Document généré le 24 avr. 2024 20:25

Vie des arts

Vie des arts

Lectures

Volume 28, numéro 113, décembre 1983, janvier–février 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54321ac

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

(1983). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, *28*(113), 86–89.

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

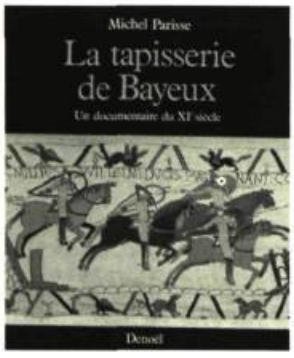
érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

lectures



UN FILM POLITIQUE AU MOYEN ÂGE

Michel PARISSE, **La Tapisserie de Bayeux – Un documentaire du XIe siècle**, Dessins de Jean Thouvenin. Paris, Denoël, 1983. 144 pages.

Michel Parisse, professeur d'histoire médiévale à l'Université de Nancy II, a récemment publié un essai sur la tapisserie de Bayeux qui a fait couler beaucoup d'encre. L'auteur, que nous avons rencontré, remet les choses à leur juste place. Il ne partage pas du tout la thèse d'Yvonne Rebeyrol, critique au journal *Le Monde*, selon laquelle la tapisserie de Bayeux s'apparenterait à une bande dessinée.

Avec raison, Michel Parisse fait justement remarquer que dans la BD, les dessins sont figés, juxtaposés, alors que sur la toile les scènes se succèdent en continu et que la décomposition du mouvement est visible, comme, par exemple, celle des personnages.

L'idée d'analyser la tapisserie de Bayeux comme s'il s'agissait d'un scénario lui est venue après avoir lu la thèse d'Alain Malissart sur la colonne Trajane. Comme dans un scénario, il s'est aperçu qu'il y avait quelques scènes importantes et beaucoup de scènes secondaires qui illustraient *la vie quotidienne*, ce qui, jusqu'à présent, avait principalement intéressé les historiens. Un paradigme illustre ses propos, celui de l'*arbre* qui indique toujours un changement de temps ou de lieu dans la tapisserie, c'est-à-dire un changement de scène ou de séquence, pour traduire en langage cinématographique. L'exégète en conclut que l'on ne peut absolument pas assimiler la tapisserie de Bayeux à une bande dessinée. A-t-on déjà vu une «bande dessinée à rouleaux», demande-t-il?

On voit que la découverte du professeur Parisse n'est pas mince. Selon lui, cette œuvre d'art qui, peut-on dire au passage, n'a pas toujours été étudiée comme une œuvre d'art, n'a pas été conçue pour la cathédrale de Bayeux et ne raconte pas du tout l'histoire de Guillaume le Conquérant, mais bien plutôt celle du parjure d'Harold, son rival. Cette toile, qui pouvait être transportée assez facilement, défendait la légitimité de Guillaume. C'était une sorte de journal de l'époque. Et si certains s'étonnent de son excellent état de conservation, un tel phénomène s'explique car la toile a été protégée dans les coffres du chapitre de Bayeux. L'historien insiste sur le fait que les couleurs sont d'origine et que l'encre n'a même pas pâli. Ce sont toutes les précautions prises au fil des siècles qui ont donc permis de garder cette tapisserie en aussi bon état.

Pour l'auteur, les gens du Moyen âge étaient beaucoup plus malins qu'on veut bien le croire. Ils ressemblaient étonnamment à ceux d'aujourd'hui. Ils passaient, eux aussi, l'information qui les arrangeait. Aussi, n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que la trahison d'Harold, son *parjure*, ait permis de mettre en évidence les droits légitimes de Guillaume le Conquérant.

Ce livre, illustré par Jean Thouvenin, est vraiment superbe. Entre deux bordures historiées, 1515 soldats, chiens, chevaux, oiseaux et autres sujets divers, défilent sous nos yeux. L'on remarquera la densité des scènes dans les premières séquences du scénario car elles tranchent sur le laxisme de la fin du récit. En effet, au moment de conclure, il y a moins de scènes profondes, mais plutôt de grands spectacles *panoramiques*. Il semble que ce journal électoral de l'époque ait été inspiré par Eudes, évêque de Bayeux et demi-frère de Guillaume, dont le nom apparaît plusieurs fois dans le récit.

Avec modestie, Michel Parisse reconnaît volontiers qu'il n'est pas omniscient et qu'il n'a pas réussi à décrypter toutes les fables. Par exemple, il ne sait pas très bien ce que les chameaux signifient. Quoi qu'il en soit, la plupart de ces fables puisent leur origine dans le bestiaire d'Ésope, qui a tant inspiré La Fontaine.

