Document généré le 25 avr. 2024 07:32

Vie des arts

Bibliophilie/lectures

Volume 30, numéro 119, juin–été 1985

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54153ac

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

(1985). Compte rendu de [Bibliophilie/lectures]. *Vie des arts*, *30*(119), 89–93.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

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/

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/

bibliophilie

LE CINÉMA PARLANT DE GILLES LACOMBE

A l'automne 1984, les Presses de l'Université d'Ottawa publient **Tanguer,** de Gilles Lacombe, dans la collection de L'Astrolabe. Cela constitue un événement pour Les Presses de l'Université d'Ottawa qui publient ainsi pour la première fois une œuvre à caractère visuel. **Tanguer** est une série de douze dessins-poèmes exécutés à l'encre et photo-reproduits. Un texte lisible/illisible emplit l'espace de chaque feuille dont les dimensions sont de 40 centimètres sur 60: texte-graffiti donc, avec des effets de cadrages et quelques figures de style B.D. un peu à la Alechinsky, des citations (du moins dans le geste) de Cy Twombly, enfin du paysage (comme Lacan dirait: *de* la femme). Le reste, c'est-à-dire l'essentiel: du cinéma, rien que du cinéma.

Car, qui sait?, le titre *Tanguer* est peut-être mal choisi. Il laisse supposer que *cela* se passe dans l'espace et qu'il y a, quelque part, un équilibre à perdre, et donc qu'il y a un retour, une correction, une mise à jour, une modernisation possible. Si tel était le cas, ces dessins feraient preuve d'un lien pervers avec la loi ou avec le métalangage.

Mais la folie, le fou vol d'Ulysse – et entendons ici les dessins de Lacombe –, c'est sans doute autre chose: excès de précision, ou encore, rapport insistant avec un point, mais un point qui ne serait pas de référence, un rapport donc avec quelque chose comme le *punctum in puncto* de saint Anselme; bref, un rapport avec la voix comme ce qui seul a trois dimensions. La voix est ce par rapport à quoi aucun recul, c'est-à-dire aucun sentiment n'est possible.

Tout le drame du dessin est là. Dans l'imaginaire occidental, le dessin est trop souvent subordonné à la peinture, comme la voix l'est à l'image ou au corps. *Tanguer* travaille à renverser ce rapport.

Sans le point, sans la voix, il n'y aurait que des images à plat: deux dimensions, rien de plus. Il n'y aurait que des images ne dépassant pas la nature, le visible, des images assujetties à la reproduction ou l'assurant: bref, sans la voix, il n'y aurait que du mentalisme et que le culte à Vénus genetrix; il n'y aurait qu'un fantasme de technique et de maîtrise.

C'est ainsi que l'œuvre de Lacombe vient dire: *cela* ne se joue pas dans l'espace, *cela* se joue au cinéma, au moment où la trame sonore envahit la salle de spectacle. *Cela* se joue dans l'instant vocal, freudien.

Au cinéma, la parole, c'est ce qui dirige l'attention du spectateur en une région ou en un point indécidable de l'image. C'est précisément ce par quoi les dessins de Lacombe deviennent la mise en scène de la question de Freud: d'où viennent les mots, les signes et les enfants?

C'est la question du sexe qui, lui, ne se dit pas, sauf à s'en remettre à l'autre mot, toujours à l'autre mot ou à l'autre enfant ou à l'autre image. Car, pas moyen de s'en sortir: dans ce monde, on fait soit des mots soit des enfants (des images), mais jamais les deux à la fois, à moins de baptiser l'enfant pour en faire le mot qu'il aurait dû être.

C'est ce que Lacombe fait avec les images. Il les baptise, il les submerge dans les mots; après quoi, il n'est plus possible de les reproduire. Car, ainsi rendues à l'indécidable, ces images, quand on veut les copier, ne sont jamais là où l'on croit. Et c'est ce qui permet enfin de voir ces images au delà de toutes les apparences. Elles en deviennent impossibles à fixer, impossibles à regarder comme à immobiliser. Elle bouge. Bref, cela fait enfin du cinéma.

