

Lectures

Volume 29, Number 118, March–Spring 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54185ac>

[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

(1985). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 29(118), 84–86.

lectures

LA CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE EN AUSTRALIE

Catalogue de l'Exposition **Contemporary Australian Ceramics**. Melbourne, National Gallery of Victoria, 1984. 38 photographies en noir et blanc.

Il y a à peine un siècle, l'importation en Australie d'une grande quantité de poteries anglaises de haute qualité y donna l'essor à la pratique de ce métier d'art. Aujourd'hui, l'on peut considérer que les Australiens manifestent pour la poterie un intérêt qu'ils n'accordent à aucun autre métier d'art. Récemment, une exposition itinérante des œuvres de trente-huit potiers australiens était organisée par le National Gallery of Victoria, à Melbourne.

Une courte introduction de Kenneth Wood, du Musée, esquisse l'histoire de cet art en Australie. Jusque vers 1930, les potiers australiens ont été à la remorque des courants artistiques européens ou asiatiques. Chose étonnante, en effet, il n'y avait aucune tradition aborigène sur laquelle les artistes australiens auraient pu tabler. Les années 30 virent l'apparition d'un style national dans la décoration de poteries inspirée de motifs australiens exécutés souvent de façon naïve et gauche. Au début des années 40, après une période expérimentale, les artistes australiens réussirent à maîtriser la technique propre à ce métier d'art. Ils seront en mesure de produire des œuvres de qualité où ils souhaiteraient voir s'exprimer une sensibilité authentiquement australienne. Ce n'est que dans les années 70 qu'ils se dégageront des influences étrangères pour produire des œuvres vraiment originales. Au delà de l'introduction, le catalogue ne présente aucune analyse fouillée ni aucune notice élaborée.

Le catalogue contient des photographies d'une œuvre de chacun des artistes, une notice biographique succincte, la liste de leurs expositions particulières et des expositions collectives auxquelles ils ont participé, les collections publiques où se trouvent leurs œuvres, enfin le titre des œuvres exposées, leur dimension, les matériaux utilisés et la technique employée.

Maurice PICHÉ

ZÉROZOÏSME

François-Pierre BLEAU, dit Zero Zoo, **Précis de zérozoïsme**. Montréal, Chez l'auteur, 1984. Forme manuscrite ill.; 22 pages.

Le peintre François-Pierre Bleau dont nous avons déjà présenté le travail ainsi que celui de sa femme Hélène Racicot dans *Vie des Arts*¹, vient de publier, à compte d'auteur et sous forme manuscrite, un *Précis de zérozoïsme* qui est mis en vente dans les boutiques des musées de la métropole et dans certaines librairies spécialisées.

La brochure, d'une vingtaine de pages, comprend le précis proprement dit, une biographie fictive de Zéro Zoo (alias F.-P. Bleau) et quelques reproductions avec notules explicatives. Le tout est rédigé dans une langue phonétique et, disons-le sans tarder, paraît au premier abord parfaitement loufoque et farfelu. Cette *démarche* s'inscrit dans le sillage des plaisanteries de Dali et prend place entre les provocations dadaïstes et les canulars de Raoul Duguay. A ce titre, elle n'offre rien de très neuf et n'est que relativement amusante: «Le Zérozoïsme intègre au Zérozoïsme, selon son humeur, un, plusieurs ou tout le mouvement artistique éde penssé, passé ou futur, ou encor le balleille tous.»

Précisons toutefois que François-Pierre Bleau ne renie aucunement la peinture qui fut la sienne jusqu'à ce jour. Cette mise en situation – le zérozoïsme – vise en quelque sorte à englober toutes les occupations de l'artiste; son art certes, en premier lieu, mais aussi sa façon de manger, sa correspondance et toute la somme de ses activités. Les personnes que le peintre rencontre sont elles aussi happées dans l'œuvre.

Cette *mégalo-manie naïve* n'est pas à prendre au premier degré. Comme on le sait², Bleau adresse volontiers des pieds de nez à ceux qui cherchent à maintenir l'art dans des ghettos, de même qu'il envoie à certains autres artistes qui veulent faire croire à l'authenticité et à la profondeur d'œuvres hautement fantaisistes. Il ne fait pas de doute que cette dérision systématique ne sera guère prise au sérieux (l'ironie en est trop patente); pourtant, l'on continuera encore à étudier, à analyser, à fouiller, des œuvres que leurs créateurs n'ont pas la simplicité de présenter comme elles pourraient et mériteraient de l'être, c'est-à-dire avec un large sourire. Point.

