 75, p. 88, Vol. XX, N° 79, p. 72 et Vol. XXI, N° 83, p. 87.

L. O.

## RAYMOND LASNIER, UNE HARMONIE FONDAMENTALE

Louise PANNETON et Jean-Paul LAMY, **Raymond Lasnier, peintre**. Préface de Roland Boulanger. Abondamment illustré de photos en couleur et en noir et blanc. 90 pages. Sillery, Éditions du Boréal Express, 1976.

Par-delà son décès survenu en 1968, le peintre trifluvien Raymond Lasnier a laissé derrière lui le souvenir d'un homme acharné à suivre une voie difficile: celle de la fidélité à la nature. D'abord figurative, sa peinture ira cependant au fil des années vers une abstraction très synthétique qui réjouira tout autant le coeur que l'esprit.

«Je veux exprimer la solidité, la permanence...» A travers cette profession de foi envers «l'harmonie fondamentale qui doit relier l'être à l'univers», Raymond Lasnier s'est livré à une exploration méthodique de son environnement et de sa réflexion. Depuis les bords du Saint-Laurent, qu'il a sans cesse explorés tant pour la ligne que pour la couleur, jusqu'à cette campagne mauricienne dont il a relevé aussi bien les balises que les granges, il s'est efforcé, d'une composition à l'autre, d'en dégager toute la vitalité et la valeur cosmique.

Dans ses thèmes figuratifs, Raymond Lasnier veut, à la manière des impressionnistes, substituer à la vision directe l'ambiance du sujet, du milieu. D'où beaucoup de subtilité dans le tableau, qu'il s'agisse des natures mortes et des paysages d'eau (1955-1960) ou des nocturnes et des granges (1960-1964). Par la suite, son champ de vision s'élargit, tout en restreignant et en dépouillant le sujet de son contenant pour nous laisser une recherche fondée uniquement sur l'harmonie des formes et des couleurs. Raymond Lasnier n'en revient pas moins au figuratif dans les deux années qui précéderont sa mort prématurée pour nous livrer sa synthèse d'une nouvelle exploration de «l'univers boréal» qui l'entoure avec des effets de «balises» qui vont jusqu'au surréalisme.

D'un tableau à l'autre, c'est surtout la recherche d'une harmonie fondamentale qui transperce sous sa méditation de l'univers. Chez lui, tout est calme, tout est silence! Dans son œuvre, l'être humain n'est certes pas présent physiquement mais il transparait à travers la vision qu'il nous offre. Le tout dans une série de demi-tons où le blanc, le brun, le gris et le noir donnent la sensation d'une certaine nostalgie de vivre.

Jacques de ROUSSAN

## LA NATURE LAURENTIENNE

ART GALLERY OF ONTARIO, **Les Laurentides — Peintres et paysages**. Nombreuses illustrations en couleur. Gage Publishing Co. et Éditions Internationales Alain Stanké. 88 pages.

Ils sont venus d'aussi loin que l'Europe (Suisse, Pologne, Allemagne, Autriche-Hongrie) que des différentes provinces du Canada (Québec, Terre-Neuve, Ontario, Manitoba, Nouveau-Brunswick) ou encore du Maine ou des Barbades, pour peindre — chacun en son temps — les paysages des Laurentides. En bref, un siècle de paysagisme où se succèdent les différentes écoles et recherches qui ont influencé quinze peintres qui jalonnent l'histoire de la peinture au Québec. Ce sont André Bieler (1896); Sam Borenstein (1908-1969); Fritz Brandtner (1896-1969); Maurice Cullen (1866-1934); Marc-Aurèle Fortin (1888-1970); Edwin Holgate (1892-1977); Patrick Landsley (1926-); John Lyman (1886-1967); Louis Muhlstock (1904-); Roland Pichet (1936-); Robert Pilot (1898-1967); Jean-Paul Riopelle (1923-); Goodridge Roberts (1904-1974); Anne Savage (1896-1971); Jacques de Tonnancour (1917-).