Si peu de personnages féminins apparaissent dans cette tapisserie, c'est probablement à cause du sujet guerrier. N'oublions cependant pas que les scènes salaces ou les scènes érotiques ne sont pas totalement absentes; elles en disent long sur l'esprit de l'époque.

Michel Parisse, qui est spécialiste de l'histoire de la noblesse et du monachisme (auteur également d'un ouvrage sur les religieuses), s'occupe actuellement d'une exposition de livres enluminés. Son livre sur la Tapisserie de Bayeux est original, convaincant et nous montre sous un jour nouveau un moment de l'histoire de France...et d'Angleterre. Il réunit amour de l'art, clarté des propos et intérêt.

Axel MAUGEY

UNE COLLECTION EXEMPLAIRE

La Peinture francaise du Musée de l'Ermitage. Léningrad, Éditions d'art Aurore, 1975 (2e édition revue et augmentée en 1982). Non paginé; 361 illus. en couleur.

Voici un très beau livre d'images qui, comme la plupart de ceux que publient les Éditions d'Art Aurore, donne accès à un corpus inusité d'œuvres de peintres célèbres, ce qui permet au lecteur de vérifier certaines idées reçues autant sur ces artistes que sur l'articulation des mouvements avec lesquels ils ont eu partie liée.

Ici, l'ouvrage présente l'ensemble de la prodigieuse collection de peinture française de la fin du 19e et du début du 20e siècle qu'abrite le Musée de l'Ermitage. On sait que la majeure partie de cet ensemble, dont la réputation mondiale n'est plus à faire, provient des collections des deux mécènes moscovites Morosov et Chtchoukine, dont Lénine a décrété la nationalisation en 1918.

Quand on songe que plusieurs des toiles françaises de l'Ermitage ont été acquises «à peine sèches» par les deux collectionneurs, on doit reconnaître que leur perspicacité, comme leur connaissance de l'art contemporain, étaient phénoménales et les services qu'ils rendirent au milieu artistique de leur pays, inestimables. Ceux qui ont déjà visité l'Ermitage savent que les seuls groupes d'œuvres de Gauguin, de Picasso et, surtout, de Matisse suffiraient à constituer un musée prestigieux.

Or, le gros livre des Éditions Aurore rend magnifiquement compte de ces ensembles particuliers auxquels s'ajoutent de très importants regroupements d'œuvres majeures, mais peu diffusées, de peintres impressionnistes, post-impressionnistes, fauves et cubistes (notamment de Cézanne, de Maurice Denis et de Derain).

Plus que les courtes notices biographiques qui l'accompagnent – et qui n'apportent rien de vraiment nouveau –, l'iconographie de cet album est d'une exceptionnelle générosité. Qu'on en juge: 361 reproductions, toutes en couleur et souvent en pleine page, parmi lesquelles treize dépliants et plusieurs détails de tableaux, ce qui révèle la touche de l'artiste et suscite une relecture de l'œuvre entière.

Fait assez sympathique, les éditeurs, soucieux de montrer la collection dans son intégrité, n'ont pas cherché à en cacher les temps plus faibles et reproduisent quelques tableaux d'artistes français de seconde zone qui, finalement, remplissent une fonction de repoussoir pour les œuvres de première importance.

Gilles DAIGNEAULT

CRITIQUE DE LA MODERNITÉ

Jean CLAIR, **Considérations sur l'état des beaux-arts.** Paris, Gallimard, 1983. 193 pages.

Il fallait qu'on arrive à la critique de la modernité ou, plus exactement, à celle de la fin de l'art moderne. Elle était due, et tout indiquait que Jean Clair s'y préparait. Un jour, il a osé, il a fait fonction d'iconoclaste et il a récolté des tonnes d'applaudissements, mais il est facile d'imaginer qu'en même temps il a soulevé l'ire de l'opposition. Surtout de la part de ceux qui n'ont, en pareille circonstance, qu'un mot à la bouche: réactionnaire. L'injure suprême qui convient d'ailleurs toujours comme un gant aux utilisateurs, simple retour des choses.

