

Le monde des arts

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54650ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

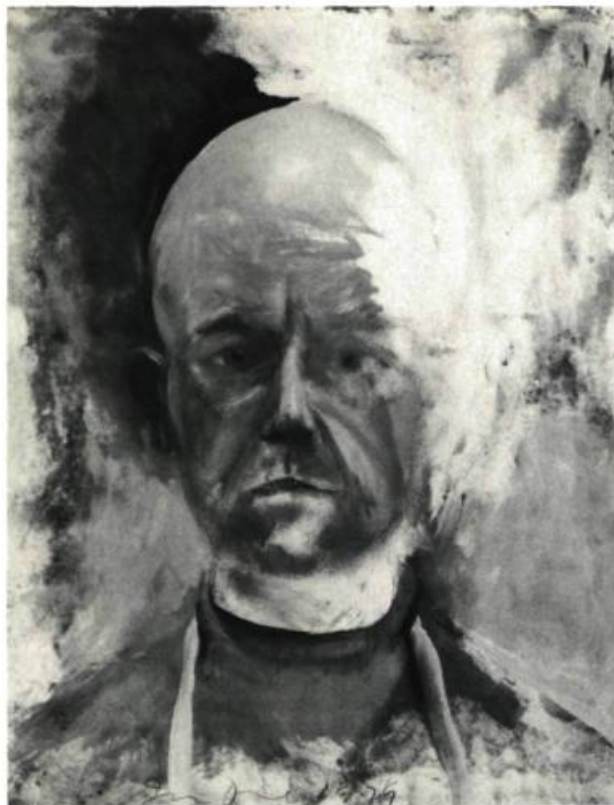
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1980). Le monde des arts. *Vie des arts*, 24(98), 13–18.



Jim DINE
Autoportrait à Cambridge, No 4, 1979.
 Huile et fusain sur papier; 71 cm x 58.
 (Phot. Galerie Claude Bernard, Paris)

DINE S'INTERROGE

Jim DINE, *Oeuvres sur papier, 1978-1979.* Paris, Galerie Claude-Bernard.

Pourquoi ce visage se fige-t-il sur cette interrogation écorchée vive qui embue le puits sans fond de son regard? Quelle pensée agite l'esprit de cet homme dont le portrait semble si cruellement provisoire? Est-ce, comme l'indique le titre, un simple autoportrait de Jim Dine ou bien une image souillée par le doute, la maladresse et le repentir, une image arrachée à la douloureuse réflexion du peintre qui, pour s'être regardé, s'est vu impitoyablement?

Cette série d'œuvres sur papier de Jim Dine s'impose comme une dérive nécessaire dans la production de la pratique reconnue de cet artiste. Sur le papier, Jim Dine interroge son passé artistique et se propulse au centre de ce *procès* pour, en définitive, en devenir le principal inculpé. Cette situation de remise en cause ne s'implique pas sans accroc, ni douleurs. Elle provoque bien des remous dans la projection de son image. Jim Dine a eu l'honnêteté de jouer cette difficile partie sans essayer de se mettre hors jeu quand l'aventure devenait trop risquée pour son image de marque. Il en résulte un remarquable témoignage d'un artiste qui, pour dépasser une certaine idée de la modernité, jette sur lui-même un regard d'une exceptionnelle lucidité.

Jim Dine le note sans détour dans la préface du catalogue: «En art, la capacité d'être clair domine tous mes intérêts.» Avec ces œuvres sur papier, il brise l'écran opaque derrière lequel s'embusque la notion d'avant-garde et revendique, avec l'ardeur de la passion, un brusque retour à la lumière et, par là même, un retour à l'erreur, l'errance et l'inachevé.

Didier ARNAUDET

Nécrologie

Le monde des arts déplore la mort récente du Père Wilfrid Corbeil, créateur du Musée de Joliette et grand ami des arts; de Jordi Bonet, éminent sculpteur de réputation internationale, et de l'académicien Victor Tolgesy, sculpteur d'origine hongroise dont plusieurs œuvres ornent des places d'Ottawa et d'autres villes canadiennes.

**A Montréal,
 Visitez la Galerie Dominion**

«Le Bourgeois de Calais» de Rodin et «Upright Motive» d'Henry Moore devant son édifice, et ses 17 salles sur 4 étages