Cet album est un véritable guide biographique pour cette exposition de 61 tableaux que l'Art Gallery of Ontario a rassemblés et qu'elle présente jusqu'en 1978 d'une province à l'autre du Canada, pour finir au Centre Culturel Canadien de Paris. Les illustrations de cet ouvrage bien documenté offrent un panorama tout autant de visions que de couleurs. Chacun de ces peintres a séjourné ou a vécu dans les Laurentides. Depuis Maurice Cullen jusqu'à Roland Pichet, le benjamin de l'exposition, c'est une métamorphose du paysage qui nous montre d'abord l'influence cézannienne puis impressionniste, en passant par le Groupe des Sept pour en arriver à une exaltation de la nature à la manière quasi abstraite d'un Pichet, au lyrisme naturaliste d'un Riopelle ou au géométrisme spatial d'un Landsley.

On est loin ici d'une recherche purement intellectuelle; c'est par une approche directe que chaque peintre, sans exception, transmet une vision poétisée, naturaliste ou réfléchie du paysage. Mais l'évolution ne s'en dessine pas moins dans le temps, à la suite du développement historico-culturel. C'est un coup de maître d'avoir réuni ces artistes d'hier et d'aujourd'hui en une exposition aussi bien équilibrée.

J. de R.

## SUR LE CHATOIEMENT DES EAUX

VIEIRA da SILVA, **Les Estampes**, 1929-1976. Préface de Guy Weelen. Paris, Yves Rivière, Arts et Métiers Graphiques, 1977.

A une époque, on aurait abordé l'œuvre de Vieira da Silva d'un point de vue structuraliste. En fait, on ne sait jamais trop bien ce qui se passe dans la tête d'un analyste qui, à l'assaut de l'œuvre, développera toutes les stratégies imaginables pour investir celle-ci et lui faire révéler, comme après une torture, les secrets qu'elle recèle sour-



noisement, ou alors qu'elle ne recèle pas du tout dans son évidente limpidité.

A son époque, pourtant, c'est de limpidité, de transparence lumineuse, de l'univers urbain perçu comme attirant, fébrile, fascinant dont on parle. Son œuvre sur papier a fait l'objet récemment d'un catalogue signé par Guy Weelen et qui illustre les estampes de Vieira da Silva depuis 1929 jusqu'à 1976.

Se destinant d'abord à la sculpture, Vieira da Silva quitte son Portugal natal pour s'installer à Paris où elle étudie avec Bourdelle, notamment. Son intérêt grandissant pour la peinture lui vient d'une observation attentive des géométries et de la limpidité évanescence des couleurs chez Bonnard. Pourtant, elle ne viendra pas d'emblée à la gravure, mais plutôt par un concours de circonstance. Le catalogue des estampes nous permet de retracer le cheminement de l'artiste à travers les méandres de la ligne, de la sempiternelle ligne, jamais assez découverte et exploitée, jamais assez expressive.

Des diverses techniques de gravures qui s'offrent, l'artiste préfère les plus difficiles, le burin, l'eau-forte, l'aquatinte. Elles seules peuvent faire ressortir la ligne sur une couleur raffinée au possible, essence d'elle-même qui redonne au mouvement l'allure d'un chatolement à la surface des eaux et pousse la ville dans la trépidation de la vie moderne.

J.-C. L.

### L'ARCHITECTURE VUE PAR LE TRAIT

**Fernand POUILLON.** Aix-en-Provence. Paris, Jardin de Flore, 1976. Réédition d'Ordonnances, paru en 1953, augmenté d'une préface nouvelle, d'une monographie de France Arudy et de quinze dessins inédits. 93 planches représentant des hôtels particuliers et des monuments d'Aix.

Il n'est nullement besoin de décrire longuement un ouvrage de bibliophilie qui s'épanouit avec une telle luminosité. On atteint l'expression colorée par le seul jeu du noir et blanc: à peine une tache de rouge pour souligner la page de titre. Tout est proportions rigoureuses, traits et typographie essentiels dans la présentation des planches, la composition graphique des textes, la qualité du papier.

Le sujet, évidemment, est de taille. Aix-en-Provence, ville d'eau dans l'Antiquité, a conservé un caractère *romain* par les fontaines qu'on découvre partout dans la ville.

Si l'on excepte la cathédrale gothique et son baptistère préroman, c'est le 18<sup>e</sup> siècle qui marque la ville historique actuelle par son caractère baroque et le raffinement des détails. Le relevé des architectures, mis au trait à l'encre, *graphiqué* vraisemblablement par l'équipe de l'Agence Fernand Pouillon, s'exprime dans la tradition de l'École des Beaux-Arts d'avant et d'après-guerre.

