

Lectures

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54830ac>

[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

(1978). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 23(91), 79–85.

lectures

Voici douze ans, John Russell Harper publiait, à l'occasion du centenaire de la Confédération, un historique du développement de la peinture au Canada. Autorité majeure sur le sujet depuis, *Painting in Canada: A History* vient d'être réédité dans un format nouveau. Tout le texte a été révisé par l'auteur, autant, dit-il dans la préface, pour incorporer certaines attitudes nouvelles envers le sujet que des détails additionnels qu'il a lui-même découverts. Il ne s'agit cependant pas d'une révision de fond, et le livre conserve les mêmes quatre parties et vingt-huit chapitres. Le titre du chapitre 26 est cependant légèrement modifié (*Towards Non-Objectivity: Beginnings*) et le dernier chapitre s'intitule maintenant *Anglophone Revolt in the Fifties*. En comparant côte à côte les deux éditions, on compte dans le texte une centaine de changements dont un peu plus des deux tiers se trouvent dans la deuxième et la quatrième parties. Fait caractéristique, le Québec (incluant la Nouvelle-France) et l'Ontario s'en partagent les trois quarts. Ce sont évidemment les sujets sur lesquels on a récemment le mieux publié qui bénéficient le plus de ces changements, soit les chapitres 1 (époque de Laval), 11 (Krieghoff), 22 (Groupe des Sept) et 28 (peintres de Toronto).

Qu'elles soient légères (de Latour au lieu de dit La Tour, p. 12; Lawren Harris quittant Berlin en 1907 au lieu de 1908, p. 269) ou importantes (détails biographiques sur Krieghoff, p. 97-105; Kane n'ayant passé que deux ans à Cobourg et non dix, p. 120), les nombreuses corrections disséminées à travers le livre montrent que Harper a bénéficié de ses lectures et de ses recherches. Il donne des attributions nouvelles; le portrait de F.-M. Hertel de Rouville exécuté par William Berczy père, p. 67; la rue King de Toronto peinte par John Gillespie plutôt que par l'architecte Thomas Young, p. 110. Il corrige des dates: le portrait de Mgr Laval datant du 19^e s. plutôt que de 1671 comme le voulait la tradition, p. 11; Hamel s'étant peint de nouveau après son retour d'Europe plutôt qu'avant son départ, p. 76 (Harper date cet autoportrait de 1846 à la p. 76 et de 1842 à la p. 154; de fait il est de 1849 ou 1850). Il nuance maintes affirmations en utilisant des formules comme *some assert that* (p. 5), *is said to have sent* (p. 10), *may be*, (p. 185); ces approches plus prudentes que dans l'édition originale se multiplient lorsque les sujets sont davantage controversés (e.g. les œuvres du 17^e s. — lire la mise en garde au bas de la p. 17, le développement du Groupe des Sept). Il déplace certains artistes: Dulongpré retrouve son lieu chronologique à la suite de Berczy et de de Heer (p. 65-67), James Duncan et A. W. Holdstock réintègrent leur génération (p. 105-106).

Trente artistes ont été retranchés par Russell Harper lors de la révision de son texte. Hors Elizabeth Ladds, peintre naïf d'Halifax vers 1830, tous les autres sont contemporains. On ne peut guère reprocher à l'auteur d'avoir réduit ainsi sa liste des vedettes de l'heure, car il spécifie dans la préface qu'«il semblait approprié de clore l'inventaire aux environs de 1960 plutôt que de l'allonger pour englober les tendances plus récentes» (p. vi), mais cette coupure, prudente certes, exclut malheureusement Chambers, Forrestal, Gaucher, Hurtubise, tous mentionnés dans la pre-

mière édition. A noter que même si l'index ne comprend pas le géologue et peintre amateur A. P. Coleman (p. 198), John Linnen (p. 111), le «beau» Dickson Patterson (p. 184) et Hugh McKenzie (p. 355), ceux-ci sont encore mentionnés dans le texte. Par contre, neuf nouveaux venus ont comblé les vides: l'explorateur du 16^e s. John White; J. H. Bastide, topographe à Louisbourg, en 1745; Mrs. F. Bayfield de Charlottetown, John Gillespie de Toronto et Charles E. Fripp de la Côte Ouest, tous trois du 19^e s.; Helen McNicoll, qui a vécu au tournant du siècle; et, enfin, plus près de nous, Louis Muhlstöck et Adrien Hébert, de Montréal, et Douglas Morton, autrefois de Regina et maintenant de Toronto. Ici et là, l'auteur a ajouté à sa description des œuvres (l'ex-voto du Musée de Vaudreuil, p. 15; l'autel peint de la Ferme Saint-Gabriel, p. 21; des aquarelles de Davies, p. 49; les clients de Robert Field, p. 82-83; diverses œuvres d'artistes contemporains, ch. 28), une appréciation esthétique (les tableaux d'hécatombes de Légaré ont quelque chose de «wagnérien», p. 73; les portraits sur commande de Robert Harris sont maintenant «très bien faits» même s'ils demeurent ennuyeux, p. 213), un fait (les versions que Krieghoff fabriquait pour \$80 chacune, p. 101), une source (Philippe de Champagne pour Aide-Créquy, p. 45; possiblement David pour Berczy, p. 63).

L'innovation majeure de cette édition revue et corrigée est sans contredit la refonte du dernier chapitre. De fait, Harper a remanié toute la partie des années 1930 à 1960. Des paragraphes entiers, ou simplement quelques lignes, ont été ajoutés. Quelques artistes sont mieux représentés (Brittain, Ronald, Bush, Shadbolt, Bloore), alors que d'autres sont maintenant à peine mentionnés (Molinari, Alleyn, Tanabe, Onley) et certains tout simplement omis (York Wilson, Gaucher, Dumouchel). Le Groupe des Onze et l'école de Regina bénéficient avec raison d'un léger allongement dans le texte, mais les Plasticiens sont, par contre, desservis.