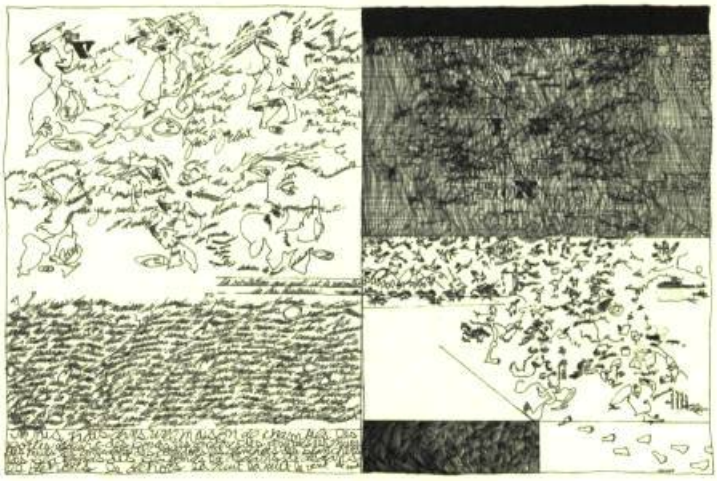
Avec cela, Lacombe dit la fin des images et des visions du monde, la fin des fictions du monde. Au fond, ce qu'il dit, c'est la fin de l'information.

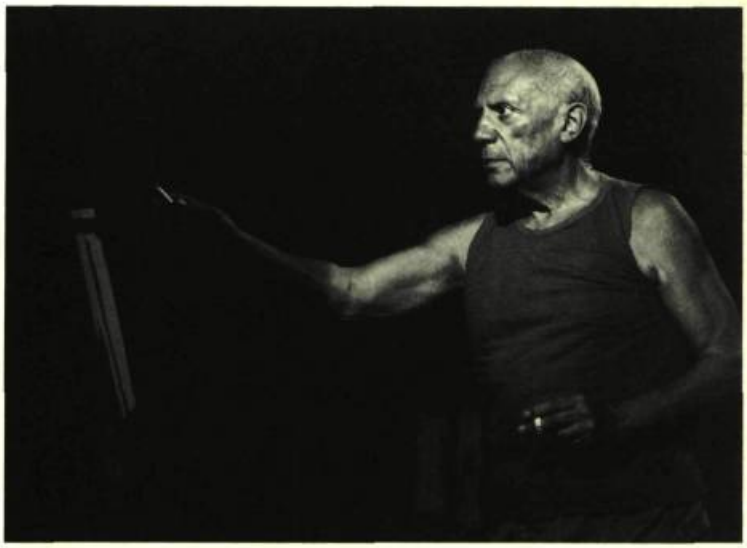
Car, chez Lacombe, ça parle, et ça parle au delà de toute entente possible et comme au point où une image sans cesse s'éteint dans l'autre. C'est là l'érotique de *Tanguer:* cette façon qu'a cette œuvre de nous laisser dans le noir total sur la question de sa propre censure et sur tout ce qui concerne la représentation de ses propres limites. L'érotisme, chez Lacombe, c'est ce que l'on peut supporter du manque d'information.

Lacombe anti-picture theory, *anti-journaliste?* Cela aurait fait un autre titre à cet article. Car ce qui caractérise, disons, un téléjournal, c'est qu'il n'y a que de l'information et pas de nouvelles. C'est-à-dire, il n'y a que de la répétition.

Enfin, je propose que, en plein téléjournal et sans préavis, on oblige le lecteur de nouvelles à enfin publier quelque chose qui ne tient plus de l'information, et ce, en faisant paraître (mine de rien) sur son téléprompteur tout le cinéma parlant de Gilles Lacombe.

Robert RICHARD





CLASSIQUE, BAROQUE ET SOMPTUEUX

Herbert SCHWARZ, **Hommage à Picasso.** Édition française traduite par Michel Beaulieu. Vallauris, Les Presses de l'Imprimerie Arnera (Éditions Isabeau). 32 planches dont 2 photographies originales d'André Villers; 9 lithographies en couleur de Luc Archambeault; coffret de G. Paglialunga et J.-P. Coutant.

Cet imposant *Hommage à Picasso,* par la nature même de son contenu, s'adresse avant tout aux bibliophiles et aux admirateurs passionnés de l'Artiste plus que jamais parmi nous. Le format est impressionnant et la présentation, toute classique, est réduite à l'essentiel. Beauté sobre empreinte d'une certaine gravité; ainsi peuvent se définir les planches de texte imprimées en Times sur vélin d'Arches, mises en valeur par le contraste de lithographies riches, sensuelles et baroques, colorées par les seuls tons telluriques chers à la Catalogne. Ce monument est flanqué de deux photographies vibrantes de réalité, instant gelé du mouvement qui se prolonge en ondes à l'infini...La première contient l'Artiste qui, d'un geste olympien, tend le bras vers une œuvre en gestation; la deuxième nous dévoile une Jacqueline bien à l'aise dans le décor de la vie quotidienne.