- | | | | |
|-----------------------|----------------------|---------------------|--------------------|
| SCULPTURES DE: | PAOLOZZI | **DALLAIRE | MARINI, M. |
| **AL-SHAIKHLY | POPESCU | DAUDELIN, C. | MARLOW, W. |
| ARCHIPENKO | **RICHMAN | DE BREANSKI | MARTIN-FERRIÈRES |
| **ARP | **RODIN | DE HEEM, J. D. | **MATHIEU, G. |
| *BARELIER | **ROUSSIL | DE MOMPÈR, F. | **MAY, M. |
| *BONET | **SCHLEEH | DUFY | MONTPETIT, R. |
| *CÉSAR | *SCHRECK | **EDZARD, D. | MORRICE, J. W. |
| *COUTURIER | *SPAMPINATO | **EISENDIECK, S. | NETSCHER, G. |
| **ETROG | **WINANT | FEDERICO, M. | **NOEH, ANNA |
| *FARKAS | **WERTHEIMER | **FITZGERALD, L. | OSTERLIND, A. |
| *FAZZINI | ET AUTRES | FREIMAN, L. | **ODOT, R. |
| *GARGALLO | PEINTURES DE: | **GALL | PELLAN, A. |
| *GRECO | ADRION, L. | HALS, DIRK | PERCY, S. R. |
| HAJEK | ANDREWS, G. | **HERVÉ, J.-R. | *RIPELLE, J.-P. |
| *KANTAROFF | *BARBEAU, M. | *HUGHES, E. J. | *ROBERTS, G. |
| *KENNEDY | BEZOMBES | JACKSON, A. Y. | **ROSTAND |
| *KIEFF | BORDUAS, P.-É. | JURRES, J. H. | SUZOR-COTE, A. |
| *KUPER | BOSCH, H. | **KREYES, M.-L. | VALTAT, L. |
| MAILLOL | BOUCHARD, S. M. | KRIEGHOFF, C. | VAN BLOEMEN, J. F. |
| MANZU | BRIANCHON | LAROSE, L. | VAN HEEMSKERK, E. |
| MARINI | CAMERON, D. Y. | LAVERY, J. | **VILALLONGA |
| *MATTHEWS | CAMPIGLI, M. | LEUDUC, O. | WAROQUIER, DE |
| *MINGUZZI | *CASSINARI | LOISEAU, G. | |
| MIRKO | CHAPELAIN-MIDY | LUNY, THOMAS | |
| *MOORE | COSGROVE | MacDONALD, J. E. H. | |
| *NEGRI | CULLEN, M. | *MARCHAND, A. | ET 400 AUTRES |

**PLUS DE 10 ŒUVRES

* PLUS DE CINQ ŒUVRES

DOMINION GALLERY

LA PLUS GRANDE GALERIE DE MARCHANDS D'ART AU CANADA
 LA PLUS VASTE SÉLECTION DE PEINTURES ET DE SCULPTURES
 1438, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL

CÂBLE: DOMGALLERY MONTRÉAL
 PLUS DE 200 ARTISTES CANADIENS
 ŒUVRES DES 19e ET 20e SIÈCLES

TÉL.: (514) 845-7471; 845-7833
 GRANDS ARTISTES EUROPÉENS
 VIEUX MAÎTRES



Le Centre culturel de Verdun

vous invite au vernissage des œuvres de

CÉCILE GRONDIN GAMACHE

de Sainte-Marie de Beauce

qui se tiendra sous la présidence d'honneur de

M. ALFRED ROULEAU

Président du mouvement des Caisses Desjardins

le mercredi 19 mars 1980, à 21h

5955, av. Bannantyne

Exposition: du 19 mars au 14 avril

Dégustation de vin et fromage de Beauce



LE CHOC DE L'ART ET DE L'AUDIO-VISUEL

Le droit à la culture compte parmi les droits universaux de l'homme. Mais de quelle culture s'agit-il? Force est de constater que la culture dominante aujourd'hui est d'ordre technologique, tandis que le nouvel humanisme consiste à politiser les masses. Dans ce contexte, si l'art persiste, c'est grâce à l'imaginaire, véritable défi au rationalisme déshumanisant qui nous guette. Pourtant, ironie du sort, l'art aux prises avec l'audio-visuel n'échappe pas complètement à la technologie. Or, ces deux sphères sont-elles compatibles, et dans quelle mesure? Telle est la problématique énoncée par Enrico Fulchignoni, ancien Directeur de la création artistique et littéraire de l'Unesco, et professeur d'esthétique à la Sorbonne, dans son discours d'ouverture au colloque international ayant pour thème *Audio-visuel, recherche et arts plastiques*, organisé sous l'égide du Centre National de la Recherche Scientifique à Paris, du 16 au 18 novembre 1979. Pour résoudre cette question, de nombreux spécialistes ont été conviés, notamment producteurs (Reiner Moritz, R.F.A.), cinéastes (Pierre Kast, France; Henri Storck, Belgique), artistes (les peintres Cuenco et Jacques Monory, France), muséologues (Farrook Galfary, Iran), ainsi que critiques et historiens d'art (Carlo Giulio Argan, Italie; Dan Haulica, Roumanie; Pierre Restany, France). Leurs interventions, alliées à la projection d'une vingtaine d'heures de films sur l'art, ont permis de vivre trois jours exaltants pour l'œil et l'esprit.

Trois questions fondamentales, auxquelles viennent se greffer un certain nombre de films présentés, ont retenu l'attention des participants.

Le cinéma et la télévision sont-ils des moyens d'accès à la connaissance et à la culture artistiques? Tous s'accordent à reconnaître le rôle puissant de la télévision auprès du public. Sait-on toutefois s'en servir à bon escient? Carlo Giulio Argan, dont la participation a été des plus remarquées, dénonce la nature *publicitaire* de la télévision. Car le rôle de la télévision n'est pas de cultiver, mais de distraire le public. Certes, la télévision diffuse la culture, mais une culture diffuse. Elle n'est donc pas produit culturel. Vouée au divertissement, son but ultime, la télévision ne peut qu'aliéner le spectateur: on peut y voir de tout, sans qu'un jugement soit porté. Le film sur l'art transmis au petit écran n'échappe pas à la règle: il aliène le public.