Les 344 notices biographiques de la première édition ont été réduites à 325. Vingt-sept artistes, tous contemporains, ont été retranchés et huit autres ajoutés: C. E. Fripp et John Gillespie, du 19^e s., et, de l'époque actuelle, Eli Bornstein, Hortense Gordon, Adrien Hébert, Louis Muhlstöck, Helen McNicoll et Takao Tanabe. Quelques notices auraient dû être mieux révisées. Harper indique que les œuvres connues de De Heer s'échelonnent entre 1788 et 1796 (p. 415), mais la réplique du portrait de Mgr Hubert porte la date de 1786 (p. 146) et il est dit dans le texte que les dernières peintures connues de De Heer datent de 1792 (p. 64). Il paraissait certes étrange, dans le texte original (p. 86), que Plamondon eût mérité, en 1850, une médaille pour *La Chasse aux tourtes* qu'il n'exécuta qu'en 1853, mais la date est juste et elle n'aurait pas dû être changée pour 1853 dans la présente édition (p. 75). Plamondon ne reçut cependant pas ce prix à Montréal mais à l'Exposition de Québec, et non pour le tableau final mais pour son esquisse (voir le catalogue *Plamondon/Hamel* de la GNC, 1970, p. 31). Plamondon s'est bien engagé comme apprenti chez Légaré à l'âge de 15 ans (p. 73) mais c'était en 1819 et non en 1817 (p. 424). Il se retira à Neuville en 1851 (p. 76) et non à Pointe-aux-Trembles en 1852 (p.

UNE HISTOIRE DE LA PEINTURE CANADIENNE

J. Russell HARPER, *Painting in Canada: A History*. 2^e édition. Toronto: University of Toronto Press, 1977. 463 p.; 173 ill. en noir.

Painting in Canada: a history

J. RUSSELL HARPER / Second edition



424). Quant à Napoléon Bourassa, il fut l'élève d'Hamel à Montréal et non à Québec (p. 406; voir la monographie de Raymond Vézina, 1976, p. 58), et, né en 1827, il ne pouvait se trouver en Italie en 1825-26! Il s'agit certes d'un oubli de révision car les dates que donnait Harper en 1970 dans *Early Painters and Engravers in Canada* (p. 40) sont correctes. A signaler aussi que la période de Bourassa muraliste (1870-1890) aurait pu être incluse dans sa notice biographique et qu'il ne faut pas l'affubler de «l'ardent nationalisme» qui marqua son fils Henri. Quelques autres notices vaudraient aussi d'être mises à jour: Marcel Barbeau ne vit plus à New-York (p. 404) mais à Montréal et Rita Letendre a quitté Montréal (p. 419) pour Toronto.

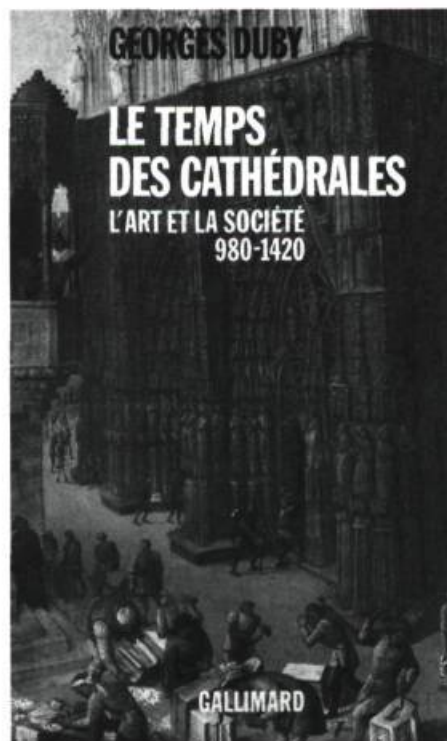
La centaine de notes se rapportant au texte n'a pas été augmentée. Il est vrai qu'un volume destiné autant au grand public qu'aux étudiants de l'art canadien (p. vi) ne peut être surchargé de références et qu'Harper, sur ce point, est tout de même fort prodigue en comparaison avec les autres histoires de la peinture canadienne publiées récemment. On aimerait tout de même que l'auteur dise, par exemple, qu'il a transcrit *Spendlove (The Face of Early Canada)* 1958, p. 48-49 au sujet de Cockburn utilisant la camera lucida et dessinant l'enterrement à Québec (p. 53-54), où se trouvent la lettre de l'abbé Gravy (p. 56) et celles de Baillairgé (p. 60), qu'il existe des réimpressions du *Refus global*, de *Prisme d'yeux* et du *Manifeste des Plasticiens* (p. 339, 343). La liste des ouvrages consultés est allongée de 34 titres et elle s'arrête en 1974. Les titres sont énumérés par ordre alphabétique au lieu d'être groupés selon les quatre parties du livre, ce qui aurait particulièrement facilité le repérage chronologique. Il y aurait lieu d'ajouter *Borduas* (1972) et *L'Art au Québec depuis 1940* (1973) par Guy Robert, *The History of Canadian Painting* (1974) par Barry Lord, les catalogues des expositions *Goodridge Roberts* par James Borcoman (1969), *Tom Thomson* par Joan Murray (1971), *Robert Harris* par M. Williamson (1973), ainsi que les périodiques suivants: *Bulletin de la Galerie Nationale du Canada* (Ottawa, 1963-), *Artmagazine* (Toronto, 1969-) et *Racar* (Québec et maintenant Ottawa, 1974-). Un index artistes-sujets figure de nouveau à la toute fin de l'ouvrage. Alors que l'édition originale comptait 378 illustrations, dont 70 en couleur, celle-ci n'en a que 173, toutes en noir. L'accroissement considérable, ces derniers dix ans, de la littérature sur l'art canadien compense heureusement cette coupure due aux coûts élevés de l'édition.

Painting in Canada: A History est encore la synthèse la mieux réussie du développement de la peinture au Canada. Elle couvre trois siècles, mentionne 500 artistes, réfère à de nombreux patrons et à bon nombre d'associations et d'institutions artistiques. Les rapports avec les traditions européennes sont évoqués tout au long de l'étude. Il est vrai que la table des matières est fort compartimentée et que la période contemporaine est très comprimée, mais Harper a réussi à faire de cette vue d'ensemble, certainement «fidèle et bien documentée» (p. v), un outil essentiel pour l'étude de l'art canadien.