On peut se demander si certains manques dans quelques planches sont dus au dessin ou à l'impression. Faut-il attacher de l'importance à la qualité inégale des dessins? Elle n'altère pas pour la peine la haute tenue de l'ensemble.

Claude BEAULIEU

### L'ART DU MITHILA

Yves VÉQUAUD, *L'Art du Mithila*, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1976. 127 pages; 12 photos en noir et blanc d'Édouard Boubat; 120 planches en couleur et en noir et blanc accompagnées de légendes explicatives.

Au Mithila, actuel Bihar, qui fut un des premiers royaumes blancs de l'Inde, l'art est dans la vie. Depuis à peu près trois mille ans, il y est pratiqué au jour le jour, uniquement par les femmes, car il s'agit d'une société matriarcale qui a gardé bien vives ses traditions. Peintures et dessins sont créés pour servir d'offrandes aux multiples dieux et déesses du panthéon hindou. N'importe quel support est bon pour cela. «Jamais décoratif, chaque dessin est une prière.»

Accroupies sur leur natte, les femmes se mettent donc quotidiennement à leur travail créateur. L'apprentissage est héréditaire, transmis de mère à fille. «Auprès de sa mère, de ses aïeules et de ses voisines, la petite fille apprend à dessiner. Le papier étant rare, elle utilise, en guise de support et pour avoir des surfaces un peu grandes, des pages de cahier marouflées sur de vieux bouts d'étoffe. En l'absence d'encre, elle se sert de noir de fumée raclé au fond d'un chaudron ou dans le creux du couvercle de la lampe-tempête, dilué dans de l'urine de vache, dans de l'eau mêlée de gomme arabe, ou encore dans du lait de chèvre. Comme plume, elle prend une paille de riz ou un fil de son sari qu'elle tient entre le pouce et l'index, trempe dans l'encre et laisse traîner sur la feuille posée par terre.»

Autrefois, ces femmes n'employaient que trois couleurs: le noir de fumée, le rouge d'une argile de la région et le jaune ocre obtenu en broyant une certaine variété d'oeillets. Aujourd'hui, si leurs couleurs sont toujours naturelles, végétales ou minérales, on voit, ici et là, dans leurs peintures la présence du vert, du bleu, de l'orange.

Toutes les filles du Mithila sans exception pratiquent l'art, car c'est par un dessin, appelé *kohabar*, qu'elles font leur demande en mariage. Lors de la cérémonie rituelle, les huttes sont couvertes de peintures murales habitées par des symboles magiques et complexes.

Ces œuvres naïves, qui ont toujours pour thème les personnages et les événements de leur riche mythologie, ne sont pas faites pour durer. «Une semaine après le mariage, la partie basse des peintures murales qui décoraient la cour aura disparu sous le tampon de paille humide que l'on passe régulièrement pour lisser les murs qui se lézardent et s'écaillent sans cesse, et les merveilleux papiers d'emballages, tout comme le *kohabar* de demande en mariage, finiront aux mains des enfants ou sous la dent des rongeurs. La conservation des œuvres n'intéresse personne. Créer est important, conserver est une duperie.»

Cette vaste action collective, vivante à travers les siècles, commence peu à peu à jouir d'une notoriété reconnue: Mme Grandhi, par exemple, a fait venir à Delhi une vieille femme du Mithila pour décorer sa maison, tandis que diverses commandes publiques et privées, entre autres celle de M. Assunção, ambassadeur du Brésil, ne leur ont pas manqué par la suite, inaugurant en Inde une nouvelle forme d'utilisation de la culture populaire pour laquelle Grandhi a été le premier à marquer de l'intérêt.



Par ailleurs, les femmes du Mithila font aussi de leur cuisine un art. «... Certains grands plats colorés à dessein y deviennent des dessins qui se mangent», comme font dans l'art contemporain le Catalan Miralda et la Française Dorothee Selz, devenus fameux avec leurs repas colorés servis un peu partout en Europe où ils se manifestent.