Pour éviter cet écueil, quel genre de film faut-il faire? On aborde ici ce qu'il est convenu d'appeler l'anthropométrie du film d'art, ou les problèmes liés à la représentation de l'œuvre d'art à l'écran. Règle générale, les participants s'entendent sur un principe: montrer est nettement insuffisant, il faut plutôt démontrer. Car montrer la réalité sans preuve n'est-il pas du ressort de la publicité? Des deux approches possibles, l'analyse de l'artiste où le cinéaste s'efface (*Jackson Pollock*, Hans Namuth, U.S.A.) — nous y reviendrons — et l'affirmation du

récit où le cinéaste s'impose et façonne son sujet (*L'Art abstrait*, Michel Tréguer, R.F.A.), Pierre Kast, réalisateur de films sur Callot, Goya et Ledoux, préconise la seconde. Objection: n'y a-t-il pas danger ici de trahir l'œuvre ou l'artiste? Le cinéma étant un art du récit, il y a donc au départ trahison déguisée ou assumée, répliquera Kast. Au contraire, le professeur Argan stipule que la recherche de la narration, du code littéraire, dans le tableau en particulier (*Mon-sieur René Magritte*, Adrian Maben, R.F.A.; *Le Choc du nouveau*, sur le Pop Art américain, Robert Hughes et Patricia Foy, G.-B.), fait fausse route. Selon lui, la toile a son propre code de déchiffrement: elle fait appel à une communication plastique sur un sujet plastique, puisque le cinéma, art de l'image, reproduit des images d'œuvres d'art. Il faudrait plutôt développer un nouveau langage, une ligne de pure visualité, un développement *iconologique* du film d'art. Argan déplore aussi une deuxième méthode répandue: l'insistance sur le *faire*, ou la description du milieu et de l'espace de l'œuvre d'art (*De Kooning at Work*, Erwin Leiser, Suisse). A ce propos, Enrico Fulchignoni souligne que la démarche de l'artiste portée à l'écran fascine tout autant que l'œuvre. Si elle apparaît parfois superficielle, c'est que le processus créateur échappe à l'analyse scientifique: chez l'artiste, il est caché et intériorisé, intime et personnel. On n'y verra inévitablement à l'écran que le reflet extérieur, la pointe de l'iceberg. Le professeur Argan a aussi insisté sur l'approche scientifique de l'œuvre d'art, où la connaissance approfondie, et critique, du sujet sous-tend le film. Autrement, on tombe dans le produit publicitaire dénoncé plus tôt. Pour avoir évité le recours au spécialiste, trois films ont soulevé l'indignation: *Peinture audiovisuelle* (Thierry Kuntzel, France), collage hybride d'anecdotes sur l'art racontées par des gens ordinaires; *Chine immémoriale* (Jean Antoine, Belgique) qualifié de simple promenade de badaud; et *Avec passion Picasso* (Jean Frapat et Michel Favart, France) où un jeune étudiant donne ses impressions devant deux œuvres du maître. Bref, on décrie l'amateurisme au profit de l'érudition.

Après ces considérations sur l'œuvre d'art et la façon de la reproduire à l'écran, reste à savoir, en dernier lieu, à quel public on s'adresse. Là-dessus, les participants sont formels: on vise le plus grand nombre (*L'Imagination au galop: masques et visages*, Pierre Gisting, Suisse). Selon Reiner Moritz, c'est là le point fort de la télévision, qui peut aller chercher plusieurs millions de spectateurs en une seule heure d'écoute, alors qu'une exposition dans les musées des seules grandes capitales du monde attirera au maximum 500.000 personnes en plusieurs semaines. Il ajoute que la télévision étant le produit d'une société de consommation, les arts sont consommés par ce même public avide de feuilletons. La télévision vise donc le moyen terme. Le professeur Argan signale que la culture des masses n'est pas celle de l'élite. Qu'importe, selon Cuenco, puisque nous assistons à la fin de l'élitisme, l'art étant enfin mis à la portée de tous. La boucle est bouclée, nous voilà au point de départ, le triomphe de la télévision dans la vie moderne, et ses contrecoups, le goût moyen et la culture de masse.

Reste à émettre quelques réflexions sur l'ensemble du colloque. D'aucuns se sont attardés au contenu des documents présen-

tés, mais peu ont relevé la piètre qualité des images de la plupart des films produits pour la télévision (mauvais cadrages, caméra branlante, abus du zoom, etc.). On invoquera la production à la chaîne, donc rapide, comme cause première. Situation alarmante néanmoins, qui a été estompée. Le domaine de l'art ne mérite-t-il pas mieux? Autre considération: en vain a-t-on cherché la façon idéale de réaliser un film d'art. Aurait-on oublié qu'ici, comme dans les autres arts, il n'y a pas de formule magique ou préexistante: à chaque nouveau sujet son style propre? Il arrive toutefois de trouver des constantes. L'une d'elles, tributaire du cinéma-vérité, et qui consiste à ne pas intercepter la réalité filmée, a été passé au crible. N'empêche que *Kienholz*² (Erwin Leiser, Suisse) et *Oldenburg*³ (Michael Blackwood, U.S.A.) se situent à la fine pointe de l'évolution du film documentaire, et qu'un des films les plus remarquables du colloque relève précisément de ce courant: quoi de plus bouleversant que de voir *Francis Bacon* (Peter Korálik, Suisse), entouré de ses petits amis dans son atelier, se dévoiler progressivement devant la caméra à mesure qu'il s'enivre, titubant dans un tourbillon de fils de tournage? Cela n'exclut pas d'autres démarches qui donnent, elles aussi, des résultats probants: l'approche poétique dans *Le Monde de Paul Delvaux*⁴ (Henri Storck, Belgique), un classique du genre, ou encore la vision exceptionnelle de l'œuvre d'un peintre flamand, *Dirck Bouts*, par un homme du XX^e siècle, André Delvaux (Belgique). Rebelle à l'uniformité, le film d'art monopolise donc plusieurs esthétiques. Enfin, tandis qu'on s'interroge sur l'art et sa transposition au petit et grand écran, un nouveau mode d'expression est en train de s'implanter, le vidéo, dont on nous assure que l'avenir lui appartient. Pourtant, l'enthousiasme suscité par la présentation intelligente d'Anna Canepa (U.S.A.) a vite fait place au scepticisme en voyant les œuvres, de Les Levine (*The Last Art Student Has Been Eaten*) à Eleanor Autin (*The Ballerina and the Bum*), en passant par Allan Kaprow (*Common Senses*). Il a semblé difficile d'apprécier ce qu'il est convenu d'appeler les premiers balbutiements du vidéo, d'abord parce que la qualité de l'image n'arrive pas encore à la cheville de celle du film d'art actuel, ensuite parce que la production vidéographique nous rappelle le courant *Underground* amorcé au cours des années 50 aux États-Unis et qui marquait un retour à l'avant-garde cinématographique des années 20 en France, le contenu intellectuel en moins. Il est peut-être trop tôt pour se prononcer sur le vidéo: attendons qu'il fasse ses preuves.