Jean Clair, qui est né en 1940, a dirigé pendant cinq ans une importante revue d'avant-garde. A partir de 1970, il est devenu le commissaire de quelques expositions qui ont marqué le renouveau de Paris dans l'art contemporain – Duchamp, Magritte, les Réalistes, Giorgio De Chirico. Il prépare en ce moment une exposition Balthus. A la direction de la revue, Jean Clair s'est souvenu des bouleversements qu'André Malraux avait

annoncés à l'avènement des techniques modernes de reproduction. Il comprit rapidement ce que Malraux n'avait pas imaginé: «Que ces techniques étroitement apparentées à celles de la publicité favoriseraient aussi l'irruption subreptice dans l'art contemporain de phénomènes d'une tout autre nature.» Les *arts fictifs*, les *objets hétéroclites*, que la photo exalte *mieux qu'elle ne le fait pour la peinture*, allaient-ils remplacer l'art tout court? Faudrait-il alors inventer un terme pour désigner ces phénomènes nouveaux et garder celui d'art pour distinguer les seuls tableaux? Que de mises en garde depuis le début du siècle. Pierre Bonnard, en 1933, ne voyait-il pas dans la peinture «une passion périmée». Mais que de foi aussi dans l'éternel recommencement. Jean Clair ajoute qu'il suffit d'une «décision individuelle pour tout entier le (l'art) ressusciter et pour, intacts, susciter tous ses pouvoirs».

Les douze essais qui étoffent les *Considérations* sont tous pertinents, chacun à leur façon. Ils mériteraient d'être commentés et analysés longuement. Faute d'espace, seul le fil conducteur peut être retenu. C'est celui de l'effort de compréhension de Jean Clair pour établir ce qui est arrivé à la peinture à une époque où elle a couru le risque d'être anéantie. Il regrette l'appauvrissement de l'œil contemporain incapable de ressaisir la lecture charnelle du monde, la perte du métier, la dégradation des matériaux et l'amoindrissement du projet poursuivi par l'art. Il demeure toutefois optimiste car il croit que le dialogue avec l'œuvre d'art est encore possible. Avec lui, on peut espérer que la peinture ne se taira point.

Andrée PARADIS

LA CONQUÊTE D'UNE AUTONOMIE

Jean-Loup BOURGET, **Le Cinéma américain, 1895-1980, de Griffith à Cimino.** Paris, Presses Universitaires de France, 1983. 263 pages.

L'avènement de la télévision a porté un dur coup à l'industrie cinématographique qui a eu du mal à s'adapter pendant les années soixante au bouleversement créé par les média. La chute dramatique de la fréquentation des salles de cinéma avait forcé la clôture de plusieurs d'entre elles. Des ajustements se sont rapidement faits, et l'industrie éprouvée a compris qu'il valait mieux composer avec les nouveaux média et les utiliser à fond. Aujourd'hui, le cinéma, et particulièrement Hollywood, est de nouveau assuré de sa puissance de *fabricant d'images* qu'il met d'une part à la disposition de l'audiovisuel et qui lui permet, d'autre part, de favoriser de grandes productions classiques avec des réalisateurs comme Coppola, Cimino, Boorman et Schatzberg.

L'histoire du cinéma américain gagne à être mieux connue. Un excellent ouvrage, publié récemment, *Le Cinéma américain, 1895-1980*, nous rappelle avec à propos que cet art majeur du vingtième siècle appartient à notre patrimoine commun. L'auteur, Jean-Loup Bourget, après avoir enseigné l'histoire du cinéma à l'Université de Toronto et avoir été attaché culturel pour la France à Londres, Chicago et New-York, directeur de l'Institut Français de Barcelone, est actuellement professeur d'anglais à l'Université des Sciences Sociales de Toulouse I.

Il est évident que l'auteur, qui est un homme de mesure et un chercheur passionné, avait comme objectif d'effacer bon nombre de préjugés qui sont attachés au cinéma américain et qu'il a tenté d'en établir une image *critique plus juste et dépourvue* d'exagération. Il a cherché à éclairer l'évolution du cinéma américain par la culture américaine qui lui est sous-jacente et il réussit à démontrer qu'elle fait partie de la réalité américaine tout en «entretenant avec celle-ci un rapport oblique». Chaque chapitre contient une brève évocation du climat historique, politique, socio-culturel, ainsi que des autres arts à la même époque, avant d'en arriver à la partie historique proprement dite où les éléments de cette histoire sont conçus comme art et spectacle. La recherche de cet élément esthétique et dynamique dans la constante de la technique et de l'industrie caractérise l'ouvrage de Jean-Loup Bourget. D'autres histoires du cinéma américain existent, mais en général elles ont banni l'esthétique et se contentent de dégager le message explicite des films. L'auteur s'est donc gardé de deux excès: ne pas ériger le cinéma américain en absolu, détaché du courant des idées et des arts, et ne pas réduire l'analyse au simple témoignage sociologique.

Il nous fait participer au destin du cinéma qui a trouvé en Amérique une terre d'élection et qui s'est développé de façon parallèle à la nation américaine. Il fait ressortir que le cinéma américain «d'abord tributaire du théâtre et de la littérature, est devenu peu à peu un art autonome, à l'instar de l'Amérique qui a importé de l'Europe, au dix-neuvième siècle, de la main-d'œuvre des arts et des techniques, qui est devenu autonome et qui, finalement, a acquis une position dominante».

