

Lectures

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54428ac>

[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

(1982). Lectures. *Vie des arts*, 27(108), 80–83.

LA PREMIÈRE HISTOIRE DE L'ART

Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Édition critique sous la direction d'André Chastel. Paris, Bibliothèque Berger-Levrault (Coll. Arts), 1981. Illus. en noir et blanc. Vol. 1, 280 p.; Vol. 2, 372 p.

La première histoire de l'art fut l'œuvre de Vasari (1510-1573), peintre toscan. L'idée était dans l'air, et Vasari n'était pas le seul à entreprendre un travail de cette envergure. Néanmoins, une dose d'ambition, alliée à la faveur des Farnèse et des Médicis, ont permis à Vasari de réaliser son projet en un temps record, devançant ses concurrents florentins, vénitiens et romains.

Les vies d'artistes virent le jour à Florence, en 1550. Elles eurent un tel succès qu'elles furent suivies d'une édition revue et augmentée, en 1568.

L'ouvrage est à ce jour remarquable par l'ampleur de sa conception, la richesse de ses renseignements, la souplesse de son écriture. La biographie d'artiste n'est-elle pas teintée d'analyse psychologique et doublée d'une sociologie de l'art, où Vasari décrit le contexte des créateurs? Ou encore, la minutieuse analyse technique en introduction ne permet-elle pas de mieux apprécier dans les textes successifs le travail des artistes sélectionnés? Bref, les *Vies* sont un modèle du genre et préparent la voie aux ouvrages modernes.

Le présent ouvrage constitue la première traduction intégrale en français, basée sur l'édition de 1568. Sous la direction d'André Chastel, *Les Vies* sont l'aboutissement de quinze années de travail mené au Séminaire de l'École pratique des Hautes Études et au Collège de France.

Au début de chaque biographie, les gravures sur bois de l'édition de 1568 représentant les portraits d'artistes agrémentent l'ensemble de cet impeccable et imposant document, qui sera réparti en une douzaine de volumes. Paul Jouve écrivait à Vasari: «Vos peintures périront, mais le temps ne consumera pas cet écrit.» Il n'avait pas entièrement tort.

René ROZON

LES ALÉAS DE L'ÉCRITURE D'ART

Max-Pol FOUCHET, *Bertholle*, Paris, Éditions Le Sphinx, 1979, 127 pages; illus. en noir et blanc et en couleur.

On ne sait pas très bien sur quoi repose l'importance ou en tout cas l'intérêt des monographies d'artistes.

On soutiendra que la qualité graphique, que les procédés d'impression figurent parmi les plus heurteux dans le monde de l'édition. Mais sur le plan du contenu, peut-on dire qu'elles détiennent quelque pertinence. En effet, une monographie d'artiste est par définition un ouvrage où un écrivain vante les mérites d'un artiste, indépendamment, somme toute, de sa valeur. Le commentaire est toujours apologétique et consiste à faire effectuer, si l'on veut, un passage d'un état de carrière à un autre, de l'état d'un artiste connu à celui d'un artiste reconnu. On pourra ajouter que le lecteur doit nécessairement, en abordant la lecture d'une monographie, se prémunir contre une vérité un peu facile, qui n'implique rien sinon un effet général, une opinion favorable auprès de ce dernier. Il convient donc de développer un deuxième degré de lecture, une lecture entre les lignes, qui tienne compte, non seulement de l'écrit, mais du sentiment dans lequel baigne cette écriture.

La monographie consacrée à Jean Bertholle par Max-Pol Fouchet n'échappe pas aux conditions de son genre. Par toutes sortes de moyens et, notamment, par des procédés rhétoriques, l'auteur est amené d'entrée de jeu à présenter son héros, l'artiste, sous le jour qui lui soit le plus favorable. Un bon moyen est de dire tout de suite à quel point il est grand, quitte à approfondir cette idée dans les pages qui suivront. Ici, l'auteur place la peinture comme un absolu. Pour exercer une telle activité, il faut être doté d'une certaine compétence qui s'affirme par une opposition à une certaine incompétence qui ne sont ni l'une ni l'autre précisée comme en fait foi ce qui suit:

«Jean Bertholle est entré en peinture comme d'autres entrent en religion, pour la servir, non pour se servir d'elle. De là, chez lui, une exigence constante, un refus permanent de se prêter à des considérations autres que celles qui concernent son métier et son art, qualités peu propres à alimenter d'échos les gazettes et séduire les cénacles!»