1. XVII, 108, 50-51.

2. Ibid.

François TÉTREAU

LE PAYSAGE QUÉBÉCOIS

Guy BOULIZON, **Le Paysage dans la peinture au Québec**. Préface de Jacques-Yvan Morin. La Prairie, Éditions Marcel Broquet (Coll. Rétrospective de l'Art), 1984. 224 pages; 175 illustr., dont 110 en couleur.

Dans son album sur *le Paysage dans la peinture au Québec*, Guy Boulizon s'est attaqué à une tâche presque impossible, c'est-à-dire mettre un peu d'ordre dans le paysage québécois et en faire une présentation qui tienne compte de tous les *ismes*, influences, directions et degrés de créativité. Il semble avoir réussi, tout en évitant les écueils d'une classification trop stricte mais qui n'en relève pas moins les apparentements, les modes d'expression picturale et les époques.

Pour ma part, j'ai beaucoup apprécié, sur le plan historique, son cha-

pitre sur «les sept grands du paysage québécois»: William Brymner, Horatio Walker, Maurice Cullen, Marc-Aurèle Suzor-Côté, Marc-Aurèle Fortin, James Wilson Morrice et Clarence Gagnon. Bien sûr, ils s'étaient dans le temps et ne forment pas une école comme le Groupe des Sept mais chacun, dans son contexte, prend soudain une plus grande valeur historique. A noter d'ailleurs, et il faut l'apprécier, que l'auteur parle amplement et avec sérieux des paysages abstraits de nos peintres non figuratifs qu'on a généralement trop tendance à ignorer dans ce domaine. L'Expressionnisme, entre autres, y est présent ainsi que les peintres naïfs qui mériteraient une étude encore plus approfondie.

A côté de grands tableaux, ceux des musées et des collections importantes, on s'aperçoit vite que le moins bon y côtoie le meilleur, d'après l'auteur lui-même. Arbitrairement peut-être, dans le paysage, il y a le *grand* tableau, l'image bien faite et la *carte postale*. Les exigences de la recherche ont peut-être amené Guy Boulizon à faire trop appel à cette dernière catégorie pour avoir une meilleure vision d'ensemble. C'est pourquoi, dans cet album, par ailleurs très fouillé, on en trouvera un certain nombre, et l'auteur ne s'en défend pas; il en est, au contraire, fort conscient mais il tient à laisser le lecteur juger de la qualité des tableaux reproduits.

Par ailleurs, l'iconographie est riche et donne une bonne vision du mouvement paysagiste québécois depuis 1880. En feuilletant un tel ouvrage, on se rend compte de l'impact de l'imagerie de certains peintres et, en voyant tel ou tel tableau, on s'écriera: «Mais c'est un Cullen (un Suzor-Côté, un Cosgrove, un Pelan)...» Par contre, que de sous-Fortin, de sous-Lemieux, de sous-Roberts; c'en est parfois navrant!

Le traitement des chapitres est fort intéressant car il place dans son contexte tel développement pictural, telle école ou telle démarche. C'est un texte d'une grande richesse. L'auteur a agrémenté chaque tableau d'un commentaire où il analyse brièvement la vision du peintre pour donner au lecteur tous les renseignements dont il pourrait avoir besoin afin d'en comprendre les intentions.

Cet album est indispensable à qui veut avoir une vision globale du paysage au Québec, lequel a toutes les qualités et tous les défauts qu'on trouve partout ailleurs.

Jacques de ROUSSAN

ILIAZD, ASCÈTE DU LIVRE

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

L'organisatrice de l'Exposition Iliazd¹, Françoise Le Gris-Bergmann, a droit à notre reconnaissance car l'hommage qu'elle a rendu à cet ar-

CONTEMPORARY
AUSTRALIAN
CERAMICS



LE PAYSAGE DANS LA PEINTURE AU QUÉBEC

Guy Boulizon



tiste peu commun soutenait la comparaison avec celui du Centre Georges-Pompidou, en 1978. Même s'il ne suppléera pas totalement au contact direct des œuvres, ce catalogue est encore la meilleure introduction qui soit au travail protéiforme d'Iliia Michailovitch Zdanevitch (1894-1975) qui devait, au milieu des années vingt, une fois établi à Paris, contracter son nom en Iliazd.