Il faudrait encore mentionner la réflexion pertinente de l'auteur sur les accusations d'impérialisme qu'on fait au cinéma américain. Il ne nie pas; il tempère les jugements excessifs et s'en tient aux qualités propres de la production classique qui se défend par elle-même. Un livre intelligent et une contribution importante à l'histoire du cinéma.

A.P.

L'ART DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

Richard PARÉ, **Catalogue de l'Exposition Photography and Architecture: 1839-1939.** Introduction de Phyllis Lambert. Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1982. 282 pages; Ill. en sépia.

On connaît encore très peu l'ampleur et l'intérêt de la Collection de la Photographie d'Architecture qui a été amassée par le Centre Canadien d'Architecture de Montréal. La collection date à peine de dix ans, et son conservateur, Richard Paré, nous apprend qu'elle a commencé à New-York, un après-midi de septembre 1974, par l'achat d'une œuvre de Robert Macpherson, *Capitol Hill*. Elle compte actuellement plus de 25.000 documents.

Plus qu'il n'en faut, et d'une rare qualité, pour organiser une exposition qui a débuté en septembre 1982 à la Galerie Lampertz Contempora, de Cologne, qui a été présentée à l'Art Institute of Chicago, en mai 1983, au Cooper Hewit Museum, du 26 juillet au 16 octobre 1983, et qu'on verra au Centre Georges-Pompidou, à Paris, du 24 février au 24 mai 1984, et, enfin, à la Galerie Nationale du Canada, du 13 septembre au 11 novembre 1984.

On peut se demander quel est le but d'une telle collection. Phyllis Lambert, la directrice du Centre, était consciente de la nécessité d'ajouter à la collection imposante de dessins et de gravures que possède le CCA, un ensemble de documents photographiques qui permet de réaliser le but de l'institution: l'étude de l'art de construire et de ses significations au cours de notre histoire sociale en vue de servir de guide au présent et à l'avenir. Dans l'introduction au catalogue qui accompagne l'exposition, elle rappelle que "de même que les différents média graphiques assurent une information variée concernant les bâtiments, la photographie pourvoit d'autres moyens qui favorisent la connaissance et l'étude de l'architecture...grâce à ses deux grandes qualités: la rapidité de l'enregistrement et la précision de la représentation".

L'histoire de la photographie d'architecture est liée à l'histoire économique et politique des villes. Plusieurs photographes reçurent des commissions publiques et privées pour enregistrer différentes étapes de rénovation urbaine, mais des artistes, comme Eugène Atget, agirent de leur propre chef. Dans la suite d'images qu'il a tirées de Paris, Atget a voulu donner un témoignage personnel de sa conception de la vie française et de son histoire. L'assemblage de documents photographiques permet donc de comparer et de mieux étudier, à travers l'histoire, les différentes conceptions de l'architecture. Leur confrontation avec les textes, les dessins d'architecture et les gravures apportent un complément indispensable à l'étude de l'architecture.

Le catalogue présente 147 documents photographiques de la Collection et des notes biographiques de 78 photographes d'architecture. Une œuvre d'envergure qu'on a du plaisir à consulter et une exposition qu'on attend avec impatience au Canada.

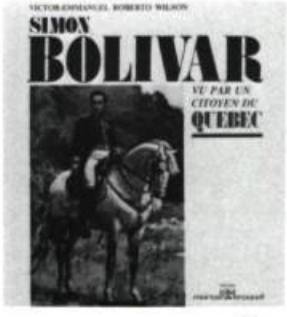
A.P.

IMAGES DE BOLIVAR

Victor-Emmanuel-Roberto WILSON, **Simon Bolivar vu par un citoyen du Québec**. Montréal, Éditions Marcel Broquet, 1983. 391 pages; ill. en noir et blanc.

L'année du bicentenaire de la naissance de Bolivar devient prétexte à la réminiscence. Des liens d'amitié existent entre le Venezuela et le Québec depuis fort longtemps. Ainsi, une Société Bolivarienne a été fondée, en 1961, par le Consul général du Venezuela à Montréal, don Antonio Gonzales Carbuccia; elle comptait parmi ses fondateurs Paul Bouchard, qui signe la préface du livre de Roberto Wilson et ajoute que M. Carbuccia avait par ailleurs obtenu du Maire de Montréal un emplacement où il fit installer un buste du Libérateur,

PHOTOGRAPHY AND ARCHITECTURE 1839-1



quelque vingt ans avant que le monument offert par le Venezuela au Gouvernement du Québec ne soit inauguré dans la Capitale.