En fait, cette entrée en matière peut servir pour tous les artistes. Tous en effet entrent en peinture, tous possèdent la vocation et tous, fussent-ils les pires salonards, se tiennent loin des coteries simplement parce que ça fait bien de le dire même si ce n'est pas vrai.

Toutes les monographies comportent leur part, parfois lourde, de biographie. On remarquera comme une véritable constante que l'artiste, en son jeune temps, se comportait de telle manière qu'on pouvait déceler chez lui les indices d'un «profond tempérament d'artiste». Ou bien, il passe son temps à dessiner sur les nappes de la cuisine ou dans ses cahiers d'écolier, ou encore il est distrait et ne parvient pas à effectuer d'autres activités correctement. C'est le cas de Bertholle.

L'affirmation d'une qualité, comme on l'a vu plus tôt, ne passe pas nécessairement par son énonciation gratuite. On peut, par exemple, énoncer implicitement les qualités du héros en dénonçant les défauts des adversaires, du milieu des artistes, par exemple, quand on s'en tient à l'écart. La dénonciation de la confusion à ceci de particulier qu'on n'est pas nécessairement obligé de dire en quoi elle consiste. Or, sur le plan

rhétorique, rien de plus facile que de se démarquer d'une confusion indéterminée. Cette confusion, Jean Bertholle l'a dénoncée. Il en a le droit, car il a la passion, disons-le déjà, de l'essentiel, de l'absolu même. Approcher de l'essentiel, l'exprimer par l'art, telle fut et demeure sa réalisation.

L'espace manque pour décrire plus longuement les mécanismes de valorisation qui s'installent inconsciemment dans les textes des critiques d'art. Mentionnons toutefois un autre truc dont tout le monde se sert: la référence constante à des artistes réputés. Le résultat d'un tel usage est de hausser la qualité du héros sans enlever à l'artiste de référence la moindre petite parcelle de sa renommée. Un tel avouera des influences de Rembrandt, un autre de Michel-Ange, le troisième, pour sa part, aura rencontré dans un café parisien un Picasso qui lui aura dédicacé un napperon. Qu'en est-il de notre texte? Le bonhomme Bertholle, si j'ose ainsi m'exprimer par référence à Corot, Manet l'avait conduit vers un langage réellement plastique. (...) Quand Bertholle vit la peinture de Vincent van Gogh, il n'hésita pas. C'était l'homme qu'il attendait.

Enfin, le sens des mots peut différer à l'infini, l'important étant l'impression générale qui se dégage de l'énoncé. «Les peintures non figuratives de Bertholle ne sont pas abstraites; méfions-nous de la confusion des termes. Elles se réfèrent à son monde personnel et au nôtre par leur chromatique expressif (sic), leur structure dynamique et rythmique, leur équilibre du charnel et du spirituel.»

Les exemples fourmillent tout au long des paragraphes où l'auteur accepte enfin de parler de l'artiste à la 27^e page. C'est une loi du genre. On n'y peut rien sous peine de cesser d'écrire des monographies. Toutefois, je pense que l'on aurait intérêt à appliquer une telle lecture apparemment malveillante, mais lucide et amusante, à toutes les monographies d'artistes. On pourrait y découvrir des choses intéressantes.

Jean-Claude LEBLOND

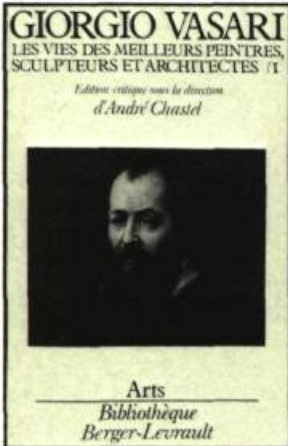
DE LEDOUX A LE CORBUSIER

Emil KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier—Origine et développement de l'architecture autonome*. Fontenay-sous-Bois, Éditions L'Équerre, 1981. 100 pages.

Il s'agit d'un livre de petit format, très dense et d'un grand intérêt pour ceux qui s'intéressent au développement architectural du 19^e et du 20^e siècles.

Le mécanisme de la révolution et de l'évolution y est très bien démontré; reste au lecteur le loisir d'en reconstituer la machine très complexe et de juger de l'importance des idées et des réalisations de Ledoux, de quelques-uns de ses confrères et de leur rôle de père ou de grand-père de l'architecture contemporaine.