Le catalogue s'ouvre sur les textes de deux slavistes qui ont le mérite de familiariser un tant soit peu le lecteur occidental avec les œuvres d'Iliazd parues en langue russe. Ce préambule est nécessaire car il y a une cohésion organique entre toutes les entreprises d'Iliazd. Et la pièce de résistance est l'étude d'une soixantaine de pages dans laquelle Françoise Le Gris-Bergmann traite globalement livres, poésie, pérégrinations et recherches d'Iliazd comme «une œuvre en forme de constellation» et non pas à la pièce.

Les manifestes de Marinetti ayant été portés à sa connaissance dès 1911, Iliazd compte parmi les introducteurs du futurisme en Russie et il crée la poésie *zaoum*, poésie de l'informulé, où le sens est évacué du mot, lequel est approprié par le poète comme pure sonorité; il le fait éclater jusque dans ses éléments constitutifs que sont syllabes et lettres. Graphiquement, ces éléments ne s'organisent plus en lignes rigides tendues vers l'énonciation d'un message conceptuel, fut-il poétique, mais ils dérivent littéralement sur la page, se courbent, se regroupent, dansent, s'enflent, caracolent au gré des pulsions de l'artiste qui les agence, tout comme le musicien agit avec les sons, rythmes, harmonies et intensités.

Cette esthétique, Iliazd la transpose dans ses livres. «L'écriture comme acte de production de sens, se confond avec l'écriture entendue comme matérialité de signes»². Dans *Ledentu le Phare*, 1923, Iliazd fait preuve d'une exubérance typographique toute juvénile par l'emploi de tous les caractères (cyrilliques) disponibles. D'ailleurs nous ne croyons pas qu'on ait donné à ce livre la vraie place qui lui revient. Pour la vingtaine de livres qu'il produira entre l'après-guerre et sa mort, Iliazd opéra pour l'austérité du caractère Gill, sans pleins ni déliés, renoncera aux majuscules, ignorera la ponctuation et les accents, calculera de savants espacements, composera des mises en pages – véritables mises en scène – qui le conduiront jusqu'à compter chacune des lettres d'un texte afin de pouvoir le distribuer sur un certain nombre de pages en fonction des gravures commandées et selon certains agencements visuels.

Dans cette perspective, «un texte pour Iliazd n'est jamais un prétexte» (Louis Barnier). Tournant le dos aux écrits prestigieux, il s'applique à dénicher des textes rarissimes, inédits et toujours brefs, qui le stimulent dans sa remise en question des poncifs de l'édition. La plupart des gravures qu'il sollicite sont d'un style très linéaire afin de se fondre avec la typographie;

même autres, elles sont toujours bordonnées à l'architecture interne du livre. Il faudrait pouvoir parler des formats, des pliages, de l'insertion de papiers de couleur, ou même *vulgaires*, parmi les papiers rares ou anciens. Élaborés sur de longues années, les livres réalisés par Iliazd au Degré 41 procèdent d'une ascèse qui les place aux antipodes de la production courante de livres d'artistes, souvent marquée au coin du cynisme. Au Québec, hormis Roland Giguère, on se contente de façon générale d'admirer et de reproduire bêtement ce type de production. Dans dix ou vingt ans, on verra comment a été comprise ici l'exigence exemplaire d'un Iliazd.

Une trentaine de pages de documents annexes ont le mérite de nous rendre accessible l'étude sur Gontcharova et Larionov (1913) et la préface de Ribemont-Dessaignes pour *Ledentu le Phare*, entre autres textes nous restituant la carrière multiforme de l'artiste. Établie par François Chapon, suit la description bibliographique minutieuse des vingt-huit ouvrages édités par ses soins. A remarquer au fil des pages la numérotation qui, elle aussi, rend hommage à Iliazd! Enfin ce précieux livre est complété par une *Chronologie sommaire* réalisée par Mme Hélène Iliazd.

1. Du 5 au 28 septembre 1984.
2. Catalogue, p. 46.

Gilles RIOUX

DUCHAMP – LA RÉALITÉ DES FAITS MIROIRIQUES TOUS A-(ZA) ZIE-MUTT

Thierry de DUVE, *Nominalisme pictural – Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris, Minuit, 1984, 292 pages; illus. n/b.

André GERVAIS, *La Raie alitée d'effets*. Montréal, HMH, 1984, 12 – 438 pages.

