

Lectures

Volume 18, Number 73, Winter 1973–1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57787ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

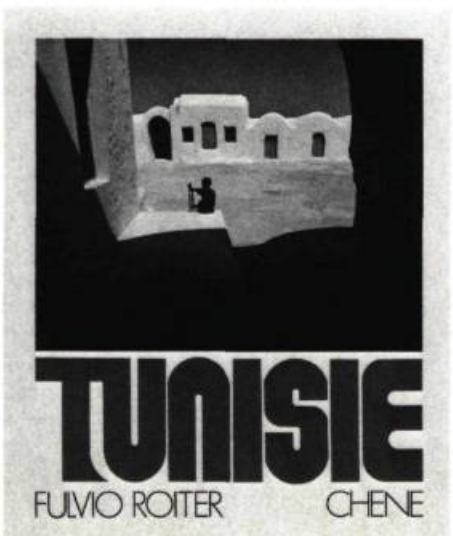
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1973). Review of [Lectures]. *Vie des Arts*, 18(73), 80–86.

lectures



(voir page 38)

LES ARTS INDIENS DU CANADA

Arts indiens au Canada. Ottawa, Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canadien, 1972. 137 pages. Nombreuses illustrations en couleur et en blanc et noir.

L'art indien connaît aujourd'hui une vogue sans cesse grandissante. La tenue de nombreuses expositions — celles du Pavillon indien d'Expo 67, ou encore celle des *Chefs-d'œuvre de l'art indien et esquimau du Canada* — a indéniablement contribué à ce regain d'intérêt, en permettant à un vaste public non initié de se familiariser davantage avec les diverses formes d'art pratiquées par les Indiens du Canada.

Quiconque désire approfondir ses connaissances sur ce sujet aimera lire un fort beau volume publié récemment par Olive Patricia Dickason. Historienne d'origine indienne, elle retrace brièvement l'histoire de ces arts millénaires, tout en établissant un parallèle des plus intéressants avec des œuvres de l'art grec, égyptien, chinois, celui des Mayas et des Crétois, qui furent réalisées approximativement aux mêmes époques. Au cours de son exposé, Mme Dickason souligne les traits distinctifs, qualités d'invention et d'exécution ainsi que la très grande diversité des réalisations des différentes tribus: celles de la côte du Nord-Ouest dont les Haïdas, celles des plaines — les Ojibways entre autres — et les tribus iroquoises et huronnes des régions de l'Est du pays. La plupart des objets conçus par l'artiste indien étaient créés dans des buts utilitaires ou sociaux: outils de chasse et de pêche, ustensiles de cuisine, armes de combat, vêtements quotidiens ou d'apparat. Plusieurs illustrations révèlent la richesse et la splendeur de ces ornements de fête, parures de tête, etc., qui témoignent des fastes de la vie cérémoniale chez les Indiens. Notons tout particulièrement les masques fort beaux — terrifiants parfois! — qui jouaient un rôle précis dans ces rituels.

Mais au-delà des réalités quotidiennes, celles de l'*autre monde*, le *surnaturel* demeurera, avec les rêves et phantasmes, une source d'inspiration féconde pour l'artiste indien; ils influencèrent de façon marquante l'ensemble de son art. La présence des *bons* ou *mauvais esprits* se retrouve jusque dans une multitude d'objets créés pour usages divers, tels les *attrape-âme* en ivoire ou en os sculpté qui devaient être la perfection même pour ne pas offenser les esprits. Ces arts anciens connurent leur apogée au XIX^e siècle. Ce fut ensuite le déclin.

Dans l'ère spatiale qui est la nôtre, quel sera le destin réservé à ces formes d'art inspirées essentiellement de modes de vie traditionnelle, aujourd'hui en voie de disparition? Est-il possible d'assurer leur survie en tant qu'expression culturelle distincte? Les derniers chapitres du livre tentent de trouver réponse à ce dilemme: *Ré-adaptation et renaissance* et *Dans un cadre moderne*, où sont illustrées de nombreuses œuvres d'artistes contemporains, tels Norval Morrisseau, Bill Reid, Jeffrey Gabriel, Bob Davidson, Martha James et plusieurs autres encore. Ces artistes puisent leur inspiration aux sources même de leur histoire, illustrant traditions et légendes dans des formes nouvelles, une optique résolument moderne — renaissance d'un art plus que millénaire.

Ce volume est rehaussé de magnifiques illustrations photographiques dont plusieurs sont en couleur, œuvres de Rudi Haas pour

la plupart. Elles ajoutent une dimension artistique considérable à cet ouvrage. Rédigé dans une langue sobre, concise, le texte érudit de Mme Dickason est de lecture agréable; il est complété par une bibliographie. Livre fascinant — s'y élève ce cri émouvant de Daphné Odjig, Indienne ojibway, artiste-peintre d'une réserve nord-manitobaine: «Si vous détruisez nos traditions, vous détruisez notre âme». Serions-nous insensibles à ce rappel tragique?

Alma de CHANTAL

LA NOUVELLE TAPISSERIE

André KUENZI, La nouvelle tapisserie. Genève, Les Éditions de Bonvent, 1973. 300 pages; 40 hors-texte en couleur; 120 illustrations en noir et blanc.

André Kuenzi fait œuvre de novateur, pour ainsi dire, avec ce livre sur la nouvelle tapisserie, paru en mai 1973, à l'ouverture de la Biennale de Lausanne. A part le petit livre de Valentine Fougère *Tapisserie de notre temps*, aucun ouvrage sérieux n'avait encore traité du bouleversement profond que la tapisserie connaît depuis 1960.

Kuenzi, dès le début, rend hommage à Pierre Pauli qu'il appelle «l'homme de la tapisserie internationale». Celui-ci a été le promoteur de la Biennale de la Tapisserie, à Lausanne, qui a donné à de nombreux artistes un lieu de confrontation pour leurs recherches et leurs découvertes.

Dans une introduction assez élaborée, l'auteur de ce livre met bien les pions en place. C'est-à-dire qu'il se pose la question qui vient spontanément à la pensée d'un spectateur habitué à la tapisserie traditionnelle sortant des ateliers des Gobelins, qui se retrouve face à une structure spatiale de Jagoda Buic. Mais qu'est-ce que c'est que la tapisserie? Il expliquera alors la nomination «nouvelle tapisserie» qui convient mieux à ces œuvres murales et spatiales des artistes d'aujourd'hui qui se sont libérés (sans le rejeter pour autant) du métier haute et basse lisse, et surtout du point gobelin. Il présentera ses thèmes «l'art mural, voilà le grand problème», «un art et un métier remis en honneur», «Lurçat est-il démodé», «un lieu et un climat internationaux» et surtout «adieu à la peinture et à l'artisanat».