Si la préface de l'auteur, dans l'édition originale de 1933, se bornait



à une demi-page, celle de l'édition française comprend dix pages, le texte d'Emil Kaufmann en ayant cinquante. Hubert Demish dit que la « préface est sensée offrir à l'éditeur comme au lecteur une sorte de garantie ou d'assurance, mais que le procédé peut avoir son revers, c'est-à-dire admettre implicitement que le texte ne se suffit pas à lui-même ». Il se ratrape en disant qu'il en va autrement pour ce livre, car il s'agit d'un texte déjà ancien, mais il note tout de même que "dans sa brièveté, ce livre n'a rien perdu de son tranchant".

De Ledoux à Le Corbusier, un titre choc, et combien évitant. En fait, il ne s'agit pas du développement de l'architecture, de la Révolution à nos jours, mais de l'apport de Ledoux, de Boullée, de Durand, etc., au changement, et de la formulation des principes d'autonomie contre l'hétéronomie débordante du baroque.

Evidemment Ledoux fera encore de nombreux emprunts à l'antique, mais le langage change; il parle déjà d'habitabilité, d'architecture pavillonnaire, et, comme l'écrit Emil Kaufmann, «l'indépendance des parties est le résultat le plus important du processus de renouvellement de l'architecture à la fin du XVIII^e siècle».

Le début du néo-classicisme est encore bien éloigné de Le Corbusier, mais en lisant Kaufmann et, de nouveau, la préface, on peut, à la fin, un peu mieux comprendre: hétéronomie, autonomie, origine, développement, ville idéale, esprit nouveau, ville radieuse, pour retomber, perplexe, dans le cycle confus de l'évolution aux approches du deuxième millénaire.

André BLOUIN

FICTION SYMBOLIQUE

Robert-L. DELAVOY, *Le Symbolisme*. Paris, Ed. d'Art Albert Skira, Flammarion (Coll. La Peinture), 1982. 219 p.; nombreuses ill. en noir et blanc et en coul.

«Entre 1950 et 1960 se fit sentir l'exigence d'une rencontre du désir et du signe, du vertige de la folie et de la rumeur des Dieux; pour retrouver la galaxie des significances.»

Tels sont les mots qu'emploie Robert-L. Delavoy dans l'introduction de son livre consacré au symbolisme. Un ouvrage qui, dès le début, séduit par la qualité de ses illustrations, la poésie de son texte délicatement tissée aux approches théoriques les plus arides, celles de la psychanalyse, de la sémiotique, pour une grande part. *Le Symbolisme*, c'est aussi un périple au pays «Ut pictura poësis»; une image vaut mille mots, et l'auteur se met en devoir de le prouver.

Ce livre, tel son corpus, ne peut se contenter du moins, du peu. Il remonte aux sources de ce moment de l'histoire de l'art et dresse un constat du contexte social de l'époque, des conditions de production des œuvres. Au temps où l'impressionnisme fait crier au scandale les bonnes gens dans les salons, le symbolisme se pose, d'une part, comme le refuge du Beau et du Vrai et, d'autre part, en Anti-conformiste dans

le conformisme. Un travail de sabotage à l'intérieur même des structures rigides de l'époque.

Un auteur parlant de peintres et de leurs œuvres: formes, lignes, matières, composition; iconographie, iconologie. L'attitude symboliste, par ce discours, est révélée dans toute sa splendeur, un texte ne reculant pas devant le romanesque, la biographique, l'anecdotique, pourrait-t-on dire. Mais tout ceci donne sa pleine mesure au symbolisme et, même, offre un tremplin à la critique d'art de cette fin du 20^e siècle où l'on retrouve, parfois à outrance, le plaisir de la couleur, de l'image, de son pouvoir de prolifération signifiante lorsque bien menée, déguisée, travestie.

Ce qui nous est proposé n'est pas le symbolisme en tant que mimétisme mais, pour reprendre les mots de l'auteur, comme une «déréalité». Une figuration allant au delà du réel représenté, dépassant le seuil du paraître pour aller vers l'essence. Alors que la peinture figurative fait un retour sur la scène artistique, les textes de Robert-L. Delavoy semblent d'autant plus pertinents, percutants. Des mots, des images, où la phrase de Gérard de Nerval tend à se vérifier: «Le vrai, c'est le faux, du moins en art et en poésie.»

