Document generated on 10/12/2024 1:34 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Lectures

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54212ac

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

(1984). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, *29*(117), 80–82.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

lectures

DENISE RENÉ

UN VERBIAGE INOFFENSIF

Roland PENROSE, **Quatre-vingts ans de surréalisme.** Paris, Éditions du Cercle d'Art, 1983. 300 pages; très nombreuses illustrations en noir et en couleur.

D'emblée, le titre de l'ouvrage, *Quatre-vingts ans de surréalisme,* a de quoi surprendre, et, surtout, les dates – 1900 – 1981 – qui s'inscrivent en sous-titre. En effet, on sait que ce mouvement tapageur est né seulement en 1924, avec le premier *Manifeste* de Breton, et on ne sache pas qu'il se prolonge vraiment au delà de la mort de son *pape,* en 1966.

En réalité, le titre est métaphorique, pour ne pas dire trompeur, et ne cache que l'autobiographie, visiblement complaisante, d'un dilettante anglais, au demeurant assez généreux, qui eut des rapports amicaux avec plusieurs artistes importants qui ont eu partie liée avec le surréalisme, notamment Picasso, Max Ernst et Éluard.

«Plusieurs amis [lui] ayant demandé de raconter quelques-uns des faits et des rencontres les plus marquants de [sa] vie«, Roland Penrose en propose donc une *version kaléidoscopique* qui n'est pas sans analogie avec le collage surréaliste où une distribution incongrue des images donne parfois à celles-ci de nouvelles dimensions.

L'ennui, c'est que l'auteur (dont Breton a écrit qu'il était surréaliste dans l'amitié) est un piètre conteur, et le livre montre surtout combien la méthode, loin d'être infaillible, peut produire un récit assommant pour toute personne qui ne fait pas partie du cercle d'amis de Penrose.

D'autre part, notre homme a beau reconnaître qu'il n'a «jamais eu l'envergure artistique de [ses] amis surréalistes tels que Max Ernst, Picasso, Man Ray, Moore, Arp, Miró, Tanguy, Magritte, Giacometti, Calder, Duchamp et bien d'autres dont le génie donna un éclat particulier aux premières décennies de notre siècle», il n'hésite pas à émailler son autobiographie de quelque 140 reproductions de ses propres travaux plastiques qui crient son admiration pour le surréalisme pictural le plus littéraire.

Bref, voilà un ouvrage que l'auteur a probablement eu besoin d'écrire mais qu'il n'était pas absolument indispensable de publier.

Gilles DAIGNEAULT

HOMMAGE A DENISE RENÉ

Catalogue de l'Exposition **Carte blanche à Denise René – L'Aventure géométrique et cinétique.** Paris Art Center, 1984. 192 pages; nombreuses illus. en couleur et en noir et blanc.

Animatrice d'art, Denise René fut, à Paris, dans les années 1940, en tant que directrice de galerie, l'une des protagonistes de l'art abstrait. Par de nombreuses illustrations ainsi que par quelques textes, ce catalogue rappelle les quarante ans de carrière de cette grande dame du milieu de l'art parisien. Cette exposition[1], dresse un bilan de l'art abstrait européen et présente plus de quatre-vingts artistes: pionniers de l'Abstraction ainsi que des jeunes qui ont œuvré dans le même sens, ceux que Denise René appelle les artistes des 2e et 3e générations. Il permet non seulement d'affirmer la permanence de l'Abstraction au cours des années mais également de démontrer *la riche diversité de ses inspirations et de ses modes d'expression.*

C'est à la Galerie Denise René, au 124 de la rue La Boétie, qu'eurent lieu, en France, les premières expositions personnelles de Piet Mondrian, Joseph Albers, des artistes des Avant-gardes russe et polonaise. De plus, parmi les pionniers, on remarque Jean Arp, Max Bill, Sonia Delaunay, Gorin, Herbin, Kupka, Le Corbusier, Lohse, Picabia, Richter, Seuphor, Vantongerloo, etc. Parmi les artistes des 2e et 3e générations qui ont fait leurs premiers pas à la Galerie, on retrouve Agam, Bury, Cruz-Diez, Jacobsen, Mortensen, Schoffer, Soto, Tingueley, Vasarely et bien d'autres. Tous ces artistes, connus ou moins connus à l'époque, ont été représentés à travers le monde par Denise René, et ce, dans les plus grandes manifestations artistiques telles que les Biennales de Venise et de São Paulo, la Documenta, etc.