Ghislain CLERMONT

L'ART ET LA SOCIÉTÉ AU MOYEN ÂGE

Georges DUBY, *Le Temps des cathédrales*. Paris, Gallimard, 1976. 379 pages; 35 pl. en noir et blanc.



Spécialiste de l'histoire du Moyen âge, Georges Duby nous donne ici une deuxième version, à peine rajeunie, mais plus accessible au grand public, d'un essai paru, il y a quinze ans, dans la prestigieuse édition de luxe d'Albert Skira, *Arts, Idées, Histoire*. Il y analyse minutieusement cette époque qui, d'après C. G. Jung, «enracine ses traditions en chaque être et dont nous sommes encore imprégnés.»

Jusqu'aux abords de l'an mil, l'art est essentiellement aulique, relié aux cours royales. Les souverains, investis du pouvoir absolu du chef d'État, gardien de la justice et du pouvoir du médiateur, gardien de l'Église, créent des écoles, des bibliothèques; et, de même que l'art du discours est accordé au vers latin, la sculpture et l'architecture puisent aux racines du classicisme.

Puis, lentement, le 11^e siècle émerge de la barbarie. La géographie est confuse, sans frontières définies entre les pays islamiques, la zone occidentale et l'ancien empire de Byzance. La population est pauvre, cernée par la faim, à la fois clairsemée et pourtant trop nombreuse. Les incursions des Barbares cessent, de même que les guerres royales. On ne saurait alors comprendre le surgissement de l'art roman sans se référer au cheminement qui aboutit au morcellement de la puissance monarchique en petites cellules politiques; c'est l'établissement, lent mais continu, de la féodalité, et la reprise par les clercs de la fonction messianique. Car, subjugué par les peurs, écrasé par le mystère, ce siècle va créer un art dont la tonalité spécifique sera la faculté d'intercession. Alors, à côté des châteaux, s'élèveront les monastères. «Reliquaires, nécropoles, fontaines d'indulgences», ils étaient tellement nécessaires qu'ils étaient innombrables (l'amateur d'art éclairé suit encore aujourd'hui la route des pèlerins). Avec le recul de l'école royale et l'affaiblissement des tensions humanistes, c'est l'Écriture tout entière qui sera symbolisée, qui éclatera dans l'architecture, la liturgie, la musique. Art d'initiés, cependant, créé à proximité du pouvoir et pour une rare élite: l'enseignement et l'édification des masses demeureront une intention marginale, traduisant tout au plus l'espoir de l'homme en un monde meilleur. Et le Christ des porches et des tympans sera un Christ ressuscité, un Pantocrator.

Au 12^e siècle, les villes ne cessant de croître, la société se stabilise. Pour saisir l'art de ce temps, ce n'est plus de sociologie ni d'économie mais de théologie qu'il faut s'informer. A la fois «notion et vision» (R. Huyghes), l'art gothique jaillit de «l'esprit d'un homme, de l'esprit d'un temps». Saint-Denis est la traduction vivante de l'idée que son créateur, le moine Suger, se faisait de l'univers; au cœur de son œuvre, la conviction que «Dieu est Lumière». L'architecture devient un art de clarté et d'irradiation progressive. Par le moyen de la cohésion lumineuse, on rejoint l'unité de la cérémonie liturgique. Les cathédrales, églises des cités, s'élèvent dans leur apologétique orthodoxe. Elles deviennent les seules écoles vivantes, et le pouvoir d'enseigner transmis des évêques aux clercs et aux chanoines, s'ouvre sur l'univers présent, sur l'incarnation divine. On accueille le savoir musulman et, par son intermédiaire, celui de la Grèce antique. A côté de la philosophie d'Aristote, la science d'Euclide, de

Ptolémée. De toute évidence, le plan des cryptes gothiques fut établi par l'épure et le compas, dans une volonté profonde, une recherche lucide et logique pour mettre en relief la symbolique de la lumière et l'incarnation de la Divinité.

Lorsque l'Église, au 13^e siècle, est assiégée par l'hérésie, ce fut l'art de la cathédrale gothique qui servit sans doute «d'instrument le plus efficace de la répression catholique». Les cathédrales de la deuxième génération (fin de Chartres, Paris) eussent ravi Suger. Leur verticalité se développe en une géométrie «tissée» sur la lumière. Elles visent avant tout à la clarté de la démonstration. Leurs sculptures représentent un Christ fondateur, un Christ unificateur, un Christ prédicateur, dont la parole exemplaire est propagée par les Dominique, François, Thomas, Bonaventure. Et sans doute, avec *La Divine comédie*, une des premières œuvres en langage vernaculaire, Dante apparaîtra-t-il comme le dernier grand bâtisseur de cathédrales.

Avec l'affinement de la sensibilité et le progrès de la culture, se dessinent, au 14^e siècle, les premiers linéaments d'un esprit et d'une science politiques. La géographie se modifie, le mécénat passe de l'aristocratie à la bourgeoisie des affaires; c'est le siècle des valeurs profanes, de l'appel aux plaisirs. Une sociologie de la création artistique de cette époque démontre qu'à cette *modernité* répond la transformation des croyances, des représentations mentales, des formes expressives. L'art cesse d'être surtout une représentation du sacré pour s'offrir à l'homme avide de voir, de connaître, de posséder. La peinture prend place au premier rang des manifestations de la création. C'est aussi le début du commerce de l'art, de l'accélération de sa diffusion et, partant, d'une certaine régression de l'acuité esthétique. L'imaginaire courtois se dresse à côté de l'imaginaire de dévotion. Les œuvres des lissiers foisonnent de scènes de guerre et de tournoi, de verdure et d'amour. C'est aussi la grande époque de la chanson rustique et pastorale, des récits de voyage, des fables, des bestiaires, des lapidaires. Deux intonations nouvelles: en France, celle d'une grâce rêveuse, souple, fluide; en Italie, plutôt une majesté stable et une puissance logique, se maintiendront jusqu'à ce que le jeu politique transporte, à l'aurore de la Renaissance, l'art nouveau vers les Flandres et Florence.