France BERGERON

PEINTRE DE LA FEMME

Jean-Dominique REY, *Berthe Morisot*, Paris, Éditions Flammarion, 1982. 95 pages; illus. en noir et blanc et en coul.

L'œuvre discrète de Berthe Morisot appelle le commentaire d'un critique d'une discrétion aussi rare que celle de Jean-Dominique Rey. Ils sont faits pour se comprendre; il y a rencontre dès l'instant où il y a interprétation nouvelle, toute fraîche, d'une œuvre qui, selon le critique, n'a pas vieilli et qui, «cent ans après, n'a pas une ride». C'est un hommage de taille. Rey, en refaisant le parcours de l'œuvre, s'emploie à rectifier certains jugements hâtifs usés par le temps et qui ne rendaient pas justice à ce peintre subtil et très personnel.

Qu'elle ait inspiré quelques-uns de ses plus beaux portraits à Manet, rencontré au début de sa carrière, qu'elle soit devenue sa belle-sœur en épousant son frère Eugène, ne la confine pas au rang d'élève docile; de même, dans les dernières années de sa vie, qu'elle ait été l'amie de Degas, de Monet et de Renoir, n'atténue en rien le rôle de premier plan qu'elle a joué dans l'impressionnisme et que sa mort prématurée a rejeté dans l'ombre pendant plusieurs années.

L'auteur nous invite à la redécouverte de cette œuvre sous trois aspects: la peinture, où elle égale souvent les plus grands; le pastel, où elle se situe au niveau de Degas; l'aquarelle, enfin, qu'elle manie avec autant de subtilité que d'invention. Il s'emploie à dissiper le nuage de légèreté qui a entouré l'œuvre «dont le charme cache avec bonheur la rigueur» mais qui, en réalité, a été poursuivie avec passion, ténacité et lucidité.

De la vie de l'artiste, la critique ne nous donne que les données essentielles à la compréhension des œuvres dont il aime faire ressortir les côtés les plus inventifs. Il sait voir, établir des rapports et refaire les étapes avec de nouveaux éclairages. Berthe Morisot sort de ces pages comme une des figures majeures de la peinture française. Un peintre de la spontanéité, de la transparence, qui connaît l'art de piéger la lumière.

Très beau texte de Jean-Dominique Rey, à la fois grave et tendre, qui fait progresser dans la compréhension d'une œuvre fort bien structurée.

Andrée PARADIS

UNE ANTHOLOGIE NÉO-SURRÉALISTE

Jean-Louis MONOD, *Treize peintres européens contemporains*. Nice, Édition Alain Lefeuvre (Coll. Art fantastique), 1980. 188 p.; portraits; ill. en noir et en coul. (La jaquette du livre est titrée *Du surréel au fantastique*.)

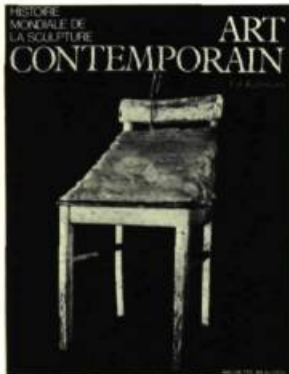
Les termes surréel, fantastique, visionnaire, ont la particularité de se recouper un peu l'un l'autre et de ne pas être définis d'une manière bien nette, tant et si bien qu'un chacun demeure libre d'y mettre le contenu de son choix. C'est d'ailleurs cette fluctuation lexicologique qui permet de regrouper entre deux couvertures treize peintres dont on ne sait pour quoi ils ont été sélectionnés ni s'ils acceptent d'être placés dans le voisinage de l'un ou de l'autre. Enfin, qui a été exclus et sur la foi de quoi? L'auteur n'ayant pas daigné s'en expliquer dans un texte qui chapeaute l'ensemble, il convient de prendre son choix comme il est et pour ce qu'il est.

Puisque la plupart des artistes ne sont pas, en général, connus du public, il convient de les énumérer tous: Giordano Becciani, Gaston Bogaert, Roger Chapelain-Midy, Alix Deonna, Kazimierz Dzyga, Nicolas Ekman, Galeazzo von Möri, Odette Petit-Jean, Fernand Poncelet, Guy Respaud, Dietrich Schuchardt, Georges Spiro, Roger Vogel. Chacun d'eux a droit à un traitement sensiblement égal, soit dix à douze pages, un portrait et une dizaine de reproductions entre lesquelles se faufile un texte vaguement poétique truffé de références littéraires et picturales et piqué de quelques éléments biographiques. Toutes les œuvres étant figuratives, le surréalisme qui nous est proposé est uniquement constitué de la rencontre extraordinaire d'objets ordinaires. Ici et là des réminiscences plus ou moins explicites de Dali, de Magritte, de Delvaux, de Labisse, d'Ernst Fuch, de Bruegel et d'autres.