Mais comment l'Auteur rend-il hommage à son idole? Tout simplement, par le seul produit de ses œuvres qu'il étale sur l'autel des offrandes. Cette offrande est l'émanation spontanée d'un sentiment d'admiration pour le personnage qu'il a côtoyé, sentiment dépourvu de toute arrière-pensée, de toute *industrie.*

Médecin de profession, Herbert Schwarz est né dans une famille où l'on s'intéressait à l'archéologie. Venu d'Angleterre en Ontario, il s'installe finalement au Québec où il se passionne pour le meuble ancien, qu'il découvre comme un chasseur, souvent dans les repères les plus camouflés. Il les sauve de l'oubli et souvent de la destruction. Cette soif de la recherche, de la découverte, du contact des œuvres primitives, l'entraîne du Québec à l'Arctique, du Grand Nord à la Méditerranée. Au cours de son long périple, il se lie d'amitié avec de prolifiques artistes, inconnus, méconnus ou célèbres. Ses fructueuses expériences, il nous les livre en un grand poème en prose étayé de réflexions et de réminiscences. Cette œuvre en cinq parties précédées d'une ode funéraire, le Dr Herbert Schwarz l'offre à Picasso, au lecteur, à l'amateur d'art, témoin réceptif de la Beauté.

Claude BEAULIEU

lectures

L'ATLANTIDE DANS SA GANGUE PURITAINE

Edgar MORIN et Karel APPEL, **New York.** Galilée, 1984. Traduction d'A.P. van Teslaar. Photographies de Tony Vaccaro et d'Harriet de Visser. 71 pages.

*Les Éditions Galilée ont décidé*ment bien du talent, et du mérite. Les livres qui sortent de cette maison – jolies plaquettes d'essais ou épais bouquins – sont d'une composition très soignée, aérée, généreuse, mêlant esthétiquement le texte et l'image, «écritures/figures». En 1982, elles publiaient les poèmes de Karel Appel, en trois langues, superbement mis en page (glacée) avec des dessins de l'artiste[1]. A l'automne 1984, ce fut *New York, la Ville des Villes.*

Le texte est d'Edgar Morin, publié en français et dans sa traduction anglo-américaine. Il est daté «Automne 1973». Peut-être certains détails descriptifs datent-ils quelque peu (Soho, déjà chic et cher, est-il encore le lieu de la néo-bohème?) mais la perception d'ensemble, l'analyse du «tout et rien» qu'est Manhattan est éclairante. D'ailleurs, je soupçonne Edgar Morin d'avoir revu son texte lors de son séjour d'une session dix ans plus tard, à l'automne 83. «(...) Dans la rue, où personne ne se regarde, je pense à ce stock génétique inouï que ne mélange aucun cocktail... Indifférence. Peur. Peur de l'autre. Peur de soi. Le melting pot n'opère pas le grand, le vrai cracking. Tout est prêt pour la civilisation nouvelle. Celle-ci ne vient pas... Il manque la catalyse... l'essentiel: la communication» (p. 66). Stock génétique mis au froid dans la réserve du puritanisme.

Les dessins d'Appel interviennent sur des photographies N/B de New York déjà transfigurées par photomontage. En prenant au pied de la lettre certains mots, il les interprètent librement avec la fantaisie spontanée de Cobra, et révèlent la surréalité du référent qu'ils signifient (Ex.: «Les énergies se mêlent», «La beauté mortelle»). Ainsi touche-t-on à l'essentiel: «le véritable art de New York est dans sa surréalité, dans l'autocréation/destruction permanente, dans son caractère incroyable, évident, délirant» (p. 64). Par là même, poser la question que je me suis posée d'abord (pourquoi Appel?), c'est y répondre: Appel, of course, for the big Apple. La grosse pomme, qui succède au célèbre et plagié «I love NY», est bel et bien fichée comme une cerise sur le sundae à la pointe d'un gratte-ciel, sur la couverture. Peut-être aussi Morin et Appel sont-ils de vieux complices (voir *Le Mur de l'énergie,* Rotterdam, 1955), comme ne le prouvent pas les deux photos où ils apparaissent ensemble, et où Edgar n'est là que par la magie du photomontage.