Le grand mérite du remarquable ouvrage de Georges Duby est d'avoir su faire émerger de la complexité du Moyen âge un ensemble cohérent et de lui avoir donné sa pleine signification. Pour qui est intéressé à capter les rapports entre les structures d'une société, le développement d'une pensée conceptuelle et la naissance des œuvres d'art, je ne saurais trop recommander la lecture de ce volume. C'est l'ouvrage d'un excellent écrivain qui nous livre non pas tant un outil de référence qu'un merveilleux instrument de réflexion et d'approfondissement.

Colette TOUSIGNANT

PLEINS FEUX SUR LES DÉBUTS DE LA LITHOGRAPHIE FRANÇAISE

W. McALLISTER JOHNSON, *French Lithography. The Restoration Salons, 1817-1824*. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1977, XII-211 p.; env. 330 ill.

FRENCH LITHOGRAPHY

The Restoration Salons 1817-1824

W. McALLISTER JOHNSON



Expositions et catalogues sont couplés dans une relation mécanique de cause à effet: l'exposition appelle le catalogue comme elle le justifie. C'est la loi du genre. Et la convention reste si puissante que nul ne semble s'aviser de la remettre en question. Pourtant... renversement de situation peu banal, l'automne dernier¹, lorsque l'Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's, à Kingston, présentait une superbe exposition de lithographies françaises du début du XIX^e siècle pour accompagner et illustrer le livre-catalogue qui nous intéresse maintenant. Pour la première fois depuis un siècle et demi, le public a pu non seulement se faire une juste idée de la production lithographique de cette époque, mais encore être replacé dans l'atmosphère d'un Salon de 1817, 1819, 1822 ou 1824; enfin, cet effort de reconstitution était particulièrement authentique dans les dimensions mêmes de l'exposition, les quelque 125 œuvres venues à Kingston rappelant les 104 planches formant la section spéciale consacrée à la lithographie lors du Salon de 1824. Qu'un petit musée universitaire ait pu, avec intelligence et discernement, remettre en lumière un secteur négligé de l'histoire de l'art, voilà qui mérite nos applaudissements. D'autres institutions plus prestigieuses et mieux dotées en font-elles autant?

Découverte en 1796 par Aloys Senefelder, à Munich, perfectionnée par lui au cours des années suivantes, la lithographie fut introduite en France par le comte de Lasteyrie et connut un succès foudroyant grâce à son initiative et au dynamisme d'imprimeurs comme Godefroy Engelmann et F. Delpech. Il est intéressant de noter qu'à ce moment-là c'est l'éditeur-imprimeur qui est considéré comme *exposant* au Salon et non pas l'artiste ou le dessinateur qui a travaillé sur la pierre. Un *Recueil d'essais lithographiques* édité par Engelmann, véritable incunable reproduit au catalogue, présente des planches exécutées de différentes manières afin de montrer certaines possibilités de la lithographie. La leçon fut vite comprise car bientôt tout fut reproduit par la lithographie: tableaux célèbres, sites pittoresques, portraits, scènes de genre, relevés topographiques, planches de botanique, chansons à la mode, gravures ou dessins des maîtres anciens, exercices de dessin, monuments archéologiques... Nul étonnement lorsqu'on dit que Monsieur X «a fait quelques lithographies comme tout le monde». Cet engouement pour la lithographie a culminé dans la publication d'innombrables albums édités par fascicule et auxquels on s'abonnait; les contemporains eux-mêmes ont su caricaturer cette prolifération (cf. fig. 16, 18, 19, 25).

Essentiellement procédé de reproduction, la lithographie fut à l'origine présentée comme un *produit de l'industrie*, et c'est par le biais de son utilité dans les arts qu'elle fait son entrée au Salon. Elle a connu un lustre inégalé lorsque des artistes ou des dessinateurs de talent comme un Aubry-Lecomte ont touché la pierre. Le Salon de 1824 marque un sommet car très vite la lithographie a décliné pour ne devenir qu'un moyen de reproduction facile et économique, aux mains de dessinateurs besogneux. Hormis les lithographies de Delacroix, il faut attendre la fin du siècle pour que le procédé se hausse à nouveau au rang de l'art.

C'est donc cette période héroïque et fastueuse de la lithographie à ses origines en France que le professeur McAllister Johnson nous restitue avec une richesse documentaire et critique éblouissante; il définit lui-même son entreprise comme «*An historical publication based on the collections of the Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale, Paris.*» A partir des indications sommaires fournies par le livret du Salon, il a littéralement exhumé la totalité des œuvres exposées ainsi que plusieurs planches venant enrichir notre connaissance de la lithographie. Les registres du dépôt légal, l'*Inventaire du fonds français après 1800*, les archives du Louvre, la *Bibliographie de la France*, les rapports d'académie, les articles contemporains, les monographies d'artistes, tout est mis à concours et à profit pour nous donner des notices inestimables (p. 53-106). On saura gré à l'auteur de n'avoir pas sous-estimé les capacités de ses lecteurs et d'avoir toujours donné ses citations dans le texte original français, alors que d'autres auraient cru bon de tout traduire par souci d'uniformité. Même respect des textes dans les huit documents d'époque (p. 23-49) et où se détache le *Rapport sur la lithographie* par Engelmann, d'une simplicité lumineuse.

Contrairement à la pratique courante, les illustrations sont isolées des notices et regroupées (p. 107-186) par Salon, ce qui a l'avantage de créer un impact visuel plus juste et plus efficaces. Il convient de souligner l'excellence de la mise en page qui, sans bousculer l'ordre numérique, a su mettre en évidence les œuvres significatives et en regrouper d'autres par catégorie. Six appendices découpent la maniabilité et l'utilité de l'ouvrage: table de concordances, liste des exposants, des artistes, des titres et des sujets; plus un inventaire des croquis, vignettes et planches dues aux 25 illustrateurs des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France: Ancienne Normandie*.