Par son ton, et, notamment, par son sous-titre: «vu par un Québécois», l'ouvrage de Roberto Wilson a de quoi nous surprendre, mais cela n'enlève rien à la qualité de la documentation. L'auteur, un Haïtien d'origine, habite le Québec depuis 1952; de toute évidence, il est parfaitement intégré à la vie du milieu et il épouse à fond des causes idéalistes. Son livre n'est pas une biographie historique établie d'après une stricte chronologie. Il avertit le lecteur qu'il dramatise volontiers certains passages afin de rétablir ce qui lui semble être le climat de l'époque. Il procède, par une suite de tableaux – sorte de collage historique et fantaisiste – qui constituent une chronique admirative des faits de l'époque et des hommes qui l'ont marquée, tous des contemporains de Bolivar, qu'il s'agisse de Francesco Miranda et, surtout, du président Alexandre Pétion – le grand républicain haïtien – qui, par son assistance économique et militaire, a permis à Bolivar de reprendre le combat pour l'affranchissement d'une moitié de l'Amérique méridionale après les revers de Carthage et de la Jamaïque.

Quelquefois confus, de lecture difficile, ce livre a néanmoins le mérite de nous renseigner sur une page importante de l'histoire de l'Amérique latine. L'effort, sincère, nous invite à plus de curiosité pour la culture sud-américaine.

A.P.

BASQUE, AUTODIDACTE À SA FAÇON

Guy BOULIZON, **Basque.** Préface de Jean-Guy Nadeau. La Prairie, Éditions Marcel Broquet (Coll. Signatures), 1983. 104 pages; 88 planches couleurs.

Chaque année, la Collection Signatures, si chère à l'éditeur Marcel Broquet, est de plus en plus appréciée par de nombreux amateurs d'art. Les raisons d'un tel accueil ne sont pas difficiles à comprendre. A chaque parution, nous découvrons un peintre, un nouvel horizon pictural, une nouvelle démarche, une nouvelle symphonie de couleurs. Simplicité de la présentation, qualité du papier, choix heureux des collaborateurs – en l'occurrence, ici, Guy Boulizon, un passionné comme il y en a peu – expliquent aussi les réactions positives du public éclairé.

D'emblée, Basque, autodidacte à sa façon, séduit, car il fait penser au cheminement exceptionnel d'un Gaston Miron, le verbe en moins, la peinture en plus, si l'on peut dire. Les techniques du peintre ne manquent pas de variété: dessins au crayon ou au fusain, encres et lavis, peinture à l'huile et à d'autres médiums, reproduisent les bouleversements psychiques et esthétiques de l'artiste.

Il faut insister avec raison sur quelques dates essentielles, notamment celle de 1957 qui marque le point de départ d'une fascination profonde pour la création.

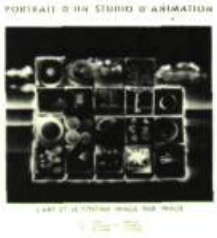
Les œuvres qui naîtront au début des années soixante sont fabuleuses. Dans la liberté du geste, les paysages émergent; le pays intérieur suit, naturellement. Les couleurs n'en finissent pas de pétiller: blanche, jaune doré ou ambre rouge. Et la ferveur continue, année après année, jusqu'à cet étonnant *Coq blanc et matin bleu*, 1973, où la matière poétique, toujours faite de contrastes et d'oppositions, se trouve soudain au rendez-vous. Plus d'une fois, l'expressionnisme s'ajoute à l'imprévu, à l'insolite. Peut-on parler d'hermétisme? Pas vraiment, sauf pour le néophyte. Le véritable amateur, lui, adhère aussitôt aux luttes et aux dialogues de ces neiges, de ces hibernations et de ces ignitions, preuves d'un art ayant atteint la maturité. *L'Oiseau de feu*, 1970, appartient à cette veine.

Paysages lyriques, visages du Christ non sans affinités avec ceux d'un Rouault, fort belles pierres nobles, paysages plus récents, majestueux de beauté, surtout lorsqu'ils ont des accents cubistes, chantent tous l'efflorescence d'un pays où l'exultation finit par prédominer. Basque, ce magicien des sous-bois, des ombres, des berges et des symphonies aquatiques, dessine avec ferveur une fête de l'abstrait et du lyrisme hors du commun. On aimerait convaincre Gaston Miron, ce merveilleux poète, d'illustrer quelques-unes des éclatantes féeries de Basque.

La Collection Signatures nous offre une fois de plus un livre précieux sur la peinture d'ici. Avec Basque, nous vivons l'harmonieuse splendeur de ce «pays de montagne et de mer qui s'étend de Québec à Gaspé», et que Guy Boulizon a si bien su traduire.