Copains ou pas, ils sont branchés sur la même longueur d'onde, en prise sur cette énergie crépitante qui est la matière même de New York-Babel, à l'œuvre dans leur manière de fonctionner à tous les deux: «dans l'état second de la voyance: une formidable destructivité/créativité inconsciente et aléatoire, qui produit une réalité inimaginable, dont la seule référence ne peut être que l'imaginaire» (p. 48). Création par découpage, collage, patchwork, graffiti, jeu de vocables, inversion de formule, transfert de son, brouillage des lieux communs: *poïen* véritable qui instaure le désordre pour que du choc de deux termes usés jaillissent l'étincelle d'une idée/image neuve; «maculée conception» qui est tout le contraire d'un «immaculé conceptuel»[2].

Morin et Appel fonctionnent en matière de pensée comme dans la matière picturale, exactement comme fonctionne New York: métaphoriquement. La communication a eu lieu.

1. Karel Appel: *Océan blessé.* Éditions Galliée Coll. Écritures/Figures, 1982.
2. Le jeu de mots est d'Alechinsky, cf. *Le Nouvel Observateur* du 14 janvier 1983.

Monique BRUNET-WEINMANN

LES SURPRISES DE L'AQUARELLE

Jean LEYMARIE, **L'Aquarelle.** Genève, Éditions d'Art Skira, 1984. 139 pages; nombr. illustrations en couleur.

Depuis le premier artiste qui a mélangé une terre à de l'eau pour peindre sur la paroi d'une grotte, la peinture à l'eau ou aquarelle n'a cessé d'apporter une liberté et une luminosité sans égales. C'est ce que nous démontre l'ouvrage que vient de publier Jean Leymarie, directeur de l'École du Louvre.

A vrai dire, et on en a encore ici la preuve, l'aquarelle est un moyen d'expression qui permet de transmettre par sa fluidité une spontanéité impossible à réaliser autrement. L'auteur met aussi en jeu la transparence des couleurs en soulignant qu'on passe du clair au foncé pour obtenir les effets désirés. Il rappelle la dimension picturale de cette technique où la linéarité n'est plus de mise sauf lorsqu'elle est soulignée par le crayon.

L'abondance et le sérieux des illustrations de ce survol historique et iconographique de l'aquarelle nous donnent de belles surprises même si l'on regrette parfois que le sujet soit trop restreint à l'Europe et que l'Extrême-Orient, en particulier, ne soit pas assez développé. Par contre, que de découvertes! L'une des plus belles est certainement Dürer qui, comme aquarelliste, est étonnamment moderne avec son sens des couleurs chaudes et froides qu'il fait vibrer.

Soulignant l'essor de l'aquarelle dès le 15e siècle, l'auteur nous fait vite entrer dans la Renaissance, et ce, sous l'égide de grands maîtres comme Vinci ou Michel-Ange, sans oublier la richesse d'un Bruegel. Il nous emmène ensuite d'une école à l'autre, d'un éclatement à l'autre, pour nous faire suivre le traitement que les artistes ont donné à l'aquarelle notamment à partir de sa grande expansion en Angleterre au 18e siècle, pour passer dans le romantisme, l'orientalisme, le réalisme, l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le surréalisme et l'informel. La liste est longue des noms qui sont absolument à retenir au passage, comme ceux de Claude Lorrain, Turner, Constable, Audubon, Delacroix, William Blake, Gustave Moreau, Cézanne, Picasso, Delaunay, Klee, Rouault, Balthus, Riopelle, etc. C'est plutôt impressionnant.

Mais le point le plus important, peut-être, qui se dégage dans cet ouvrage est de nous présenter des œuvres qu'on a parfois tendance à considérer comme mineures à cause du moyen employé et qui, en fait, ont autant de valeur, sinon parfois plus, qu'un tableau à l'huile moins spontané du même artiste.

Jacques de ROUSSAN

PLAGES...