Avant d'aborder les grandes divisions de son livre, il serait avantageux de citer les *catégories d'artistes* qu'il établit: 1. Le peintre-cartonnier qui, après avoir exécuté un carton (peint, numéroté ou photographié) remet ce dernier à un artisan spécialisé, le lissier, qui le réalisera sur un métier de haute ou basse lisse; 2. Le cartonnier-lissier qui tisse lui-même son carton sur un métier de haute ou de basse lisse; 3. L'artiste tisseur qui travaille en principe sans carton; créant directement sur le métier; 4. L'artiste-passementier (ou tissutier) qui, en règle générale, travaille sans métier (ou avec des instruments rudimentaires) et pratique l'art de la passementerie (ou de la tissuterie).

Les quatre facettes de la tapisserie que Kuenzi développe sont les suivantes: 1) La tapisserie classique; 2) La nouvelle tapisserie; 3) La nouvelle tapisserie et le mur; 4) La nouvelle tapisserie, l'espace et l'environnement. Ces chapitres sont traités de la façon suivante: l'auteur exprime succinctement et très clairement ses idées sur l'une ou l'autre de ces divisions, puis fait une courte présentation de chaque artiste qu'il a choisi. Le

reste de l'ouvrage est fait de textes écrits par les artistes eux-mêmes. L'idée est excellente car elle nous met en contact direct non seulement avec l'œuvre de l'artiste (au moyen de reproductions en couleur d'une très grande qualité) mais aussi avec sa pensée formulée sans intermédiaire.

La *tapisserie classique* n'est représentée que par Prassinos, Vasarely et Sonia Delaunay. Le choix est plutôt restrictif et discutable, surtout face à Vasarely, mais Kuenzi le présente sans doute à cause de l'option «tapisserie industrielle» proposée par Vasarely. «C'est notre faute de ne continuer à travailler que pour les seigneurs.»

La *nouvelle tapisserie*, cependant, instaure le règne de la révolution qui «s'est opérée au moment où l'imagination du créateur est devenue le législateur unique». Les précurseurs de cette mutation ne sont pas oubliés. On y parle du Bauhaus et de sa classe de tissage, d'Anni Albers, de Sophie Taeuber-Arp et d'Elsi Giauque.

La *nouvelle tapisserie et le mur* comprend toutes les œuvres qui n'ont encore qu'une face d'eux-mêmes à montrer mais sans distinction de facture régulière ou irrégulière. Toutes les techniques nouvelles s'y font jour. On y traite du rôle prépondérant de la Pologne, des ateliers catalans de San Cugat et de toutes les variations possibles sur le thème mural.

La *nouvelle tapisserie, l'espace et l'environnement* présente toute la richesse inventive des grandes œuvres d'art en tapisserie contemporaine. On y voit une étude plus approfondie de Jacoda Buic (Yougoslavie), de Magdalena Abakanowicz (Pologne) et de Sheila Hicks (U.S.A.). Kuenzi présente aussi les «jeux de l'espace et du tissage», où la tapisserie prend possession de l'espace comme *Mospalis* de Daquin, *Macra Totem* d'Aurelia Munoz, *Conctact* de Françoise Grossen et, surtout, les multiples *Abakan* d'Abakanowicz.

Deux couples allemands présentent des solutions originales au problème aigu de la relation entre l'art et la vie: Eva et Wilhelm Heer, par le *Jeu*, en faisant des constructions de câble pour les terrains de jeu d'enfants; Ritz et Peter Jacobi, par une sorte d'humour et même d'ironie par la création «d'objet d'usage courant, défonctionnalisés, par exemple: chaise, lits, vêtements». Enfin Kuenzi, assisté d'Erika Billeter, présente assez bien ce qui se fait aux États-Unis mais survole la Colombie, avec Olga de Amaral, le Canada, avec Mariette Rousseau-Vermette, et le Japon, avec Akiko Sato, Keiko Fujioka.

La conclusion reprend la polémique «faut-il changer le mot tapisserie pour *arts textiles*, *arts du fil*, ou *art autre*». Il n'y a pas de réponse définitive mais une porte ouverte: «Ce qui compte, c'est la puissance créatrice de l'artiste, la force de l'idée, la qualité de sa réalisation et l'influence qu'elle peut avoir sur son époque.»

Mimi FRÉCHETTE

LA DIFFUSION CULTURELLE PAR LE LIVRE ET PAR L'AUDIO-VISUEL

Jacques MEURIS, *La Machine et le monde des formes*. Bruxelles, Laconti, s.a., 1973. 208 pages et 100 illustr. en noir et blanc.

Du Service de la Propagande du Ministère de la Culture de Belgique, dirigé par Francis de Lulle, nous parvient un livre traitant de l'esthétique industrielle. Un livre qui trouve

bien sa place, une analyse judicieuse de l'évaluation des rapports entre l'art et la technique dans la production industrielle, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

A l'heure où l'on élabore une «politique des formes» liée à l'idée du changement et de la transformation constante de l'environnement, l'histoire qu'écrit Jacques Meuris ouvre des horizons nouveaux. Des prévisions s'établissent mieux à la lumière des conditions idéologiques et sociales dans lesquelles la conquête des formes s'est développée. La naissance d'une pensée esthétique appliquée à la production d'objets de consommation a suscité au départ de nombreux conflits, propagés par les théories de Ruskin et de Morris. Vers 1845, à l'époque du Crystal Palace, un début de réconciliation entre les oppositions s'amorce avec les travaux d'Henry Cole. Aujourd'hui, les réussites du design sont si nombreuses, et la liaison entre l'art et la forme mécanisée si bien établie, qu'on a du mal à imaginer la résistance qui a précédé l'état d'intégration.

Pour imposer le concept du design, tel que nous le connaissons aujourd'hui, il a fallu démontrer au cours des ans que le mot lui-même contient les mots *dessin* et *dessein* et qu'il résume la nécessité d'une action conjointe: création formelle et politique productrice afin d'aboutir à un objet de quelque intérêt.