Pour Denise René, tout a commencé à la fin des années 1940, alors qu'elle croyait fermement aux possibilités et à l'avenir de l'Abstraction. Ce sont les constructivistes, les suprématistes et le Groupe hollandais De Stijl qui participèrent à l'avènement de l'abstraction géométrique et de l'art cinétique en France. Ces groupes d'avant-garde, pour qui la représentation plastique n'était pas juste une notion stylistique mais aussi une nouvelle conception du monde, ont séduit Denise René dès le départ; pour elle, ils étaient les mieux appropriés à la relance d'une culture européenne d'après-guerre dont la matrice était le rationalisme. *La raison scientifique était encore le meilleur moyen de combattre l'irrationalisme qui s'était infiltré dans l'École de Paris, notamment avec le Surréalisme.* Convaincue de sa justesse théorique, Denise René considère l'abstraction géométrique comme étant la plus fructueuse des révolutions plastiques, et elle y resta fidèle quarante ans, même si la tâche fut parfois périlleuse car, dans les années 1940, l'art géométrique était peu à la mode, la vedette étant davantage aux expressionnistes figuratifs et abstraits. Une autre de ses difficultés fut que sa marginalité l'empêcha d'exposer les grands maîtres de la peinture française, tels que Picasso, Braque, Matisse, etc. De plus, dans les années 1950, elle résista au Tachisme et à l'Informel, et, récemment, au Néo-expressionnisme.

A la fin du catalogue, une courte biographie présente *ses* artistes, ceux qui ont exposé à la Galerie depuis les quarante dernières années, et, à la toute fin, une série de photos sur sa vie publique et sur sa galerie nous fait découvrir les grandes étapes de son engagement dans le monde des arts. Contenant peu de texte et beaucoup de documents visuels en couleur et en noir et blanc, ce catalogue est en fait un panégyrique d'une carrière brillamment suivie.

1. Tenue au Paris Art Center, du 16 mai au 28 juillet 1984.

Chantal CHARBONNEAU

LA VIE ET LA CORRESPONDANCE DE PEGI NICOL MACLEOD

Joan MURRAY, éd., **Daffodils in Winter – The Life and Letters of Pegi Nicol MacLeod, 1904-1949,** Moonbeam (Ont.), Penumbra Press, 1984, 345 p. Un tiré à part, compilé par Michael Pantazzi, dresse la liste chronologique des œuvres exposées du vivant de l'artiste[1].

La littérature autobiographique des artistes canadiens a connu, ces dernières années, un regain d'intérêt tout à fait remarquable. Aux textes récemment publiés de Borduas (1978), Fernand Leduc (1981), Rodolphe Duguay (1978 et 1979), Alfred Laliberté (1978), Daniel Fowler (1979), Robert Harris (1984) et William Kurelek (1980), par exemple, se joignent les correspondances de William Blair Bruce (1982) et de Pegi Nicol MacLeod, toutes deux réunies par Joan Murray. L'importance de ces mots: lettres, journaux intimes, notes en marge des carnets de croquis, notes de lecture et pensées, qui témoignent d'une activité littéraire privée, n'est plus à faire. Pour qui veut procéder plus avant dans la compréhension de l'acte créateur, l'interprétation de ces textes est indispensable.

La vivacité, la spontanéité, la chaleur et la franchise que manifestent les deux cent soixante-dix lettres réunies, conservées par les amis et les amies de Nicol MacLeod constituent la trame d'un portrait psychologique souple et changeant sur une chaîne biographique mouvementée. Au moment où nous pénétrons dans cet univers – la première lettre publiée date de 1932, et l'artiste a déjà vingt-huit ans –, un riche tissu de relations et de connaissances peuplent

sa vie affective et créatrice. Si plusieurs lettres semblent dictées par un motif purement professionnel (commande, vente, exposition), toutes suggèrent que son travail est passion.