Il faut féliciter Yves Véquaud de son ouvrage, lui qui a organisé auparavant une exposition sur l'art du Mithila, au Musée de l'Homme de Paris, en 1973, et ensuite, au printemps de 1975, une présentation de l'ensemble de sa collection au Musée des Arts Décoratifs. Dans *L'Art du Mithila*, livre qui sert en même temps de catalogue et qu'on lit avec plaisir, le lecteur trouvera, en plus de l'accent mis sur son sujet spécifique, un peu d'histoire et maintes informations sur cette région indienne de 35.000 kilomètres carrés, parmi les plus peuplées du monde (20 millions d'âmes), où «on cultive le coton, l'indigo, la canne à sucre, le blé, le riz bien sûr, les lentilles, les maïs, outre tous les légumes de la terre sous un ciel relativement tempéré par la proximité des monts Himalaya».

Jeune professeur de lettres et écrivain (*Le petit livre avalé, Le Voyage en écriture et Monarque*, chez Gallimard), Véquaud a découvert le Mithila lors d'un voyage en 1970. D'emblée, il s'est passionné pour cette contrée et y a séjourné à cinq reprises. Il a le mérite d'être l'introduit en France de l'art maithili, attirant ainsi l'attention vers cette créativité qui, à la Galerie La Hune, fait l'objet, en ce moment, d'une exposition, à l'occasion de la sortie de son chaleureux document, fruit d'enquêtes in situ, et qui ne peut laisser de retenir l'intérêt de tous ceux qui aiment l'art populaire.

Gilberto CAVALCANTI

## UN SURREALISTE SCANDINAVE

José PIERRE, **Max Walter Svanberg et le règne féminin**. Préface d'André Breton et textes de Ragnar von Holten et de Max Walter Svanberg. Paris, *Le Musée de Poche*, 1975. III. en noir et blanc et en couleur; Chronologie.

Nous étions un certain nombre à attendre impatientement la parution de cet ouvrage sur ce peintre scandinave encore si mal connu qu'il n'est même pas mentionné dans bien des synthèses ou encyclopédies sur la peinture surréaliste. La synthèse considérable de José Pierre vient donc combler un vide regrettable. Ce livre donne à voir par un échantillonnage judicieux de la production de Svanberg. Il donne aussi à lire, c'est-à-dire à penser et à discuter à propos des textes de première importance qu'il joint aux images. Disons d'emblée qu'un point capital nous retiendra, souligné par José Pierre dans son titre: la présence de la femme dans la production et, donc, dans la pensée surréaliste. Point délicat, point épineux, trop important pour qu'on le fuie ou qu'on le contourne.

Par son malheureux côté raffiné et décadent, pouvais-je résister à la séduction de l'univers de Svanberg, représenté par d'aussi belles reproductions? Si l'on ne s'éloigne pas trop de l'analyse que José Pierre en donne — et pourquoi le ferait-on? — on ne laisse pas d'être frappé par un hié-

ratisme somptueux qui n'est pas sans rappeler les grands moments de la mosaïque byzantine (ceci revient fréquemment dans le texte). Pour moi, je dis et proclame que, depuis Saint-Apollinaire-in-Classé, Saint-Vital ou Torcello, je n'ai rien vu qui m'apporte un ravissement intérieur plus puissant par la rutilance et la somptuosité des icônes, où vient se mêler une inquiétude et un trouble surgis de derrière le faste, car le souci de construction parvient, de justesse, à surpasser l'organisation lyrique. Mais qu'on ne s'y méprenne pas en dépit d'un certain baroque par accumulation, dans certaines œuvres où le remplissage tendrait vers un surréalisme *ornemental*, inévitablement on pénètre dans un processus de métamorphoses complexes, dans un univers analogique proposant de continues mutations quasi sérielles. Cet hiératisme, paradoxalement mouvant, ne traduit-il pas une prise de position déterminée de Svanberg contre «le surréalisme direct-choquant de Magritte et de Dali» (au profit «d'un effet choquant progressif»), contre «l'aile logicienne du surréalisme»? L'automatisme conduit à une logique poétique interne cohérente, qui obéit aux phantasmes d'un Svanberg «obsédé par la femme». La main qui exécute ces visions terriblement élaborées s'enferme dans une expressivité graphique qui emprisonne elle-même le lyrisme chromatique, lequel, en retour, semble d'une certaine façon le gouverner. Aucune autre imagerie n'est pour moi arrivée à exprimer un trouble, une émotion qui se joignent à une lucidité semblable face à l'objet, lucidité quelque peu masquée, fardée, dans la joie infantile d'un carnaval qui n'aura pas de cesse.