Ces deux ouvrages peu badins, réservés d'emblée à la fervente élite duchampienne, – il faut bien le dire – il serait présomptueux de prétendre en donner un compte rendu rigoureux dans les limites restreintes qui sont ici les nôtres. Pour ne pas ajouter de confusion à la complexité inhérente au sujet, il vaut mieux tenter deux présentations distinctes, plus respectueuses de la spécificité de chaque ouvrage, et suggérer les rapports de complémentarité qu'ils entretiennent l'un à l'autre.

Thèse de doctorat déposée en 1981, l'essai de Thierry de Duve arrive à point nommé dans l'actuel débat sur la notion de post-modernité puisque son propos se noue autour des années 1910, alors que se définissaient les avant-gardes aujourd'hui dites historiques qui allaient donner le ton à tout l'art du 20^e siècle. Attendu que Freud sollicite rétroactivement Léonard et Michel-Ange pour ses études esthétiques (l'auteur a-t-il eu connaissance de Spector?), De Duve propose un examen synchrone de la méthode freudienne avec l'art qui lui était contemporain; les sujets de cette analyse parallèle sont le récit

d'un rêve de Freud, celui de l'injection d'Irma, et la production picturale (six œuvres) que Marcel Duchamp rapporte d'un séjour énigmatique et décisif qu'il fit à Munich, en 1912, et à l'issue duquel il abandonne la peinture pour devenir *anartiste*. Relayé par Lacan, le rêve de Freud agit à la manière d'un filtre au travers duquel sont réévalués les rapports présumés incestueux de Duchamp avec sa sœur Suzanne et ceux avec le reste de sa famille, rendus manifestes dans les sujets et les titres de ses tableaux. Le mariage de cette sœur, son passage de vierge à mariée, confirme Duchamp dans son état de célibataire, même s'il épouse la pratique picturale cézannienne, pour ensuite prendre le train déjà en marche des innovations cubistes et futuristes, sur une toile de fond rendue abstraite par Kandinsky, Mondrian, Kupka, Delaunay et Malévitch. Il renonce alors à représenter quoi que ce soit en peinture, éludant du coup l'angoissant défi de l'abstraction; en 1913, il va présenter sans médiation une *Roue de bicyclette*. Le ready-made est né et baptisé. Nommer supplante le faire.

Pareil télescopage ne rend pas témoignage de la démarche précise et foisonnante de De Duve dont la composante psycho-analytique mise de l'avant au départ s'allège progressivement pour faire plus de place à la problématique picturale. L'articulation de cette étude se fait en mouvements lents où chaque proposition est retournée sur toutes ses faces et féconde petit à petit l'esprit du lecteur. L'essai s'achève au moment où Duchamp projette le ready-made dans l'espace de l'art où, une cinquantaine d'années et de ready-mades plus tard, l'héritage est recueilli par André Gervais.

Les faits: les écrits de Duchamp avaient paru antérieurement (*Marchand du sel, Duchamp du signe, Salt Seller, Notes*), se recoupaient et complétaient plus ou moins bien. Gervais a tout repris; écartant les notes de travail relatives au *Grand Verre*, il nous restitue l'héritage proprement littéraire de Duchamp qu'il rassemble en deux catégories. La première est l'ensemble des ready-mades (et projets) dont le titre ou l'inscription sont à lire dans les rapports étroits qu'ils entretiennent avec les caractères formels de l'œuvre. La seconde catégorie rassemble 289 aphorismes qui appartiennent strictement au domaine de l'écrit. A ceux déjà publiés s'ajoutent des titres d'œuvres (autres que les ready-mades) et surtout de nombreux textes encore dispersés dans les revues, témoignages, interviews, dédicaces et correspondance.

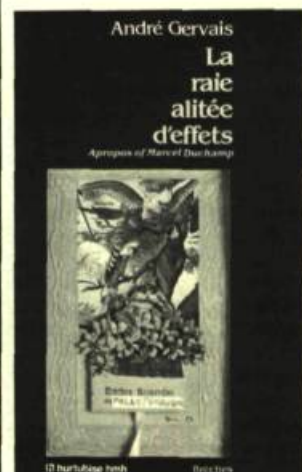
L'éclairage porté sur cette abondante et énigmatique matière doit pour sûr aux travaux des prédécesseurs (Sanouillet, Linde, Hamilton, Paterson), mais l'auteur en propose une lecture anagrammatique et intertextuelle, délirante et éblouissante, dont l'aMplituDe dépasse tout-e C-(L) qui a-vaît ET fait(e) par-et/ou-sur Duchamp, par ses in-nom(m)-br-ables con/m-binaisons, per-Mutt-ations et