Les intérêts (pour l'œuvre du Tintoret, par exemple), les opinions («the rotten craft of the Group of Seven», p. 201), les prises de position esthétiques (au sujet d'une exposition d'art contemporain au Whitney, en 1937, "I believe these people have heard so much *talk* they are afraid of sensitive lovely things and as propagandists they have nothing to say", p. 133) courent librement sous une plume vive, et les grandes étapes de sa vie en Ontario, dans les Provinces de l'Atlantique et à New-York, resteront à jamais présentes dans la mémoire du lecteur.

La typographie, dans un effort louable, tente de rendre compte de la disposition calligraphique de la page, mais il faut regretter l'aspect sommaire des annotations et les libertés prises par l'éditrice: «I have made exact transcriptions but silently corrected MacLeod's spellings and added words obviously deleted by mistake» (p. 10). Alors que le texte d'introduction fournit une biographie précise et détaillée, les lettres devront toujours être cité avec précaution.

1. Cette édition accompagne une exposition itinérante qui, après avoir été présentée en Ontario, circulera au Nouveau-Brunswick et en Nouvelle-Écosse jusqu'en mai 1985.

Laurier LACROIX

FREDERICK ARTHUR VERNER ET LA PLAINE CANADIENNE

Joan MURRAY. **The Last Buffalo – The Story of Frederick Arthur Verner, Painter of the Canadian West.** Toronto, Pagurian Press, 1984. 192 pages.

La prolifique Joan Murray signe ici un rapide texte biographique qui met en situation le peintre Frederick A. Verner (1836-1928), adonné aux sujets amérindiens et aux buffalos. L'auteur procède par un raccourci à l'identification suivante: le sujet égale l'œuvre, l'œuvre égale l'artiste, donc Verner est un buffalo et, comme cette noble race de bovidés, il sera amené à s'éteindre, très âgé, dans la première partie de notre siècle. Il est fort tentant pour le lecteur de cet ouvrage, aux luxueuses planches en couleur, de continuer l'analogie et de conclure que Verner peignait en effet comme un buffalo, tant l'imagination est absente et la technique médiocre.

Soyons sérieux, même si l'ouvrage ne l'est pas et si l'esprit répugne de voir accoler les termes de génie et de poétique et tous les superlatifs de la langue anglaise à une production souvent banale. Le texte des légendes est plus révélateur, qui admet que la production est mécanique, qu'elle n'offre aucun souci ethnologique ou anthropologique et que Verner réussit même à trahir ce que la photographie dont il s'inspire dit clairement et précisément. Le texte apporte et corrige quelques informations factuelles (voyages de Verner) et stylistiques (sources, copies) mais reste au niveau des publications satinées et de grand format. Comme il est de rigueur dans ce genre de texte de célébration, l'index est inadéquat, il n'y a pas de concordance entre le récit et l'illustration et il n'y a pas de liste des œuvres reproduites. Les Pagurian Press viennent de rendre un fort mauvais service aux amateurs de Verner, dont on nous assure qu'ils sont légion.

Ce romantique attardé, au pittoresque passéiste, a quand même une production intéressante autour des années 1880, et le bon grain séparé de l'ivraie permettra d'étudier cette peinture et de comprendre un peu mieux l'intérêt sociologique de son œuvre, car Verner participe vraiment à l'écriture de l'histoire du goût à la fin du 19e siècle. Même s'il choisit l'exil, comme plusieurs de ses contemporains, tels Fraser, Sandham, Way, le contact que d'Angleterre il maintient avec son pays d'origine, à la fois comme soutien de son inspiration et comme complément de son marché, mérite un examen plus attentif. A ce titre, la liste des œuvres exposées par Verner dans les diverses expositions canadiennes, dressée par Michael Pantazzi, fournit un premier outil de travail qu'une étude sérieuse de la production complétera.

Même si vous êtes à court d'imagination pour vos présents du temps des Fêtes, ne vous laissez pas séduire par la jaquette enneigée et évitez cet embarras à vos amis.

Laurier LACROIX

AUTOPORTRAITS D'ARTISTES CANADIENS

Robert STACEY, **The Hand Holding the Brush – Self-portraits by Canadian Artists.** London (Ont.), London Regional Art Gallery, 1983. Illus. en noir et blanc. 131 p.