La pièce de résistance de ce livre est incontestablement l'introduction et ses copieuses notes (p. 1-22), portant en sous-titre: «*On Cataloguing and Some Unrelated Matters.*» Elle s'articule en deux volets; le second étant spécifiquement consacré à la lithographie, il soulève de délicats problèmes historiques et méthodologiques propres au sujet. Dans la première partie, l'auteur analyse dans une perspective historique et selon un point de vue de théoricien de l'histoire de l'art le phénomène des diverses formes de catalogues apparues depuis deux siècles: catalogues d'inventaire, de vente publique, d'exposition, catalogue raisonné d'artiste. Selon le genre et l'époque, il dégage les principes les régissant et les situe comme l'une des grandes forces mises en œuvre dans la formation de l'histoire de l'art.

L'histoire étant un équilibre de poussées périodiquement réévaluées, le catalogue *French Lithography* pèsera de tout son poids dans l'appréciation d'un domaine injustement négligé de l'histoire de l'art.

1. Du 15 octobre au 30 novembre 1976.

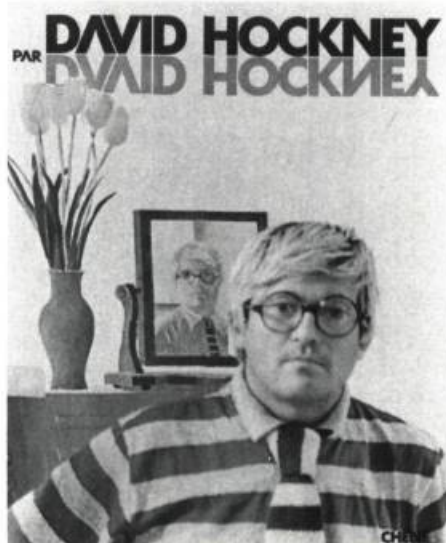
Gilles RIOUX

CANADIAN COLLECTOR

En juin 1977, un symposium, *La Fin d'une époque, Canada 1880-1914*, remporta un vif succès à Montréal. Organisé par la revue *Canadian Collector* et assuré de l'appui financier de la Fondation Macdonald-Stewart, ce symposium, le troisième, avait pour objet d'étudier certains problèmes relatifs à l'évolution de l'architecture et des arts décoratifs, au tournant du siècle.

On avait annoncé la publication intégrale des textes au moment du symposium. Aussi, faut-il souligner l'importance du numéro de Janvier/Février de *Canadian Collector* qui, pour la première fois, publie un cahier donnant la traduction des textes en français et que l'on peut obtenir aux bureaux de la revue¹. On jugera de l'intérêt de cette publication par le détail du sommaire: 1. *Période 1880-1914 — La Révolution sociale et domestique* par Una Abrahamson; 2. *William Morris et le début du mouvement moderne* par Elizabeth Aslin; 3. *L'Art décoratif en France — L'Art Nouveau et ses séquelles* par Yvonne Brunhammer; 4. *L'Expression décorative aux États-Unis* par Marilyn Johnson Bordes; 5. *Les Céramiques au Canada et leur présentation* par Elizabeth Collard; 6. *Le Symbolisme en peinture* par Francine-Claire Legrand; 7. *Images étranges de la peinture* par François-Marc Gagnon; 8. *La Peinture au Canada* par Dennis Reid; 9. *Influence parisienne sur les peintres du Québec* par Jean-René Ostiguy; 10. *Charles Rennie Mackintosh et la contribution de Glasgow* par Thomas Howarth; 11. *Tendances de l'architecture en Europe* par Eduard F. Sekler; 12. *La Maison américaine* par R. J. Clark; 13. *L'Architecture au Québec* par Jean-Claude Marsan; 14. *La Construction à Montréal — Rupture avec la tradition* par Phyllis Lambert et Robert Lemire; 15. *L'Urbanisme à Maisonneuve* par Paul-André Linteau; 16. *La Concrétisation du rêve canadien et l'architecture* par Martin Segger. (A remarquer que les articles 3, 6, 7, 9, 13 et 15 sont des textes originaux en français et que les autres textes ont été traduits de l'anglais par Bernard C. Malbet et Cécile Grenier-Sydenham.)

1. Denmount Publishing Co. Ltd., 200 St. Clair Avenue West, Suite 406, Toronto M4V 1R1.



DAVID HOCKNEY PAR DAVID HOCKNEY

David Hockney, *David Hockney*, Paris, Chêne, 1977. 311 pages. Ill. en noir et en couleur.

Les Éditions du Chêne publient de temps à autre de beaux livres d'art, comme celui consacré au peintre anglais contemporain Hockney, paru récemment. Intitulé *David Hockney par David Hockney*, c'est un album remarquable, conçu par Nikos Stangos, préfacé par un ami intime de l'artiste, le conservateur d'art moderne au Metropolitan Museum Henry Geldzahler, et abondamment illustré en noir et en couleur (414 reproductions de tableaux, de dessins et d'estampes, plus une vingtaine de documents biographiques).

D'abord publié en anglais, ce livre permet de préciser la place d'Hockney dans l'art récent, une place à part qui ne saurait s'intégrer parfaitement au mouvement du Pop Art ni, ensuite, à quelque autre tendance picturale, comme l'Hyperréalisme; Hockney demeure en quelque sorte marginal, indépendant, protégé par un humour bien britannique et un instinct de l'exploration artistique qui se manifestent dans une gamme largement ouverte de techniques et de styles; d'allure parfois naïve, sa démarche plastique déconcerte souvent, des premiers tableaux pop du jeune peintre de 23 ans, en 1960, à *Contre-jour dans le style français* (et pointilliste) de 1974, en passant par les tableaux californiens réalistes de 1966 et par les nombreux dessins de ses amis.

Autre chose à signaler, en revenant au titre même du livre: placé sous l'égide de l'autobiographie de Benvenuto Cellini, le principal texte a été rédigé d'après 500 pages de transcription de «25 heures de conversations enregistrées à Londres au cours de l'été 1975» entre Hockney et Stangos. Hockney s'y raconte longuement et intimement, parlant aussi bien d'homosexualité que de représentation de personnages ou d'inscription de mots dans ses tableaux; les anecdotes et commentaires se succèdent, d'Angleterre en Italie, de douches et piscines de Californie à l'académisme des modes du jour, des rapports entre photographie et peinture aux avantages et inconvénients de l'acrylique. En voici quelques bribes, glanées en page 158: «Aux États-Unis, le paysage est merveilleux, mais chaque fois que vous poussez la porte d'un restaurant, vous savez ce que vous allez y manger, et c'est un peu déprimant à la longue... Le *Swinging London* s'est manifesté à travers les filles et les mini-jupes, et les filles ne m'ont jamais attiré, je ne les remarque même pas... A New-York, on peut rencontrer de jeunes garçons ambitieux qui sont venus peindre; on peut faire leur connaissance dans les bars; ils ont envie de vous parler, d'apprendre quelque chose, et j'adore ça.» De là à relier soudainement la tradition des clubs privés britanniques à quelque «problème de lutte des classes», il n'y a qu'à passer à la page 159!