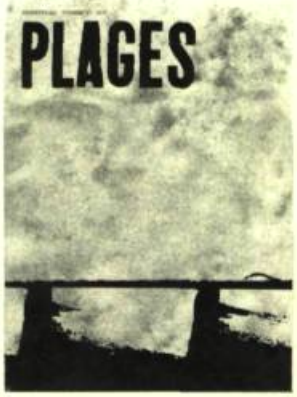
Plages, un périodique inquiétant par son dynamisme et sa vitalité, regroupe des créateurs de différentes disciplines: poètes, architectes, concepteurs visuels, sculpteurs, peintres, photographes. C'est, de toute évidence, une revue en papier, mais c'est aussi **Plages-Vidéo,** et ces média sont le prolongement de manifestations et d'expositions consacrées à la remise en question des espaces de création et d'expression.

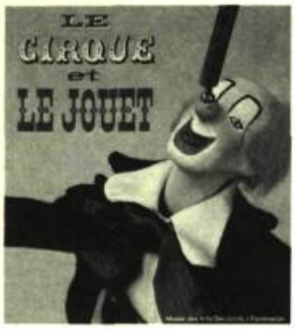
Dans le monde de la diffusion des œuvres d'art, **Plages** peut apparaître comme un élément perturbateur, tant par une utilisation diversifiée de la typographie et de la photogravure que par une réflexion pratique sur la mise en page. Chaque revue se présente comme une œuvre en soi qui vise à renouer et à renouveler le dialogue entre l'artiste et le public.

Ainsi, en plus d'encarter dans ses pages une peinture fragmentée et numérotée, **Plages** multiplie ses manipulations du support: pliages, déchirures, découpages, froissages, dessins, graffiti, collages, auxquels sont incorporés tissus, pellicules, pièces de monnaie, bandes magnétiques, guirlandes, etc. **Plages,** dont le directeur est Roberto Gutierez, est conçue à Paris et diffusée principalement en Europe; elle offre la possibilité d'échanges avec la France.

C'est une revue très très disponible, et les activités qui s'y rattachent sont des plus dynamiques. C'est à nous maintenant d'en être curieux!

Stéphanie MARTIN





Catalogue de l'Exposition **Le Cirque et le jouet,** Paris, Flammarion, 1984. 95 p.; Nombreuses illustrations en couleur.

Redécouvrir le monde de notre enfance, voilà ce que nous propose le présent catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition *Le Cirque et le jouet,* l'hiver dernier, au Musée des Arts Décoratifs de Paris[1]. Tout en démontrant l'historicité du jouet de cirque à travers son évolution depuis la deuxième moitié du 19e siècle, ce catalogue convie le lecteur à revivre des moments inoubliables où rêves et prouesses se confrontent à une même réalité: celle de l'amusement.

Une brève entrée en matière de Monica Burckhardt, commissaire du département des jouets du Musée, esquisse les grandes étapes et les grands moments historiques du jouet de cirque. C'est ainsi qu'on apprend que, vers 1880, les grands magasins présentaient dans leurs catalogues une série de jouets inspirés par le cirque. On y retrouvait alors des clowns, des acrobates, des écuyers, des équilibristes ainsi que toute la panoplie des animaux qui permettent la reconstitution de ce monde fascinant. De plus, trois autres textes portent sur le cirque en général, les transformations esthétiques et morales du clown au cours des années ainsi que sur les animaux de la piste.

Aujourd'hui, qu'il s'agisse de l'Éléphant Jumbo, d'Humpty Dumpty, de Buffalo Bill, des frères Fratellini et de bien d'autres, tous sont devenus des témoins précieux pour qui s'intéresse à l'histoire du cirque et du costume, aux artistes qui ont conçu ces jouets ainsi qu'aux diverses techniques utilisées pour leur fabrication; que ce soit papier mâché, carton, tissus, bois, métal, plastique, etc.

Par ailleurs, les quatre textes peu exhaustifs de cet ouvrage sont ponctués de plus de 165 images, en couleur, de jouets anciens et contemporains. Par son aspect visuel majeur, ce catalogue possède de plus une valeur didactique pour tout amateur de jouets ou de cirque.

1. Du 18 octobre 1984 au 14 janvier 1985.

Chantal CHARBONNEAU

MAGRITTE ET LA PUBLICITÉ

Georges ROQUE, **Ceci n'est pas un Magritte** – Essai sur Magritte et la publicité. Paris, Flammarion, 1983. 206 pages.