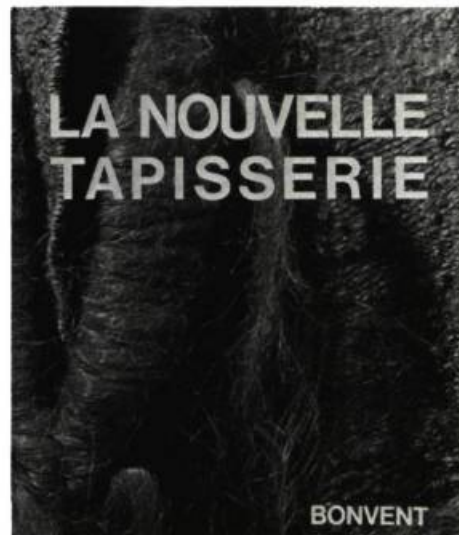
D'excellentes pages, consacrées à des innovateurs comme Van de Velde, laissent peu de doute sur la notion de modernité, qui a été longtemps davantage perçue que raisonnée. «Les précurseurs des designers actuels sentaient bien qu'il fallait s'évader de ce passé manuel», mais ils cherchaient aussi à voir combien l'impact de la mécanisation sur la production de tous les biens révolutionnait ces biens mêmes.

De nombreuses illustrations ajoutent à l'intelligence du texte. De plus, une table ronde de spécialistes résume les grandes idées actuelles qui animent les designers. Si le design est information sur l'objet, sur sa destination, le livre de Jacques Meuris est lui-même information sur l'information. Il dit ce qu'est le design.

De même provenance, nouveau visage de la diffusion à grande échelle, et bien reçu. Dans un but d'information, une initiative du Service de la Propagande Artistique du Ministère de la Culture utilise trois modes de communications: la diapositive, le disque et le texte réunis sous étui, afin d'assurer une présentation audio-visuelle de l'œuvre d'art. Chaque présentation est consacrée à l'étude d'un thème. Ce thème, soit le Symbolisme en Belgique, soit trois architectes de 1900, Hankar, Horta, Van de Velde, soit l'Héritage de Bruegel, soit l'Expressionnisme en Belgique, constitue l'élément de base. La présentation est accompagnée d'un disque et d'une brochure qui comporte des instructions, des notes biographiques et bibliographiques.

Le tout, réglé dans les moindres détails, fait usage de nombreuses références et citations. On peut aussi apprécier la qualité du tirage des diapositives. D'ailleurs, la valeur didactique de ces documents audio-visuels répond au critère d'excellence indispensable à la diffusion culturelle. Il ne s'agit pas ici d'imposer un savoir quelconque mais de permettre à l'utilisateur d'inventer une réalité à l'aide d'éléments de choix.

Andrée PARADIS



POÈMES D'ALFRED DESROCHERS

Alfred DESROCHERS, Élégies pour l'épouse en-allée. Montréal, Éditions d'Art Michel Nantel, 1973. Gravures de Roland Pichet; reliure de Pierre Ouvrard.

Lors du vernissage des récentes peintures et des pastels de Roland Pichet, en juin dernier, à la Galerie L'Apogée, à Saint-Sauveur-des-Monts, les Éditions Michel Nantel présentaient au public un album d'art, format grand luxe, réunissant des poèmes d'Alfred DesRochers: *Élégies pour l'épouse en-allée*, publiés en 1967 par les Éditions Parti Pris. Cette nouvelle édition a un tirage limité: cinquante exemplaires dont quinze sont hors-commerce.

Les sonnets de *Élégies* furent écrits à la mémoire de l'épouse disparue — chant d'amour poignant, nostalgique, où revivent les traits familiers, les paroles, faits et gestes de celle qui n'est plus. Le souvenir des années vécues ensemble renaissent sans cesse:

Nous avons partagé le plaisir et la peine
Tous les deux, quarante ans moins
six mois, jour pour jour,
Avec le sentiment allègre d'un séjour
Dont jamais la première heure ne fut
lointaine.

Cette absence de l'être aimé, les regrets du bonheur disparu, une solitude à nulle autre comparable, animent chacune de ces strophes. Ces textes émouvants dévoilent la détresse du poète qui se doit pourtant de vivre encore car il a une mission:

J'entreprendrai d'animer seul le paysage
Où vécut notre amour pour la dernière
fois:
J'évoquerai le lac, le chalet et les bois
Dont rêvait pour sa fin notre vieillesse
sage.

Une constante s'inscrit en filigrane au cœur de ces poèmes: l'amour, l'attachement profond que le poète voue à la nature, qui évoque les paysages aimés des Laurentides, la douceur, les plaisirs simples de la vie loin des villes. Mais renaît sans cesse le souvenir de l'épouse en-allée: «Tout se rattache à ton absence», leitmotiv douloureux des *Élégies*.

Le choix des illustrations pour cet album demanda mûre réflexion. L'éditeur fit appel au peintre-graveur Roland Pichet; ce choix s'avéra particulièrement heureux. Les huit eaux-fortes de l'artiste accompagnent admirablement le chant du poète et prolongent au-delà des strophes leur résonnance tragique. Des tonalités assourdies — des blancs, des gris et, au loin, l'horizon strié d'une mince ligne noire — suite de paysages désertiques où champs, lacs et forêts semblent figés de toute éternité au cœur même de l'absence. Mais, insensiblement, les tons de gris en plus noir envahissent l'espace; les dernières gravures, livrées toutes entières aux ténèbres les plus opaques, ne sont plus qu'ombres de la Mort, deuil absolu. Le dépouillement du graphisme de Roland Pichet — aurait-il une âme orientale? —, l'harmonie parfaite liant l'image au verbe, une appréhension *vécue* des très beaux poèmes d'Alfred DesRochers, tout ici contribue au succès des illustrations. Il nous fait plaisir de souligner la qualité remarquable de la présentation visuelle de l'album des *Élégies*.

C'est à un jeune Montréalais que nous devons la publication de cette très belle édition d'art. Michel Nantel fit ses études à l'Institut des Arts Graphiques et il se consacra

depuis à la réalisation d'albums d'art. Il assume entièrement la responsabilité de la typographie manuelle, le montage et l'impression du texte et n'utilise que du papier fait main des Papeteries Saint-Gilles, à Saint-Joseph-de-la-Rive, dont le directeur est Mgr Félix-Antoine Savard. La reliure est de Pierre Ouvrard et consiste en un boîtier entièrement noir avec fin lettrage d'or, cette sobriété s'alliant fort bien à l'ensemble de la publication. L'édition entière des *Élégies* se vendit instantanément malgré le prix très élevé: trois cents dollars l'exemplaire! L'éditeur aurait-il raison d'affirmer que notre marché est prêt à accueillir ce genre d'édition? Le succès qu'obtint ce tout premier album des Éditions Michel Nantel semble le confirmer et augure fort bien pour l'avenir. De nombreux projets sont en voie d'élaboration, entre autres, la préparation d'un album illustré réunissant des textes poétiques de Félix-Antoine Savard; d'autres poètes québécois participeront également à cette série. L'éditeur envisage par ailleurs l'édition d'albums de langue anglaise, ou bilingues, qui lui permettront de conquérir, via Toronto et New-York, les marchés anglophones, sans toutefois négliger l'Europe où il espère séjourner l'an prochain. Soulignons, en terminant, qu'aucune subvention des divers conseils des arts ne fut sollicitée pour la réalisation de l'album des *Élégies*.

