Document generated on 04/16/2024 11:51 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Art-actualité

Volume 20, Number 78, Spring 1975

URI: https://id.erudit.org/iderudit/55129ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this document

(1975). Art-actualité. *Vie des arts*, *20*(78), 50–60.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

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

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

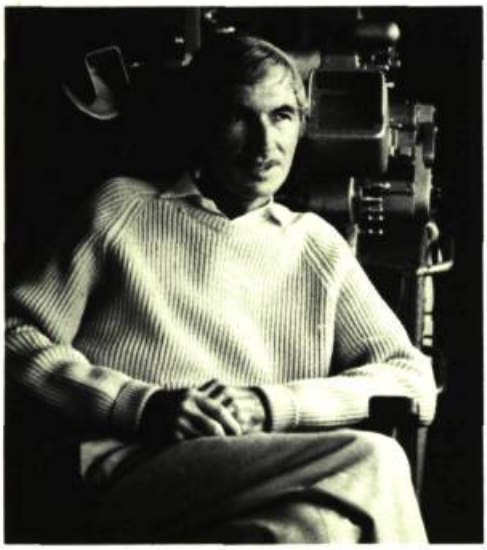
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

art-actualité



1

McLAREN: ART ET CRÉATION

Propos recueillis par René ROZON

Dans un site enchanteur, Sorrente devient, une fois l'an, la capitale mondiale du cinéma. En septembre dernier, le Canada a eu l'honneur d'être le pays invité aux fameuses Rencontres Internationales du Cinéma. Les films projetés, sélectionnés par le Bureau des festivals du Secrétariat d'État, se répartissaient comme suit: 11 courts métrages, 11 films de Norman McLaren, une rétrospective de Jean-Pierre Lefebvre et 10 longs métrages. Des cinéastes italiens, notamment Roberto Rossellini et Pier Paolo Pasolini, étaient présents. Vedettes et réalisateurs côtoyaient les personnalités gouvernementales, ainsi que les membres des Conseils de présidence et des Comités d'organisation du festival, en provenance des deux pays. La presse internationale a fort bien accueilli le cinéma canadien. Une soirée de gala au Teatro di San Carlo de Milan clôturait le festival. C'est à cette occasion qu'avait lieu la distribution des prix et que Norman McLaren décrocha la plus haute récompense, la Sirène d'or, en hommage à l'ensemble de son œuvre (voir l'article de Dominique Noguez, *McLaren ou la schizophrénie créatrice*, dans *Vie des Arts*, Vol. XIV, N° 56, p. 54-57). Nous désirons souligner cet événement. Norman McLaren a bien voulu répondre à nos questions.

Q. – Le cinéma d'animation fait appel à une connaissance technique du dessin. Dans votre cas, vous êtes également dessinateur. D'ailleurs, La Guilde Graphique publiait, en 1971, un album de vos sérigraphies intitulé *Interplay*. N'avez-vous jamais étudié l'art?

R. – Pendant cinq ans, j'ai fréquenté une école des beaux-arts, comme on en trouve un peu partout, à Glasgow, en Écosse, où j'ai étudié dessin, peinture, sculpture, design et tous les autres sujets usuels. Mais je dois dire que l'animation, même si elle implique normalement le dessin et la peinture, n'est pas nécessairement liée aux arts plastiques. L'animation, par définition, est l'art de modifier une chose image par image. Cette chose, ça peut être n'importe quoi — un objet, ou même une personne — et animé sans être dessiné, à condition de changer constamment sa position. Qu'il s'agisse d'un morceau d'argile, de fromage ou de savon, on peut le modifier peu à peu et enregistrer chacune de ses mutations sur pellicule. C'est sans doute une coïncidence historique si le dessin a été étroitement lié à l'animation. Toutefois, au début du siècle, les cinéastes non seulement animaient des dessins, mais aussi des meubles, des gens ou tout ce qui leur passait par la tête et qui pouvait bouger progressivement. Mais c'est un fait que l'animation est traditionnellement associée au dessin. D'ailleurs, la plupart de mes films sont dessinés. Mais tous n'ont pas recours au dessin. Et si l'agent formel du film d'animation varie presque à l'infini, il y a aussi plusieurs façons de le traiter. Si vous ôtez de la matière à un morceau d'argile, par exemple, c'est par la manière de la faire disparaître que vous faites de l'animation *par soustraction*. Si vous prenez un peu d'argile et que vous y ajoutez sans cesse plus d'argile pour construire une forme, c'est alors de l'animation *par addition*. Si vous prenez l'argile et la remuez, si vous changez toujours sa position, vous aurez de l'animation *par déplacement*. Et puis il y a l'animation plus traditionnelle *par substitution*, c'est-à-dire qu'à chaque image filmique, vous substituez un dessin différent, ou un élément différent, mais normalement c'est un dessin. Cette dernière façon est à l'opposé des trois autres techniques, où vous ne faites pas un nouveau dessin ou tableau à chaque image du film, mais où plutôt vous déplacez la chose, la faites disparaître ou y ajoutez. Ce sont les quatre catégories de base du cinéma d'animation. Nous sommes donc très loin du simple dessin. Mais qu'un cinéaste ait une formation dans la technique du dessin n'est sûrement pas un désavantage; bien au contraire, cela accroît considérablement son champ d'action.

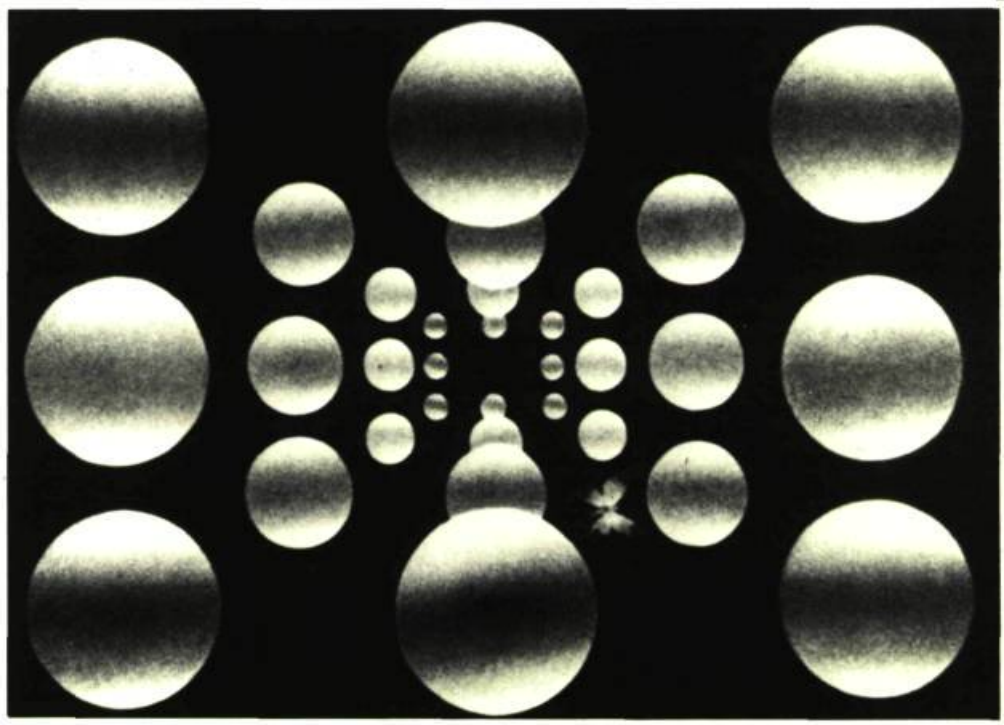
Q. – Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à l'art cinématographique?

R. – Il y avait un ciné-club à Glasgow — j'avais environ 20 ans à ce moment-là — où on a commencé à voir des films des réalisateurs russes Poudovkine et Eisenstein, et des courts métrages expérimentaux par des cinéastes de l'époque, et cela a été pour moi une révélation. De fait, j'avais 7 ans quand j'ai été initié au cinéma, mais il s'agissait de productions de type hollywoodien, genre Mickey Mouse. Je ne devais développer un véritable intérêt pour le cinéma que lorsque je vis des œuvres plus sérieuses et passablement expérimentales. Voyez-vous, les Russes, en particulier Poudovkine et Eisenstein, m'ont fait prendre conscience que la notion de temps, de même que les idées, pouvaient être manœuvrées au montage. Et cela s'appliquait tout aussi bien à l'animation. J'allais devenir si passionné de cinéma qu'au cours de mes deux dernières années d'études à l'école des beaux-arts, je négligeai mes cours et commençai à faire des films. A la fin des cours, que je n'avais pas suivis, aucun diplôme ne m'attendait. En revanche, j'avais réalisé trois ou quatre courts métrages.

Q. – Des affinités avec divers courants d'art moderne sont perceptibles dans vos films. N'avez-vous pas été attiré pendant un certain temps par le surréalisme?

R. – L'influence que j'ai subie du surréalisme coïncide avec le début de ma carrière au cinéma, à la fin des années 30. C'était un courant relativement nouveau à l'époque et entièrement nouveau pour moi. Je trouvais très stimulant le fond de pensée surréaliste: un univers où la réalité n'est pas toujours perçue consciemment, où il est permis au subconscient de la dominer la plupart du temps. Le premier film surréaliste que j'ai vu était *Une Nuit sur le mont Chauve* d'Alexandre Alexeieff, sur une musique du même titre de Moussorgsky. Ce film m'a paru très surréaliste et m'a grandement influencé. De fait, un des premiers films d'animation que j'aie réalisé en 1939 pour le gouvernement britannique était un film surréaliste ou mi-surréaliste intitulé *Love on the Wing*. Toutefois, par son graphisme, il s'apparentait peu à la *peinture* surréaliste. En d'autres mots, j'ai utilisé un motif linéaire, négligeant la profondeur, qui entravait mon inspiration. C'est donc plutôt *l'esprit* du surréalisme qui m'a enthousiasmé.