COLLECTION «FRONTIERE»

THIERRY DE DUVE
NOMINALISME
PICTORAL
MARCEL DUCHAMP
LA PEINTURE ET LA MODERNITÉ

LES ÉDITIONS DE MINUIT



a(l)lité(e)-rations. Entreprise d'autant plus admirable qu'elle oscille sans cesse du français à l'anglais et qu'elle doit être considérée sous les formes graphique et phonétique des deux langues. Le jeu de mot/d'esprit est au cœur de tout l'œuvre de Duchamp et, l'un traduisant l'autre, le processus nous entraîne dans un labyrinthe prismatique où tout est le reflet de tout et dont les effets de miroir se multiplient à l'infini jusqu'à ce que l'allusion/illusion se condense en une réalité allusive au second degré. Il n'y a pas de méprise: ces quatre cents pages ne s'appliquent pas à expliquer quoi que ce soit, à déduire un sens, ou mettre en évidence un message. Par ses combinatoires érudites et astucieuses, cette épistémologie explore et interprète les possibles de ce qui paraît n'être au départ qu'un amas d'aphorismes hiéroglyphiques et inertes. Elle établit que leur principe unificateur ne tend pas vers la production d'une *cohérence* univoque, logique, linéaire, causale et de type aristotélicien, mais qu'entre ces fragments s'entrecroisent, non pas un, mais de multiples réseaux de *convergences* de type relativiste. Sans plus. Et Duchamp nous avait prévenus: «*There is no solution because there is no problem*». Son œuvre explose en une spirale exponentielle de virtualités dont le propre est de n'aller nulle part et qui n'a de «signification» que par, pour et/ou sur elle-même. Et la beauté contagieuse qui en émane épouse les attributs qu'André Breton revendique pour la beauté convulsive: «*érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonscancielle*».

APARTÉ

Question: Comment baliser cette jungle de 130 pages de notes?

Réponse: Avec, en haut de page, la mention: «*Notes des pages X à Z*».

Gilles RIOUX

L'ART PENSE

Catalogue de l'Exposition **L'Art pense**. Montréal, Société d'Esthétique du Québec, 1984, 80 pages; illus. en noir et en couleur.

Jamais n'aura-t-on vu une exposition autant pointer du doigt la pensée révélée par les objets d'art. Jamais n'aura-t-on vu de même un regroupement québécois aussi bien travailler à la qualité d'un catalogue qui le représente. Le fait est remarquable parce qu'il s'agit là de la première exposition-publication organisée par la Société d'Esthétique du Québec.

L'art pense – le propos étant ainsi nommé – s'articule autour de la présence de douze artistes québécois de tendances diverses. A partir d'œuvres récentes (chacun étant généralement représenté par trois œuvres dont une en couleur), des historiens d'art, de diverses tendances aussi, y allient leurs propres propositions. L'association est celle des discours: discours de l'image en rapport avec l'énonciation écrite.

Dans un premier temps, on est étonné de la qualité des interpréta-

tions et des concordances. A titre d'exemple, le texte de Louise Lotocha qui aborde les photographies de Sorel Cohen par le biais de la métaphore. Dans un second temps, on remarque la position idéologique cachée derrière ce choix. Notons que l'exposition eut lieu à la Galerie Joliet, qui défend maints artistes sélectionnés par la Société d'Esthétique.

L'art pense est d'abord une publication où l'on tâte le pouls du jour des esthéticiens montréalais. Par ces nombreux maniérismes, l'introduction *Penser l'art pense*, de Suzanne Foisy, le démontre en marquant à la fois les limites de cette approche. Les contributions éclairantes de Pierre Granche et de Gilles Mihalcean, en tant qu'artistes, affirment en même temps que la parole du créateur sur son œuvre a encore quelque chose à nous apporter. L'opposition entre critique et artiste crée donc l'intérêt majeur de ce catalogue.

Jean TOURANGEAU

PLUS QU'UNE ÉPOQUE: UN MOUVEMENT

Bertrand JESTAZ, **L'Art de la Renaissance**. Paris, Éditions Lucien Mazenod (Coll. l'Art et les Grandes Civilisations), 1984. 606 pages; 164 illustrations en couleur, 731 reproductions en noir et blanc.