Tout en regrettant que cette forme d'art soit forcément limitée à une catégorie d'acheteurs bien infime, *Vie des Arts* souhaite longue vie et succès à cette nouvelle maison d'édition. Ces albums d'art contribueront à enrichir notre patrimoine culturel. Il y a certes lieu de s'en réjouir!

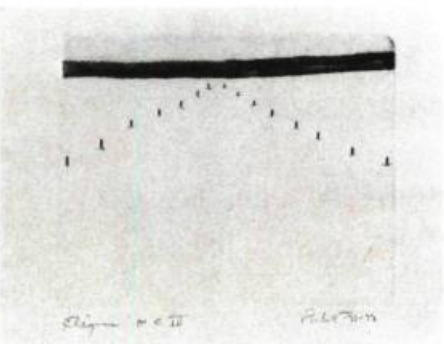
A. de C.

LES PALAIS DE FLORENCE

Mario BUCCI et Raffaello BENCINI, Palazzi di Firenze. Florence, Éditions Vallecchi, 1971. 147 pages; 161 photographies en noir; 70 dessins; un plan du quartier Santa Croce.

A première vue, Florence présente, dans ses architectures ponctuées de monuments plaqués marbre, des palais colossaux. Avant tout, palais du Quattrocento fortement carapagnés, issus directement d'une logique moyenâgeuse de la maçonnerie. A l'abri des surprises de la rivalité, mais délicatement couronnés de loggias ou coiffés de capitules corniches, ils recèlent, à l'intérieur, la vie raffinée d'un art à son sommet. Cette période bien définie déborde, hélas, sur l'ensemble pour escamoter trop souvent les découvertes du visiteur sur le caractère multiple de la ville.

Dans *Palazzi di Firenze*, Mario Bucci et Raffaello Bencini dressent l'arbre généalogique de cette noble cité. Si l'ouvrage s'adresse plus volontiers au lecteur averti, aussi bien à l'humaniste qu'au professionnel, il reste tout à fait abordable par l'abondance et la variété de son contenu. Le texte, composé en italien, est structuré de façon claire, en quatre volumes correspondant chacun à un quartier de la ville. Dans le premier tome qui nous occupe ici, une introduction en treize chapitres, partant de l'an mille aboutit à l'ordre néoclassique et à l'avant-garde; les chapitres sont titrés d'une période reconnue brillante ou du nom d'un chef de file: Brunelleschi, Michelozzo, Alberti, Michel-Ange. Le premier volume traite de



Palazzi di Firenze

di Mario Bucci
e Raffaello Bencini

Introduzione
all'architettura
Quartiere di Santa Croce
Valico di culture
Firenze



quartier Santa Croce, les trois autres portent sur les quartiers de l'Annunziata, Santa Maria Novella et Santo Spirito. Chaque quartier renferme l'analyse des principaux palais qui suscitent l'intérêt des auteurs. Bien imprimé sur papier glacé, le texte est parsemé d'illustrations tirées d'études graphiques des architectes: plans, coupes, élévations, perspectives, détails des ordres classiques interprétés par les hommes de la Renaissance, avec un certain attardement amoureux pour la modénature ou les motifs d'intérieur. Des vues perspectives au lavis, puis une abondance de reproductions photographiques en noir et blanc remarquables, dans lesquelles on découvre des aspects familiers ou inattendus vus sous un jour personnel de rues fuyantes, de ponts se mariant au chapelet des fenêtres, de places aux façades grassement modelées, de cours intérieures voûtées, d'ensemble de toitures étagées ou en vue plongeante, de détails nombreux et variés. Photos aux ombres traînantes et marquées comme pour exalter un relief déjà généreux ou encore des fresques intimement liées à l'architecture. Un livre que doit posséder celui qui aime l'art architectural ou l'art tout court.

Claude BEAULIEU

FEMMES, OISEAUX, ÉTOILES ET PERSONNAGES

Alain JOUFFROY et Joan TEIXIDOR, Miró, sculptures. Paris, Maeght Éditeur, 1973. 207 pages.

Une autre très belle monographie dans la collection qui nous a déjà donné Rebeyrolle, Ubac, Bury, Chillida, Riopelle, Calder et Kemeny. Abondamment illustrée en couleurs d'une grande netteté, cette édition comprend, en outre, en noir et blanc, l'ensemble des sculptures-objets et constructions de Miró, c'est-à-dire, toutes les pièces encore existantes dans les collections particulières, les galeries et les musées à travers le monde.

Divisé en deux parties, ce volume s'attache d'abord, sous la plume d'Alain Jouffroy, à situer l'œuvre de Miró dans le surréalisme et à évaluer la place de celui-ci dans la société à tel point que, par moments, l'auteur dresse un véritable plaidoyer tendant à justifier le surréalisme et à réfuter les attaques qui lui sont portées. Faut-il revenir à un art plus réaliste et par conséquent décoratif sous prétexte d'une popularité, d'un accès plus grand du monde ordinaire à l'art ou faut-il plutôt s'attacher à répondre, à étudier les questions que pose le surréalisme à notre société, réponses qui sont demeurées jusqu'à maintenant inexistantes?

Dans la deuxième partie, Joan Teixidor s'attache, pour sa part, à la personnalité de Miró et à son interrelation avec la sculpture-objet. Pourquoi l'utilisation de l'objet devenu inutile, la boîte de sardine, le râteau, la brosse à dents; qu'elle en est la signification symbolique? Aussi, décrit-il l'importance des thèmes préférés de Miró, thèmes devenus exclusifs: la femme, l'oiseau, les étoiles, les personnages. A mesure qu'évolue le texte auquel l'auteur sait nous retenir, on découvre la grandeur de l'être mi-homme, mi-enfant, mi-dieu qu'est Miró.