2



Q. – Et que dire de l'expressionnisme abstrait?
R. – J'ai commencé à travailler dans cette veine bien avant que je sache qu'il y avait une tendance similaire en peinture. Dès que je me suis intéressé au cinéma, à l'âge de 20 ans, une des premières choses que j'ai voulu faire est un film abstrait. Réalisée à l'école des beaux-arts en 1935, une première tentative, jamais achevée, était précisément une brève séquence d'environ une minute dans ce style. Une autre de mes préoccupations a été de transmettre l'esprit de la musique par des motifs abstraits. C'est pourquoi j'allais réaliser, en 1945-1946, *Fiddle-De-Dee*, et en 1949, *Begone dull Care* qui demeure, à mon avis, le meilleur exemple d'expressionnisme abstrait parmi mes films. A vrai dire, je n'ai pas subi l'influence de ce courant en art, j'ai plutôt évolué parallèlement.
Q. – Ne deviez-vous pas par la suite changer radicalement d'orientation et vous rapprocher de l'Op Art?
R. – C'est exact, mais là encore, ce n'est qu'après avoir réalisé des films op comme *Lignes verticales* (1960), *Lignes horizontales* (1962) et *Mosaïque* (1965) que j'allais constater qu'ils étaient liés à un courant similaire en arts plastiques. J'ignore pourquoi formes et mouvements géométriquement rigoureux m'ont tant intéressé. Peut-être ai-je évolué comme les autres artistes dans le domaine de la peinture. Après avoir passé une période de dix à quinze ans à m'exprimer librement, je m'en suis lassé. J'avais besoin de changement. Et la discipline, lorsqu'imposée par sa propre volonté, peut susciter des résultats formidables. Bien qu'il s'agisse, j'en conviens, d'un rapprochement tiré par les cheveux, la structure de l'Op Art et du sonnet, en poésie, exigent une même discipline. Tandis que l'expressionnisme abstrait est plus près du vers libre. Dans l'Op Art, ce qui m'attirait, c'était de chercher à m'exprimer à l'intérieur de strictes limites.
Q. – Visuellement, un film vous apparaît-il comme un tableau en mouvement?
R. – Jamais n'ai-je songé qu'un film pouvait être un tableau en mouvement, mais j'ai souvent pensé qu'un tableau était un film figé. Et du point de vue artistique, cette manière d'envisager les choses est fausse, puisqu'il s'agit de deux expériences totalement différentes. C'est précisément l'immobilité d'une chose statique qui est prodigieuse, parce que nous vivons dans un monde — nous, et la plupart des choses qui nous entourent — constamment en mouvement. La fixité de certains arts est en effet un phénomène bien étrange et fort intéressant. Et tellement différent du cinéma. Bien que l'animation puisse être obtenue par une succession d'images immobiles, elle est loin d'être liée, au niveau de la création, à l'image arrêtée d'un tableau.
Q. – Hormis la peinture, n'avez-vous pas recours à d'autres arts dans vos films?
R. – De loin, le plus important de tous est l'art musical. La plupart de mes films en dépendent. Dans mes films abstraits, la musique a été le point de départ d'une idée. En d'autres termes, après avoir entendu un morceau de musique qui me stimulait grandement, j'ai éprouvé le profond désir de traduire mon enthousiasme visuellement, comme dans *Begone dull Care*. Dans une autre catégorie de mes films, j'ai d'abord pensé en termes visuels. Les films ont été tournés comme s'ils étaient silencieux, le son n'ayant été ajouté que par la suite. Parfois, j'ai utilisé de nouvelles adaptations d'œuvres musicales traditionnelles. D'autres fois, j'ai eu recours à un compositeur attitré, comme Maurice Blackburn, qui écrivait une musique originale pour le film. Ou encore, je composais moi-même la musique. Comme je suis conscient que la musique sera éventuellement intégrée au film, je le tourne d'une manière suffisamment rythmique — l'action se déployant sur une mesure de temps à intervalles réguliers — pour faciliter l'accompagnement musical par la suite. Puisque je n'utilise pas de paroles, la musique compte pour la moitié du film. Et l'intégration des deux éléments, musique et image, doit marcher. C'est-à-dire que la musique peut être excellente en soi. Mais elle doit jouer un rôle complémentaire et renforcer l'aspect visuel du film. Réciproquement, l'image doit être en corrélation avec le son. Ma philosophie du cinéma se rapproche de celle d'un couple marié: en dépit des défauts des partenaires, c'est le bon rapport entre les deux êtres qui importe avant tout.
Q. – Vous avez également manifesté un vif intérêt pour la danse.
R. – Plus récemment, dans *Pas de deux* (1967), puis dans *Ballet Adagio* (1971). Il est bien évident qu'ici, j'ai dû abandonner l'animation pour le tournage en direct. Cela provient de la difficulté d'exprimer, à travers l'animation, certaines émotions humaines, comme la tendresse, l'amour ou la tragédie. Avez-vous à l'esprit des films d'animation qui expriment ces sentiments? Je n'en ai jamais vu, bien que quelques-uns s'en rapprochent. Le recours à des danseurs de ballet m'a permis d'extérioriser des sentiments que j'éprouve, de ces émotions humaines plus subtiles. Puis, il y a autre chose. Dans un film d'animation, il est difficile de faire un ralenti. Cela demande beaucoup trop de travail. (C'est pourquoi un film d'animation est normalement si rapide.) Mais en ayant recours à la danse et au tournage en direct, il a été possible d'obtenir des ralentis fort valables. Notez bien que je ne suis pas intéressé à tourner du ballet purement et simplement. En ce qui me concerne, le ballet sur film est strictement du matériau de base qui sera modifié par la suite en termes purement cinématographiques.
Q. – A propos, comment le sujet d'un film germe-t-il avant de prendre corps?
R. – Il provient souvent d'une simple idée, et cette idée est souvent d'ordre technique, comme, par exemple, une image ayant la faculté de se multiplier. Dans ce cas-ci, j'ai fait des essais préliminaires et j'ai obtenu de bons résultats. Mais je n'avais pas de thème pour étoffer l'idée. Pendant bon nombre d'années, j'ai pensé à diverses solutions: utiliser des amateurs de sport, puis de la danse, et en dernier lieu du ballet. Enfin, je trouvai un thème pour ce film qui allait devenir *Pas de deux*. Un homme entre dans la vie d'une jeune narcisse. Il s'agit d'un triangle: une fille, son reflet et un homme. Elle oscille entre deux possibilités: demeurer amoureuse d'elle-même, ou tomber amoureuse d'un homme. Finalement, elle accepte cette dernière alternative. A partir de ces grandes lignes, je suis allé voir madame Ludmilla Chiriaeff, directeur des Grands Ballets Canadiens, qui ébaucha une chorégraphie que nous allions modifier ensemble pour des raisons d'ordre technique et cinématographique. Une fois ces éléments coordonnés, nous sommes allés de l'avant et avons tourné le film.
Q. – Que visez-vous au cinéma, l'art pour l'art ou autre chose?
R. – S'il se trouve que mes films relèvent du domaine de l'art, c'est par surcroît et un heureux hasard bien au-delà de mes intentions premières. Car je désire tout bonnement exprimer mes sentiments, mais intentionnellement. Dans *Les Voisins* (1952), par exemple, j'ai voulu faire un film contre la violence. Dans *Begone dull Care*, affirmer la vive émotion et la sensation que m'ont procuré les premières œuvres de jazz d'Oscar Peterson. Dans un film comme *Rythmetic* (1956), j'ai essayé de rendre agréable aux enfants l'arithmétique et les nombres. Dans *Pas de deux*, j'ai transmis ce que je ressens à l'égard de la nature humaine, en particulier son narcissisme, du doute et de l'hésitation que l'on éprouve quand on est appelé par une autre personne, et pour la première fois, à sortir de soi. Dans *Sphères* (1969), j'ai voulu recréer une atmosphère de calme et de tranquillité. Mais quelles que soient mes intentions, le public interprète souvent mes films de plusieurs façons. Dans *Il était une chaise* (1957), par exemple, j'ai voulu poser une question, mais les réponses sont multiples: certains y voient une rivalité entre un homme et une chaise; d'autres, une relation entre homme et femme; les enfants, leurs rapports avec leurs professeurs; et ainsi de suite. Pourtant, quel que soit le résultat, ce qui m'importe vraiment, c'est de pouvoir m'exprimer, exprimer mes émotions, avec un intérêt soutenu, ou croissant. Voilà ma règle du jeu.

1. Norman McLAREN
Tel qu'en lui-même . . .
(Phot. Ben Low)

2. *Sphères.*
(Phot. Office National du Film)

LE SYMPOSIUM DE SCULPTURE DE MATANE

L'été prochain, du 1er juillet au 15 août, dans le parc des Iles, sur la rivière Matane, au cœur de la ville de Matane, dix sculpteurs exécuteront des sculptures dont les maquettes ont été préalablement choisies lors d'un concours.

Cette manifestation, née sous le signe de la décentralisation de la vie artistique, veut, par toutes ses procédures et son déroulement, mobiliser la population. C'est en effet le suffrage de cette dernière qui, en février, a donné droit de cité à dix des vingt sculpteurs présélectionnés par un jury de spécialistes composé de Jordi Bonet, Michel Hébert, Germain Lefebvre, Henry Saxe et Pierre Théberge.

Les œuvres terminées feront en permanence partie de l'aménagement du parc et deviendront propriété de la Ville de Matane, qui se chargera de leur conservation.

Francine BERTHOLI

UN NOUVEAU CENTRE D'ART

S'il vous arrive de vous balader par un beau dimanche du côté de Lachute, vous y rencontrerez sûrement la Galerie d'art du Long-Sault, église United Church désaffectée du village de Saint-André est, qui est, depuis le 10 août dernier, le lieu d'un culte fort vivace.

Le prêtre et la prêtresse de ce rite d'aujourd'hui, Arthur et Denise Pépin, ont pris soin d'aménager ces lieux déjà privilégiés pour les convertir en un centre d'art bourdonnant d'activité. La partie haute de l'église est réservée à la tenue d'expositions alors que le sous-sol sert d'atelier à tout artiste professionnel ou amateur qui voudrait y travailler seul ou sous la direction d'Arthur Pépin, peintre et graveur.

La galerie est aussi offerte à tout groupe désirant s'y réunir pour des séminaires ou rencontres où même les fines bouches trouveront leur dû car les Pépin ont aussi songé à doter

les lieux de cuisines fort bien garnies et ils accueillent chaleureusement à leur table les petits groupes qui s'y présentent.

Les projets sont nombreux pour fournir à cette région un éventail complet d'activités culturelles et artistiques: école de musique, théâtre, restaurant gastronomique. Dans l'attente de collaborateurs aussi enthousiastes que les initiateurs du projet, qui feront essaimer à toute la région cette expérience, nous ne pouvons que souligner le mérite des propriétaires d'avoir su exploiter l'espace disponible, créant ainsi un lieu de travail et de rencontre très fonctionnel, et d'en avoir fait un noyau fécond de vie artistique par leur imagination, leur générosité et leur dynamisme.

F.B.

DE LA CONSERVATION, ET COMMENT!

Des esprits chagrins vont partout répétant que l'incurie des autorités entraîne la rapide disparition du patrimoine architectural montréalais. Dans leur légèreté, ils semblent même imperméables à la notion de valeur économique et fiscale, pourtant éblouissante de clarté. L'UQAM, pour sa part, vient d'apporter un cinglant démenti à ces prophètes de malheur.

A l'occasion du *nettoyage* du quadrilatère formé par le boulevard Maisonneuve et les rues Berri, Sainte-Catherine et Saint-Denis, les journaux ont publié, à la mi-décembre, des photographies de la maquette du complexe, si l'on peut dire, de cette université. Les bâtiments situés au nord de la rue Sainte-Catherine s'ornent de deux *reliques:* le clocher et la façade du transept sud. Malheureusement, les photographies ne rendent pas justice à cette délicate opération de chirurgie esthétique, et on ne distingue pas trop bien comment ces hors-d'oeuvre s'ajustent au reste des immeubles; ils paraissent simplement surjetés sur un ensemble de style contemporain. A noter, en passant, la disparition — discrète, ô combien! — de l'École Saint-Jacques, construite en 1863, attribuée par Mgr Olivier Maurault à Victor Bourgeau et figurant, si je ne me trompe, dans la liste des monuments historiques de la Commission Viger.

Pour le clocher, on a même fait du zèle puisque les architectes conservent aussi la façade. De style anglais, ce clocher est l'oeuvre de John Ostell (la tour) et de Victor Bourgeau (la flèche). D'autres clochers donnent une meilleure idée de l'art de Bourgeau. En soi, ce clocher n'a pas grand mérite, mais il fait, si l'on peut dire, partie du paysage, et sa disparition créerait un vide dans l'atmosphère de ce coin de la ville. Je me rapelle que ce fut le cas quand le dôme du Marché Bonsecours fut incendié, en janvier 1948. Il y a donc lieu de conserver ce clocher, ne serait-ce, en outre, que pour les valeurs sentimentales qui s'y rattachent. Toutefois, le parti adopté, le *collage,* paraît une grave erreur, et il aurait été bien préférable, à mon avis, de procéder comme il fut fait pour son homonyme parisien, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, c'est-à-dire d'isoler le clocher et de ménager à l'entour une placette symétrique à la place Pasteur[1].