Il faut signaler que la plupart des œuvres — d'ailleurs bien reproduites — datent des années 1970 et plus rarement des années 1960. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un livre fondamental, il est assuré que les historiens d'art à venir le consulteront avec curiosité et y trouveront une sorte de répertoire anthologique des ramifications de l'art surréaliste à notre époque.

Gilles RIOUX





LA SCULPTURE MODERNE... TRAHIE?

Udo KULTERMANN, *Art contemporain*, Paris, Hachette-Réalités, 1980. 190 p.; très nombreuses ill. en noir et en coul.

Bien qu'il soit intitulé *Art contemporain*, ce volume traite exclusivement de la sculpture d'aujourd'hui et prend place dans une collection consacrée à l'*Histoire mondiale de la sculpture* produite par les éditeurs Mondadori et Shogakukan et comptant huit autres tomes que nous ne connaissons malheureusement pas. Mais tout semble indiquer que chaque volume de la collection doit se suffire à lui-même.

Si, dans l'univers protéiforme de l'art, la peinture jouit d'un statut nettement privilégié qui se prolonge dans la gravure, cela tient largement dans la modicité des coûts de production; il en va tout autrement dans la sculpture et, plus encore, dans l'architecture qui commandent l'engagement de sommes plus importantes, ce qui a pour effet de limiter le nombre des œuvres; dès lors, la diversité des expressions rend plus malaisée une vue d'ensemble de la sculpture au vingtième siècle. C'est néanmoins à cette tâche difficile qu'Udo Kultermann s'est attelé, à la suite de prédécesseurs non moins courageux comme Carola Giedion-Welcker, Herbert Read, Andrew C. Ritchie, A. M. Hammacher, Jean Selz, Albert E. Elsen, Rosalind Krauss et Jack Burnham. Ainsi, le réalisme agressif de Duane Hanson, les néons de Dan Flavin, les tranchées de Michael Heiser, les emballages de Christo demeurent des énigmes perpétuellement impénétrables si on persiste à vouloir les regarder et à les interpréter selon des critères de pure beauté formelle, de surface bien patinée sur laquelle vient ruisseler la lumière, de matériaux nobles (ou pauvres) agencés en masses équilibrées entre elles, ou bien plus ou moins *abstraites*. Sans être totalement désuètes, ces approches se révèlent insuffisantes dès lors qu'on veut considérer la production sculpturale des vingt dernières années, au moins.

Le propos de l'auteur est de nous offrir une nouvelle synthèse historique de la sculpture de 1907 à nos jours, s'articulant en quatre phases: 1) l'union des symboles humanistes avec les premières images de la technologie; 2) l'approche organique et l'insertion de l'inconscient, vers 1930; 3) l'art des rebuts et les nouvelles technologies de l'après-guerre; 4) l'intervention sur le milieu naturel et l'utilisation du corps humain comme moyen d'expression, depuis 1970 environ. Malheureusement, la mise en page et la composition du livre ne font pas ressortir ces quatre grandes phases. La réunion des planches en couleur, vers le milieu du livre, et le bloc imposant des illustrations en noir, à la fin, facilitent la production d'un livre édité en plusieurs langues mais rendent la lecture franchement ardue pour ne pas dire aberrante; d'autant plus qu'il n'existe dans le texte aucun renvoi aux illustrations!

Si l'éditeur n'est pas irréprochable, l'auteur n'est pas sans défaut non plus. Il a la fâcheuse manie de truffier son texte d'énumérations plus ou moins longues de noms d'artistes ou d'œuvres pour lesquelles il donne le titre, la date, la ville et la collection.

Certes précieux pour le spécialiste, ces renseignements auraient gagné à être rejetés en bas de page ou placés dans la marge et composés en caractères plus petits, d'autant plus qu'il s'agit d'œuvres qui ne sont pas reproduites dans le livre. Que dire encore de ces références à des ouvrages ou à des articles fort énigmatiquement signalés par un nom d'auteur et une date mis entre parenthèses tandis que rien, absolument rien, dans le livre ne permet de les identifier? On peut cependant croire qu'ils renvoyaient à une bibliographie qui s'est mystérieusement volatilisée. C'est grand dommage.