Si, au départ, on commence cette lecture dans une attitude de scepticisme, si on a l'impression de faire face à une sorte d'im-

posture monumentale organisée sur l'échelle d'une vie, à une explosion du ridicule, on découvre vite qu'il n'en est rien et que le génie créateur d'un homme pour qui le mot *rationalnel* n'a jamais existé, pour qui l'enfance se marie avec la vieillesse pour éterniser, pour perpétuer l'éphémère, s'impose à celui qui se laisse emporter par l'irrationnel. Ainsi, on découvre que, sans l'équation $a + b = x$, la vie existe, et combien plus profonde et plus belle.

J.-C. L.

UN BEAU LIVRE POUR ENFANTS

Jacques de ROUSSAN, Au delà du soleil. Montréal, Les Livres Toundra, 1972. Sérigraphies de Luc Benoit.

Voilà un livre particulier et d'une simplicité telle que je voudrais n'avoir que six ou sept ans pour pouvoir en parler adéquatement. Perdu quelque part entre la planète Terre et les constellations du rêve, *Au delà du soleil* se situe davantage au seuil de l'imaginaire.

Pierrot s'endort. Il rêve qu'il est astronaute. Et le voilà parti à travers les planètes, les météorites. La simplicité du texte et la force, la pureté des couleurs permettent à l'enfant, l'incitent même à broder indéfiniment des événements imaginaires placés dans un espace sidéral et un temps qui n'ont aucune importance.

Réalisé conjointement par Jacques de Roussan et Luc Benoit, tous deux collaborateurs à *Vie des Arts*, *Au delà du soleil* — *Beyond the sun* est rédigé dans les deux langues. A partir des quinze collages que M. de Roussan a conçus pour accompagner son texte, Luc Benoit en a fait autant de sérigraphies, toutes reproduites à la main sur un papier cartonné particulièrement résistant.

Présenté, l'année dernière, à la Foire Internationale du Livre pour Enfants, à Munich, sous le patronage de l'Unesco, ce livre a remporté le premier prix. Depuis vingt-trois ans qu'existe cette exposition, c'est la première fois qu'un ouvrage en provenance du Canada soit choisi. Il a obtenu, de même, le deuxième prix du meilleur livre illustré de l'année, à la Canadian Association of Children's Librarians.

Les Livres Toundra, maison canadienne d'édition spécialisée dans le livre pour enfants, allie à la fois l'imagination à la qualité de la production. Aussi, commence-t-elle à récolter les honneurs inhérents à un travail sérieux et consciencieux.

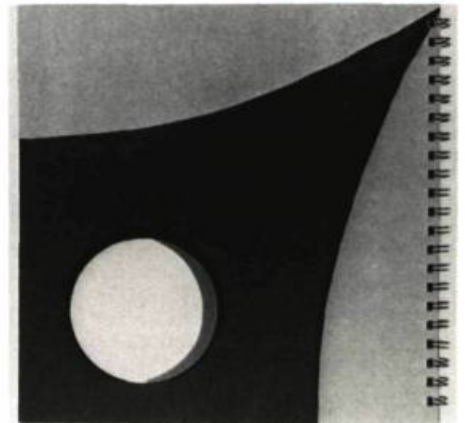
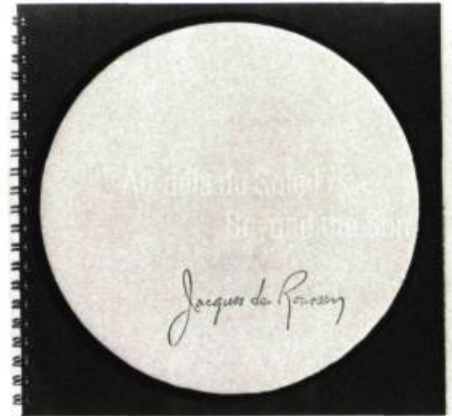
Il fait nuit. Pierrot dort

et rêve qu'il est astronaute.

Sa fusée quitte et traverse les nuages.

... Alors, bon voyage, mon ami Pierrot.

Jean-Claude LEBLOND



Lotte Brand PHILIP, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*. Princeton, Princeton University Press, 1971.

La fascination exercée par le retable de l'*Agneau mystique*, à Saint-Bavon de Gand, provient non seulement de l'incorporation sous la surface peinte d'une encyclopédie d'observations d'ordre optique: physiologies, lumières et ombres, textures et reflets des matériaux, mais de l'énigme de sa structuration primitive et de la part qui doit revenir au projet d'Hubert van Eyck, le frère aîné, et à son achèvement par le cadet, Jan. Il était reçu que les deux frères y avaient travaillé successivement. Une élève de Panofsky, Lotte Brand Philip, a repris tous ces problèmes dans une vaste synthèse qui est un modèle de reconstitution historique et d'introspection dans l'analyse iconographique. Le résultat n'est pas sans bouleverser les idées reçues. Les conclusions en seront brièvement présentées sans critique, mais sans dissimuler qu'elles restent en partie des conjectures.

La discordance compositionnelle entre les divers panneaux, la contradiction inhérente à l'emploi de deux perspectives: l'une plongeante et d'ordre transcendantal, et l'autre naturaliste, particulièrement frappante dans le panneau d'Adam, avec ses orbeaux vus *di sotto in sù*, et même le conflit des deux directions de la lumière dans l'Annonciation, s'apaisent dialectiquement si les parties sont remises au point dans l'énorme encadrement de pierre et de bois sculpté où elles demeurèrent insérées jusqu'à l'insurrection iconoclaste de 1566. L'auteur a dessiné cet encadrement comme une coupe transversale d'église gothique, avec ses colonnes, piliers, pilastres, pinacles, tourelles, arcs-boutants, flèches et le ciborium qui les couronnait. Lorsque les volets étaient fermés sur le corps central inamovible, les encadrements des panneaux latéraux se découpaient en ajours. Le retable doit être considéré comme un tabernacle monumental, dressé au-dessus de l'autel et de la réserve eucharistique encastrée dans une prédelle sculptée. Le fleuve de vie qui coule dans la prairie paradisiaque du panneau de l'*Agneau mystique*, avait l'air de se déverser dans le tabernacle, charriant symboliquement les hosties consacrées. Le retable constituait donc un gigantesque *Sacramentshaus*, faisant office d'écran entre deux chapelles rayonnantes du déambulatoire de Saint-Bavon. Il était beaucoup plus haut et beaucoup plus compliqué que l'autel eucharistique en pierre à Saint-Martin de Landshut et que l'autel peint de Lucas Moser, à Tiefenbrunn (1424 et 1431). La superficie de l'armature de pierre et des encadrements et sculptures en bois l'emportait sur celle des parties peintes qui y étaient enchâssées ainsi qu'une double rangée de vitraux dans une chapelle à deux étages. Le cadre a été conçu le premier. Le programme iconographique fut subordonné à ses lignes établies avec rigidité, d'où certaines corrections dans les panneaux peints, comme celui de l'*Adoration de l'Agneau*, qui a dû être rogné de 11 centimètres dans le haut, entraînant le repeint de la colombe et de la gloire des rayons. L'auteur du cadre aurait été Hubert van Eyck, l'exécution des peintures ayant incombé exclusivement à Jan. Cette répartition des tâches se déduit d'une réinterprétation du quatrain peint sur le bois de la