Dans cet essai qui porte sur les procédés rhétoriques utilisés par Magritte dans sa peinture, ceux-là mêmes qui ont été repris par la publicité, Georges Roque nous dévoile la face cachée du grand peintre belge qui mena de front deux carrières: d'un côté, le peintre officiel consacré par le groupe surréaliste, de l'autre, le publicitaire qui, pour assurer sa subsistance, fut contraint de travailler dans l'ombre comme affichiste publicitaire. Travaux alimentaires qu'il jugeait «imbéciles», puisqu'ils l'obligeaient à se servir de la peinture à d'autres fins que la peinture elle-même. Après sa rupture avec André Breton, en 1930, il alla jusqu'à monter, avec la collaboration de son frère, le *Studio Dongo,* où tous deux préparaient professionnellement des affiches pour les stands de foires commerciales. Rien d'étonnant à ce que ses affiches ou dessins publicitaires portent la marque de ses recherches plastiques, qu'elles fussent cubistes, futuristes ou surréalistes, tout comme la qualité plastique de ses toiles rappellent le dessin industriel par la précision de leur tracé, leurs nuances plates ou leur aspect léché, lumineux, quasi photographique.

Georges Roque retrace ici l'activité publicitaire de Magritte, de ses tout débuts en 1918, alors qu'il est encore étudiant aux Beaux-Arts, à ses derniers projets publicitaires, dont *l'Oiseau de ciel* réalisé en 1966, pour la compagnie aérienne Sabena. A travers l'histoire fort bien documentée de l'image publicitaire chez Magritte, notre analyste a noté un recul graduel de l'anecdote au profit des propriétés plastiques de l'image. Si, en effet, sur les premières affiches, l'image est secondaire et ne fait qu'illustrer le texte, dès 1928, avec le *Catalogue Samuel* (dessins destinés à présenter la collection de fourrures de la maison Muller et Samuel, de Bruxelles, et commentés de brefs aphorismes poétiques de Paul Nougé, que Breton et Aragon ne manquèrent pas d'apprécier), elle devient autonome. Le message s'efface pour laisser parler l'objet qui apparaît alors, comme en relief, sur la nudité et la sobriété de la composition. Ce que Magritte recherche, tant dans sa peinture que dans l'affiche publicitaire, c'est un contexte insolite, traité avec force humour et ironie poétique, qui soit susceptible d'apporter à l'objet son caractère *bouleversant.* Car l'important, c'est de surprendre, de déconcerter, voire même de choquer. N'oublions pas que «le vice surréalisme», ainsi que l'a appelé Louis Aragon, c'est «l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*». Quand Dali, par exemple, accroche ses montres molles sur un bois flotté de la côte ampurdane, c'est uniquement pour mieux retenir l'attention et faire en sorte que ce mélange d'insolite et de réalité objective s'incruste à jamais dans la mémoire de celui qui regarde son tableau. *La Persistance de la mémoire,* n'est-ce pas en effet le titre de cette toile?

C'est précisément le message que tenteront de retenir les *plagiaires* de la peinture de Magritte, quoique pas toujours avec succès. Car, ainsi que le démontre cette étude, Magritte est de tous les peintres contemporains, celui qui a été le plus pillé par les concepteurs et les graphistes. Ces derniers n'hésitent pas à dénaturer ses tableaux pour en faire une couverture de livre ou de revue, une pochette de disque, des prospectus touristiques, des affiches publicitaires. Tel fut, par exemple, le cas de son désormais très célèbre personnage à chapeau melon, au visage caché par une pomme, qui, pour illustrer le salaire des fonctionnaires ou les épargnes du Français moyen, troque sa pomme pour un billet de 100 francs ou un porte-monnaie, quand ce n'est pas le porte-document de quelque P.D.G. ou une calculatrice Hitachi! Exemple parmi tant d'autres qui ont fait dire à notre analyste que «la postérité de Magritte n'est pas dans les musées et les salles d'exposition, mais dans les rues, dans les librairies, dans les affiches publicitaires ou politiques».

D'où le titre de cet ouvrage, *Ceci n'est pas un Magritte,* lui-même emprunté au manifeste de Magritte (1929) sur «les mots et les images» et où figure la série de dessins intitulée «Ceci n'est pas une pipe»...

Yvette FRANCOLI

DEUX PUBLICATIONS FRANÇAISES

Association *Actes écrits,* **Créativité et folie.** Premier cahier (Février 1984). Marseille. 195 p.; Ill. en noir et blanc.

Jacques THUILLIER, **Peut-on parler d'une peinture pompier?** Paris, Presses Universitaires de France. (Coll. Essais et conférences, Collège de France), 1984. 67 pages; Ill. en noir et blanc.