Si la réalité se situe au cœur de la contradiction, on peut affirmer que la diversité des témoignages oraux et filmiques de ce colloque a véritablement permis de dégager la transposition de l'art à travers les techniques audio-visuelles dans toute sa complexité. Reste à savoir quelle sera l'emprise de ce regard lucide sur la production future du film d'art.

1. Voir notre article *Asolo, volcans et voluptés*, in *Vie des Arts*, Vol. XXIV, N° 96 (Automne 1979), p. 89.

2. Ibid.

3. *Le Rétro à Asolo*, in *Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 84 (Automne 1976), p. 72.

4. *Henri Storck, ou La peinture retrouvée*, in *Vie des Arts*, Vol. XXII, N° 89 (Hiver 1977-1978), p. 57-59.

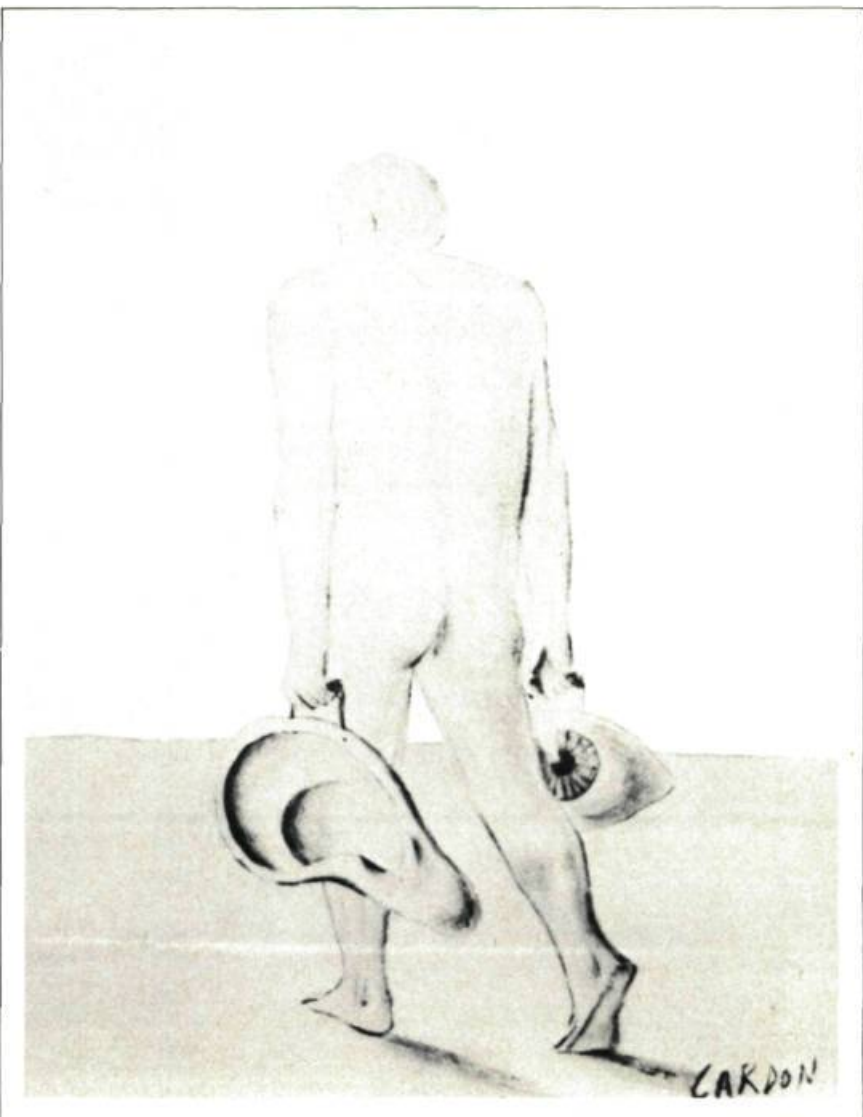
René ROZON



1. Dans son film *Dirck Bouts*, André Delvaux (Belgique) reconstitue dans le réel le tableau de *La Dernière Cène*.

2. Enrico Fulchignoni interrogeant Carlo Giulio Argan sur les rapports de l'art et de l'audio-visuel.

3. CARDON
Affiche du colloque *Audio-visuel, recherche et arts plastiques*, CNRS, Paris.





(Phot. Basil Zarov)