La Renaissance s'épanouit d'abord en Italie au 15^e siècle. Ce pays, toujours en présence d'un passé prestigieux, n'avait jamais pleinement adhéré à l'art qualifié de gothique, terme de mépris s'adressant à l'étranger, au Barbare. L'Italie renoue donc délibérément avec l'Antiquité sans pour autant lui être servile: ce fut un choix, un culte par idéal de la nature et de l'art antique.

Tout mouvement en art, comme on peut le constater, compenètre l'ordre établi, par étapes. Il y a, ici, emprise des formes classiques sur les structures gothiques pour aboutir au style pur lequel, d'ailleurs, ne se dégagera en Europe qu'au 16^e siècle, avec des retards divers selon la latitude.

L'abondance et la richesse du sujet oblige fatalement l'auteur à circonscrire et à faire un choix très serré des œuvres pour les mettre en évidence ou pour souligner le texte. La chronologie s'étale sur une période allant de 1400 à 1600 environ qui se partage en trois phases principales où interviennent les classements par pays, par individus ou par disciplines. Des répertoires nous fournissent une nomenclature des principaux hommes politiques et religieux; des architectes, des peintres, des sculpteurs, sans oublier les représentants des arts mineurs; des amateurs d'art et des collectionneurs; des écrivains, des humanistes, des poètes, des imprimeurs, des savants et des conquistadors.

Il est toujours téméraire de fixer un rang à la qualité. Je tiens pour ma part à placer les Éditions Mazenod parmi celles qui atteignent les sommets.

Claude BEAULIEU

UNE INTRODUCTION AU MONDE PRÉCOLOMBIEN

Claude-François BAUDEZ et Pierre BECQUELIN, **Les Mayas**. Paris, Éditions Gallimard (Coll. L'Univers des Formes), 1984. 434 pages; 443 illustrations dont 96 en couleur; cartes de la Mésoamérique et des sites mayas.

Les Mayas, premier volume paru du triptyque sur l'Amérique précolombienne, se place en deuxième dans l'ordre établi par les Éditeurs: Le Mexique, des origines aux Aztèques, Les Mayas, Les Andes de la Préhistoire aux Incas. Il ne constitue pas moins une entité ayant une base commune avec le précédent et par ce fait, ne gêne en rien l'intervention.

Mais d'où venaient ces peuples? A l'exclusion de toute autre théorie, les auteurs optent pour la traversée du détroit de Béring à l'époque du Cromagnon. Des groupes venus probablement d'Asie, se dispersent sur des distances à l'échelle continentale telles, qu'une synthèse de ces cultures disparates semble une gageure. Aussi, les auteurs se sont limités aux deux groupes complémentaires de la Mésoamérique: les Mexicains du Centre et les Mayas, et l'Amérique des Incas.

Dans l'introduction, le professeur Ignacio Bernal y Garcia Pimentel souligne les oppositions géographiques fondamentales entre l'Amérique et le reste du monde dans la formation des cultures et des civilisations. En Amérique, loin de tout itinéraire fluvial, avec des moyens plus que limités, les Mayas ont réussi à se hausser au rang de l'Histoire.

La vie sédentaire du peuple maya s'ébauche avec le développement de la céramique vers 3000 ans av. J.-C., base d'une civilisation qui s'affirme deux mille ans plus tard avec l'architecture et la sculpture sur pierre. Ce fut le résultat d'une économie et d'une démographie en croissance, d'une vie urbaine et d'une religion, puis, au commencement de notre ère, de l'élaboration d'une écriture associée à un calendrier des plus perfectionnés.

La préface fait le point sur les premières découvertes et les fouilles successives jusqu'aux plus récentes, dans les années 1975. Après un aperçu à vol d'oiseau sur les périodes préclassique (2000 à 250 ap. J.-C.) et classique (250-950), l'ouvrage se subdivise en études sur l'architecture, l'art mobilier et la sculpture où la polychromie intervient. Certains édifices, certaines villes font l'objet d'une description particulière. La céramique sous toutes ses formes y est analysée: vases, encensoirs, figurines. La chronologie nous amène au classique final Puuc, aux Mayas-Toltèques et au postclassique récent du Yucatan, qui disparaît en 1527. Une documentation iconographique, des plans et des restitutions ainsi qu'une documentation générale complètent ce prestigieux volume, le trente et unième de la collection.

Claude BEAULIEU

L'ART PENSE

COHEN - DE REUSCH - GODET - GRANCHE - JAHUSZEWICZ - KOPPEL
LATRANÇOZ - MIHALCEAN - MOHRENG - RACINE - ROBERT - TOURANGEAU