Une nouvelle revue qui commençait à paraître au début de 1984 sur un sujet délicat mais bien pertinent, la confrontation de deux univers qui se touchent: créativité et folie. Un produit significativement français (verbeux, à l'occasion), un bon échantillonnage des écritures (et des maniérismes). Je retiens la conversation entre Jean Oury et Félix Guattari, certains témoignages d'artistes et de créateurs (Ernest Pignon, Geneviève Sevin-Doering). Léo Ferré parle de la relativité du réel et des codes; Lotte Schwartz raconte un savoureux fait divers. Hélas! on reste un peu sur sa faim. Il faut donc attendre...?

Une conférence donnée en 1980, une publication qui voit le jour en 1984. Dommage, ce délai à propos d'un document fort intéressant qui aurait pu devenir un compagnon éclairant pour le visiteur le l'Exposition Bouguereau. Voici, en effet, une interrogation méthodique qui dépasse même le sujet de la peinture pompier par ses implications méthodologiques. En faisant l'histoire des expositions, la réflexion s'ouvre sur des problèmes de muséologie et de conservation (les disparitions, les vogues, les réapparitions,...). Cet ouvrage débouche aussi sur l'actualité

et rejoint certains débats d'histoire de l'art contemporain. L'écriture de Jacques Thuillier est simple et ponctuée d'humour, la remise en question est intelligente. L'auteur indique le caractère relatif du mot «pompier» selon l'éclairage national ou international; il pointe le vague des termes utilisés dans le discours sur l'art.

Ainsi, une aventure autre se dessine pour les historiens, et ce petit livre en donne un vif avant-goût.

Denis LESSARD

UNE RELECTURE DE PICASSO

Catalogue de l'Exposition Der junge Picasso; Fruhwerk und blaue Periode. Bern, Kunstmuseum, (Déc. 1984-Fév. 1985), 331 p.; très nombreuses illustrations en couleur et en noir et blanc.

La thèse soutenue par cette récente exposition sur les œuvres de jeunesse de Picasso apparaît immédiatement à l'évidence dans la conception graphique du catalogue: l'art de Picasso, du moins durant ses années de formation, est *exclusivement autobiographique.* Par un choix judicieux de tableaux moins connus, de documents d'époque (photos, articles de journaux) et d'extraits de correspondance, les organisateurs de cette exposition, Jurgen Glaesemer et Marilyn McCully, ont voulu présenter au public une analyse minutieuse de facettes moins connues de la première période de Picasso.

A cet ensemble très riche de documents, se juxtaposent des articles savants qui se proposent de présenter d'une manière plus analytique certains points de son évolution. On y retrouve ainsi une étonnante proposition de Glaesemer qui, partant d'une comparaison de la relation père-fils entre Klee et Picasso, examine l'impact qu'a eu sur les dessins de jeunesse des deux artistes la dynamique de cette relation. Il décèle avec justesse des points communs dans la production de caricatures des deux artistes à la même époque. Il examine ensuite l'évolution de l'art de Picasso uniquement à travers une série de portraits de son père.

Un nouvel article de Pierre Daix sur *Picasso et Paris* complète un article de Francesc Fontbona sur *Picasso et Barcelone,* et réexamine les données factuelles de l'époque. Ils sont suivis par trois propositions sur la relation intime entre art et autobiographie. Ron Johnson présente une analyse détaillée de la participation de Picasso dans la fondation, à Madrid, en 1903, de la revue artistique et littéraire *Arte Joven,* ainsi qu'une analyse de contenu de cette revue. Marilyn McCully reprend l'interprétation de l'impact sur l'œuvre de Picasso de la mort de son ami Casagemas. Et Anatolij Podoksik propose une nouvelle interprétation de la période bleue en s'appuyant sur le fait que les sujets féminins, par exemple *Mère et enfant,* proviennent d'études faites lors de visites à la prison de Saint-Lazare à Paris (prison pour femmes souffrant de maladies vénériennes).

Sur le plan de l'iconographie, cette exposition a le mérite de présenter pour la première fois, d'une manière plus complète et plus cohérente que dans la dernière rétrospective de New York, en 1980, une série de dessins érotiques, qu'on pourrait qualifier d'observation réaliste et de caricatures érotiques, exécutés durant les premières années parisiennes. L'apparition de l'érotique dès les premières années ajoute un élément à notre thèse (cf. plus haut, p. 22), en montrant que l'émergence de ce thème dans les études pour *Les Demoiselles d'Avignon* avait des antécédents encore plus anciens. C'est donc une constante de l'œuvre de Picasso, et il ne faut pas s'étonner d'en trouver l'accomplissement dans les œuvres de la fin.