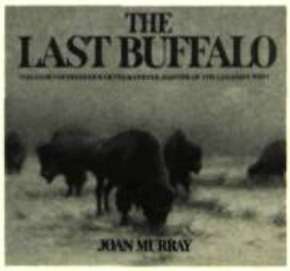
Réunir et documenter une collection d'autoportraits d'artistes canadiens, des 19e et 20e siècles jusqu'à nos jours: l'entreprise menée par Robert Stacey a dû nécessiter une immense recherche; le résultat est étourdissant. L'iconographie est imposante, et nombre d'œuvres ont un grand intérêt, tant du point de vue documentaire que du point de vue plastique. Car cette approche vient vraiment rafraîchir l'étude de l'art canadien, puisqu'elle montre les artistes derrière les œuvres, en même temps qu'elle nous remet en mémoire les indices stylistiques de chaque auteur.

L'introduction du catalogue comporte un bref historique de l'autoportrait depuis l'Antiquité égyptienne et la Renaissance, à l'intérieur duquel s'insère la question de l'autoportrait au Canada. Les œuvres proprement dites sont réparties en cinq sections: Artists at Work; The Ruminative Self-portrait; from Self-expression to Self-impression; Double Visions, Double Masks; Photo-extended Dimensions in Self Portraiture. La liste des œuvres comprend des indications biographiques et des commentaires par les artistes. Le catalogue prolonge l'exposition itinérante par l'adjonction d'œuvres des mêmes artistes, ce qui ajoute de la perspective et de l'ampleur à l'étude de Stacey.

Ce qui déçoit cependant, c'est le texte inutilement lourd et précieux. Par ailleurs, la dernière section (axée sur l'art canadien actuel) ne comporte que des œuvres torontoises, alors que les autres parties offrent un survol plutôt complet de l'ensemble du Canada. C'est une lacune étonnante si l'on visait l'exhaustivité ou presque, surtout lorsque l'on songe au nombre d'artistes – ne serait-ce qu'au Québec – qui travaillent aujourd'hui l'autoportrait à l'intérieur d'une pratique photographique expérimentale, ou encore en peinture[1].

1. Voir aussi le compte rendu de Joan Murray, dans *Vie des Arts*, XXIX, 115, **72**.

Denis LESSARD

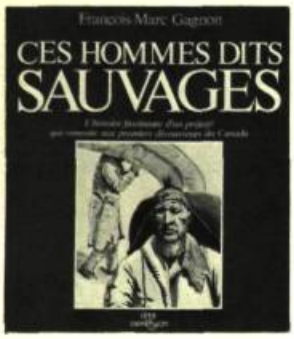


...SAUVAGES, DITES-VOUS?

François-Marc GAGNON, **Les Hommes dits Sauvages.** Montréal, Éditions Libre Expression, 1984. 190 pages; Nombr. ill. du noir en blanc.

Certains problèmes ne trouvent jamais de solution définitive. L'accueil de l'autre dans sa différence est l'un de ceux-là. Aujourd'hui encore, nous ne pouvons concevoir les habitants éventuels d'une autre planète sans les voir comme de «petits hommes verts à grosse tête munie d'antennes», comme le rappelle François-Marc Gagnon dans son plus récent ouvrage. Dans ce livre, l'auteur se propose de retrouver l'origine des stéréotypes que nous entretenons à l'égard des Amérindiens selon la conception que s'en faisaient les premiers explorateurs européens et, principalement, Samuel de Champlain, considéré comme un témoin qualifié.

Mais pourquoi Champlain? C'est que ni conquérant cupide et brutal, ni défenseur inconditionnel des Indiens, il peut être considéré comme un représentant honnête des opinions couramment reçues par ses contemporains à l'égard des peuples non européens et de leurs manières de vivre. A plusieurs reprises même, F.-M. Gagnon insiste sur le fait que Champlain n'a pas à l'égard des Amérindiens la sévérité ou la hauteur d'un Colomb ou d'un Le Jeune.