Venons-en à ce qui se lit. A tout seigneur tout honneur! Les textes de Breton s'ouvrent par la description des funérailles d'un chef viking — auquel, par tradition, il rattache Svanberg: pourquoi? Rattache-t-on Max Ernst aux anciens Germains? — et qui sont des noces inverties où l'on va brûler sur le fleuve, dans la barque-cercueil, avec le corps du Maître, celui de la concubine et d'immenses richesses. Il y a là plus qu'une simple page empruntée à l'ethnographie banale relatant la transculturelle mais non moins réelle et non moins choquante dominance, aliénante jusque dans la mort, du mâle sur la femelle, acceptée au nom de la Kultur: il y a le phantasme de Breton. Curieux règne féminin! Thème constant de la représentation svanbergienne, apparaît cependant l'association signifiante *femme/joyaux*. Depuis qu'à la fin de l'ère victorienne, la civilisation usinière et capitaliste a imposé une forme de puritanisme et une répression corporelle jusqu'alors inconnues, les hommes se doivent d'être sobres dans leur port comme des corbeaux ou des croque-morts: habits sombres, ternes uniformes (auxquels seuls échappent peut-être ceux des soldats voués à la parade des princes: mais que sont les soldats de parade pour le prince?), foin des bijoux, des dentelles, des fards, des soins corporels, des parfums, des fleurs et des autres fariboles! C'est la femme — épouse ou maîtresse — qui deviendra le porte-falbalas accompagnant, pour l'égayé, la tristesse de la mise du mâle, où le contraint la volonté forcenée qu'il affirme de consacrer la totalité de sa personne à la production, au seul sérieux de l'argent et du pouvoir: les femmes sont les déguisements de la féminité de l'homme; *elles sont la féminité de l'homme*.





MAX WALTER SVANBERG ET LE RÉGNE FÉMININ

Mais Breton va aussi plus loin et aussi plus bas. Je suis triste chaque fois que je trouve une platitude ou une sottise sous la plume de cet homme que j'admire tant. Entre *L'Amour fou*, dans lequel «la beauté sera convulsive ou ne sera pas» et «cette femme follement parée» qu'il voit auprès de Svanberg, ou ce: «d'une touffe de violettes émane l'être que tu aimes», s'accumulent les chutes de mille Zambèses et de dix mille Niagaras de lunes de miel hollywoodiennes. Comment comprendre après cela, ce qui est peut-être vrai mais non évident, que Svanberg nous fasse les honneurs du *scabreux*? Dans le *strep-tease* inverti où nous convie Breton, tombent toutes les fanfreluches et tous les articles de Paris d'une entomologie de Folies Bergères, lépidoptères en tête. Vraiment, Svanberg méritait mieux. La stupidité des cultes conduit inévitablement à la stupidité des litanies et des cantiques. Je ne puis m'empêcher de penser, à propos du culte de la femme pour la femme, simplement parce qu'elle est la femme, à une publicité pour soutiens-gorge à deux poches de marque W... qui envahit nos écrans de TV en ce moment: «Une belle femme, c'est beau... surtout lorsqu'elle est bien dans sa peau.» Ou à la chanson de nos grands-pères, qui rougissaient (et autres choses) lorsqu'ils apercevaient une cheville féminine: «Femmes, que vous êtes jolies...»