Constance NAUBERT-RISER

L'OEIL INSATIABLE

Maurice RHEIMS, **Pour l'amour de l'art.** Paris, 1984, Éditions Gallimard, 315 pages.

La curiosité de Maurice Rheims ne connaît pas de bornes et, grâce à son immense talent d'écrivain, elle tient la nôtre en éveil.

Cet académicien demeure un passionné d'exploration. Quand il s'agit des objets, il veut tout savoir des êtres qui les créent, de ceux qui les possèdent ou les transigent et de ceux, enfin, qui en sont les éternels admirateurs; on le dit amoureux de toutes les choses de l'art. Si l'on vérifie, il devient évident que, pour lui, l'art n'est peut-être qu'amour et que, sûrement, l'art est curiosité. C'est ainsi qu'il disserte sur l'art mais aussi sur l'argent, les faux, les faussaires, l'anticomanie et sur tant d'autres sujets qu'il connaît à fond. Plus que l'érudition, omniprésente dans son dernier livre, c'est une connaissance bien digérée qui nous rejoint en empruntant des routes qui irradient, qu'elles soient historiques, anecdotiques, scientifiques ou humoristiques.

Dans neuf chapitres, l'œil du collectionneur, de l'amateur et du curieux nous promène à travers le temps à la recherche de la «beauté, simplicité, excentricité et rareté».

Maurice Rheims établit des distinctions entre l'amateur «plus soucieux d'harmonie que de rareté, ennemi de l'aventure», qui a des goûts marqués mais circonscrits; le curieux, qui peut être aussi un amateur, dont les goûts sont illimités et la passion est de découvrir le langage des objets (un véritable curieux a une âme de célibataire d'où son peu de goût pour la famille des objets); quant au collectionneur, il «s'apparente à une espèce obsessionnelle et boulimique qui entendrait détenir tout ce qui a été créé dans la discipline qu'il s'est fixé». C'est grâce à son expérience de commissaire-priseur, que l'auteur a été mis en rapport avec ces trois familles de passionnés des objets.

Par ailleurs, les pages qu'il consacre à l'analyse du portrait de Marat du peintre David, la connaissance qu'il a de l'art contemporain font, en outre, la preuve qu'il peut avoir l'œil aussi critique que vif.

Andrée PARADIS

PUBLICATIONS REÇUES

François BARATTE, *L'Art roman.* Paris, Flammarion (Coll. La Grammaire des styles), 1984. 63 pages; illus. en n/b.

Clifford BAYLY, *Ports et bateaux à l'huile.* Paris, Dessain et Tolra (Coll. Pinceau-Poche), 1984. 32 pages; illus. en couleur et en n/b.

Piero BIANCONI et René HUYGHE, *Tout l'œuvre peint de Vermeer de Delft.* Paris, Flammarion (Coll. Les Classiques de l'Art), 1985, 104 pages; illus. en couleur et en n/b.

Piero BIANCONI et Pierre VAISSE, *Tout l'œuvre peint de Grünewald.* Paris, Flammarion (Coll. Les Classiques de l'Art), 1985. 112 pages; illus. en couleur et en n/b.

Wendon BLAKE et Ferdinand PETRIE, *Le Dessin, première approche.* Paris, Dessain et Tolra (Coll. Manu Presse), 1984. 80 pages; illus. en n/b.

Peter GILMAN, *Peindre à l'huile en extérieur.* Paris, Dessain et Tolra (Coll. Pinceau-Poche), 1984. 32 pages; illus. en couleur et en n/b.

Katharine LANE WEEMS, *Odds were against me, a memoir.* New York, Vantage Press, 1984. 162 pages; illus. en n/b.

Ionela MANOLESCO, *Sang tzigane.* Montréal, Guérin, 1984. 151 pages; illus. en n/b.

Le grand livre du violon. Luynes, Éditions Van de Velde, 1984. 258 pages; illus. en couleur et en n/b.

CATALOGUES REÇUS

Patricia AINSLIE, *Images of the Land – Canadian Block Prints, 1919-1945.* Calgary, Glenbow Museum, 1984. 165 pages; illus. en couleur et en n/b.