Que restera-t-il de ce livre au lecteur ordinaire? Assurément bien peu de chose si ce n'est une succession de belles images. Triste consolation.

Gilles RIOUX

ESTIMÉ PAR LES SPÉCIALISTES, INCONNU DU PUBLIC, HERCULE SEGERS

John ROWLANDS, *Hercule Segers*, Paris, Herscher, 1981. 37 p.; 77 pl. en noir et en coul.

Hercule Segers est un de ces artistes qu'on qualifie de *maudits* parce que leur vie n'est que péniblement reconstituée à partir de mentions laconiques dans les pièces d'archives et de commentaires plus ou moins contemporains ou posthumes. Quant à leur œuvre, il a souvent connu une très longue éclipse avant d'être remis en lumière. Né à Haarlem en 1589 ou 1590, Segers meurt vraisemblablement vers la fin des années 1630. Son grand titre de gloire est d'avoir pratiqué pour son propre plaisir d'incessantes recherches et expérimentations dans le domaine de la gravure et, plus particulièrement, de la gravure en couleur; si bien que certains auteurs lui ont trop hâtivement attribué l'invention de celle-ci. Son sujet de prédilection étant le paysage, il nous reste de lui 183 tirages de 54 sujets ou variantes d'un même sujet, plus une douzaine de peintures dont quatre sont signées. Après le Rijksmuseum d'Amsterdam, seul le British Museum peut se vanter de posséder un important fonds de gravures de Segers; et l'auteur, John Rowlands, est d'ailleurs conservateur au département des dessins et estampes de ce musée.

Sauf erreur, il s'agirait ici du premier volume en français sur Hercule Segers, bien qu'il soit traduit de l'anglais. Ainsi le public pourra-t-il mieux apprécier cet artiste méconnu. Les illustrations très soignées pourront parfois sembler un peu affadies au lecteur trop pressé; en effet Segers tire souvent ses gravures sur des papiers de couleur, ou préparés avec certaines couleurs, ou bien sur des morceaux de tissu; il retouche certaines parties à la gouache ou à l'aquarelle ce qui produit des effets de transparence et joue avec les encres de couleur qu'il emploie fréquemment. Il utilise la technique de l'*eau-forte au sucre* qui a la particularité de ne sécher que difficilement et se prête aux fines retouches.

Ses paysages sont généralement des vues imaginaires de vallées bordées d'escarpements fantastiques

plus ou moins menaçants et s'ouvrant sur un horizon lointain ou sur une rivière; elles sont parfois ponctuées de ruines ou de villages isolés qui font de Segers l'héritier de cette tradition du paysage qui, en Hollande, remonte à Pieter Bruegel l'Ancien.

Si les données biographiques demeurent forcément sommaires, John Rowlands a su trouver un juste équilibre entre les considérations sur la technique des gravures de Segers et les filiations liant cet artiste au milieu hollandais et à sa tradition. Bref, un petit livre qui était devenu nécessaire.

Gilles RIOUX

REGARDS IMMORTELS

Robert BENAYOUN, *Le Regard de Buster Keaton*. Paris, Herscher, 1982. 205 pages; environ 400 illus. en noir.

En collaboration, Jenny de Vasson, *une femme photographe au début du siècle*. Paris, Herscher, 1982. 103 pages; 82 illus. en noir.

Dans cet hommage à Buster Keaton et à son regard, Robert Benayoun associe, que ce soit à cause de l'influence qu'exerça Keaton ou de la coïncidence des faits à l'époque d'un Hollywood qui délire dans l'illusion - Kafka, Duchamp, De Chirico, Magritte, Caspar David Friedrich, Dali, ... - aux divers rôles que joua Buster Keaton. La possibilité d'imaginer que l'art de Buster Keaton repose sur la citation en art, en fonction de sa spontanéité issue de son inconscient et de son intuition, n'est qu'un volet de cet ouvrage qui présente un autre Keaton.

Cette fois-ci, on s'attardera moins à la relation Keaton/espace, vérifiant, par exemple, si son chapeau, peu importe la pose, correspond ou non à la ligne d'horizon. Photographié par Ruth Harriet Louise, puis par Clarence Sinclair Bull de la M.G.M., qui firent également travailler Garbo, Mae Murray et d'autres, Keaton est au centre de l'écran; les gros plans sont au centre de la tribune faite à Keaton, et son regard, au centre du visage, est au centre du propos de l'auteur. Les yeux de Buster Keaton n'ont guère besoin de mots parce qu'ils entendent, touchent, ou pensent; ils révèlent son intériorité, et le passage du comique au dramatique ne se situe que là, dans ce regard quasi impassible.