Axel MAUGEY

Nos lecteurs auront noté que l'auteur du présent ouvrage n'est pas M. André Fortier, comme il a été écrit par inadvertance dans les *Publications reçues* de notre numéro 111 (Été 1983), page 70, mais bel et bien M. Guy Boulizon, à qui nous présentons toutes nos excuses. – N.D.L.R.



DE L'ART EN 24 IMAGES PAR SECONDE

Studio Français d'Animation de l'Office National du Film du Canada, **Portrait d'un studio d'animation – L'Art et le cinéma image par image.** Préface de Norman McLaren; textes de Jean-Yves Bégin, de Louise Carrière, de René Rozon et de France Tardif. Montréal, ONF, 1983. 95 pages; ill. en noir et blanc et en coul.

«En 1942, quand j'ai commencé à entraîner le noyau d'une section d'animation pour l'Office National du film, l'une de mes principales préoccupations fut d'affirmer que chaque artiste devait être individuellement responsable de tous les aspects artistiques et techniques de son film.» Voilà ce qu'écrit le grand Norman McLaren en guise de préface à ce petit livre tonique et pétillant qui retrace pour nous les grands moments du Studio Français d'Animation de l'O.N.F. Mais laissons poursuivre McLaren, tout heureux de claironner que cette approche individuelle de l'animation a nourri, encouragé et fait fleurir les productions de l'équipe de cinéastes artisans – devrait-on dire de «cinéastes artistes» – qui y œuvrent.

«Je voulais éviter, de poursuivre Norman McLaren, toute tendance vers une division de la main-d'œuvre sur une tâche donnée, ce qui, en moins de quelques années, risquait de conduire à cette technique de chaîne de montage qui était alors monnaie courante dans les studios d'animation. J'ai toujours associé l'acte créateur de faire un film animé à celui du peintre peignant une toile sur un chevalet.»

Au Studio Français d'Animation de l'O.N.F., image par image, en 17 ans et 105 films, une petite équipe d'artistes a donc constamment poussé en avant cet art du cinéma d'animation, innovant systématiquement sur tous les plans, participant intensivement aux festivals internationaux, remportant de nombreux prix, et même un Oscar.

On ne connaissait que peu, toutefois, la réalité complexe d'un studio d'animation tel que celui-là. Quels sont ses créateurs et ses œuvres? Quelle philosophie les anime? A quelles techniques donne-t-on la priorité?

Ce livre répond à toutes ces questions. Il le fait sans fausse modestie mais aussi sans auto-glorification. On ne s'envoie pas ici des coups d'encensoir mais on tente de dresser l'histoire de ce studio et de sortir de l'oubli des productions et des artistes souvent remarquables qui se sont acharnés à un travail long et patient. On y trouvera d'abord un historique qui établit le lien entre le «sorcier-pionnier» McLaren et la tradition artistique favorisée par l'animation française de l'O.N.F. Des premiers jours de ce studio donc, en 1966, avec René Jodoin, qui en fut la cheville ouvrière, jusqu'à l'ère moderne de l'animation des années 80 où l'ordinateur joue un très grand rôle, c'est toujours le même esprit, «stimuler la recherche, l'invention, l'expérimentation, la création artistique et l'expression personnelle» qui domine, nous dit Jean-Yves Bégin, tandis que Louise Carrière nous en prépose une étude thématique tenant compte de la multitude des intuitions qui ont été celles de ses créateurs. René Rozon, pour sa part, s'attache avec passion à révéler et à analyser les liens intimes et féconds qui unissent cette forme d'expression, telle que pratiquée à la section française de l'O.N.F., avec les beaux-arts. Art méconnu, l'animation ne cesse d'allier l'efficacité de l'illustration à la magie du mouvement.

Enfin, *Portrait d'un studio d'animation* s'accompagne d'un répertoire de descriptions de films et de biofilmographies des réalisateurs.

Mais plus qu'un outil précieux de documentation et d'information, ce livre, qui nous ouvre tout grand les portes de la magie du cinéma d'animation, tente d'épouser, de par sa conception graphique même, cet espèce de déferlement d'images et d'impressions visuelles qui est le propre d'une projection de cinéma d'animation. Ce portrait a quelque chose d'un autoportrait. Un beau livre donc sur cet art qui fascine et émerveille. Enfin, l'enchantement immédiat du spectateur dans la salle obscure est prolongé ici par une étude fouillée qui a aussi le mérite de nous en apprendre sur une forme d'expression, même méconnue dans son pays d'origine.

Le *Portrait d'un studio d'animation* a été réalisé, en 1983, à l'occasion de l'exposition des travaux du Studio Français d'Animation de l'Office National du Film, tenue au Centre Culturel Canadien de Paris.