Hockney demeure, depuis le début de sa carrière, un remarquable dessinateur, qui ne camoufle pas ses sources, qu'elles soient chez Uccello ou Vinci, Carpaccio, Bosch ou Magritte, comme dans ses nombreuses illustrations gravées pour des *Contes des Frères Grimm*, en 1969; et dans

son *réalisme* pictural, même s'il peint souvent d'après photographies, Hockney ne s'attache pas à reproduire servilement, mais bien au contraire à interpréter, réinventer, en poursuivant l'inachevable et inépuisable aventure de *voir*, et plus lucidement depuis sa rétrospective londonienne de 1970: «J'ai réalisé combien l'art était protéiforme, j'en ai vu soudain tous ses aspects, toutes ses facettes; je ne l'avais qu'à moitié compris avant cette exposition; je ne dis pas que je ne connaissais pas les faiblesses de ma peinture, mais voir tous ses tableaux accrochés ensemble est bénéfique pour un artiste; c'est un choc d'en découvrir toutes les imperfections, mais il est agréable d'en voir aussi les qualités.» (P. 202)

Et à propos des prix demandés et payés pour les œuvres d'artistes en vogue comme lui, Hockney se montre encore là d'une rare franchise et cite même le cas de son *Portrait d'un artiste* de 1972, acheté à New-York dix-huit mille dollars et revendu un an plus tard près de trois fois autant: «Mes tableaux étaient probablement un peu sous-évalués à cette époque; je les trouvais pourtant très chers — dix-huit mille dollars est une grosse somme d'argent — mais comparés aux prix que les gens étaient prêts à payer, ils étaient bon marché; voilà pourquoi mes tableaux sont devenus très chers, et je pense qu'ils sont surévalués maintenant...» (P. 248).

Voilà une qualité, parmi d'autres, de ce beau livre, parfois provoquant.

Guy ROBERT

QUELQUES CATALOGUES REÇUS

Catalogue du IXe Festival International de la Peinture de Cagnes-sur-Mer. Château-Musée Haut-de-Cagnes, 1977. Reprod. en noir et en coul.

Catalogue de la *Collection d'art canadien de la Banque Toronto-Dominion*. Reprod. en coul.

Catalogue de la Saskatchewan Arts Board Collection. Regina, Norman MacKenzie Art Gallery (University of Regina), 1978.

Catalogue de l'Exposition *Progressions - Peter Gnass*. Montréal, Musée d'Art Contemporain, 1977.

Catalogue de l'Exposition *The Expressionist Image*. Halifax, Art Gallery, Mount Saint Vincent University, 1978. Reprod. en noir.

Catalogue de l'Exposition *Borduas and America/Borduas et l'Amérique*. Vancouver, Musée, 1977-1978. Reprod. en noir et en coul.

Catalogue de l'Exposition *Eric Cameron/Noel Harding: Deux Installations audiovisuelles*. Vancouver, Musée, 1978.

Catalogue de l'Exposition *Contemporary Drawing*. Perth, The Western Australian Press & The Western Australian Art Gallery, 1977. Reprod. en noir.

Catalogue de l'Exposition *Louis Comtois, 4 tableaux récents grand format*. Paris, Centre Culturel Canadien, 1978.

duction et dans une presque totale ignorance de l'art le plus contemporain (modern style et art déco n'y feront, très tardivement, que des apparitions furtives, dans les entrelacs mais non dans les motifs centraux). Le style des artisans-décorateurs est donc parfaitement éclectique — on emprunte tel motif de plafond au 18^e siècle, et, simultanément, tel personnage à un peintre connu du public (Millet, Lhermitte, Jules Breton, ...). Pour cela, les décorateurs ont à leur disposition des recueils de gravures qui leur servent de modèles ou de sources d'inspiration et le *poncif* devient la règle, dans le double sens du mot technique: le dessin, piqué, appliqué sur la toile, frotté avec le sachet d'étoffe peu serrée contenant une poudre colorante qu'on appelle la ponce, permet de reproduire rapidement les thèmes; normatif: sujets et figures se retrouvent d'un panneau à l'autre, l'artisan devant, non pas faire preuve d'originalité, mais répondre à une demande précise, soucieuse d'une représentation immédiatement signifiante.

Puisqu'il s'agit d'attirer l'œil de la clientèle, c'est l'allégorie qui domine: gerbes de blé, paysages idylliques de campagne, bouquets, scènes et trophées de chasse — on montre le produit sublimé ou son lieu de provenance, mais jamais le travail qu'il suppose. La devanture a aussi fonction de *façade* idéologique: les conditions réelles de la production, la peine et la sueur sont masquées. Il est, par exemple, symptomatique que la reprise de personnages de Millet ou de Lhermitte gomme ce qui dans leurs œuvres choquait souvent leurs contemporains; commentant l'envoi de Millet à l'Exposition Universelle de 1867, Olivier Merson notait: «Ne lui demandez point l'homme des champs alerte et endimanché; mais plutôt suant au labeur, alourdi, les vêtements usés, troués, rapiécés, la peau tannée par le vent, le soleil et la pluie.» De tels indices sont soigneusement effacés, car il faut au public une version plus *appétissante* de la vie aux champs... et ce qui, en 1867, faisait l'originalité de Millet (il «ne voit pas la nature à travers la peinture des autres» et «pense avec son propre cœur», selon Merson) change totalement de signe: la devanture ne donne à voir la nature (ou le travail, ou le décor, ou n'importe quel thème) qu'à travers la peinture antérieure, elle-même connue, non pas directement mais par l'intermédiaire de la reproduction à grand tirage.