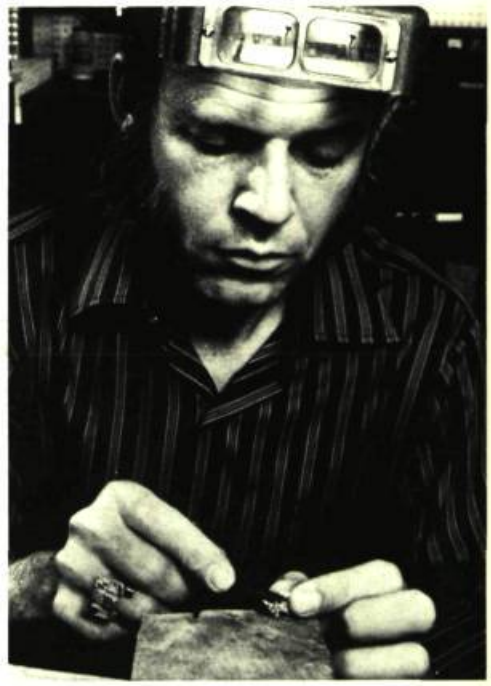
Par contre, la conservation de la façade du transept sud a toutes les apparences d'une mauvaise plaisanterie. Les architectes, en mal de conservation, ont pris l'époustouflant parti d'aménager une esplanade où se feront pendant cette façade et la chapelle de Lourdes[2], de l'autre côté de la rue Sainte-Catherine. Nul doute que les touristes auront l'impression d'être subitement transportés dans une des charmantes places italiennes qui font l'admiration du monde entier.

La réputation de ce méchant morceau d'architecture constitue un curieux phénomène de psittacisme et montre, pour une fois, l'influence que peuvent exercer les historiens d'art! Cette réputation provient sans doute des dires de Mgr Maurault[3], écho sonore de l'enthousiasme que suscita l'érection de ce monument. C'est lui qui a fait croire au monde que MM. Perrault, Mesnard et Venne ont alors (en 1888) produit un incomparable chef-d'oeuvre. En fait, un examen, même superficiel, montre qu'il s'agit d'un simple décor à l'emporte-pièce sur le nu du mur, et non de véritable sculpture qui, d'ailleurs, aurait mal supporté les rigueurs de notre climat. Il faut souhaiter que les architectes soient autorisés à sacrifier leur *piazza* et démolissent sans remords ce dérisoire exemple du néo-gothique québécois.

1. Autrefois appelée square Saint-Jacques. C'est Louis-Joseph Papineau qui céda à Mgr Jean-Jacques Lartigue, son cousin, le terrain occupé par le square dans le but de dégager la façade de la première cathédrale de Montréal.
2. Oeuvre de Napoléon Bourassa.
3. Cf. Olivier Maurault, *Marges d'histoire*, t. II, p. 228 sq.

Jules BAZIN

3. Maquette du campus (Phase 1) de l'UQAM (Détail, angle des rues Sainte-Catherine et Berri). Dimakopoulos et Jodoin, Lamarre, Pratte, architectes.
(Phot. Studio Lausanne Inc.)



4. Louis PERRIER dans son atelier, à Saint-Hilaire (Qué.).

5. *Broche*, 1967.
Or et rubis.
Galerie du Vieux Trois-Rivières.

LES BIJOUX-SCULPTURES DE LOUIS PERRIER

Parce que le métal — noble ou commun — renferme techniquement toute la puissance de la forme, le créateur en tire une œuvre d'art dont les lettres de noblesse ont origine dans la nuit des temps de l'homme. La création dépasse le stade de la décoration pour atteindre à l'occupation optimale de l'espace.

Les bijoux de Louis Perrier relèvent en fait beaucoup plus de la conception architecturale que d'une esthétique purement formelle. Généralement, dans ce dernier domaine, on a tendance à créer une ligne évoluant dans l'espace selon une courbure donnée. Mais, avec Louis Perrier, il s'agit plutôt d'une prise de vue directe sur l'occupation de l'espace et sur une architecture à l'échelle.

Avec l'élimination du caractère linéaire proprement dit, Louis Perrier nous propose des sculptures et non plus des bijoux. Il ne crée pas pour que tel objet plaise mais pour qu'il vive et évolue dans un environnement dont la richesse est encore accrue par les mouvements — volontaires ou non — du porteur. La sculpture ainsi animée occupe alors une position unique, toujours renouvelable, et chante les liens qui la relient à la matière.

Après avoir appris le travail du métal, selon des techniques très strictes qui laissent peu de place à l'imagination, Louis Perrier a dû parcourir un long chemin pour développer cette organisation de l'espace. Ainsi, après son apprentissage, tant au Québec qu'en France et aux Etats-Unis, il s'applique d'abord à créer des formes linéaires mais rigides, intéressantes variantes d'un art traditionnellement établi sur le plan esthétique. Puis, quelques années plus tard, principalement à partir de 1964, il s'attaque à des formes plus organiques grâce à la technique de la cire perdue. Il lui faudra au moins deux ans de recherches et de doutes pour obtenir une texture qui donne à la surface métallique un effet de sable faisant davantage vibrer la matière. Cette technique, dite de l'or fusionné, lui ouvre désormais la possibilité d'être vraiment lui-même.

Certes, le but premier d'un bijou, fût-il de Louis Perrier, est de servir d'ornementation. Mais, conçu à partir d'un dessin, il doit chercher une harmonie alliant la forme et l'espace, dans ce cas totalement interdépendants. D'une conception linéaire à la base, l'œuvre devenue sculpture exige une spatialité aussi dynamique que si elle était installée à un carrefour public.

D'où une transposition de l'espace sans tenir compte du volume à occuper, mais certainement en prenant en considération la vision développée par les vides et les pleins.

C'est ainsi que Louis Perrier produit bracelets, broches et pendentifs. Tout en leur faisant occuper une fonction spatiale, il n'oublie pas qu'il doit créer pour eux une surface de vision et non un volume. Par l'utilisation et le découpage de signes et figures magiques — qui délimitent matière et néant — il remonte à la conception la plus ancienne du bijou qui était — outre son utilité propre — de livrer un message métaphysique. Aussi Louis Perrier n'a pas hésité à inscrire des formes aussi bien sur le relief que dans la matière du métal pour offrir à la magie une participation visuelle. Ainsi, certains bracelets évoquent d'antiques temples aux ouvertures et aux motifs d'une géométrie ésotérique. D'autres sculptures, notamment des pendentifs, évoquent des surfaces, où vibrent des ondes telluriques, que séparent parfois des vides insurmontables à l'entendement humain. Pour leur part, certaines broches, tout d'une pièce, se présentent comme un amalgame mystique de terre et de métal, générateur éternel d'une vie en devenir.

Avec les bagues et plus encore avec les stabiles, Louis Perrier s'est véritablement attaqué aux trois dimensions. Il n'est plus question ici d'obtenir des surfaces qui parlent mais bien des volumes qui vibrent et dont la profondeur de champ sera fonction de la découpure tridimensionnelle de la sculpture. La bague, quelque peu prisonnière de son usage traditionnel, n'offre évidemment qu'un volume très *spécifique à occuper; aussi l'ingéniosité du* créateur doit suppléer au manque d'espace. Par une étrange volonté de remonter aux âges mystiques de l'homme, Louis Perrier réussit à étager les formes, d'un plan de l'espace à l'autre, dans une connaissance concrète des volumes, délimités autant par le vide que par la matière.

Cette occupation de l'espace se fait sur un plan horizontal qui tient compte de toutes les dimensions du volume mais, dans le stabile, elle subit encore une mutation qui l'étend en une expansion permanente et sans frein. Avec le stabile, forme que Louis Perrier a développée depuis 1973, c'est vraiment l'occupation gratuite d'un espace par un volume qui ne s'arrête pas aux limitations de la matière mais continue au-delà de la réalité. Bien sûr, le stabile — véritable sculpture — perd un peu de son importance ornementale; il ne se prête pas à l'utilité décorative d'un bijou proprement dit: il acquiert plutôt une dimension d'œuvre d'art.

Louis Perrier travaille souvent en collaboration avec le peintre graveur Robert Wolfe. Depuis la première exposition de leur travail en commun, à Trois-Rivières, en 1967, les deux *créateurs ont continué de fusionner leurs efforts.* Pour sa part, Louis Perrier cherche dans cette collaboration une réponse à la concrétisation de ses idées, tandis que Robert Wolfe y trouve la possibilité de créer des formes autrement impossibles à réaliser.

Depuis longtemps passé du niveau de l'artisan à celui de l'artiste, Louis Perrier rejoint une phalange de bijoutiers, orfèvres et joailliers dont la qualité de production et l'élan de création permettent l'identification d'une Ecole du bijou québécois[1].

1. Voir l'étude de Guy Robert sur le bijou au Québec, dans *Culture Vivante*, N° 21 (Juin 1971).

Jacques de ROUSSAN

EXPOSITIONS

LA RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE GRAVÉ D'ALBERT DUMOUCHEL AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

En haut du large escalier du Musée d'Art Contemporain, le portrait souriant d'Albert Dumouchel appuyé à une allège de fenêtre nous conviait, en octobre dernier, à la découverte de son œuvre. Trente années de la vie de l'artiste se déroulaient au rythme des 119 estampes qui ponctuaient les cimaises d'autant d'embrasures sur son imaginaire.

Périple surprenant au gré d'une iconographie éclectique qui nous dévoilait un artiste intuitif, énergique, pour qui les frontières de la feuille de papier délimitaient une aire existentielle. Enfin la personnalité du maître de la gravure nous était présentée, alors que nous ne croyions connaître la perpétuité de son art qu'à travers le travail des nombreux graveurs qu'il a formés au Québec.

Dans son ensemble l'exposition nous a montré Dumouchel fidèle à son personnage, un homme chaleureux, dynamique, qui a considéré les beaux-arts avec toute la liberté que le rôle d'interprète musical lui interdisait.

Les premières estampes, datées de 1940 à 1946, rappelaient l'autodidacte que Dumouchel était à ses débuts, à la recherche du sujet qu'il a emprunté aux reproductions des œuvres des grands maîtres européens. Quatre thèmes ont marqué cette période, le sujet religieux, la nature morte, le paysage et la figure féminine. Le dessin y était encore hésitant et les contrastes noir/blanc s'affrontaient dans des compositions où le motif occupait le centre du plan de la feuille.

Dès 1950, une stylisation qui suivait les règles de la composition cubiste laissait transparaître les références à l'art moderne européen et une maîtrise de plus en plus sûre du métier de graveur.

Une poésie d'inspiration naturaliste naissait, suscitée par un esprit surréaliste dont Dumouchel découvrait les fondements par l'intermédiaire de l'art de Pellan puis de mouvement automatiste. Une faune et une flore ont surgi de paysages oniriques suggérés par des nuances atmosphériques de gris, obtenues par des lavis subtils de vernis mous sur la plaque de métal. Les planches les plus évocatives de ce lyrisme poétique sont certainement *Que la terre pousse son jet*, c. 1951, *Le Poisson*, 1957, les fines aquatintes de 1958, *La Chèvre et Les Pavillons dans la nuit.*

L'épuration graduelle de la forme ainsi que les influences reçues au cours d'un voyage effectué en Europe en 1955, pressaient l'artiste à *considérer dans son mode d'expression* l'abstraction du motif. Dumouchel s'est adonné, de 1959 à 1962, dans une série de gravures au burin relevées d'aquatinte, à l'étude d'organisations picturales très structurées. *Le Portrait de Jacques Villon*, 1961, *Le Jeune couple*, 1961 et *Route au Tyrol*, une des plus remarquables aquatintes créées au Québec, témoignaient de cette recherche. Nous sentions que dans le processus de métamorphose que Dumouchel exerçait sur la matière, il ne pouvait se départir d'une certaine évocation naturaliste. Et, la période devait se clore sur les reliefs somptueux des eaux-fortes de 1963, *Paysage monténégrin* et *Stèle pour le roi Ménès*, qui suggéraient par leurs textures une allusion à un monde végétal ou minéral.