LES VISAGES D'UNE EXPOSITION

Cent ans exactement après le déchiffrement des hiéroglyphes par Jean-François Champollion, à l'aide de la pierre trilingue de Rosette — gravée en hiéroglyphique, démotique et grec — l'archéologue anglais Howard Carter, qui travaillait pour un mécène anglais, lord Carnarvon, repéra, en 1922, la tombe de Toutankhamon dans la Vallée des Rois. Le riche matériel funéraire qu'elle contenait a été depuis l'objet d'une véritable odyssée; il a influencé des styles, donné lieu à des querelles mémorables ainsi qu'à plusieurs expositions. La dernière, *Les Trésors de Toutankhamon*, qui comprend 55 des 5000 objets trouvés par Carter, a circulé dans les musées de sept villes américaines — chaque fois dans une présentation différente et précédée d'un battage publicitaire monstre qui a attiré plus de huit millions de visiteurs.

Le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, en acceptant à son tour de recevoir l'exposition, avec l'aide des Musées Nationaux et l'important appui de l'American Express, relevait un défi de taille. Tout en tenant compte des contraintes imposées par la fragilité des objets, il s'agissait de donner un cadre qui ajouterait au conditionnement total du spectateur afin de faciliter sa compréhension d'une civilisation où la mort n'est qu'une autre forme de la vie. Il semblait préférable d'opter pour une présentation animée afin de recréer de la vie autour des objets funéraires. Bannir le funèbre devint l'objectif. Tapis et murs furent adaptés aux couleurs douces des sables de la vallée du Nil qui retiennent admirablement les reflets de l'or, de l'albâtre et des pierres précieuses. Un simple détail visait à créer une impression d'unité, de lieu clos: la frise aux motifs de papyrus et de lotus qui parcourait les salles de présentation. Grâce à l'intelligence des éclairages, une lumière qui vient du fond des temps, celle du début du crépuscule, inondait les pièces. Plus que l'idée de tombe et de momie, on a cherché à recréer une ambiance conforme à la vie égyptienne où l'existence quotidienne avait une telle importance. Cinquante-cinq objets, tous plus beaux les uns que les autres, prennent alors la saveur de l'anecdote et témoignent non seulement de la vie d'un roi mais de celle de son peuple et de ses artistes. Tour à tour, ils nous émeuvent, suscitent notre admiration, étonnent; c'est qu'ils sont porteurs de sagesse, d'humour et d'éternité.

Cette présentation, très réussie, fut l'œuvre de Scott Thornley, décorateur en chef du Musée qui travailla sous la direction de William Auchterlonie, conservateur et coordonnateur de l'exposition, aidé par une équipe d'égyptologues dont faisait partie Ronald J. Leprohon, qui collabore au présent numéro.

A. P.

1. Le soir du vernissage de l'exposition, William J. Withrow et R. Fraser Elliott, directeur et président du Musée respectivement, ainsi que Ian Christie Clark, secrétaire général des Musées Nationaux du Canada.

LETTRE DE NEW-YORK

En cet automne 1979, New-York abrite un étonnant brelan d'as. Tout d'abord, chez Xavier Fourcade¹, Louise Bourgeois, femme sculpteur d'origine française, fixée ici depuis de longues années. Remarque liminaire: d'où vient qu'au XX^e siècle la sculpture, art *mâle* par excellence, ait été pratiquée avec une sorte de génie par tant de femmes, Barbara Hepworth, Louise Nevelson, Germaine Richier, Louise Bourgeois? Je ne sais — mais cette exposition restera dans les mémoires. Au rez-de-chaussée, *Partial Recall*, pièce contemporaine, qui a (je citais Nevelson) quelque chose de russe, évoque les entassements d'absides et de coupes des églises orthodoxes, et, dans sa blancheur aussi, rappelle l'architecture de Novgorod. A l'étage, sur le palier, *The Blind Leading the Blind* d'il y a trente ans, et, dans la salle principale, qu'orne une cheminée néo-classique, un ensemble éblouissant, océanien, de figures totémiques, en bois peint de blanc, de noir ou de bistre, datant des années 1942-1952.