Dans les dix chapitres de son livre, F.-M. Gagnon présente des extraits des récits de voyage de Champlain et d'autres explorateurs des 16e et 17e siècles. Ces textes sont accompagnés de reproduction de gravures anciennes dont le plus grand nombre sont inspirées de dessins de Champlain. Ces illustrations sont plus qu'un support ou un complément du texte, car c'est leurs relations avec les récits et avec les observations des explorateurs qui sont sans cesse mises en valeur par l'étude de F.-M. Gagnon et qui constituent l'intérêt principal de cet ouvrage.

Il n'y a rien d'exceptionnel à ce que le narrateur d'un voyage enrichisse son récit d'illustrations, comme le fait remarquer F.-M. Gagnon. Mais, ces œuvres ont été perdues, ou leur finalité propre n'était pas de fournir de l'information sur les Indiens, ou bien encore elles ont connu une diffusion très limitée. L'intérêt des gravures qui ornent les narrations de Champlain et que reproduit *Ces Hommes dits Sauvages* réside dans le fait qu'elles sont inspirées par des dessins faits de la main même de l'explorateur, de sorte que, non seulement le lecteur a accès à ce qu'il pensait des Amérindiens mais peut également saisir comment il les voyait.

L'auteur a divisé son exposé en trois parties. Dans la première, il montre que l'explorateur européen, hanté par l'hypothèse de l'existence de monstres qui auraient peuplé les confins de l'univers entier, fut forcé de reconnaître dans les Amérindiens des êtres «bien faits, beaux de corps et jolis de figure». Dans la seconde partie, où il expose ce qu'il considère comme le cœur de la pensée des découvreurs et des voyageurs de cette époque à propos des premiers habitants du continent nord-américain, il analyse les descriptions des manières d'être et de vivre, des croyances, des œuvres d'art rapportées par les explorateurs et principalement par Champlain. Enfin, dans la dernière partie, il dissèque les études faites par Champlain et ses contemporains sur la diversité des modes d'existence des Amérindiens: nomade ou sédentaire, barbare ou civilisé, masculin ou féminin.

Tout au long de son ouvrage, F.-M. Gagnon déplore que Champlain n'ait pas su déceler le caractère culturel *évident* des manières de vivre et des produits des Amérindiens. Et pourtant, il reconnaît à plusieurs reprises que le «relativisme culturel» est une attitude assez récente qu'on peut tout au plus retrouver pour la première fois chez Jean-Jacques Rousseau. Comme l'a montré Claude Lévi-Strauss, l'étude des hommes les plus lointains n'est possible que si elle surmonte deux attitudes apparemment contradictoires, la volonté systématique d'identification à l'autre et le refus obstiné d'identification à soi. Non seulement la notion d'humanité englobant sans distinction de race ou de civilisation est-elle apparue fort tardivement, elle est également très limitée dans son expansion. Pendant des millénaires, l'humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe, parfois même du village. Dans un ouvrage récent, Jacques Gernet a montré comment les lettrés chinois du 17e siècle ont, eux aussi, considéré Ricci et les autres savants occidentaux comme des paysans exaltés, des barbares, fondamentalement incapables de quelque intelligence que ce soit.

D'autre part, ne serait-il pas également profitable d'analyser comment certains Européens des 16e et 17e siècles, surtout des Français, ont pu être attirés par la griserie de la vie sauvage. «Ces sauvages blancs», comme les ont baptisés parfois leurs contemporains, restent les meilleurs témoins de l'attraction qu'a exercé, de génération en génération, la société amérindienne sur les Blancs. Philippe Jacquin fait remarquer que ni en Asie, ni en Afrique, on ne retrouve une telle fascination pour le mode de vie sauvage. Sagard, que cite souvent F.-M. Gagnon, n'a-t-il pas lui-même déploré que «les Français deviennent sauvages pour si peu qu'ils vivent avec les sauvages». De quoi donc sont faits ces préjugés que F.-M. Gagnon dénonce à juste titre? Et comment peut-on en être exempt?

Maurice PICHÉ

UN GRAND PEINTRE

Alfred MOIR, **CARAVAGE.** Trad. de Anne-Marie Soulac, Paris, Éditions du Cercle d'Art (Coll. La Bibliothèque des Grands Artistes), 1983. 168 pages; 48 planches en couleur.