René VIAU

PORTRAIT DES FIGURATIONS ACTUELLES

Catalogue de l'Exposition **Figures imposées, Hiver 83**. Lyon, ELAC, 1983. s.p.; ill. en noir et en couleur.

Sans cesse des images, non seulement celles des artistes, mais encore celles de tous les jours sur lesquelles sont imprimés des textes. Le catalogue de *Figures imposées* paraîtra au début assez conventionnel puisque la première partie est consacrée aux artistes et la seconde au discours critique. Ainsi, la page de gauche rassemble les renseignements habituels précédés généralement d'un texte de l'artiste tandis que la page de droite est envahie par une photo de l'une des œuvres exposées. Mais, ce qui frappe ensuite, c'est la qualité des reproductions en couleur, aussi éclatantes que les œuvres originales. Sans doute aussi, l'inclusion du petit disque transparent de Kacem Noua que l'on fera tourner pendant notre lecture...

En plein centre: un paysage enneigé indique que nous allons passer à autre chose, à tel point même que nous sauterons *allégrement* vers les textes critiques comme si nous continuions à regarder une œuvre de l'un des artistes représentés. Ces textes peuvent être des entrevues, l'une d'elles avec Leo Castelli, ou des articles de fond qui, périodiquement, varient. Le lecteur peut alors se reposer, *périodiquement, lui aussi.*

Le papier devient jaune, la typographie rouge, on y a joint une pin-up, on y a collé des reproductions anciennes, des gribouillis s'opposent à des constructions géométriques. Tout cela forme un réservoir d'images auquel puise l'artiste de la Figuration Libre en France. L'intérêt du catalogue est de nous faire comprendre, par le biais de ce réservoir, l'importance de la vie quotidienne dans le courant artistique actuel. Il n'y avait qu'une manière de faire passer le message, c'était en mélangeant le consommation des objets avec les références à l'histoire de l'art.

Figures imposées, Hiver 83 présente un portrait réel des figurations qui s'affrontent au cœur de cette tendance et réussit surtout à nous les faire vivre. Le catalogue se termine sur un jeu à numéros que je vous invite à tracer pour découvrir justement de quelle figure il s'agit...

Jean TOURANGEAU

LE TERRITOIRE IMAGINAIRE DE LA CULTURE

Michel MORIN, **L'Amérique du Nord et la culture.** Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1982. 317 pages.

Après avoir fait l'expérience d'une écriture à deux, Michel Morin décide de voler de ses propres ailes. Il a écrit, comme suite au *Territoire imaginaire de la culture*, un second livre, paru à la fin de 1982, dont nous nous excusons de n'avoir pu établir une recension avant le présent numéro. Le livre est dense, d'une grande portée et il requiert une attention toute particulière. Nous sommes en présence d'un jeune auteur, un critique et un penseur, qui ouvre ici la voie à une nouvelle génération de penseurs. Il a certainement du courage et le goût du risque. Tout au long de l'essai, il est évident qu'il cherche à provoquer la rencontre possible et désirable avec la pensée. On ne s'étonne pas qu'il cite Bataille: «le risque du non-savoir doit être couru», la théorie doit s'enfoncer dans la nuit pour devenir réflexion. De plus, il avoue ne pouvoir facilement échapper à Hegel qu'il cherche plutôt à investir de l'intérieur, reprenant sa logique jusqu'à son exigence la plus absolue et la portant plus loin encore. Ce corps à corps avec l'Idée, en son caractère *inaugural* et *absolu*, l'amène à reprendre à zéro l'examen de l'idéologie de la légitimité, du libéralisme, de la révolution, de l'éthique, du politique, afin de situer l'individu au delà des idéologies. Pour ce faire, il procède à une critique des idéologies et des nationalismes et il apporte des vues nouvelles sur ces questions primordiales. Il fait des distinctions importantes qui susciteront de vifs débats dans les années à venir.

Son chapitre *L'Amérique du Nord, la culture et l'État* démontre combien l'émergence historique de la nation américaine représente une coupure avec la civilisation européenne dont les effets ne parviennent encore aujourd'hui que fort lentement à la conscience. Il réfléchit sur le sens de la révolution américaine qui met un terme à un ordre ancien et insiste sur son aspect inaugural qui l'emporte à tous égards sur l'aspect critique et révolutionnaire. Il a très justement compris que le recommencement est plus important que le renversement, l'ouverture, plus décisive que la rupture. De telles réflexions foisonnent tout au long de pages qu'on ne peut lire sans une vive émotion tant l'intelligence y est vive. Les rapports de la langue et de la culture constituent une réalité à penser, et il faut enfin oser penser le destin culturel de l'Amérique du Nord dans sa totalité, une tâche qui n'a pas été résolue encore ni par les États-Unis, ni par le Canada. Les Sud-américains travaillent actuellement à un bilan culturel de leurs pays. Le moment est donc propice pour jeter les bases de nos inventaires futurs, et Michel Morin vient d'y apporter une contribution de taille.