Le retour à la figuration qui pointait déjà dans une taille-douce, *La Ferme* en 1963, ne sera que plus aisé pour Dumouchel qui ne s'était jamais tout à fait éloigné du réel. L'imagerie qui fusait en 1965, déclenchée par une sorte de pèlerinage aux sources dans un vieil album de famille, a engendré une créativité débordante. La diversité des sujets essoufflait le spectateur, Adam et Eve à la généalogie familiale, en traversant l'histoire de l'art et de la musique; Goya, les Beatles, Chopin tous étaient réunis par l'énergie graphique qui est traduite dans la lithographie. L'humour et le drame se côtoyaient sous le geste impulsif du graveur, qui ne perdait rien de sa fébrilité même dans l'exécution des larges bois gravés de la suite érotique de 1969. Le cartable s'est refermé symboliquement sur *L'Etreinte*, un bois gravé en 1970 qui nous réitérait que l'angoisse créatrice s'estompe dans la linéarité de la vie.

Le métier de graveur chez Dumouchel avait atteint un tel accomplissement qu'il a réussi à nous en faire oublier l'ouvrage. Sa maîtrise de l'aquatinte était peu commune, son burin était souple malgré la résistance du métal, et la lithographie lui semblait un jeu. Il nous aura laissé les quelques plus belles planches de l'estampe contemporaine au Québec.

Louise LETOCHA

6

7

6. Albert DUMOUCHEL
Chopin chez Georges Sand, 1965.
Lithographie; 52 cm. x 33.
(Phot. Office du Film du Québec)

7. *Que la terre pousse son jet*, 1951.
Eau-forte; 17.5 cm. x 25.
(Phot. Office du Film du Québec)

DE DAVID A DELACROIX

C'est depuis 1826 que se tiennent des expositions groupant des tableaux représentatifs de la peinture française de David à Delacroix. Mais jamais, pouvons-nous dire, n'a encore été réalisée une exposition aussi complète et complexe que celle qui est actuellement en cours au Grand-Palais, à Paris. Exposition, à la fois encyclopédique et didactique, qui groupe cent vingt peintres, deux cent six œuvres pour le choix desquelles des découpages mathématiques ont été imposés, tenant compte à la fois de la hiérarchie des genres et des œuvres présentées aux Salons. Le choix était particulièrement difficile pour représenter ces cinquante-six années de peinture qui vont de 1774, année de l'accession de Louis XVI au trône (David remporte le Prix de Rome) jusqu'à la chute de Charles X, en 1830.

L'entreprise de réhabilitation de la peinture de cette époque, conduite par toute une équipe d'historiens d'art groupée autour de Pierre Rosenberg et profitant des recherches récentes, montre la polyvalence des formations, des influences, des styles, des genres qui se côtoient chez un même artiste, dans une même toile. Les notions faciles d'académisme, de davidisme, d'ossianisme, de style troubadour, de réalisme, de romantisme sont examinées dans cette déconcertante réécriture d'un moment de la peinture française.

L'étude des années antérieures à la Révolution permet de mettre en place des artistes comme David, Drouais, Regnault Peyron, qui définissent une nouvelle esthétique fondée sur un regard vers l'Antiquité, dans laquelle baignent les jeunes artistes formés à Rome, esthétique dont David deviendra le chef de file et qui se définit par l'utilisation d'un grand format qui permet de présenter les personnages grandeur nature, au moyen d'un dessin précis respecté par un champ coloré propre à chaque objet. On voit en quoi David est tributaire de la *grande* peinture historique du dix-huitième siècle et que c'est par son effort pour simplifier la composition du tableau et pour imposer une nouvelle iconographie reposant sur les valeurs d'héroïsme et de dévouement, qu'il pourra servir de modèle aux autres peintres pendant la période révolutionnaire.

1789 ne fit pas triompher la peinture historique inspirée de la réalité quotidienne, particulièrement bouleversée jusqu'en 1800. Les tableaux exposés aux Salons ne représentent pas, par un effort d'euphémisme, l'incohérent vécu des Français, mais plutôt les portraits de ceux qui font ces événements. La galerie de portraits des hommes publics ne sera jamais aussi complète, avant l'invention de la photographie, qu'en ce moment des gloires et des pouvoirs éphémères. Le Consulat et l'Empire, avec Bonaparte, ramèneront à l'honneur les sujets historiques afin de créer une mythologie propre au nouveau souverain. David, Ingres, Gros, Meynier, Franque s'inspireront de la gloire de l'Empereur: ses conquêtes, ses victoires, son gouvernement. Le rétablissement de la Monarchie, après les Cent-Jours, rétablit les sujets religieux (Scheffer, Ingres, Delacroix). Sont réintroduits des thèmes qui affirment la légitimité des Bourbon et apparaît le portrait psychologique, traducteur d'états d'âme, qu'on nommera romantiques.

Le mérite de l'exposition est d'insérer dans ce développement linéaire et chronologique la présence d'éléments troubles, de tableaux qui ne conviennent pas à leur période, aux genres auxquels l'histoire de l'art les avait déjà destinés. Comment expliquer, en 1779, le romantique *Déluge* de Gamelin montrant l'homme en proie aux forces d'une nature dévastatrice? Pourquoi Greuze construit-il ses scènes réalistes, anecdotiques, familières, comme des bas-reliefs antiques? Comment se fait-il que Constance Charpentier place une figure d'inspiration néo-classique dans un paysage romantique, comme dans *La Mélancolie* (1801)? Pourquoi, au tout début du dix-neuvième siècle, ce désintéressement des grands sujets antiques au profit des épisodes secrets de la vie des dieux et des héros grecs? Serait-ce un retour aux sujets galants du dix-huitième ou une préfiguration du romantisme? Pourquoi cet intérêt pour le paysage à la Claude avec Valenciennes et Corot? Et cette présence des natures mortes et des miniatures de type hollandais? A toutes ces questions, l'exposition *De David à Delacroix* propose une solution: le décloisonnement des genres, le retour à l'œuvre de l'artiste, l'étude des sources. Un regard neuf, sans autre préjugé que la nécessité de revoir *toute* la production picturale de l'époque étudiée. Imaginez l'entreprise.

Le catalogue est lui aussi un élément indispensable de travail, nouveau dans sa conception. Quatre études, signées Cummings, Schnapper, Rosenblum, décrivent et situent le climat de la période en quatre époques. Une biographie présente chacun des artistes par ordre alphabétique. Dans le cas de certains peintres moins connus, par exemple, Berjon, Heim, Ménageot, ils fournissent une courte monographie, indispensable. La notice de chaque œuvre, très complète, fait une large part aux critiques de l'époque et comprend une section où sont mentionnées les œuvres qui se rapportent à l'ouvrage étudié. Enfin, tous les tableaux sont reproduits, pleine page, mais cette fois dans l'ordre chronologique, ce qui fait vraiment de ce catalogue un livre ouvert.

Un mot de la participation canadienne à cette prestigieuse exposition internationale. Le choix limité des œuvres ne permettait pas de retenir le *Saint Jérôme* (1780) de David, conservé à la Cathédrale de Québec (Danloux se souviendra de la pose du saint pour la figure masculine du *Déluge* (1800), ni la *Vision de sainte Thérèse* (c. 1785) de Ménageot conservée dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Québec. Le Canada est cependant représenté à cette exposition par un tableau d'Hubert Robert: *Ruines anciennes — Une ronde de jeunes filles autour d'un obélisque brisé devant les pyramides et le sphinx de Gizeh* (1798), du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Groupement imaginaire autour d'architectures antiques en ruines; des musiciens, des danseuses autour de la base de l'obélisque disent le bonheur de vivre sous le Directoire, à la veille des campagnes d'Egypte. Egalement, *Le Pont de Narni*, œuvre que Jean-Baptiste Corot présenta au Salon de 1827, et qui est conservée à la Galerie Nationale du Canada. Au moment où les artistes commencent à fréquenter l'Angleterre, Corot se rend en Italie à la recherche de compositions aux schémas équilibrés dans ce pays contrasté de végétation et d'aridité, d'ombre et de lumière.

L'exposition se termine à Paris, le 3 février. Elle sera ensuite présentée à Détroit, du 10 mars au 4 mai, et à New-York, du 12 juin au 7 septembre 1975. Un rendez-vous qui permet une découverte éblouissante de la peinture française à l'époque où la France devient un foyer international de création artistique.

Laurier LACROIX

8. Hubert ROBERT
Ruines classiques.
Montréal, Musée des Beaux-Arts.
(Legs Lady Davie, 1964).

RUTH ZAFARTI A MONTRÉAL

Dans un chaud sous-sol de la rue Stanley, à Montréal, Irène Lazar a transformé une boutique d'encadrement en une galerie d'art qui n'en est qu'à ses débuts. Si Madame Lazar possède un penchant pour les œuvres surréalistes, elle est consciente du peu d'attrait du public pour ces conceptions de l'art.

C'est pourquoi, dans le but de rajuster le contenu des expositions qu'elle organise, elle a profité d'un voyage à travers le monde pour recruter des artistes qui dans leur pays se sont acquis de la renommée.

Ainsi, en mai, la galerie Jacquie présentera deux artistes israéliens: Ruth Zarfati, sculpteur et son mari, le professeur Shterenshuss.

Bien qu'elle se soit intéressé à divers types d'expressions artistiques, Madame Zarfati est connue surtout par ses sculptures, qui exaltent essentiellement le côté profondément secret de la féminité et le sens de permanence de l'élément féminin.

Jean-Claude LEBLOND

MARIE-HÉLÈNE ALLAIN

En septembre dernier, Marie-Hélène Allain exposait onze sculptures à la Maison des Arts de la Sauvegarde. Née, en 1939, à Sainte-Marie de Kent, N.-B., Marie Allain se spécialisa en sculpture à l'UQUAM et y développa une préférence pour la taille directe sur pierre. Admiratrice de Rodin et de Moore, elle recherche avant tout des formes concentrées, des pleins et des vides qui s'équilibrent, des surfaces polies. Une tension intérieure se dégage de ses sculptures. Le mouvement, bien que retenu, est présent, et la compréhension de la forme est évidente. Ne ressentant pas le besoin d'expérimenter avec des matériaux nouveaux et travaillant toujours de la même manière, Marie Allain se sent libérée des problèmes de la technique. C'est avec une grande patience qu'elle fignole des formes abstraites, arrondies, aux arêtes rares, des formes qui ont légèrement tendance à exprimer le vivant et le naturel: l'arbre, le poisson, l'animal, l'homme, peut-être . . .

Perfectionniste, Marie Allain sculpte en premier des maquettes en *styrofoam*, puis elle choisit une forme qui lui plaît particulièrement et la transpose ensuite dans un bloc de pierre.

8

«Étant loquace, raconte-t-elle, je me surprends souvent à entasser un surcroît de mots pour exprimer ma pensée, sous prétexte d'être mieux comprise; la pierre, par sa résistance, m'oblige à simplifier, à parler d'une façon plus claire et précise. C'est un matériau qui exige de la détermination, un peu de patience et un bon équipement.» Marie Allain travaille dans un atelier — en fait, une roulotte de dix pieds sur vingt, équipée d'un compresseur d'air, d'un aspirateur, d'une table tournante et de bancs solides. Elle réside à Moncton et enseigne à temps partiel à l'Université.

Des tapisseries de haute lisse de Luce Boutin, professeur d'expression plastique à l'Université Laval, et de Marcel Marois, professeur de tapisserie à l'Université du Québec à Chicoutimi, étaient en montre en même temps que les sculptures de Marie Allain.