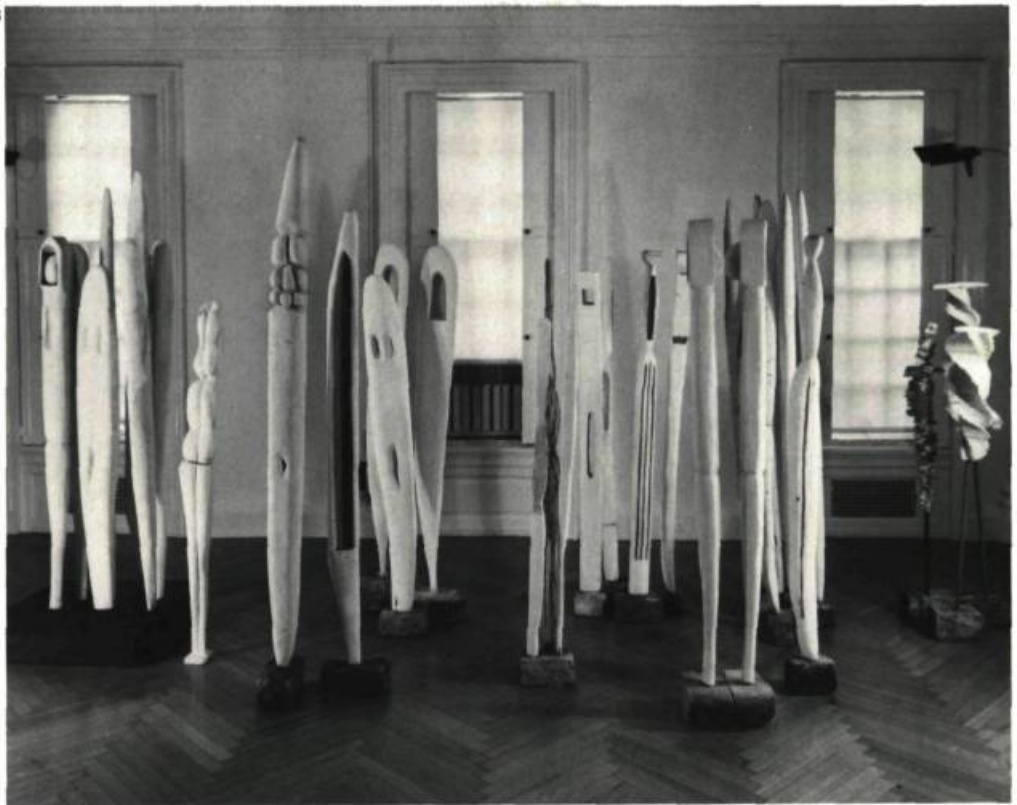
En deuxième lieu, chez Gimpel-Weitzenhoffer², Dorothea Tanning. Après l'Européenne qui vit aux États-Unis, l'Américaine (du Midwest) qui a choisi l'Europe et le surréalisme. Les toiles récentes de Tanning ne participent plus du réalisme magique, mais semblent issues de la tradition picturale baroque: on songe tour à tour à Rubens, à Luca Giordano, à Fuseli (dans ce dernier cas, pour des raisons thématiques aussi bien que formelles) . . . Ses nus acéphales chevauchent les cornes de la lune, que la Vierge piétinait chez les Espagnols du XVII^e siècle. Elle présentait en même temps une sorte de rétrospective autobiographique, rappel à la fois de sa vie documentée et de sa mythologie personnelle, et la galerie était parsemée de ses amusantes sculptures molles, en tissu.

Remarque superfétatoire: il n'est pas indifférent de savoir que Dorothea Tanning était la compagne de Max Ernst, et Louise Bourgeois, celle de Robert Goldwater, auteur d'un important ouvrage sur *Le Primitivisme dans l'art moderne*. Mais il est trop commode et très injuste de les réduire à une description, à un état-civil de ce genre.

Au Musée Métropolitain enfin³, Clyfford Still, grand inconnu (plutôt que grand méconnu) de l'expressionnisme abstrait, personnage, dirait-on, à la fois gaullien et rusé: faisant mine de tourner le dos à la tradition européenne, méprisant d'ailleurs le commercialisme nord-américain, préférant, dit-il, exposer dans les musées que dans les galeries (comme si d'avoir le choix n'avait rien que de naturel), attendant loin de New-York son heure et cette exposition à tous égards monumentale, ainsi que le catalogue-pavé qui l'accompagne. (Pavé par le poids, et aussi pavé dans la mare sinon pavé de l'ours, car certaines des déclarations de Still, qui a non seulement inspiré mais dirigé toute l'entreprise, ont de quoi blesser ceux qu'il ne considère manifestement pas comme ses «pairs.»)

2. Dorothea TANNING
Notes for an Apocalypse,
 1977-1978.
 Huile sur toile; 123 cm 8 x 163,2.

3. Louise BOURGEOIS
 Installation de son exposition de
 sculptures.
 Galerie Xavier Fourcade.
 (Phot. Bruce C. Jones)



En réalité, qu'en est-il au juste? Still a étudié attentivement la leçon de Monet et de Matisse; ce n'est pas un hasard que Hilton Kramer conclut son compte rendu (négalif) sur ces mots: «Seul un artiste du calibre de Monet ou de Matisse pouvait justifier une exposition de cette ampleur» (*New York Times*, 16 novembre 1979). On a pu aussi remonter de Still à Gauguin et à Cézanne (auquel Still a consacré un doctorat) — je renvoie sur ce point à Robert Carleton Hobbs, *Abstract Expressionism: The Formative Years* (Musée Whitney, 1978). Il est possible, comme le pense Robert Rosenblum (*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*), que Still, à l'instar d'Augustus Vincent Tack, emprunte sa matière aux paysages sublimes de l'Ouest américain et canadien (car Still a vécu dans l'Alberta); il est sûr qu'il arbore les mêmes astres symboliques qu'Adolph Gottlieb (par exemple *Thrust*, 1959, qu'on peut également voir au Metropolitan) et leurs prédécesseurs. La parenté de Still et de Rothko (les deux artistes furent liés) n'est pas niable.

Still apparaît comme un maître de l'espace et de la couleur, dont il semble avoir ravi les secrets à d'autres arts que la peinture, à d'autres civilisations que l'occidentale: son jaune est impérial comme celui de la Chine, son rouge fait penser à la laque. Grand coloriste, il a admirablement utilisé le noir — et le presque blanc. Quant à l'espace, ses vastes toiles se déchiffrent musicalement,

malgré leur caractère abstrait, c'est-à-dire linéairement, de gauche à droite, et on peut considérer qu'elles ont pour précédent les panneaux japonais narratifs.