partie extérieure des volets, qui donne la date du *vernissage*: le 6 mai 1432. Il suffit de lire avec l'auteur, avant la mention d'Hubert van Eyck, le mot latin: *factor* (sculpteur), au lieu de: *pictor* (peintre), la première lettre étant effacée. Hubert van Eyck se trouverait donc relégué au statut de non-personne et tant que peintre, et voilà tranché le problème insoluble des tableaux à attribuer à un Hubert dont on ne sait rien en dehors de l'inscription du retable de Gand, et non par même s'il est bien mort en 1426.

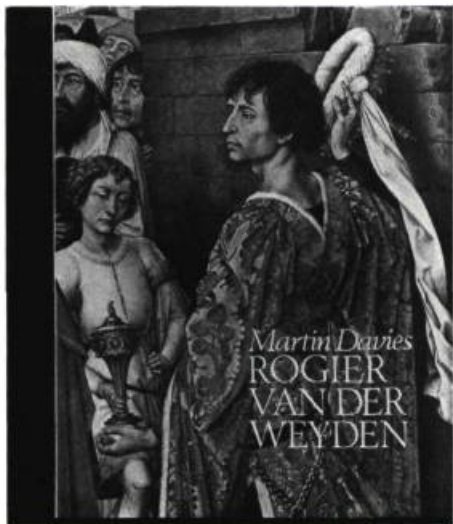
La liaison à un autel du retable est une donnée de base pour pénétrer dans son programme. L'adoration de l'Agneau par les anges tenant les instruments de la Passion du Christ, par les prophètes et les apôtres par les huit chœurs des élus qui correspondent aux huit Béatitudes de l'Évangile de la Toussaint, et, au-dessus, la vision d'or de la *Deisis*, théophanie du Dieu Un et Tri = Un siégeant entre la Vierge qui incarne l'épouse du Christ en la Trinité, et saint Jean-Baptiste, qui est l'annonciateur de l'Agneau et le témoin des épousailles mystiques, font se dérouler au-dessus de l'autel la liturgie céleste d'une messe éternelle, faisant écho aux messes dites pour le repos de l'âme des fondateurs de la chapelle, Jodocus Vijd et Élisabeth, son épouse. L'œuvre religieuse au Moyen âge a toujours présenté une profonde unité, qui résulte de l'incorporation des thèmes théologiques à des niveaux qui étaient déterminés par la symbolique et la liturgie. C'est pourquoi l'œuvre de Jan van Eyck a l'immensité, la cohérence et le mystère d'une cathédrale. L'apparence phénoménale d'objets captés dans la magie du trompe-l'œil de la peinture y assume la transparence totale d'un système de correspondances. Cette transparence aux reflets des choses comme à leur sens symbolique fut en partie le fruit d'une découverte technique. D'après des expériences de laboratoire enregistrées dans une thèse publiée à Tel Aviv en 1965, le médium de Jan van Eyck, sur lequel on s'est tellement cassé la tête, se ramènerait à une base d'huile étendue sur une préparation blanche et imprégnée d'applications successives d'aquarelle Secret qui ne l'est devenu que parce qu'au départ dans sa simplicité il n'en était pas un.

Philippe VERDIER

VAN DER WEYDEN ET CAMPIN

Martin DAVIES, Rogier van der WEYDEN — An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin. Londres, Phaidon Press, 1972.

Cet ouvrage écrit par le conservateur au département des peintures de la National Gallery de Londres, auteur du catalogue des peintures néerlandaises dans ce musée, qui fait partie du *Corpus des primitifs flamands*, est un double et même un triple catalogue raisonné de l'œuvre de Robert Campin, de Tournai, et de ses deux apprentis et disciples dans cette ville: Roger de la Pasture pour lui donner son premier nom français et Jacques Daret. Tous deux, nés une génération après leur maître, furent admis à la maîtrise et dans la gilde des peintres la même année, en 1432. Le livre de Davies apporte un criblage des documents et propose l'esquisse d'une appréciation stylistique, ou plutôt d'une différenciation. Rogier van der Weyden et Robert Campin sont tellement apparentés dans certains tableaux



Martin Davies
ROGIER
VAN DER
WEYDEN

qu'on leur attribue, qu'on a voulu et qu'on cherche encore à les fondre dans une même personnalité. L'un et l'autre sont avant tout des peintres plastiques, des coloristes, «étoffeurs», comme on disait alors, de statues polychromées. Ils ont pu même pratiquer la sculpture, sinon monumentale, du moins celle de maquettes, comme le feront Poussin et Degas. Roger devint peintre officiel de Bruxelles en 1435, mais sans se couper d'avec Tournai, puisque la même année il y investit de l'argent sur les rentes de cette ville. On a cru déchiffrer sur quelques tableaux de Robert Campin sa signature, mais on ne possède aucune œuvre signée de Roger, dont la production est entièrement anonyme. *La Descente de croix*, de Notre-Dame-hors-les-Murs de Louvain est le premier tableau qui lui soit formellement donné dans un document, mais pas avant 1548. Des deux triptyques identiques de Berlin Dahlem et de la chapelle royale de Grenade (dont le volet de droite est au Metropolitan Museum of New-York), il est possible que l'un soit antérieur à 1445, mais la source qui l'indique n'est pas antérieure au XVIII^e siècle. Le *Triptyque Bladellin*, à Berlin Dahlem, le *Triptyque Braque*, au Louvre, et le *Jugement dernier* de l'Hôpital de Beaune sont indirectement datés après 1444, 1452 et entre 1443 et 1452, mais aucun témoignage écrit n'en donne la paternité à Roger. La *Mise au tombeau* des Offices est mise en rapport avec le voyage que fit Roger en Italie, en 1450, et une œuvre tardive, la *Descente de croix* de l'Escorial, faite pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, fondée en 1454, est donnée à Roger dans l'inventaire de l'Escorial (1574) après être passée dans les collections de Philippe II. La *Justice de Trajan* et celle d'Herkinbald, qui coupa la gorge à son propre fils, furent commandés à Roger par la municipalité de Bruxelles en 1439 et peintes sur «draps de toile», mais elles périrent en 1695, et on ne peut plus s'en faire une idée que d'après les tapisseries tissées d'après les sujets, à Tournai, vers 1450 (Musée Historique de Berne).