A.P.

LARGILLIERRE, PORTRAITISTE

Catalogue de l'Exposition Largillierre. Avant-propos de Pierre Rosenberg. Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1982. 480 pages; nombreuses illustr. dont 8 en couleur.

Selon Jean Trudel, c'est la première fois depuis 1928 que l'œuvre de Largillierre est réexaminée publiquement grâce au travail de Myra Nan Rosenfeld, conservatrice chargée de la recherche au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Les recherches ont été effectuées de 1977 à 1981, grâce au Conseil des Arts du Canada, tandis que des dons de Michael Hornstein et de Bruno Meissner ont permis la publication du catalogue.

Largillierre a peint la ville, les femmes de la bourgeoisie et il s'est toujours piqué de ne rien copier. Dans son avant-propos, Pierre Rosenberg fait remarquer que l'idée préconçue, le préjugé, empêchent la contemplation sereine, le regard objectif; le nom et ce qu'il symbolise occultent l'œuvre. C'est pour des raisons d'ordre pratique que l'accent a été mis sur la contribution de Largillierre au portrait ainsi que sur les rapports entre son œuvre et celle de ses prédécesseurs.

Rien n'a été négligé pour donner à l'œuvre de ce portraitiste sa place dans l'histoire de l'art français des 17e et 18e siècles. La quantité des documents consultés ainsi que les œuvres choisies dépassent largement l'œuvre du peintre.

Il s'agit d'une étude exhaustive de l'œuvre du peintre et de la période où il a vécu. On y trouvera la place du portrait en France à la fin du règne de Louis XIV; les années d'apprentissage du peintre à Anvers et à Londres; la formation de son style; ses relations avec l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture; ses méthodes de travail; ses relations avec Hyacinthe Rigaud et Jean-Baptiste Oudry, son élève; et, enfin, ses successeurs. C'est un aperçu de l'état actuel des recherches qui indique aux spécialistes les voies à explorer. Les tableaux de ses prédécesseurs et de ses successeurs sont suivis d'une biographie, de la provenance du tableau, des expositions et d'une bibliographie.

Le chercheur trouvera dans le catalogue des planches en couleur; quelques centaines de photogravures; une biographie sommaire du peintre; la liste des prêteurs et des gravures non datées; le contrat de mariage de Largillierre, daté de 1699; l'inventaire de ses biens, après son décès, en 1746; une bibliographie; une liste des expositions.

La présentation est méthodique, et la traduction de l'anglais ou du russe au français est impeccable.

Jacques-Gilles FOURNIER

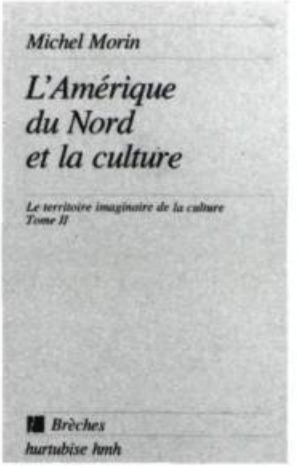
VOICI QUÉBEC

Pierre MORENCY et Guy CLOUTIER, **Voici Québec**. Québec, Éditions de la Grande-Allée, 1983.

«*Voici Québec*: livre d'art édité à 150 exemplaires, six estampes originales de Luc Archambault, textes de Pierre Morency et Guy Cloutier, emboîtage réalisé par Pierre Ouvrard.» Cette publicité laconique oublie volontiers le travail titanesque accompli par les maîtres graveurs André et Jean Lemieux, véritables artisans de cet album destiné à souligner le 375e anniversaire de la Ville de Québec.

Appelé *création collective* parce qu'il conjugue les talents, appuyé par de solides intérêts financiers, l'album d'art *Voici Québec* se présente avant tout comme l'œuvre du peintre Luc Archambault. C'est lui qui, sur des thèmes qui lui sont chers[1] et qu'il traite avec maniérisme, a illustré des textes somme toute assez anodins.

Le Cap aux diamants, La Rue d'Auteuil, Le Port, L'Escalier, constantes touristiques d'une ville d'histoire, se retrouvent, transfigurées, dans les grands formats qu'affectionne Archambault. Magnifiquement interprétées, les sérigraphies tirées des dessins originaux à l'encre de Chine concentrent l'attention sur les prouesses techniques réalisées par l'atelier Crétac. La présentation respecte le travail professionnel d'Ouvrard; il a conçu un emboîtage sobre et conventionnel.

1. Vie des Arts, XXVIII, 112, 38-39.

Daniel Morency DUTIL