L'exposition est disposée de telle sorte qu'à un boyau sombre, le long duquel sont accrochées les toiles de moyennes dimensions, où dominent les tons bistres et gris, telluriques, succède l'éblouissement des grandes salles, comme au sortir de la caverne platonicienne, avec soleils, astres, langues de feu, étendues d'air et de lumière. A la Terre ont succédé l'Air et le Feu. L'élément aquatique fait, semble-t-il, totalement défaut à cette peinture, narrative, successive, et paradoxalement statique. A noter que les gens de Pullman (État de Washington) voient dans sa période noire le reflet littéral du terreau local.

Ce qui touche, c'est que le sublime du format, de l'ambition, est subtilement contredit ou du moins contrebalancé par la sensualité des couleurs, de détails d'abord inaperçus puis d'autant plus délicieux, petit pan de mur rose, petit pan de mur bleu.

1. Du 18 septembre au 13 octobre.

2. Du 16 octobre au 15 novembre.

3. Du 17 novembre 1979 au 3 février 1980.

Jean-Loup BOURGET

LA BANDE DESSINÉE EN POSITION CRITIQUE

Tous les deux ans, la calme bourgade de La Roque d'Anthéron, sise près d'Aix-en-Provence, entre des collines fleurant le pin et le romarin et le lit de la Durance qui chauffe au soleil des millions de galets de marbre et de calcaire descendus des Alpes, est envahie par une foule haute en couleurs et en accent qui vient y célébrer le culte de la Bande Dessinée. C'est un phénomène relativement récent dans la société française, mais d'autant plus remarquable, que la chose imprimée, quand elle prend la forme des albums de B.D., ne soit plus seulement objet de lecture mais devienne occasion de kermesse. On ne se plaindra pas de ce qu'une production d'art graphique accède à un statut réellement populaire. Sans parler du Salon International d'Angoulême qui draine éditeurs, dessinateurs et spécialistes venus d'horizons très lointains, s'organisent un peu partout des fêtes de la Bande Dessinée qui pendant deux ou trois jours attirent dans une ville tous les amateurs du genre vivant dans la région, venus voir leurs auteurs préférés et découvrir, exceptionnellement exposées toutes à la fois, les productions des principaux éditeurs. Rien qu'en Provence, cette année, des manifestations ont eu lieu à Avignon, Aix-en-Provence, Toulon, Hyères, etc. On voit venir le temps où les offices de tourisme distribueront des cartes où, à côté de la route des vins, du parcours des abbayes romanes et du circuit des châteaux, figurera la tournée des Salons de la B.D.



Le précurseur PELLOS, auteur de *Futuropolis*, *Durga Râni*, *La guerre du feu* et autres classiques de l'image, dessinateur actuel des *Pieds nickelés*, à l'ouvrage. (Phot. Jean Arrouye)

Ce qui se passe à La Roque d'Anthéron est plus original, car la manifestation populaire n'y est pas tout. En fait, elle est seconde, se greffant sur un colloque international de réflexion sur la Bande dessinée comme phénomène éducatif au cours duquel critiques, dessinateurs et scénaristes discutent et disputent d'un thème particulier. Et, comme les responsables du colloque ont le sens de l'action autant que le goût de la réflexion, des activités éducatives et distrayantes sur la Bande dessinée sont organisées toute une semaine dans les écoles de la région.

Triple activité donc, et triple succès: les écoliers en redemandant, les congressistes, cette année, venaient de dix pays et de deux continents, le public qui s'est déplacé vers ce centre, à l'écart des voies de migration du week-end, a approché 12 000 personnes.

Il y a deux ans, le thème choisi était *Lecture et bande dessinée*; cette année, *Histoire et bande dessinée*. Les communications de ces deux symposiums ont été réunies en volumes, et ainsi commence à se constituer une collection de réflexions qui, au milieu de l'abondante littérature consacrée à la narration graphique, définit clairement une pertinence particulière et a déjà un impact sensible sur l'examen, en cours un peu partout, de ce genre qu'on ne peut plus qualifier de secondaire, ni d'évasion seulement¹.

Comme on peut l'imaginer, sur un tel sujet, les rapports entre l'Histoire et la Bande Dessinée, les contributions furent fort diverses. Car l'Histoire est chose sérieuse, complexe, vitale; et la B. D. a tendance à cultiver le burlesque, la simplification et le divertissement. Mais elle a aussi le goût de l'image détaillée, se complait à la couleur locale, assez souvent choisit comme personnages des êtres réels que la renommée a déjà élevés au statut de héros. Et selon que les histoires dessinées favorisent tel ou tel trait, elles disent l'Histoire avec respect ou désinvolture, renseignent ou égarent plus ou moins, parlent du temps passé pour lui-même ou n'en font qu'un prétexte pour exprimer les fantasmes et les obsessions du présent.

A La Roque d'Anthéron, on se penche successivement sur le rêve archéologique de Jacques Martin dans les aventures d'Alix, sur l'obsession maniaque d'exactitude scientifique de Jacobs dans ses fictions, sur la tentative de restitution authentique en tous points d'une histoire de Lugdunum (Lyon), sur la première transcription en images du Coran sous le contrôle de l'Université Al Azhar, mais aussi sur les billevesées des metteurs en scène de Caligula et sur les mystifications, ingénues à force de détournements, des auteurs des *Histoires de l'Oncle Paul*; Serge Saint-Michel expliqua pour quelles raisons psychologiques et narratives il avait pris des libertés avec la chronologie des exploits de la très réelle amazone africaine Ganwouné, et le dessinateur Hervé Lacoste révéla comment son burlesque Courtepointe cache Bérenger de Roquefeuil, puissant seigneur occitan, dont les mésaventures sont encore l'objet de récits populaires, cinq siècles après sa disparition, etc.