De sorte que la *réalité* de Roger est à recréer en faisant converger des données biographiques, qui sont à peu près muettes sur ses productions, et un classement stylistique de ses tableaux qui ne s'appuie que sur des repères très espacés et qui se fonde pour l'essentiel sur des jugements de valeur esthétique.

La situation est pire encore dans le cas de Robert Campin. On peut retracer son profil biographique, mais son œuvre ne peut être rebâtie que sur des bases largement subjectives. La *Nativité* du Musée de Dijon est certainement antérieure à l'assez pauvre copie de Jacques Daret (Collection Thyssen, Lugano, 1435). Les volets du triptyque commandé par Heinrich von Werl, le provincial des Minorites de Cologne (Musée du Prado, 1438) sont dans le style de Roger, mais les rapports entre le maître, Robert Campin, et le disciple, Roger, n'ont pas dû être unilatéraux. Tout suggère une influence inverse du second sur le premier. D'autre part, Robert Campin, compromis par son ralliement aux radicaux qui exercèrent le pouvoir à Tournai de 1423 à 1428 et par son appartenance au parti pro-français et anti-bourguignon, fut ostracisé après le retour des conservateurs et condamné une seconde fois, en 1432. Bien qu'amnistié, il ne reçut plus que deux commandes officielles avant sa mort, en 1444. Entra-t-il alors dans un accord

de production avec Roger? Il a peint, après 1432, pour les Clarisses du Puy, la *Sainte Famille* aujourd'hui à la cathédrale du Puy et dont certains détails se retrouvent curieusement identiques dans l'*Annonciation* attribuée à Roger, au Louvre. Mais il y a une marque de Robert Campin que l'on n'observe jamais dans aucun tableau donné à Roger: les doubles reflets, aussi mystérieux que la fumée des locomotives chez De Chirico.

Davies a voulu faire de son livre un recueil de photographies avant tout. Les reproductions sont splendides, le noir et le blanc se prêtant particulièrement bien au détail d'œuvres aussi profondément plastiques, et tactiles même, que les tableaux de Robert Campin et de Roger. Mais pourquoi a-t-il fallu que la présentation fût faite dans un style allusif et parenthétique jusqu'à l'obscurité, et qui devient vite exaspérant, comme si les confidences cryptiques de l'auteur ne s'adressaient pas à vous, le lecteur, mais à un cercle restreint de *conoscenti*, le public non spécialisé étant renvoyé sans trop d'égards à la beauté des images.

P.V.

JAMES GUITET

Michel RAGON, Les Forces du silence. Paris, Editions S.M.I., 1973. 117 pages. Illustr. en couleur et en blanc et noir.

Passer du silence à la parole. C'est l'expérience du peintre, une lente montée vers l'extériorisation. Qu'il y ait une part de recherche, que cette recherche ait un caractère spécifique, qu'elle se définisse par ses rapports avec l'expérience totale du peintre, c'est dans cette perspective que Michel Ragon aborde l'œuvre de James Guitet.

Au départ, on sait qu'il y a rencontre. L'approche de l'œuvre est aussi intime que possible; elle passe par l'homme, par l'amitié, par cet éclairage qui va des faits à leur interprétation, et de leurs relations à un univers connexe. L'appartenance de James Guitet au second groupe de l'abstrait lyrique, dont Michel Ragon situe la percée vers 1955, illustre bien le passage d'«une abstraction dite froide» de la première heure à une nouvelle fascination «par le travail artisanal de la matière, des textures, de la recherche de la couleur sensuelle ou vibrante».

Michel Ragon trace l'itinéraire logique, presque rigoureux, de James Guitet, un des artistes les plus appréciés de sa génération, qui s'est fait rapidement une technique très personnelle. Peintre, pédagogue, architecte, Guitet est également un graveur exceptionnel, qui est passé de la pointe sèche à l'eau-forte. Abandonnant le burin, il a inventé une technique de *textigravures*, utilisant des matières faites de tissus et de ficelles encrées, qui ont été exposées à la Biennale de Venise, en 1962. Il innove encore «un autre procédé d'estampe en réalisant des matrices en matière plastique. Comme la pâte vinylique forme le corps de ses tableaux, elle devient aussi le creuset dans lequel le graveur donne l'empreinte de ses rêves».

Le livre, divisé en trois parties, comprend une analyse de l'œuvre, un monologue autobiographique, un dialogue entre le peintre et l'auteur. Complété par une biographie et une bibliographie, c'est un outil de tout premier ordre pour une meilleure compréhension de l'œuvre de James Guitet.

A.P.



GRILLE-LECTURES par Lucile OUMET

Luc NAPPEN, Claude THIBAUT, Pierre FILTEAU, **La fin d'une époque — Joseph-Pierre Ouellet, Architecte.** Québec, Ministère des Affaires Culturelles. (Coll. **Civilisation du Québec.** Série Architecture), 1973. 139 p.; reprod. en noir.

L'architecture de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle au Québec nous est à peu près inconnue. Cette brochure projette, sur le style architectural de cette époque souvent méprisée parce que mal connue, un éclairage qui aidera les spécialistes et les profanes à suivre l'évolution de la forme architecturale de ce temps au Québec. Une soixantaine de photographies complètent cette intéressante étude.

Catalogue de l'Exposition Vieira da Silva. Musées d'Orléans. 6 mai - 16 septembre 1973.

Cette exposition, organisée par les Musées d'Orléans, sur le peintre Vieira da Silva, de renommée mondiale, a l'étendue d'une rétrospective. Ce catalogue aidera à suivre le cheminement de la pensée de cette artiste qui a réussi à exprimer sa conception du monde en participant aux grands courants d'idées de notre temps tout en conservant son intégrité. Cet intéressant catalogue contient 52 planches de peintures et de gravures en couleur et en noir, une biographie établie par Guy Weelen et des textes de D. Ojalvo, conservateur des Musées d'Orléans, de Samuel Toublanc, de Guy Weelen et de Dora Vallier.

Catalogue de l'Exposition Canada Trajectoires 73. Montréal, Médiart, 1973. Illustr.