L'auteur, qui travaille sur Keaton depuis 1965 et qui a établi depuis plusieurs années une étude systématique du comique à l'écran, rend compte d'une dualité Keaton/Chaplin. Dans les années 20, Chaplin, qui était célèbre avant Keaton, adopte une approche plus théâtrale et à l'italienne; sa conception de la nature diffère en ce sens qu'elle est souvent un décor expressionniste romantique, représentée factivement et en studio; chez Keaton, cette nature est plus dynamique et est traversée de trains, de troupes en marche ou encore d'animaux. L'image de la femme: Chaplin se pâme devant une femme qu'il idolâtre, et Keaton la considère comme son égale mais, souvent aussi, comme un accessoire ou l'objet d'un gag. Ce qui est prenant dans Buster



Keaton se situe là où se conjuguent ensemble passivité, simplicité et innocence, parmi tous ces dépassements physiques que l'imaginaire et l'illusion font agir.

De l'autre côté du continent américain, au tournant de ce siècle, alors que la photographie entrait dans son ère de production de masse, Jenny de Vasson photographiait ceux qui l'entourait dans le Berry français. Il est possible d'examiner des photographies qui tiennent à la fois du document d'archives – de l'histoire – et d'une mise en scène, d'une théâtralisation et de l'artifice. L'intention de l'artiste pour le sujet ou la chose qu'il y a (aura) à regarder, et cette volonté de laisser une trace indicielle (in)déterminée, se retrouve dans l'œuvre de Jenny de Vasson, photographe amatrice d'avant 1914, qui fit, paraît-il, de la photographie «par plaisir, pour conserver des souvenirs».

Voici des auteurs qui se sont dévoués à la tâche admirable de sauvegarder 5 000 plaques et négatifs, de tirer Jenny de Vasson de l'anonymat, afin de communiquer son œuvre et, parallèlement, son exemple à tous ceux qui finissent, par négligence, par détruire des archives privées. Car il est bien vrai qu'en Europe, et particulièrement en France, de nombreux trésors d'archives privées, cachés ou oubliés, reposent dans les coins oubliés ou cachés d'anciennes habitations.

Le travail à caractère sociologique des auteurs autour des photographies de J. de Vasson, nous mène rapidement à d'importants problèmes abordés en photographie, soit la quantité de subjectivité que manifeste l'artiste et qui s'infiltré parmi l'objectivité de l'appareil, une histoire des techniques photographiques, la notion d'auteur, etc. Malgré une approche quelque peu romanesque du pourquoi de ce livre, le message, l'interprétation des intentions et des non-intentions de l'artiste, ces interventions ne viennent rien gâter. En fait, les textes qui accompagnent ces quatre-vingt planches photographiques imprimées splendidement à l'héliogravure, soit des extraits des cahiers de lectures et de la correspondance de l'artiste, sa vie, ainsi que des extraits de lettres des écrivains Jean-Richard Bloch à Romain Rolland, renforcent habilement l'idée d'extrême originalité, puis de solitude que l'on se faisait de la photographie, ou de son regard. Ses portraits aux cadrages particuliers avec fond perspectiviste très composé, ou parfois bouché, aux lignes de fuite qui sillonnent ou qui tranchent l'icône en plusieurs parties, dévoilent un regard photographique d'une extrême sensibilité. Paysans, femmes aux champs, enfants et adolescents se laissent prendre au moment même où l'inquiétude est en train d'être apprivoisée: l'image s'immortalise.

Ce qui pourrait finalement unir Keaton à Jenny de Vasson, outre le même éditeur, réside dans une intuition semblable qui les poussa, malgré l'objectivité trop discutée d'une caméra ou d'un appareil photographique, et malgré toutes les formules académiques de leur temps, à déployer une approche unique et très subjective, de la réalité dans le cas de Jenny de Vasson, et de l'imaginaire lié à l'absurde, dans celui de Buster Keaton.

Isabelle LELARGE

LA POÉSIE ET SA SURVIVANCE

D.J. JONES, *The Lines of the Poet*. Toronto, Monk Bretton Books, 1981. 13 poèmes illustrés de 14 portraits de Morton Rosengarten. Ouvrage tiré à 130 exemplaires, dont 100 sont dans le commerce.