En quoi le *Règne féminin* me gêne-t-il? Comment n'avoir pas senti la grinçante contradiction qu'il présente avec la phrase si lucide et si claire d'Octavio Paz, citée page 63: «L'érotisme n'est pas une simple imitation de la sexualité: il en est la métaphore.» Car il y a métaphore et métaphore, et là José Pierre me permettra de dire que je ne suis absolument pas d'accord avec lui lorsqu'il écrit en note (p. 80): «... ce qui distingue le peintre suédois de Bellmer et de Molinier, c'est qu'il n'y a pas de place chez ces derniers, pour la contemplation... Bellmer, Molinier et, plus près de nous, Ivan Tovar me paraissent avant tout les peintres de la jouissance amoureuse: la Femme chez eux, est objet de volupté et non pas d'adoration.» En quoi Svanberg éclipserait-il ces trois peintres? Pourquoi ne pourrait-on pas contempler aussi dans la volupté, et dans la jouissance, et dans leurs variations métaphoriques? La contemplation, religieuse, sacrée, irait-elle aux seules icônes? Faut-il, face à la femme, devenir des Jeans de la Croix ou des Thérèses d'Avila? Je reconnais les phantasmes de Svanberg comme aussi respectables que n'importe quel autre phantasme. Le plus important est la liberté avec laquelle ils ont été exprimés. Les réalités rapprochées par Bellmer dans les paradigmes du *Petit traité de morale* (pour ne prendre que cet exemple) sont aussi lointaines et justes pour que l'image dépasse la pure représentation porno et sont étonnamment fortes dans le sens revendiqué par Reverdy, qu'il existe d'espaces, de distances internes dans les femmes et les icônes allégoriques métaphoriquement surdécorées de Svanberg, refermées chacune dans son cadre syntagmatique. Peut-être ce fétichisme surajouté est-il indispensable à sa puissance pour qu'apparaisse, dans une béatifique vision, l'Objet. Mais de cet objet ne nous est-il pas dit qu'on en fait un objet d'adoration, d'obsession, d'idolâtrie, un objet sacré, mystique et quelque peu redoutable, car la Vierge des Sept-Douleurs a plus souvent les dards tournés vers le

contempleteur, que plongés dans son sein. Dans un tel processus, les rôles sont joués d'avance, et pipés, les dés de la sexualité: la femme-icône est placée, intouchable, sur l'autel, vouée au vrai culte de l'homme cloîtré (castré), lui, dans sa chaste prétrise érotique. Peut-être, si on lui demandait son avis, la femme voudrait-elle descendre de ses autels, finir d'étouffer au milieu des nuages d'encens, cesser de crouler comme une vierge espagnole sous des visions et des rivières de diamants, sortir du cœur de la métaphore et avoir enfin le droit de participer, activement, au culte métaphorique complet: peut-être veut-elle, au lieu de «réclamer sa part masculine», faire entrer l'homme dans cette mythologie (qui est aussi la sienne), mythologie dans laquelle, de l'aveu même de José Pierre, il est trop rarement évoqué, mis à part quelques accessoires empruntés à un bric-à-brac freudien très élémentaire. Pas plus le «miroir du saphisme» que «l'androgynie», évoqués en fin d'analyse, ne sauvent rien au niveau d'une bisexualité que suppose la sorte d'érotisme auquel convie Paz, et qui est porteur des plus riches possibilités subversives.

Ce livre très stimulant demeure un voyage très enrichissant au sein des phantasmes de Svanberg. Jamais lui sera-t-on assez reconnaissant de ce privilège qu'il accorde, à qui veut bien l'accompagner, de pénétrer dans sa plus complète nudité. Mais ce n'est pas avec son œuvre que sera établi le *Règne féminin*, et c'est heureux car ce règne féminin serait la fin de toute sexualité et de tout érotisme, empêchant ce double itinéraire qui doit s'effectuer, y compris dans les formes homosexuelles de choix de l'objet, itinéraire de la femme vers l'homme, et itinéraire de l'homme vers la femme. On touche sûrement à une des faiblesses constitutionnelles du Surréalisme vis-à-vis de l'érotisme qui aurait pourtant dû être l'une de ses armes les plus efficaces dans ses luttes. On connaît les réticences énormes, les résistances effrayantes de nombre de théoriciens et de militants les plus éminents au sujet des questions de sexe, la pudibonderie dont certains ont fait preuve, emboîtant les canons de la morale bourgeoise jusqu'à encourager indirectement une censure réactionnaire très déconcertante à l'égard de tout ce qui s'écarterait de l'amour courttois ou de l'amour romantique. Qui n'a pas compris que le fameux «dérèglement de tous les sens» recèle les promesses les plus révolutionnaires, reste au niveau le plus formel et le plus intellectuel des ambitions des surréalistes de la première heure, comme de ceux qui clament en concile leur orthodoxie (quelle orthodoxie?) et qui finalement, pour beaucoup, auront été dévorés par l'ogre stalinien, dont ils étaient les victimes toutes désignées? Quand comprendra-t-on que la résistance érotique active reste l'un des moyens les plus sûrs de tenir en respect l'hégémonie bourgeoise?