L'ouvrage de C. Reinharez et J. Chamarat fournit ainsi, bien que ce ne soit pas son but premier et qu'il s'en tienne avant tout à une approche historique, technique et stylistique, un bon exemple pour appréhender le fonctionnement de ce que Marx et Bataille nommaient *parodie*: répétition stéréotypée de valeurs qui ont perdu leur nouveauté et leur sens, à partir du moment où des groupes sociaux, jusqu'alors privés de contact avec l'art, ont accès à sa consommation (dès 1858, un commentateur qualifie les artisans-décorateurs de «Rubens populaires»). N'est-il pas notable que ces décors, amoureuxment figués et techniquement impeccables, soient venus enjoliver les vitrines du petit commerce à l'époque même où l'architecture industrielle élaborait ses usines-fortresses, ses familles et ses premières cités ouvrières?

Gérard DUROZOI

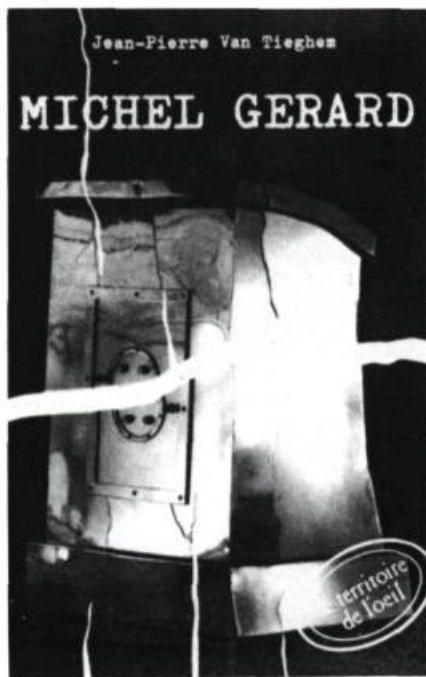
BOUTIQUES DU TEMPS PASSÉ

Claudine REINHAREZ et Josselyne CHAMARAT, *Boutiques du temps passé — Décors peints des boulangeries, charcuteries et crémeries*. Étude des principaux ateliers, bibliographie et lexique technologique. Paris, Les Presses de la Connaissance, 1977. 87 photographies dont 14 en couleur.

Le titre de cet ouvrage pourrait laisser craindre quelque évocation simplement nostalgique, propre à satisfaire à une mode rétro supplémentaire. Il n'en est heureusement rien, grâce à la qualité du texte qui accompagne un ensemble très significatif de photographies, judicieusement choisies pour être à la fois agréables à regarder et d'une incontestable valeur documentaire.

Il y a seulement quelques années, les boutiques décorées de peintures sous verre étaient encore relativement fréquentes à Paris. Elles disparaissent progressivement, pour laisser place à des devantures sans doute plus fonctionnelles mais moins vivantes. Présentant ce changement, c'est dès l'après-guerre que le Musée des Arts et Traditions Populaires en a entrepris le recensement et, dans la mesure du possible, la conservation (d'ailleurs concurrence en cela par des collectionneurs privés). S'il n'est pas question d'admettre ce genre de productions qui émane, à partir de 1854, d'ateliers exclusivement parisiens, exportant vers la province ou même l'étranger, au rang des chefs-d'œuvre de l'art, elles présentent un intérêt indéniable, aussi bien du point de vue sociologique que du point de vue esthétique.

La qualité, le style et les thèmes de ces panneaux sont en effet définis par leur lieu d'exposition permanente: dans la seconde moitié du 19^e siècle, la boutique est un espace de rencontre sociale, et il convient que son aspect séduise la clientèle visée — ouvriers et petite bourgeoisie. On y trouve donc le reflet des goûts propres à ces classes, en un moment où les grandes œuvres de l'histoire de la peinture commencent à être diffusées massivement par la repro-



Dominique Noguez

Le cinéma, autrement



BEAUX-ARTS ET CINÉMA

Films on art. A source-book compiled and edited by The Canadian Centre for Films on Art for The American Federation of Arts. New-York, Watson-Guption Publications, 1977. 220 p.

Non, il ne s'agit pas d'un livre théorique sur un sujet rarissime, mais bien d'un *répertoire* de films sur l'art. Le volume n'en est pas moins important pour cela. Au fait, vingt-cinq ans séparent la nouvelle édition de l'American Federation of the Arts de sa publication antérieure dans ce domaine. Et qui a réalisé la compilation de

ce document? Nul autre que le Centre Canadien du Film sur l'Art, sous la direction de Dorothy Macpherson (voir, à ce sujet, notre article, à la page 63 du présent numéro), avec la collaboration du cinéaste Jean Cleinge et de la coordonnatrice Barbara Munroe. A défaut d'un organisme équivalent aux États-Unis, l'AFA a fait appel aux services du Centre pour la réalisation de ce projet. Le volume renferme une sélection de plus de 450 titres de films portant sur la peinture, la sculpture, la gravure, le dessin, la photographie, l'architecture et l'archéologie. Chaque titre renferme la description technique du film, les noms de ses principaux créateurs, un sommaire du contenu et ses distributeurs américains et canadiens.

Un volume rédigé à l'intention des musées et des cinémathèques, des professeurs et des amateurs d'art, dans le but de propager la connaissance et la diffusion du film sur l'art, et empêcher ainsi un cinéma de qualité de sombrer dans l'oubli ou de disparaître carrément. Récupéré par ce livre, le film sur l'art est ainsi appelé à renaître.

René ROZON

L'ADIEU AUX NORMES

Dominique NOGUEZ, **Le Cinéma autrement.** Paris, Union Générale d'Éditions, 1977. Série Esthétique, Collection 10/18, 352 p.