Ghislain CLERMONT

9. Ruth ZARFATI
Israélienne.
Enfant.
Bronze.

10. Marie-Hélène ALLAIN
Sculpture; Pierre de Havelock (N.-B.).
20 cm. x 30 x 15.
(Phot. Élide Albert)

à d'excellents critiques: Geoffrey James, au Canada, par exemple.

Poussant plus loin sa volonté de support du secteur artistique, *Time* a mis en valeur plusieurs fois la revue Artscanada; malheureusement l'équivalent n'a été accordé à aucune revue d'art francophone. Ce qui est pour le moins regrettable.

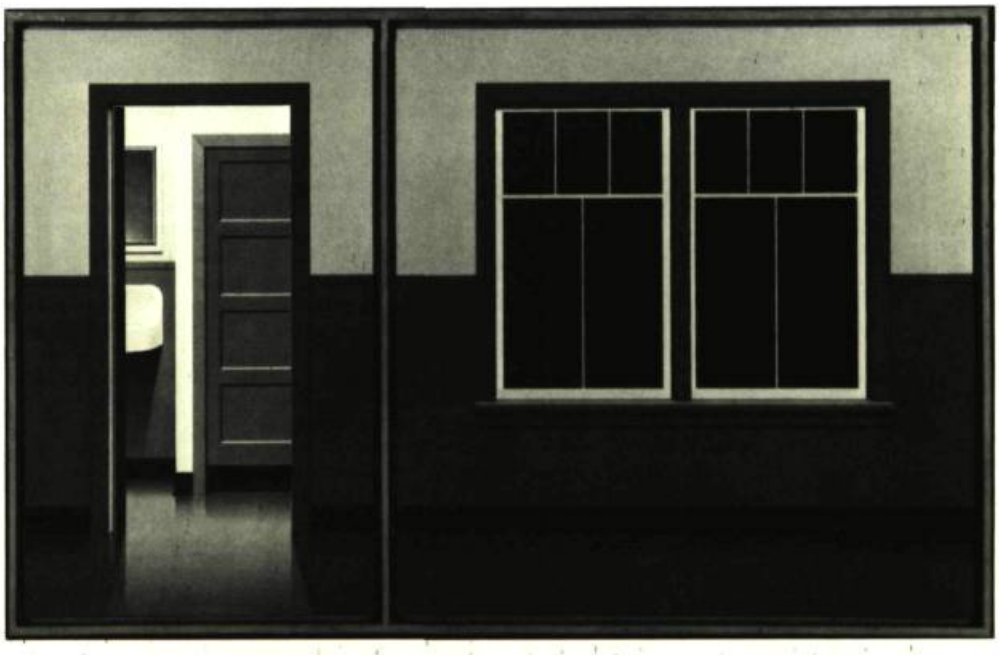
En toute justice, nous devons quand même *rendre à César ce qui lui est dû.* L'exposition organisée par *Time* mérite d'être chaudement louée. C'est un modèle en soi de participation bien établie entre un groupe financier puissant et des spécialistes dans le secteur des arts.

Présentée une première fois à Montréal le 16 janvier, l'exposition, maintenant itinérante, sera vue à Edmonton, Vancouver, Saskatoon, Toronto, Halifax et se terminera l'an prochain à Winnipeg. La durée de l'exposition est d'un mois dans chacune des villes où elle est présentée. Elle comprend 85 œuvres de 46 artistes canadiens et 11 artistes québécois font partie du groupe.

La variété des expressions régionales, les influences subies par les peintres, la solidité de certains tempéraments originaux constituent un témoignage impressionnant de la vitalité de la peinture canadienne. On peut accorder ses préférences au dynamisme innovateur de certains exposants, préférer les patientes recherches des autres, il demeure bien évident qu'il y a encore des peintres au Canada et que cette veine n'est pas près de s'éteindre.

Andrée PARADIS

11. Jack SHADBOLT
Articulated Fetish.
152 cm. x 102.
Cette toile a été retenue par le Musée d'Art Contemporain.



12

13

PEINTRES CANADIENS ACTUELS

La revue *Time,* soucieuse de donner une image globale de l'activité humaine, n'a pas manqué d'inclure les arts dans ses secteurs d'information. Attitude innovatrice et exemplaire par rapport à d'autres revues d'intérêt général. Elle a de plus confié ces bonnes pages

12. Christopher PRATT
Station.
82 cm. x 130.

13. Guy MONTPETIT
Love Trip.
Triptyque; 2 m. 60 x 2,20

CATHERINE BATES

Bien que l'œuvre de Catherine Bates ne soit pas très connue du public québécois, il aurait été regrettable de présenter ce numéro sans la signaler. En fait, c'est par la critique d'art et l'animation au sein d'associations d'artistes que Catherine Bates s'est surtout fait connaître. Collaboratrice au journal *The Montreal Star* de façon occasionnelle à partir de 1969 et régulière entre 72 et 74, Catherine Bates, née à Windsor en Ontario, a suivi avec intérêt la scène artistique locale et s'y est mêlée activement depuis son arrivée à Montréal, en 1966. En tant que représentante au Québec de la Canadian Artists Representation, elle a toujours pris la défense des artistes et de leur droit à la représentation, là où leurs affaires se traitent. Dans cet esprit, elle s'est opposée plus d'une fois à David Carter, directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal. A cette lutte soutenue, Catherine Bates a ajouté des démarches en faveur de la reconnaissance du droit d'auteur et de la part qu'on doit faire à l'artiste si son œuvre prend de la valeur au cours des ans.

Aujourd'hui, Catherine Bates a choisi de se retirer de la critique d'art et d'agir dorénavant comme conseillère de la nouvelle association Le Front des Artistes (1974), dont elle est la co-fondatrice. Elle en a décidé ainsi afin de poursuivre une œuvre à laquelle elle tient beaucoup.

Elle justifie le ralentissement qu'a connu sa production des dernières années: «Les femmes qui choisissent même partiellement de compléter les rôles traditionnels de mère et de ménagère doivent faire des compromis. Ce que j'ai sacrifié (en ayant des enfants (elle en a deux) au cours des années 60 et en leur assurant une ambiance familiale) est en dehors de ma carrière. Ma créativité ne s'en est pas trouvée diminuée, en fait, ce choix l'a peut-être augmentée; ma carrière artistique est d'environ dix ans en retard. J'ai choisi cette route et je ne m'en plains pas. L'élan nécessaire à l'avancement d'une carrière a besoin de petites foulées.»

Catherine Bates effectue donc un retour. Dans ses peintures, gravures et sculptures, elle reprend les mêmes thèmes qui l'obsèdent: la communication entre les individus, la solitude et la mort. Au cours de l'automne dernier, deux expositions de ses œuvres, tenues à Montréal tentaient d'appréhender cette réalité. Même si les œuvres supra-réalistes présentées à la Galerie Jeanne Newman semblaient fort différentes des gravures et des sculptures symboliques très dépouillées présentées à la Gallery Two de l'Université Sir George Williams, les deux expositions puisaient aux mêmes racines et témoignaient de leurs affinités: même fascination dans le groupement et l'organisation du sujet, même sens de la recherche dans la composition, même processus de réalisation technique.

Pour Catherine Bates, la vraie communication entre les gens reste extrêmement rare. Nous sommes, selon elle, des solitaires mis artificiellement en communication pour la durée d'une vie. Il ne faut donc pas s'étonner du sens dramatique que prend son œuvre, empreinte de stoïcisme. «Il m'arrive souvent de peindre les deux âges extrêmes de la vie: les enfants et les vieux. Ces deux pôles sont continuellement en opposition sans possibilité de changer quoi que ce soit.» Le maintien de l'individualité semble passer par l'incommunication.

Catherine Bates déterminera ses prochaines images à l'aide de la réalité immédiate qui l'entoure: objets familiers, parents, amis, quelques souvenirs personnels. Elle tentera de maintenir un lien vivant avec son monde quotidien et de communiquer avec ce qui la touche directement. Catherine Bates a troqué la critique d'art pour la rédaction d'un journal intime; il semble qu'elle ait aussi troqué ses débats publics pour consacrer plus de temps à une œuvre qu'elle souhaiterait plus intime.

Claude GOSSELIN

14. Catherine BATES
Cold Feet, 1974.
Acrylique; 122 cm. x 91.

15. Harvey K. LITTLETON
Américain.
Sculpture, 1972.
Cristal à veinules de couleur.

LE CRISTAL BELGE A MONTRÉAL

A la mi-novembre 1974, s'est tenue à Montréal, une fascinante exposition composée de chefs-d'œuvre de la cristallerie belge. Elle se tint à la Place des Arts, dans la salle Wilfrid-Pelletier, et fut inaugurée par le Ministre des Affaires Culturelles du Québec, M. Denis Hardy, en présence du Maire de Montréal, M. Jean Drapeau et du Consul général de Belgique, M. Hynderick de Theulegoet.

On peut vraiment parler de chefs-d'œuvre: 85 pièces prêtées par des musées belges (Liège, Bruxelles, Charleroi), les Cristalleries du Val-Saint-Lambert et quinze collectionneurs privés, retracèrent les fastes d'un siècle et demi (de 1825 à nos jours) de créations artistiques de cette manufacture bien connue dans le monde et, particulièrement, en Amérique du Nord. Leur réunion constitue une première mondiale, organisée par le Ministère belge des Affaires Economiques, en étroite collaboration avec le Musée du Verre de Liège.

A cette occasion, on présenta également un livre d'art exceptionnel dont la presse belge a déjà salué la parution et qui constitue en quelque sorte le support scientifique de l'exposition: *Le Val-Saint-Lambert, ses cristalleries et l'art du verre en Belgique*, Liège, Librairie Halbart, 1974, dont l'auteur est un ancien professeur titulaire invité de l'Université de Montréal, M. Joseph Philippe, Conservateur des Musée d'Archéologie et d'Arts Décoratifs de Liège.

Une très belle manifestation, qui fait mieux comprendre le travail d'une manufacture qui œuvre pour la gloire de la Belgique et le bonheur des collectionneurs.

A.P.

LA PEINTURE CANADIENNE DES ANNÉES TRENTE

La Peinture canadienne des années trente, exposition organisée par la Galerie Nationale, nous permet de voir l'évolution de la peinture au Canada durant les années trente, depuis le milieu artistique nationaliste de Toronto jusqu'à l'école internationale de Montréal.

On y trouve les peintres œuvrant selon la tradition: ce sont les figurants, les paysagistes, les émules du Groupe des Sept, l'Art Students League de Toronto. D'autre part, on y rencontre les opposants à cette tendance: ce sont les peintres influencés par l'art français et américain contemporains, les précurseurs des Automatistes et de la Société d'Art Contemporain des années quarante.

Cette exposition a été organisée par le conservateur adjoint de l'art canadien de l'époque post-confédérale, M. Charles C. Hill. Elle comprend 109 tableaux provenant de collections publiques et privées de tout le Canada; près du tiers appartiennent à la Galerie Nationale.

Un catalogue, à la fois imposant et instructif, reproduit en noir et blanc toutes les œuvres exposées; il contient, en outre, six planches en couleur et plusieurs photographies. Comme introduction, M. Hill a préparé un excellent historique de l'art de l'époque en question, complété par de bonnes études de chacun des groupes — de chacune des tendances, devrait-on plutôt dire — qui ont marqué cette décennie: la Formation du Groupe des Peintres Canadiens; le Groupe du Beaver Hall; le Groupe des

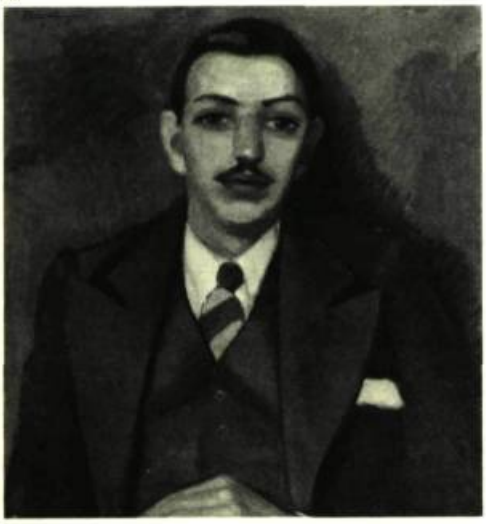
Peintres du Nord-ouest (Colombie britannique); les Indépendants; le Groupe des Peintres Canadiens; le Régionalisme au Québec; le Groupe de l'Est et la Société d'Art Contemporain.