J'attends impatiemment, et je suis sûr de n'être pas le seul, le numéro spécial actuellement en souscription de la revue *Obliques* (1977, N° 14-15), sur *La Femme surréaliste*. Nous devrions en apprendre de bien bonnes!

Jacques GOMILA

## L'ICÔNE SUR VERRE

Juliana et Dumitru DANCO, **La Peinture paysanne sur verre de Roumanie**, Bucarest, Éditions Méridiane, 1975. 144 pages de texte accompagné de dessins et de photos en noir et blanc; 150 planches pleine page en couleur.

Les époux Juliana et Dumitru Danco ont longuement parcouru à pied les petits villages roumains de Transylvanie, à la recherche des anciennes icônes peintes sur verre, rencontrant les descendants des peintres primitifs, s'enquérant des méthodes, outils, traditions de travail, etc. Le résultat de plus de quatre lustres d'étude colligé en une synthèse des principales connaissances déjà rassemblées par plusieurs ethnographes et sociologues, est consigné dans le splendide album que les Éditions Méridiane ont publié en traduction française en 1975.

Dans la première partie — dont il faut bien remarquer la mise en page claire et dégagée, enrichie de nombreuses illustrations en noir et blanc de détails d'icônes, de dessins d'outils anciens, de photos d'artistes, etc. —, les auteurs, mêlant l'anecdote à l'érudition, nous tracent, d'une plume alerte, la courbe d'un art dont les frontières se situent dans une aire relativement restreinte de la Roumanie d'aujourd'hui: certaine zone d'au-delà des Carpates, la merveilleuse Transylvanie.

Les centres de peinture populaire se sont d'abord instaurés aux dix-huitième siècle, grâce à l'existence préalable de nombreuses verreries artisanales dans les forêts millénaires des Carpates. Unique source de revenu d'une classe paysanne particulièrement aliénée, la peinture d'icônes sur verre s'est rapidement développée car elle permettait de remplacer avantageusement la trop coûteuse icône sur bois, objet de culte indispensable dans la vie spirituelle d'autrefois. On y retrouve, d'ailleurs, greffées sur un fond ancestral d'art populaire, les mêmes racines profondes puisées dans l'iconographie orthodoxe byzantine.

D'autant plus attachée à sa foi, qui était sa seule source de consolation dans une vie de terrible oppression nationale, économique et sociale, la clientèle paysanne réclamait naturellement les thèmes religieux les plus proches de ses croyances: le cycle du Christ, de la Vierge, les saints protecteurs de sa vie, de sa santé, de son maigre avoir.

D'abord très fidèles aux canons de l'Église de Byzance, les icônes sur verre, vers la seconde moitié du dix-neuvième siècle, s'enrichissent peu à peu d'éléments folkloriques prépondérants. La fantaisie du peintre, devenu plus conscient de sa liberté, s'y donne libre cours, et l'icône devient le lieu d'un véritable récit de la vie quotidienne du village et l'instrument fréquent d'acribes critiques sociales.

La fabrication de ces icônes était souvent le fruit d'un travail familial. Depuis le petit-fils, chargé d'arracher du dos du chat de la maison les poils destinés à la fabrication des pinceaux, en passant par les femmes, dont la contribution, particulièrement importante dans certains centres, était de copier le contour des modèles et d'y appliquer en couches successives les couleurs obtenues d'oxydes métalliques broyés et délayés sur une plaque de granit ou de marbre, en finissant par le travail de menuiserie des hommes qui confectionnaient les cadres de sapin blanc et les pan-

neaux postérieurs.

La stylisation des formes et la simplicité du dessin, qui résulte certainement d'une volonté de raccourcir la durée du travail, le sens inné de la gamme chromatique des couleurs aux tons purs, riches et éclatants, obtenus grâce à la qualité des pigments employés, laisseraient croire à une composition des plus savantes, à une recherche de nouvelles modalités d'expression, alors qu'elles relèvent plutôt d'un génie naturel, d'un infaillible instinct créateur. Certains des procédés de ces peintres paysans ont, en effet, été plus tard considérés comme des trouvailles, lorsque l'œil contemporain, libéré des préjugés rigides profondément enracinés, les a trouvés intégrés dans l'art moderne d'un Gauguin, d'un Matisse, d'un Picasso.