Livre exceptionnel, *The Lines of the Poet* est un hommage unique rendu à la poésie anglaise du Canada. Depuis sa sortie, fin 1981, les louanges sont unanimes et font état de ce très grand ouvrage, entièrement conçu et réalisé par des artistes.

La formule était simple, mais elle exigeait rien de moins que l'excellence pour être significative. Mettre en valeur quatorze poètes parmi les mieux connus de notre temps devint l'objectif de l'auteur D.J. Jones, poète et critique, professeur à l'Université de Sherbrooke et qui a déjà remporté le prix du Gouverneur. Il a fait la sélection des poèmes et préparé l'introduction générale. L'artiste montréalais Rosengarten, qui est aussi sculpteur, a illustré l'œuvre. Quatorze portraits remarquables où son talent s'affirme. C'est un dessinateur prodigieux. Chaque portrait constitue une lithographie originale signée et numérotée par l'artiste. Chaque poème porte aussi la signature de l'auteur, à l'exception de celui du poète A.J.M. Smith, décédé avant la parution du livre.

La qualité de la lithographie résulte de la collaboration étroite, qui a duré plus de deux ans, entre le lithographe Marc Saint-Pierre et Rosengarten. Ce dernier rappelle également dans la préface que la Papeterie Saint-Armand, de Montréal, a fabriqué à la main le papier sur lequel les lithographies et les poèmes ont été imprimés. Composé de coton et de lin, c'est un papier vergé semi-glacé à la fois pur (sans acide) et lourd (150 livres). Pour la composition du texte, il s'est adressé à Pierre Guillaume, qui a su relever le défi qu'offrait la grandeur et le grain des feuilles et réussir, à l'aide de caractères appropriés et de sa presse à bras Vandercook, un autre chef-d'œuvre d'élégance typographique qui appelait nécessairement une autre très grande réussite: le coffret de papier noir bordé de bougran gris foncé de Pierre Ouvrard qui contient l'ouvrage.

Livre d'art authentique, *The Lines of the Poet* est une des meilleures réussites de l'édition canadienne.

Andrée PARADIS

PUBLICATIONS REÇUES

Geneviève AMYOT, *Dans la pitié des chairs*. Montréal, Éditions du Noroît, 1982. 117 pages; dessin de Madeleine Morin.

Joseph-Émile MULLER, *La Fin de la peinture*. Paris, Gallimard, 1982. 155 pages.

La Nouvelle Barre du Jour. Numéro 108, Décembre 1981. Montréal, 76 pages; illus. en noir.

Marc LE BOT, *L'Oeil du peintre*. Paris, Gallimard, 1982, 158 pages.

Marie-Thérèse PAQUIN, *Il Trovatore*. Les Presses de l'Université de Montréal, 1981. 143 pages.



CATALOGUES D'EXPOSITION

Sybil Andrews. Calgary, Musée Glenbow, 1982. 88 pages; illus. en noir et en couleur.

Barbara Astman-Rouge. Paris, Centre Culturel Canadien, 1982. 15 pages; illus. en noir et en couleur.

Pierre Boogaerts-Série écran. Paris, Centre Culturel Canadien, 1982. 17 pages; illus. en noir et en couleur.

Chaises-400 ans de changements sociaux et stylistiques. Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1982. 36 pages; illus. en noir.

Judith Coxe-Vital Signs. Guelph, Centre d'art Macdonald Stewart, 1981. 4 pages; illus. en noir.

Ad Dekkers. Amsterdam, Musée Stedelijk, 1982. 28 pages; illus. en noir et en couleur.

Hervé Fischer. Montréal, Direction des Communications, Ministère des Affaires Culturelles, 1981. 60 pages; illus. en noir.

Prints by Otis Tamasauskas. Guelph, Centre d'art Macdonald Stewart, 1981. 16 pages; illus. en noir et en couleur.

Rober Racine-Dictionnaires A. Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1982. 19 pages; illus. en noir.

Tour d'y voir-Oeuvres récentes de Daja, Liuba, Melo, Flavio-Shiro. Paris, Galerie Bellechasse, 1982. 12 pages; illus. en noir.

S.J. Witkiewicz-Génie multiple de Pologne. Lausanne, Éditions l'âge d'Homme, 1981. 109 pages; illus. en noir et en couleur.