Malgré quelques oublis — Pellan, Borenstein, Fred Taylor et d'autres aussi, sans doute — M. Hill nous présente une intéressante rétrospective de l'art au temps de la Crise et il y a lieu de le complimenter d'avoir réussi, par de sérieuses recherches et grâce à l'aide de plusieurs de ceux qui en ont été les acteurs, à défricher une période encore mal connue de l'art de notre siècle.

L'exposition, tenue d'abord à Ottawa, en février dernier, a entrepris une tournée qui la conduira de Vancouver à Toronto, de Calgary et d'Edmonton à Saskatoon et, finalement, au Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Luc VERMETTE

16

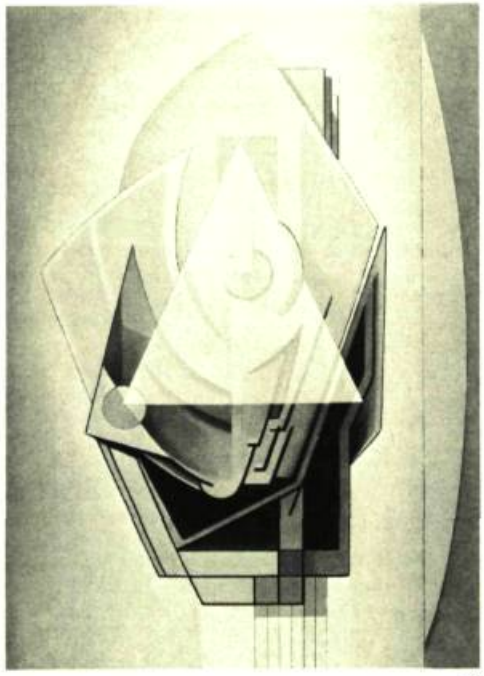


16. Paul-Émile BORDUAS (1905-1960)
Portrait de Maurice Gagnon, 1937.
Huile sur toile; 49 cm. x 44.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

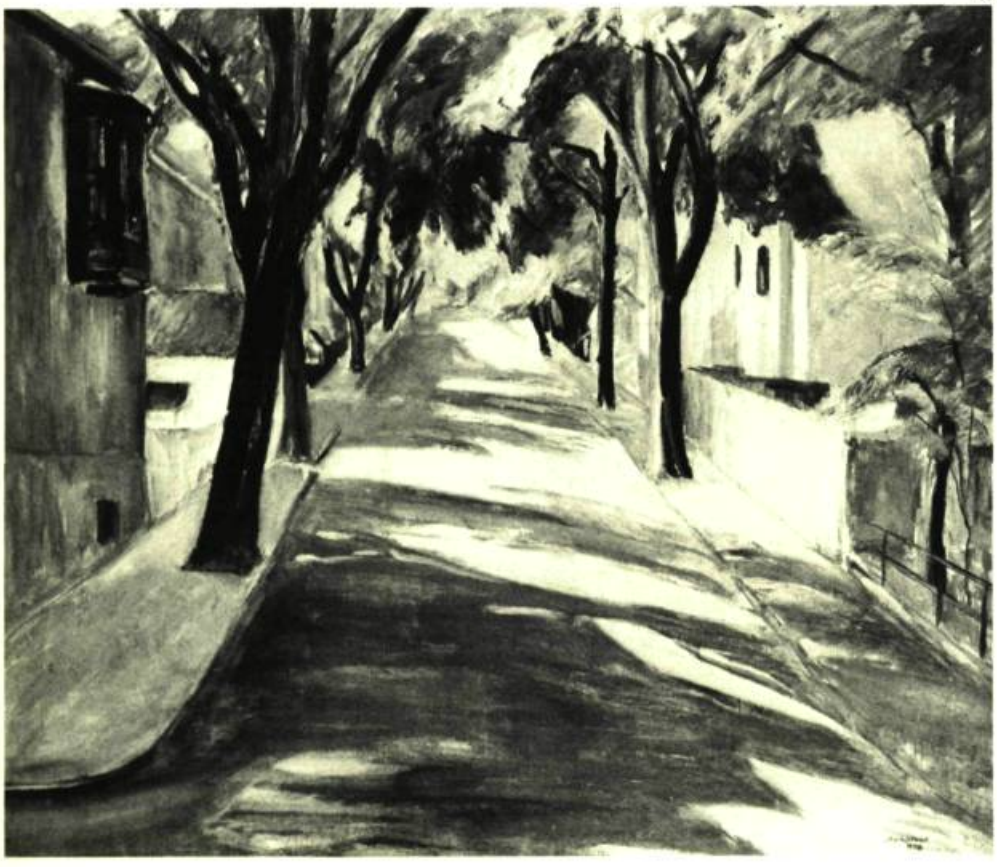
17. Lawren S. HARRIS (1885-1970)
Triangle blanc, v. 1939.
Huile sur toile; 130 cm. x 93
Ottawa, Galerie Nationale du Canada
Val Saint-Lambert.

18. Louis MUHLSTOCK (1904-)
Rue Sainte-Famille, 1939.
Huile sur toile; 64 cm. x 73.75
Toronto, University College, Université de Toronto.
(Phot. Ron Vickers Ltd.)

17



18



FUSELI

On dit souvent qu'il n'y a pas de peinture suisse. A quoi l'on peut répondre en invoquant Welti, Augusto Giacometti, Hodler, Vallotton, etc. Et Heinrich Füssli (1741-1825), à ceci près que l'ambiguïté du nom (Füssli ou Fuseli) dénote celle de l'appartenance à une école nationale. Zurichois, proche des intellectuels du *Sturm und Drang*, ayant vécu à Rome, puis installé définitivement, à partir de 1779, à Londres où il allait devenir professeur à la Royal Academy, est-il suisse (ou germanique), est-il anglais? D'ailleurs, plusieurs artistes de l'époque passèrent le plus clair de leur vie à l'étranger et notamment à Rome (Mengs, Thorvaldsen), comme auparavant Poussin, comme plus tard le compatriote de Fuseli, Arnold Böcklin. Remarque qui déplace le problème sans le résoudre. En dehors de ce qu'elle a d'individuel, l'œuvre de Fuseli se définit à la fois par un lien privilégié avec l'Angleterre, un lien privilégié avec la culture germanique, et l'allégeance au style international (néo-classique) de 1800.

La difficulté consiste précisément à distinguer ces apports; la peinture de Fuseli apparaît comme *surdéterminée* par une convergence de milieux géopicturaux. C'est ainsi qu'y abondent les *tableaux* au sens dramatique du terme: un instantané fige les personnages (d'une pièce de théâtre, de l'Histoire, de la fable) au moment de plus haute tension dramatique, le geste est arrêté dans sa muette éloquence. Percival brandit un poignard. Guillaume Tell est dépeint au moment précis où, tous muscles bandés, jarrets tendus, il franchit l'espace qui sépare la barque du récif. Le roi Lear, l'index pointé, penché hors de son trône, bannit Cordelia. Le corps humain est décrit en position d'énergie, de déséquilibre, mais sans aucun rendu de flou cinétique dans le traitement; d'où une impression contradictoire de mouvement et de statisme. Or, ce procédé, cher à Fuseli, est commun à de nombreux artistes néo-classiques; tantôt, d'ailleurs, il semble renvoyer à la scène, tantôt à la sculpture, à la statuaire antique, en particulier. Marshall McLuhan et Harley Parker ont tenté de définir ce procédé contradictoire: «Dans le Baroque, le souci du moment de la métamorphose avait pour but d'impliquer le public de façon dramatique. Dans l'art néo-classique, le mouvement arrêté avait pour but d'impliquer le public à un point dramatique du récit pour le tenir en haleine dans l'attente de la suite du récit.»

En même temps, l'influence du théâtre sur la peinture s'était particulièrement exercée en Angleterre, comme en témoigne le précédent de Hogarth. Et Fuseli s'est surtout plu à illustrer les pièces de Shakespeare; il collabora à une Galerie shakespearienne entièrement consacrée à ce dramaturge. Shakespeare lui suggère, outre des scènes mélodramatiques (*Lear*), des scènes d'horreur (*Macbeth* et les fantômes de *Jules César* et d'*Hamlet*), ainsi que les envolées d'une fantaisie plus aimable (*Le Songe d'une nuit d'été*: on compte plusieurs versions de *Titania* par Fuseli), voire la truculence de *Falstaff*.

Surdéterminé aussi, le caractère littéraire (et non seulement théâtral) de la peinture de Fuseli: ni l'Allemagne, ni l'Angleterre, ni le Néoclassicisme ne sont précisément renommés pour la peinture pure. Au projet d'une Galerie shakespearienne succèda celui d'une Galerie miltonienne; c'était l'époque où, à Penicuik, Runciman rivalisait, à l'aide de sujets ossianiques, avec les ensembles décoratifs de la Renaissance italienne. Peinture nationale écossaise que celle-ci; de même celle de Fuseli fait

alterner ou coïncider l'universalisme du Néo-classicisme romain et la prise de conscience préromantique du nationalisme. Son *Guillaume Tell* prélude à la peinture civique de Hodler. Fuseli est le premier à peindre les dieux et les héros de la mythologie germanique, Thor ou Chriemhilde; par là, il annonce Wagner et, plus précisément, Böcklin. Non seulement dans le choix des sujets: *Thor luttant contre le Serpent Midgard* a la puissance un peu évidente et les tonalités verdâtres de Böcklin. *Satan et Eve* ou *Virgile, Dante et Géryon* ne sont certes pas sur des thèmes germaniques, mais leurs monstres trop anthropoïdes ont la même qualité un peu ridicule, presque parodique, que les satyres de Böcklin.

D'ailleurs, bien entendu, la propagande nationaliste qui commence à s'exprimer à cette époque le fait sur un ton comparable dans divers pays; le parallélisme est ici étroit entre Fuseli (*Serment sur le Rütli*) et David (le célèbre *Serment des Horaces*, postérieur de quelques années à l'œuvre de Fuseli).

Un autre procédé néo-classique qu'affectionne Fuseli est l'utilisation d'une symétrie hiératique, toute *égyptienne*, accompagnée d'une présentation parfaitement frontale de la figure principale. Citons *Lady Constance* (d'après *King John* de Shakespeare; silhouette triangulaire et visage-masque antique qui regarde fixement le spectateur), *Œdipe* (même composition triangulaire, même regard hypnotique), *Le Christ à Emmaüs* (composition triangulaire), *Ugolino* (aussi obstinément statique que se veulent dynamiques les tableaux théâtraux, et avec le même regard hanté), etc. L'effet de ce procédé est double: effet de surprise, en raison de la violence des regards dirigés vers le spectateur; effet contradictoire d'inclusion du spectateur dans la toile, puisque ces regards déterminent un espace à trois dimensions dont le spectateur est prisonnier.

19

Bref, le spectateur est impliqué, mais comme contre son gré; il s'est souvent défendu par une réaction de rejet. C'est en connaissance de cause que Fuseli avait recours à cette esthétique de la surprise (par laquelle on a pu définir le mélodrame), du *coup de théâtre*: «Il serait bon», disait-il malicieusement, que le tableau ne fût pas trop vu avant d'être exposé, car il produira plus d'effet en apparaissant au public de façon inopinée.»