La deuxième partie de l'ouvrage, avec ses cent cinquante planches en couleur réalisées, semble-t-il, avec une remarquable fidélité, offre un complément visuel d'un puissant effet artistique. Les commentaires qui les accompagnent, soulignant la naïveté de la vision, la spontanéité du trait, l'originalité du détail, facilitent tant au profane qu'au spécialiste une compréhension émerveillée de cet art admirable.

Je me suis vraiment laissée envoûter par ce très bel album, par la découverte que j'y ai faite «d'une branche de l'art paysan unique au monde par son inédit et son charme, par son coloris à la fois exubérant et harmonieux».

Colette TOUSIGNANT



## AUTRES PUBLICATIONS REÇUES

ÉDITIONS ALBIN MICHEL

**L'Architecte, le prince et la démocratie** par Michel Ragon. Paris, 1977. 252 pages.

SOCIÉTÉ NOUVELLE DES ÉDITIONS DU CHÊNE

**David Hockney** par David Hockney. Préface d'Henry Geldzahler; Conception de Nikos Stangos. Paris, 1976. 311 pages.

**Peinture carolingienne**. Introduction de Florentine Mûtherich. Analyse et commentaires de Joachim E. Gaehde. Paris, 1977. 127 pages et 48 illustrations.

**Le Milieu de l'art** par André Morain. Paris, 1977. 409 pages.

ÉDITIONS DELVILLE

**Les Flippers** par Michael Colmer. Design d'Alex Vining. Paris, 1976. 120 pages.

DENOËL/GONTHIER

**Le Modulor** par Le Corbusier. Paris, Coll. Bibliothèque Méditations, 1977. 221 pages.

ÉDITIONS FILIPACHI

**Dorothea Tanning**. Texte de Gilles Plazy. Paris, Coll. La Septième face du dé dirigée et réalisée par Jean Saucet, 1976. 72 pages.

**Dali et les poètes**. Textes de Sarane Alexandrian. Paris, Coll. Les Yeux fertiles, 1976. 72 pages et 39 illustrations.

ÉDITIONS FLAMMARION

**Tout l'œuvre peint de Claude Lorrain**. Introduction et catalogue raisonné de Marcel Rothlisberger assisté de Doretta Cecchi. Paris, Coll. Les Classiques de l'Art, 1977. 128 pages.

**Affiches et gravures — Art nouveau** par Roger Sainton. Paris, 1977. 95 pages.

**Gallé** par Philippe Garner. Paris, 1977. 167 pages et 197 illustrations dont 34 en couleur.

ÉDITIONS GALLIMARD

**Le Temps des cathédrales — L'Art et la société, 980-1420** par Georges Duby. Paris, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1976. 379 pages.

ÉDITIONS GARNEAU

**L'Église de Saint-Jean-Port-Joli** par Angéline Saint-Pierre. Québec, 1977. 217 pages.

ÉDITIONS DE L'HOMME

**La Musique au Québec, 1600-1875**, par Willy Amtmann. Montréal, 1976. 420 pages.

ÉDITIONS LEMÉAC

**Le Théâtre canadien d'expression française — Répertoire analytique des origines à nos jours, Tome 3 (M à Z)** par Édouard-G. Rinfret. Montréal, Coll. Documents, 1977. 387 pages.

ROBERT LAFONT

**L'Affiche, miroir de l'histoire** par Max Gallo. Paris, 1977. 232 pages.

GALERIE NATIONALE DU CANADA

**Dessins de Gaspar van Wittel** par Walter Vitzthum. Introduction de Giuliano Briganti. Ottawa, 1977. 162 pages.

GALERIES NATIONALES DU GRAND-PALAIS

**André Masson**. Paris, 1977. 233 pages.

ALFIERI EDIZIONI D'ARTE

**Jean Gorin** par Alberto Sartoris. Venise, 1975. 249 pages.

COLLECTION DES VALEURS NOUVELLES

**Arthur Jobin ou l'infiguration emblématique** par Alberto Sartoris. 14 pages.