Ton allègre, propos sérieux et sortilège des mots, voilà l'astucieuse fusion qui se dégage de ces pages *mises en scène* par Dominique Noguez, spécialiste en France du cinéma *underground*, critique et théoricien en quête d'un cinéma *autre*. Sont ici rassemblés, pour la plupart, des articles publiés antérieurement dans diverses revues, notamment *L'Art vivant*, *Les Cahiers du cinéma*, *Champ libre*, *La Nouvelle revue française* et *Revue d'esthétique*. Regard perspicace et enthousiaste sur le cinéma des dix dernières années — forme, contenu, intentions et prolongements —, voici le *journal d'une caméra* qui se cherche, qui ne cesse d'improviser et d'inventer, au risque de verser dans le *néo-décadent*. Document incisif qui permet de saisir les dernières tendances, vocabulaire et articulations compris, du septième art.

R. R.

LE TERRITOIRE DE L'ŒIL

Régis DEBRAY, **Ledannois**; Jean-Clarence LAMBERT, **Yvaral**; J.-J. LÉVÊQUE, **Olivier Brice et Jean Couy**; Gilles PLAZY, **Morisson**; Anne TRONCHE, **Samuel Buri**; Jean-Pierre VAN THIEGEN, **Michel Gérard**. Paris, Éditions Pierre Horay. Chaque volume: 64 pages.

On pourrait, à la réflexion, s'étonner qu'aucune collection d'ouvrages consacrés à l'art n'ait jusqu'à une date récente utilisé ce titre, tant il paraît apte à désigner son programme éventuel. C'est désormais chose faite, grâce à une collection dirigée par Sophie Moray et Jean-Jacques Lévéque. Sept volumes y sont parus en

quelques mois, chaque fois à l'occasion d'une exposition, car ces livres sont d'un format et d'un prix permettant de les utiliser également comme catalogues.

Sept artistes donc: Olivier Brice, Samuel Buri, Jean Couy, Michel Gérard, Ledannois, Morisson, Yvaral. Aucune esthétique commune ne les rassemble, et c'est dire déjà l'ouverture de la collection. Les mauvaises langues parleront à ce sujet d'éclectisme, au sens péjoratif du terme, en se méprenant sur les buts poursuivis: il s'agit, non pas de défendre une tendance particulière, mais d'informer un public, le plus large possible, sur la diversité des pratiques artistiques contemporaines.

Chaque volume se présente comme un véritable dossier: un texte introductif assez bref, éventuellement dû à un écrivain non spécialiste et pas nécessairement à un critique, de façon à éviter l'emploi d'un jargon *professionnel* qui provoque effectivement le recul d'une bonne partie du public (ainsi, c'est Régis Debray qui présente — et avec beaucoup de sensibilité — le travail de Ledannois), de nombreuses reproductions des œuvres dans une mise en page dynamique, mais aussi des photographies de famille, des documents divers replaçant l'artiste dans son contexte social, affectif et intellectuel, des extraits d'articles parus lors de ses expositions, un entretien, des repères biobibliographiques... Que souhaiter de plus? On aura compris que, à une époque où les intentions sont si importantes en art, tout est fait pour donner au lecteur les moyens d'approcher l'artiste, non comme un être d'exception vivant dans un monde à part (cette vieille image mythique héritée du 19^e siècle, mais dont il est si difficile de se débarrasser!), mais, au contraire, comme un individu ordinaire, confronté aux problèmes quotidiens comme tout un chacun et y réagissant à sa façon singulière, qui peut dès lors devenir exemplaire.

A l'opposé des luxueuses monographies qui ne sont en général consacrées (à moins d'un autofinancement inavoué) qu'à des artistes dont la réputation n'est plus discutée et dépasse les frontières nationales, ces petits livres permettent de lier connaissance avec des œuvres en train de se faire, parfois de se chercher encore, sans qu'il soit besoin d'attendre la sanction des reconnaissances officielles. Ils remplissent ainsi une fonction qui devrait être celle des revues d'art, mais que celles-ci (d'ailleurs de plus en plus rares en France!) ne peuvent satisfaire, faute de moyens et de place: on voit mal quelle revue pourrait réserver l'équivalent de ces 64 pages, sinon à des signatures désormais connues comme celles d'Yvaral ou d'Olivier Brice, du moins à des œuvres pour l'instant moins répandues: Ledannois ou Michel Gérard ont ici droit à leur premier *vrai* livre. On s'aperçoit que leurs travaux le justifiaient amplement, mais, en dehors d'une collection aussi *légère* et d'une formule aussi accueillante, on conçoit peu un éditeur courant le risque de financer un ouvrage qui, pour être plus luxueux, aurait été également moins vendable...

Il est donc à souhaiter que cette collection trouve auprès du public qu'elle veut conquérir à l'art contemporain l'accueil que méritent ses réelles qualités.

Gérard DUROZOI

MIAMI

UNE BIENNALE INTERNATIONALE A MIAMI



Derek Michael BESANT
Sight Unseen
Gravure en relief
et en couleur.

On connaît surtout le Miami du soleil et des bains de mer; il subit, en ce moment, des transformations majeures. L'opulence des années folles cède le pas à de nouvelles formes de vie. A l'intérieur, dans le vieux Miami, à Coral Gables en particulier, un phénomène nouveau, l'émergence d'activités culturelles dont certaines, comme la Biennale des Arts Graphiques, prennent une importance internationale.

Cette troisième biennale, subventionnée par le Conseil métropolitain, le Conseil Culturel de l'État floridien et le National Endowment for the Arts de Washington, fut présentée en décembre et janvier, au Metropolitan Museum and Art Centre. Plusieurs Canadiens ont participé à l'exposition, entre autres Gaston Petit et Paul-Henri Girard qui vivent au Japon et prennent part à de nombreuses manifestations internationales.

C'est un Japonais, installé aux États-Unis, qui a d'ailleurs remporté le premier prix. Il s'agit de Yasuhiro Esaki, pour sa gravure à l'eau-forte intitulée *Veston 6*. Le second prix a été attribué à un Canadien de Calgary, Derek Michael Besant, pour une gravure à l'eau-forte et en relief.

A. P.

GALERIE ZANETTIN

28 CÔTE DE LA MONTAGNE
QUÉBEC

peintures, sculptures, céramiques
ARTISTES CANADIENS



La Nationale,
Compagnie de Réassurance du Canada

275, rue Saint-Jacques
Montréal, Canada H2Y 1M9