Si Fuseli, à bien des égards, pense et peint à l'intérieur des limites que définit le néo-classicisme, son individualisme le conduit à pousser la convention néo-classique jusqu'au point de rupture. De plusieurs façons: le recours à la caricature serait le plus clair s'il n'était ambigu, puisqu'il est souvent le signe d'une réaction anti-moderniste (voir *La Femme devant le Laocoon;* signalons au passage que l'érotisme musqué de Fuseli appartient bien au 18e siècle et retient quelque chose du Rococo). La *Mort du Cardinal Beaufort* offre un bon exemple d'une longue tradition iconographique (cf. Poussin et *La Mort de Germanicus)* que Fuseli subvertit, pour employer un mot à la mode, par le forcé des poses et l'expressionnisme grimaçant mais glacé des expressions; de même, sa *Marchande d'amours*, par rapport au *stéréotype original* de Vien.

Il faut insister sur ce qui est pour nous, aujourd'hui, le plus vivant chez Fuseli, son goût du rêve et surtout du cauchemar. Il déclarait: «L'une des régions les plus inexplorées de l'art est le domaine des rêves, et de ce qu'on peut appeler la personnification du sentiment.» La part du rêve est bien représentée par le *Songe du pâtre*, modèle de la peinture féerique. Quant au cauchemar, il est, en dernière analyse, inextricablement lié au sentiment des limites du néo-classicisme, comme l'a bien senti Jean Starobinski (*1789: Les Emblèmes de la raison):* il en est la part d'ombre, par où le refoulé fait retour. Les lumières de la Raison triomphent avec les Philosophes du 18e siècle, avec la Révolution française le Néo-classicisme;

Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié. (Valéry)

et les ténèbres rejaillissent: c'est la Terreur de Robespierre, c'est le *Cauchemar* de Fuseli. Ce tableau, dont il existe plusieurs versions, est à la fois allégorique (il contient des allusions précises à des thèmes classiques tels que la chasteté ou la vanité; on retrouve dans la tête renversée de la victime le motif physiognomonique signalé par Tomory, de l'Indolence) et symbolique (dans la mesure où il exprime admirablement le climat idéologique d'une époque, sans qu'on puisse l'enserrer dans un sens univoque). Fuseli déclarait encore: «Il y a peu d'espoir que la peinture poétique soit encouragée en Angleterre. Le public n'y est pas préparé. Il préfère à tout le portrait. Son inclination et sa sensibilité vont vers la peinture de la réalité.» A quoi fait écho ce jugement de Hazlitt: «Les distorsions et les errances de Fuseli sont allemandes, non anglaises: elles pèsent tel un cauchemar sur le sein de notre tradition nationale.» Allusion directe, on le voit, au *Cauchemar;* preuve supplémentaire que ce tableau peut se lire dans plus d'un sens, et aussi qu'il constitue une clé de l'histoire de la peinture comme de l'histoire des idées. Cependant, et comme pour reculer la solution, devenue proche, de notre problème, si la remarque de Fuseli sur la peinture anglaise se justifie lorsqu'on songe à Hogarth, elle est démentie par l'apparition de Blake, dont les rapports avec Fuseli furent excellents. Blake exécuta des gravures d'après Fuseli (par exemple, *La Fertilisation de l'Egypte),* et, un jour de 1815 où il rendait visite au professeur dans sa classe, celui-ci lui déclara: «Monsieur Blake, c'est vous qui devriez nous enseigner.» Fuseli est le plus près de Blake quand il peint *Achille et Patrocle*. Mais le Danois Abildgaard était, me semble-t-il, encore plus *blakien* avec *L'Ombre de Culmin*. Il ne faudrait pas pousser trop loin le parallèle: si Fuseli s'attaque à la tradition, c'est de l'intérieur; inversement, sa démarche a quelque chose de spectaculaire, de mélodramatique, qui dissonne par rapport à l'art somme toute confidentiel (mais, dirions-nous aujourd'hui d'avantage *étranger* au système, voire underground) de Blake.

Expositions: Londres (Tate Gallery), 19 février - 21 mars; Hambourg et Paris (Petit-Palais).

Jean-Loup BOURGET

19. Henry FUSELI
La Débutante, 1807.
Encre et lavis rouge.
Londres, The Tate Gallery.

VENISE ET BYZANCE

20. *Brûle-parfums.*
Argent doré; 36 cm. x 53.
Venise, Basilique Saint-Marc.
A la base, une frise animale: centaure, lion, griffon, sirène; . . . une scène galante; deux figures nimbées: Le Courage et L'Intelligence.

21. *L'Impératrice Théodora.*
Constantinople, 527.
Marbre; Haut.: 16 cm.
Milan, Castello Sforzesco.

22. Paolo VENEZIANO, dit Maestro Paolo
Coperta (peintures extérieures) della Pala d'Oro (9e panneau).
Venise, Basilique Saint-Marc.

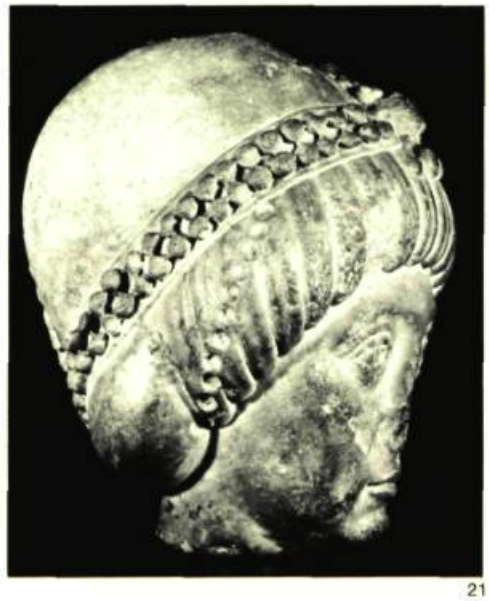
23. *Sette Formelle di Porta di Coro,*
VIIIe siècle.
Milan, Castello Sforzesco.
A la partie supérieure, on lit: Saint Mena, orant, entre deux chameaux agenouillés.

24. Pyxide.
Fin du IVe siècle.
Ivoire; Haut.: 16 cm.; Diam.: 13 cm.

René de Solier n'est plus. Il est mort à Bruxelles, le 9 novembre 1974. Nous publions le dernier texte qu'il a rédigé pour *Vie des Arts:* des commentaires en marge de l'exposition Byzance et Venise, tenue à Venise, en juin 1974. Des circonstances regrettables nous ont empêchés de le faire paraître dans le numéro précédent.

La mort seule révèle. On mesure mal un être de son vivant. René de Solier était d'abord et avant tout un écrivain. Son climat naturel était celui de *la mémoire qui doit aux légendes et à la solitude*. Limousin d'origine, il avait conservé le goût d'une langue savoureuse et poétique. Notre époque contraignante, souvent bavarde et ignorante, l'enrageait. Il trouvait ses ailes dans la conscience d'un autre réel, qu'il s'acharnait à déchiffrer, à codifier, à débroussailler jusqu'à la source. Il fut un patient chercheur, à l'affût des moindres indices et de ces réseaux d'influences qui finissent par éclairer. La critique était pour lui un véritable fil d'Ariane qu'on ne doit pas lâcher dès qu'on entre dans le labyrinthe. Le monde de la critique vient de perdre en René de Solier une de ses voix les plus solides.

A.P.



21

23

22

24

Les sources orientales de l'art d'Occident attestent de l'influence et du rayonnement plus que millénaires de Byzance. Il s'agit parfois d'une *fusion* de l'Occident et de l'Orient. Plutôt d'intercompénétrations: mosaïques, fresques, ivoires, icônes en témoignent.

La Byzance grecque devient capitale romaine, en 324, sous le nom de Constantinople. A l'ancienne métropole, Byzance, qui *cristallise* les apports de l'Est grec et de l'Asie, où l'antiquité demeure vivante, succède la ville de Constantin Ier, dit le Grand. Singulière fortune d'un mot, Byzance, en fait, l'empire romain d'Orient (395-1453).

L'ambiguïté n'est en rien levée par l'exposition du Palais des Doges — qui manque de repères, d'indications de *lieux byzantins,* d'œuvres recensées, plus d'une fois *prélevées* (le pillage d'art est toujours intervenu dans les périodes troublées), de tableaux chronologiques, de diagrammes des courants, de courbes des échanges. L'ensemble de l'exposition reste statique, alors que diverses civilisations se mêlent. Fait défaut également la référence explicite aux grands *voisins,* aux esprits forts: Torcello, Ravenne (cathèdre), . . . Encore devrait-on étudier le brassage, dans le bassin méditerranéen, tout au long d'une ligne qui passe par la Crète.

L'Italie byzantine, la France médiévale doivent à la Grèce plus qu'il n'est dit. La dominante n'est pas latine. D'autre part, les manuscrits à peintures byzantins (rappelons, entre autres, diverses expositions à Paris, en 1954, 1955, 1958 . . .), fragiles — feuillets en parchemin, ors, peintures délicates —, posent le problème de l'enluminure; un moyen d'aborder l'histoire de la peinture au moyen âge. En fait, et quant aux siècles sans peintures, l'étude des manuscrits, qui figurent plus ou moins en annexe, ouvre des voies nouvelles.

Au 15e siècle, il n'y aurait plus rien de byzantin. Mais, entre temps, quelle fortune de l'Orient méditerranéen: Grèce, et les peintres gréco-vénètes, Crète et l'icône *veneto-cretesi,* Byzance/Constantinople, Alexandrie, Syrie, Jérusalem (le Royaume latin), Codices Hebraici, l'architecture peinte — jusque chez Carpaccio; et, chez Jérôme Bosch, que de *Jérusalems!* Un domaine non pas oublié, toujours d'actualité: les ivoires païens (certainement jusqu'au 10e siècle), peut-être d'origine égyptienne, fera l'objet d'une rubrique spéciale et constitue l'un des attraits de l'exposition.

On reste sensible à l'attrait d'un art où fusionnent l'ancienne Asie et la Grèce. L'Orient méditerranéen ou le *brassage:* Latins, Grecs, Barbares, Asie, Afrique, . . . Grande richesse de l'exotique, de l'*étranger:* tout n'est pas dans Rome! Venise en profite. Dans la capitale de l'Adriatique — l'expression n'est peut-être pas très heureuse —, ou le plus grand port de l'époque, tourné vers l'Occident, la diffusion depuis les ivoires (étrangeté de la matière, autre bestiaire: éléphant, chameau, . . . mythologie païenne), et les étoffes (porteuses ou non de reliques), les tissus, répand peu à peu les trésors du Moyen-Orient, contre l'intermédiaire latin, plutôt châtreur en matière de mythologies, d'histoire du paganisme et des mystères, qui cependant transparaît dans l'exposition, justement à partir des ivoires. D'où l'importance de ce qui surgit, ou re-surgit: de l'Arménie au Mont-Cassin, toutes les licences du fantastique *religieux* sans prédilection pour le terrible; et, par les manuscrits, les ivoires, la multiplication et l'enchevêtrement d'une iconographie (chasse, *Herbarius,* manuscrit alchimique No VIII, Alchimisti greci a bisantini, VIe s.), qui n'est pas cantonnée dans la vie des saints.