Par là, on touchait à d'autres problèmes: quel point de vue adoptent les faiseurs d'images? Racontent-ils l'Histoire officielle telle que les auteurs classiques ou les érudits nous l'on léguée? Jacques Martin semble bien connaître son Suétone, tel autre lit de travers Aulu-Gelle ou Apion. Certains préfèrent illustrer la légende née de la mémoire collective, comme Bernet Toledano décrivant la guérilla des Espagnols contre l'envahisseur Napoléon; d'autres réinventent l'histoire comme Goscinny et Uderzo avec *Astérix* ou certains auteurs de bandes dessinées sur la résistance française dans les années 40. Or, ces attitudes ne sont pas indifférentes, ni innocentes, non plus que la façon de donner à voir les histoires, car si les scénarios découpent et orientent les événements, c'est bien le style du dessin qui sollicite le lecteur de les considérer sérieusement ou ironiquement, avec vénération ou avec sarcasme. Qui plus est, les entreprises, comme *L'Histoire de France en bandes dessinées*, qui prétendent raconter réellement l'Histoire, mais inévitablement la hachent et la réduisent parodiquement sont des échecs, tandis que certains récits qui savent prendre des distances et n'hésitent pas à fabuler réussissent à retrouver le sens de l'événement. Rien n'est plus dangereux pour la connaissance et plus néfaste pour le plaisir que les dévoilements insidieux.

Car, évidemment, quand la Bande dessinée change l'Histoire en histoires, elle est doublement envahie par l'idéologie. L'Histoire ne constitue le passé qu'à travers le filtre d'une idéologie (elle vise l'objectivité, mais celle-ci dépend de critères qui, eux, ...), et son adaptation en images passe à son tour par une visée particulière. La Résistance peut être présentée comme une aventure héroïque ou une entreprise dérisoire, les Allemands en France ou les soldats français en Espagne peuvent être vus à travers des stéréotypes nationaux opposés, présentés en héros ou en salauds, les Romains décrits comme des civilisateurs ou des esclavagistes, les amazones africaines montrées comme de vaillantes combattantes ou de délectables femelles, l'Histoire peut être considérée comme le recueil des exploits individuels ou la geste d'une collectivité... L'idéologie commande non seulement la façon de décrire et de dessiner, mais aussi, parfois, le choix des sujets: Rino Albertarelli rappelle que s'il crée son Kit Carson, en 1937, c'est que situer une histoire dans le lointain Far West américain permettait d'échapper aux pressions et aux lieux communs du fascisme. Si tant de dessinateurs s'emparent, de nos jours, en France, de l'Histoire des Cathares et de la Croisade des Albigeois, c'est que l'occitanisme est devenu un phénomène culturel important. Encore faut-il savoir si le choix d'un tel sujet résulte de la sympathie pour la revendication d'identité régionale ou de l'opportunisme commercial.

C'est ici que les choses se compliquent. Car il y a un troisième niveau idéologique, perceptible dans les textes du volume *Histoire et bande dessinée*. Si tel analyste se réjouit de voir enfin «notre histoire» occitane reconnue, mais s'inquiète qu'elle ne soit pas toujours dessinée par quelqu'un de «chez nous», si tel autre décerne un brevet de qualité aux transcriptions épiques de l'Histoire contemporaine et le refuse aux essais de description réaliste, si certains, au nom de l'Histoire, condamnent l'idéalisme dans la Bande dessinée tandis que d'autres, pour la même raison, entérinent la fabulation mythique la plus rétrograde, il est évident que c'est parce que leur conception de l'Histoire et de la Bande dessinée, de ce qui est acceptable et condamnable dans la façon de raconter les événements et dans les jugements implicites portés sur eux par la narration dessinée, reposent sur des valeurs et des visions du monde différentes. C'est là l'intérêt ultime de cette publication: elle présente un ensemble critique qui sollicite, qui exige une attitude critique de la part du lecteur.

Peut-être est-ce pour cela que les textes les plus intéressants sont ceux qui se placent en retrait et au-dessus des considérations uniquement historiques: celui de P. Fresnaut-Desruelle, réflexion sur le mentir-vrai et les rapports entre histoires en images et images de l'Histoire; celui de D. Pinson qui décrypte sous *Griffu* de Tardi une réflexion ironique sur les engagements sociaux; celui de J. B. Renard qui étudie en ethno-mythologie l'histoire des techniques telle que les B. D. la conçoivent.

La Roque d'Anthéron, creuset où historiens et scénaristes, ethnologues et dessinateurs, critiques et éditeurs se frottent les coudes et se liment la cervelle, où une confrontation critique, pour l'instant sans analogue en Europe, s'opère. Dans deux ans, c'est sur le thème de Télévision et Bandé dessinée que l'on s'y réunira. A l'époque où la T.V., par satellite interposé, efface les éloignements géographiques entre continents, on espère que la B. D. aura des effets analogues et que, pour notre plaisir et notre enrichissement mutuel, des Canadiens viendront participer à la prochaine de ces fêtes de l'esprit et de l'image.

1. Édition Objectif Promo Durance, 1, place de l'Église, 13640 La Roque.