En feuilletant ce *Caravage*, on a d'abord le plaisir de découvrir les très belles illustrations en couleur dont la qualité permet de revivre certaines émotions ressenties devant l'œuvre originale, serait-elle limitée au seul *Joueur de luth* du Musée de l'Ermitage de Léningrad[1]. La vitalité débordante du personnage, ambiguë, presque agressive, s'établit selon une architecture picturale échafaudée en arabesque pour mieux répartir les effets de lumière voulus, tantôt vigoureux, tantôt modelés en douceur. Effets qui ont influencé la peinture de son époque. L'auteur nous fournit des précisions très pertinantes sur les sources lumineuses de l'éclairage. Abstraction faite de ce que le théâtre de son temps aurait pu apporter au Caravage, les effets qu'il a su obtenir ont sûrement eu quelques répercussions sur le théâtre et même sur le cinéma d'aujourd'hui. Le Caravage, sensible, comme un sculpteur, au volume et à l'espace, s'attarde au modelé sensuel d'une chair ou d'un objet qu'il met en évidence par le drapé nerveux du vêtement, l'un et l'autre se soutenant pour s'inscrire dans une composition presque toujours réduite à quelques grandes et simples génératrices.

Le texte apporte toutes les références et précisions propres à notre mentalité actuelle façonnée par les techniques de la vitesse et du visuel. Nous sommes vite fixés sur les intentions, les circonstances matérielles, morales et autres qui prévalent dans chacun de ses ouvrages. De nombreuses reproductions soulignent les textes portant sur les divers aspects du cheminement de l'œuvre, dû aux influences nombreuses qui semblent avoir sollicité sa jeunesse particulièrement réceptive aux fluctuations de sa nature querelleuse, au symbolisme secret ou supposé des sujets. Ces tableaux, parmi ses premiers, étaient en possession de son bienfaiteur le cardinal Del Monte et de ses successeurs. A propos des commandes publiques que le Caravage obtint par la suite, l'auteur souligne justement les recherches optiques destinées à placer à son meilleur l'œuvre dans le cadre architectural des lieux. Des remarques sur l'évolution du peintre, sur l'ambiance et le mobilier de ses ateliers et, par-dessus tout, sur le rendu des objets, fruit de son don extraordinaire d'observation, rassurent le lecteur avide d'information. Il appréciera également l'analyse percutante relative au mouvement d'arrêt où parole et regard s'attardent sans se figer.

Bref, un très beau livre de vulgarisation qui émet des idées claires sur un grand artiste. En outre, des cartes d'Italie et de Sicile où sont indiqués les voyages du Caravage, un aperçu biographique et un index en facilitent la lecture.

1. Cf. *Vie des Arts*, XXI, 85, 79.

Claude BEAULIEU

PUBLICATIONS REÇUES

Jorge GLUSBERG, *Venezuela Young Generation.* Buenos Aires, Association Internationale des Critiques d'Art, 1984. 64 pages; illus. en n/b.

Olivier GRARD et Eric MILAN, *Inclusions.* Paris, Dessain et Tolra, 1984. 48 pages; illus. en couleur.

Inter 25. Automne 1984. Québec. 60 pages; illus. en n/b.

La Nouvelle Barre du Jour. *Lire autrement.* Numéro 142. Montréal, 1984. 91 pages; photos en n/b.

Unesco. *Venice restored.* 1984. 116 pages; 85 illus. en n/b.

CATALOGUES REÇUS

Arco 84. Madrid, 1984. 378 pages; illus. en n/b.

Joseph Drappell – Ten Years, 1973-1983. Art Gallery of Windsor, 1984. 62 pages; illus. en n/b et en couleur.

Écritures dans la peinture. Nice, Villa Arson, 1984. 267 pages; illus. en n/b.

Fiac 84. Paris, Foire Internationale d'Art Contemporain, 1984. 328 pages; illus. en n/b et en couleur.

Gerardo Pedicini, *La Giovane fotografia europea.* Naples, Centro Studi Posillipo, 1984. illus. en n/b.

Iliazd, Maître d'œuvre du livre moderne. Galerie d'Art de l'Université du Québec à Montréal, 1984. 132 pages; illus. en n/b.