Cette exposition, malgré son côté conventionnel, peu enclin à débroussailler les sources, les aires et réseaux d'influences, a le mérite d'attirer l'attention, mais comme à son insu, sur les lieux, dont le désert: sable, rochers, chameaux (l'aventure de saint Nema (No 16b), VIIIe s.), et de donner comme un avant-goût du labyrinthe, qui n'était pas encore redécouvert (comme thème initiatique), malgré tors et entrelacs dans les enluminures. Prédominances qui conviendront à l'érotisme, aux anachorètes (Thébaïde, à l'ouest de Thèbes), au cénobitisme (en gr., *koinobion:* vie en commun). En Russie, au 14e s.: rochers, forêts, permettent de vivre retiré, dans les ermitages. Etrange fortune, dans l'art italien, qui ignore le désert et se contente de rochers (ce qui transparaît en *filigrane* dans l'exposition, depuis le *Retour de saint Marc*). Lieux de tentations, d'épreuves, associés à la mer plus qu'au désert (malgré Antoine, l'Etoile du désert, Siméon le Stylite, solitaire qui vivait au sommet d'une colonne). Peu à peu resurgit la notion de désert, plus

complexe, comme carrefour des démons, comme rendez-vous ou amalgame des hybrides. Le bestiaire égyptien, qui peu à peu rayonne, se développe d'abord dans des *lieux clos*, et architecturaux. Des tombes à la colonne, en passant par l'hypogée, tombeau souterrain, et, selon Jacques Lacarrière, l'une des sources de la diffusion du bestiaire égyptien dans les Tentations.

Le plus difficile, dans une exposition officielle, serait d'échapper aux vues convenues. Encore une fois, à l'insu ou non des organisateurs — plutôt à leur insu — se développe un thème: survivances et vicissitudes de l'art païen (au sein des églises), c'est-à-dire non chrétien et ignorant le dogme. Côté cour et église, on annexe. Exemple dans cette exposition: l'ivoire titré *Pyxide*, N° 3, et développant une figuration païenne que nous retrouverons plus tard, bien après le 4e s. Ici, compte tenu de l'antériorité, c'est un curieux groupe qui paraît dans la cité des Doges: Zoroastre (Zarathoustra, Mages, *mathematici* ... du lat. mathematica, *astrologie)*, Mani, Pythagore/Orphée. Singulière rubrique, alors que le paganisme serait tenu à l'écart, dans les nomenclatures et le répertoire officiel, malgré ces survivances qui paraissent dans les œuvres, surgissent encore. Ainsi *Apollon et Daphné* (N° 4, fin 6e s.) rappelle que parmi les présents de Zeus à son fils figuraient la mitre d'or (étrange destin, dans tout l'Orient et dans l'iconographie chrétienne, parfois inattentive à l'antériorité des *mitrés,* mages et sages), la lyre, le char attelé de cygnes. (Sur les développements romains du culte apollinien, cf. Carcopino, *la Basilique pythagoricienne*.) Quant à *Daphné/laurier* (arbre consacré à Apollon), le lien demande à être élucidé depuis les mystères de Delphes (la Pythie mâchait des feuilles de deux lauriers, mais de quelle espèce?)

Avant la sculpture et la peinture, l'écriture et les manuscrits (Bibliothèque Marciana, fondée en 1468). Première caractéristique, depuis l'exposition (une trentaine de manuscrits exposés, datés de 320 à 613, dont un manuscrit grec et byzantin, le meilleur codex): Byzance, ou l'enrichissement graphique de l'initiale rehaussée de touches de couleurs cloisonnées (à la façon des émaux), surgie des motifs de l'Orient byzantin, et décor transmis. Un Moyen-Orient mêlé d'antiquités, transposé en initiales d'une élégance merveilleuse. Certaines, à face humaine ou avec des oiseaux et des poissons plus ou moins stylisés, développent la forme de la lettre, la complètent, prennent des libertés dites ornementales.

Ecriture, calligraphie, majuscules, ornement imagé précèdent les icônes. Et ce que véhicule telle lettre majuscule grecque, *Pi*, est inattendu: Pythagore, signe mathématique (carré de l'hypoténuse), emblème, Pentagramme, Tetractys.

On admet que la diffusion du décor de rinceaux réguliers à fleuron central, caractéristique de l'art de Constantinople, est comme sans intermédiaire: les détails de la transmission nous échappent. «Nous ne pouvons que constater», dit Jean Porcher.

Parmi les grands livres figurent ceux de la liturgie: lectionnaire, qui contient les leçons qui se lisent à l'office (sans oublier que le monde byzantin est grec); psautier, recueil de psaumes enluminés.

Des miniatures du 6e s., d'une facture hellénistique, illustraient des manuscrits des Evangiles. Puis, se développent les ateliers du *mont Athos*, en Macédoine, la montagne interdite aux femmes. Dans la peinture byzantine du 14e s., reparaît, non l'éternel féminin, après une sérieuse crise de misogynie, mais la féminité cosmique. La Sophia, la sagesse, «a édifié sept colonnes» (Prov. 1, 9). Façon de détourner l'arianisme.

Parmi les grands thèmes de l'iconographie traditionnelle, il faut retenir le Paraclet, le Saint-Esprit consolateur, *Peraklit,* rappelle Renan. Le chef-d'œuvre de cette Renaissance *transfigurée* (art des Paléologues?), il faut sans doute le chercher dans le *Paracclesion,* de Karieh Djami ou Kahriye Camii, à Istanbul, délivré, en 1959, de la chaux musulmane. C'est une *Descente aux enfers,* fulgurante. Un Jugement dernier, avec une scène de psychostasie (ou pesée des âmes). On songe aux mots d'Héraclite sur la foudre-*Logos* qui pilote le monde; un jugement dernier où le Christ en vêtements blancs, baigné d'une trinitaire gloire bleue, qui scintille d'étoiles, est flanqué de la Vierge et de Jean-Baptiste.

L'exposition se prolonge indéniablement par Torcello, avec la célèbre mosaïque byzantine du 12e s.: Le *Jugement dernier.* Où le temps pathétique, traversé d'une tension eschatologique, l'emporte sur «le cristal paisible de l'espace». Inspiration byzantine, exécution vénitienne. L'iconographie doit aux écritures prophétiques: Ezéchiel, Daniel, Apocalypse de saint Jean, descriptions de l'enfer de l'Eglise orientale (surtout celle de saint Ephraïm Sire). Evidemment, les *tourments* sont liés au répertoriage habituel — une sorte d'anthologie des péchés capitaux, comme dans les scènes de Tentation: Orgueil, Luxure, Gourmandise, Avarice, Paresse, ... L'eschatologie traite aussi bien de la fin du monde et de la résurrection que du jugement dernier. Trompette! qui n'est pas oubliée dans ces scènes étonnantes.

Le passage à la figure humaine ne va pas sans heurts. On se souvient de la querelle des iconoclastes. D'où l'importance accordée au décor, aux vêtements hiérarchiques? Telle relation, entre draperies (vêtements amples formant de grands plis) et portraits, tapis et *pilai* (en forme de porte/portique, ou de pi majuscule), fait état d'une technique des plis mouillés qui dérive de la peinture byzantine et donne assise ou ampleur au portrait. Quant aux tapis, qui ornent le frontispice (aux façades ou dans les livres), ils traduisent en langage occidental ceux de Constantinople. Et les ornements/pilai encadrent en général un titre. L'ornement-portique constitue une autre assise.

Quant au mouvement des personnages, qui avancent d'un pas rapide ou sont surpris dans l'exécution d'une scène familière, la prédominance du hiératisme est sans cesse contestée, d'abord par la découverte des frises, bandes, compartiments, et par le rôle des cloisonnements, des répartitions. Plusieurs figures dominent. Le Pantocrator, le Christ, le Tout-Puissant en gloire, entouré de la Vierge et du Prodromos, Jean-Baptiste le Précurseur, des prophètes et des anges.

Figures laïques, et peut-être *alchimiques,* les saints militaires en armure sont répartis selon une certaine hiérarchie, qui réserve une place triomphante à Georges (prince de Cappadoce martyrisé en 303). L'étrange relation avec le dragon est loin d'être forcée. On peut songer à un scénario initiatique d'ordre de chevalerie (cf. *Les Enseignements ésotériques des initiations chevaleresques,* in A. Gautier-Walter, *La Chevalerie,* 1966, p. 295 sq.), ou au combat contre le monstre, cette fois hors du labyrinthe.

Les *icônes,* dont on connaît la fortune — sans trancher ni sans conclure, mais sans doute la plus grande invention byzantine, c'est-à-dire grecque —, gardent plus d'un lien avec les reliques et les martyrs.

La vogue des martyrs (témoins, témoignages, *martyria;* reliques: dans un *martyrium,* tombeau pouvant devenir chapelle ou église), dans les trois premiers siècles, est due aux persécutions et aux exploits, vrais ou supposés, de ceux «qui s'avançaient vers les supplices». On se dispute leurs corps, et les reliques foisonnent dans les châsses.

L'icône hérite de ces ferveurs — et ce culte, «trait caractéristique de la confession orthodoxe», aurait fait tort à celui des reliques. Mais l'autre vogue prévaut, surtout après le rétablissement des images en 843, la victoire de l'orthodoxie, la fin de l'iconoclasme et la renaissance de la peinture, sous les empereurs macédoniens (877-1057). La vénération des images est telle qu'on leur offre de l'encens et des lumières. Il est vrai que, «historiquement, l'art de l'icône découle de celui du portrait». Moyen d'enseignement, œuvre d'art, selon les rites d'Orient, l'icône a pour fonction de perpétuer la figure du saint ou du martyr et devient un objet de culte de la même façon que l'étaient, dès le commencement, les reliques. Les plus anciennes remontent aux 5e et 6e siècles. Après le 13e s., techniques et usages sont favorisés par toute une série de circonstances et de diversifications artisanales; les ateliers de Constantinople essaiment. En Italie, la *maniera greca* est peu à peu complètement éliminée. Autre fait: les missionnaires byzantins introduisent le culte des icônes en Bulgarie, en Serbie, dans les pays roumains et en Russie. Selon Paul Evolokimov, «les plus grands parmi les Pères orientaux sont des poètes visionnaires».

L'histoire de l'icône est un épisode de l'histoire de la pensée. Ainsi, «la vie intérieure du peuple russe a été très profondément marquée au Moyen Age par l'influence grecque». En Russie, Byzance a devancé l'Occident. L'humanisme, qui avait gardé le souvenir de ses origines helléniques, fait irruption.

Cette exposition pourrait être le moment — il n'est jamais trop tard — ou l'occasion de rappeler le rôle joué par l'historien et critique d'art Georges Duthuit, un peu trop passé sous silence maintenant, et même ignoré des recensions officielles, alors que son ouvrage, *Byzance et l'art du XIIe siècle* (1926), constitue une date dans «l'émancipation de la critique» — qui en a bien besoin —, du ton net, sans être à la merci d'une thèse ou de l'unitaire point de vue. Ecoutons Georges Duthuit: l'expression *art byzantin* «est une étiquette commode placée sur un ensemble de phénomènes ethnologiques, éthiques et esthétiques engageant vingt races différentes et communiquant par de larges canaux ou d'étroites ramifications avec toutes les sociétés du moyen âge, y compris la Chine et l'Inde». Les arguments, concluait-il, «ne sont pas prêts de finir de s'entrecroiser.»

L'un des mérites d'un récent article d'André Chastel, *Venise et le monde byzantin* dans *Le Monde* du 20 juin 1974, est de replacer les choses dans leur élément. Ne serait-ce que depuis tel merveilleux objet, un *Brûle-parfum* (N° 44), du Trésor de Saint-Marc, devenu l'emblème de l'affiche de l'exposition. Pièce énigmatique, «cette fantastique que cette caverne d'Ali-Baba». Brûle-parfum, articulé en cinq consolettes «avec de petits bas-reliefs nettement profanes».

L'une des caractéristiques de l'exposition est de montrer l'enchevêtrement et la survivance des thèmes païens. Venise, au contact de Byzance, se délatinise, subit l'influence d'autres cultures et s'éveille dans la rencontre.

René de SOLIER