Cette exposition d'art canadien contemporain a eu lieu, du 14 juin au 28 août 1973, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Subventionnée par le Conseil des Arts et le Ministère des Affaires Extérieures du Canada, cette exposition fait le point des toutes récentes recherches au Canada dans les disciplines artistiques suivantes: peinture, sculpture, céramique, film et vidéo. Le catalogue publié à cette occasion est rédigé de façon très professionnelle. Les diverses formes d'expression sont représentées par quelques reproductions. Elles sont précédées d'un texte d'introduction et suivies d'une liste complète des œuvres exposées et du nom des artistes.

Catalogue des gravures esquimaudes du Nouveau-Québec, 1973. 39 planches.

Ces planches représentent l'œuvre de treize artistes vivant dans cinq villages du Nouveau-Québec: Maricourt, Inoucdjouac, Poste-de-la-Baleine, Ivujivik et Port-Nouveau-Québec. On retrouve dans quelques-unes de ces œuvres l'influence qu'a exercée, en 1972, l'atelier de lithographie de Povungnituk. La plupart sont des gravures sur pierre; quelques-unes ont été exécutées au pochoir. On retrouve dans ces estampes l'illustration de fables et de légendes qui sont le patrimoine propre à la civilisation esquimaude et, en même temps, une certaine orientation vers l'universalité qui les éloigne peu à peu du régionalisme qui leur était jusqu'à présent coutumier.

Pierre-J. HÉBERT, **L'A B C du bouquet.** Montréal, Ferron Éditeur, Inc., 1973. 143 p.; 50 photos.

Ce livre pratique et simple traite de l'art du bouquet. Il sera très utile à ceux qui préfèrent composer eux-mêmes leurs arrangements floraux plutôt que d'avoir recours aux fleuristes professionnels. Il convient de noter, à l'occasion de la parution de ce livre, que la Maison Ferron a un choix de sujets très éclectique. Ses publications couvrent divers genres littéraires, tels l'essai, la poésie, le roman et le récit. En plus de l'ouvrage plus haut cité, Ferron a publié, en 1973, les titres suivants: **Marc Cayer, prisonnier au Vietnam**, par Marc Cayer; **Tchécoslovaquie humaine**, par Jean-Louis Laporte; **Recherchée justice**, par Laurent Laplante.

Joseph BERNARD. **Catalogue de l'Exposition Joseph Bernard.** Paris, Musée Rodin, 1973. 153 reprod. en noir et en coul.; bibliog.

Ce catalogue d'une récente exposition organisée par le Musée Rodin sur Joseph Bernard, sculpteur du XIXe siècle, fait revivre l'œuvre de cet artiste trop oublié et contient en plus de nombreuses reproductions de sculptures, plusieurs dessins de l'artiste. Une présentation de Cécile Goldscheider, Conservateur en chef du Musée Rodin, et de Jean Bernard, fils de l'artiste, ainsi que quelques extraits de propos de Joseph Bernard et de quelques écrivains et critiques d'art du temps aident à la connaissance de cet artiste. Une bonne bibliographie complète le catalogue, qui signale la parution d'un catalogue de l'œuvre complet de Joseph Bernard pour 1974.

Georges LEONIDOFF, Vianney GUINDON, Paul GAGNON, **Comment restaurer une maison traditionnelle — Une prise de conscience.** Québec, Ministère des Affaires Culturelles (Coll. **Civilisation du Québec.** Série Architecture), 1973. 144 p.; reprod. en noir; bibliog.

Ces trois spécialistes, engagés dans les problèmes de la rénovation architecturale au Québec, livrent dans cette intéressante brochure le fruit de leurs recherches dans le domaine de la restauration, aventure hasardeuse et difficile qui exige une connaissance poussée de cette discipline architecturale. Cette brochure se veut une approche, une introduction à la restauration scientifique de la maison traditionnelle québécoise. En plus des précieux conseils qu'il donne, cet ouvrage aidera considérablement à la connaissance de l'architecture ancienne du Québec.

Margaret E. EDISON, **Thoreau MacDonald. A catalogue of design and illustration.** Toronto, University of Toronto Press, 1973. 190 p.; ill. en noir; 27 cm.

Thoreau MacDonald, designer et illustrateur né en 1901, est le fils du peintre J. E. H. MacDonald, membre du Groupe des Sept. Le catalogue présenté ici rassemble une bibliographie de l'œuvre graphique de Thoreau MacDonald: écrits et dessins de l'artiste; livres et catalogues d'expositions complètement illustrés; livres rehaussés de dessins et de lettrage; pages de journaux et brochures illustrées; ex-libris et lettrines. Cette bibliographie, abondamment illustrée, rassemble l'œuvre de ce pionnier dans l'art de l'illustration au Canada à cette époque. Elle est complétée par une liste des expositions de l'artiste, une autobiographie et une analyse de son œuvre.

John WOODSON, Mark Gerther. **Biography of a painter, 1891-1939.** Toronto, University of Toronto Press, 1973. 413 p.; 76 ill.; Bibliogr.

John Woodson nous donne ici une importante biographie du peintre Mark Gerther, qui est considéré comme un des plus importants peintres anglais du siècle. L'auteur y traite de l'aspect humain de la vie du peintre: son enfance dans les ghettos juifs de l'Europe de l'Est et dans les taudis de Whitechapel et son ascension dans le milieu select de Bloomsbury, à Londres, où il connut les charmes de l'amitié et les déceptions d'amours malheureuses. Cet artiste fut en son temps un pionnier, et ses liens avec la peinture ancienne ne l'ont pas empêché de participer aux mouvements du Post-impressionnisme. Cette biographie très documentée comprend aussi une bibliographie, des références à la fin du volume, un index et un catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste.

Norma EVENSON, **Two Brazilian Capitals. Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia.** New Haven and London, Yale University Press (au Canada, McGill University Press), 1973. 213 p.; 239 ill.

Norma Evenson est professeur d'histoire de l'architecture à Berkeley, University of California. A la suite d'un voyage de recherche au Brésil, l'auteur étudie ici le design et l'architecture de Rio de Janeiro et de Brasilia en fonction de l'urbanisme et à la lumière des problèmes politiques, économiques et sociaux de ce pays. Rio et sa rénovation, au début du siècle, sous l'influence d'Hausmann et grâce aux travaux d'Agache, Le Corbusier et Doxiades Associates, forment le sujet de la première partie du livre. La deuxième traite de Brasilia, la capitale actuelle, image des nouvelles aspirations du Brésil. Plus de 200 plans et photographies, une abondante bibliographie et un index complètent cette étude sur l'évolution de l'architecture et de l'urbanisme au Brésil.