

Bibliophilie/lectures

Volume 30, Number 120, September–Fall 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54125ac>

[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

(1985). Review of [Bibliophilie/lectures]. *Vie des arts*, 30(120), 86–88.

UN CATALAN INTERNATIONAL

GUY WEELEN, **Joan Miró**. Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1984. 188 pages; 267 ill., dont 54 en couleur.

Le jour de la Noël 1983, Joan Miró, «l'enchanteur catalan», s'éteignait doucement, en son île de Majorque, dans sa quatre-vingt-onzième année. Depuis quelque temps, il est vrai, il n'y voyait plus guère et s'était arrêté de peindre; mais celui dont, enfant, la santé avait été qualifiée de frêle laissait derrière lui, au terme d'une carrière comparable par la longévité à celles de Picasso ou de Kokoschka, une œuvre dont l'abondance et la facilité – au moins apparente – témoignaient d'une exemplaire vitalité. Miró, qui avait la tête ronde comme une pomme (et, dans sa vieillesse, tapelée comme le fruit même), produisit toiles, dessins, lithos, sculptures, céramiques et tapisseries comme un arbre fruitier donne, année après année, sa récolte.

Déjà l'auteur, en 1961, de deux volumes sur Miró, Guy Weelen, dans sa nouvelle et monumentale monographie, s'est d'abord astreint à la description des œuvres; négligeant l'anecdote controuvée, il a dégagé les étapes essentielles d'un cheminement long et complexe, noté l'incidence des changements de résidence, regroupé les séries qui partagent le même support. Il a su, dans le même temps, éclairer judicieusement la singularité de Miró par le rapprochement avec certains contemporains, qu'il s'agisse d'artistes comme Matisse, Calder ou les surréalistes, ou de maîtres dont la pensée imprègne notre époque, comme Freud.

La singularité de Miró, en effet, a quelque chose de têtue. Dès le *Nu debout*, de 1918, Weelen note l'incapacité du peintre à se soumettre à la règle austère du cubisme; plus tard, il rappelle le mot d'André Masson, pour qui Miró était «le plus naturellement surréaliste» du groupe. L'important est bien sûr l'adverbe «naturellement»: Miró renâcle à la discipline de l'école, du style; il trouve sa place au sein d'un mouvement qui lui permet de suivre sa pente propre.

Une chronologie précise ponctue le développement de l'œuvre. Jusqu'en 1918, ce sont les années de formation, marquées par l'environnement barcelonais et sa francophilie. De 1918 à 1923, la période, à mes yeux peut-être inégale, du réalisme magique: *La Ferme*, *Nu au miroir*, *Nature morte au lapin*,... A partir de 1923, s'ouvre l'époque surréaliste, une remise en cause graduelle de la tradition picturale qui culmine avec les *Intérieurs hollandais*, de 1928. Aussi 1930 constitue-t-il une sorte de palier, dans la vie privée (Miró s'est marié en octobre 1929) comme dans l'activité artistique (il délaisse quelque temps la toile pour s'adonner aux assemblages d'objets). Puis le voici qui expérimente avec les supports les plus divers. Les années quarante inaugurent la série musicale, mais aussi obsessionnelle, des Constellations. En 1944, commence la collaboration avec le céramiste Artigas, qui aboutira, vers 1960, à ces chefs-d'œuvre que sont les murs monumentaux de la Maison de l'Unesco ou de la Harvard Graduate School. Parallèlement se poursuit la peinture sur toile, puis reparaissent les supports *bizarres*, franges, carton ondulé, toile de sac,...

Dans les vingt dernières années, sans que s'efface la peinture (v. la série des Bleus), ce sont les graphiques, les sculptures, les tapisseries enfin, qui dominent. Certains y ont vu une décadence, dont Weelen ne dit mot: il conclut sur les grandes sculptures et sur la révolte qu'elles signifieraient, ce qui paraît un peu excessif, non que les sculptures récentes (notamment les assemblages d'objets) soient nécessairement inférieures à celles de l'avant-guerre; mais enfin il est difficile, à la fin de sa vie, de voir en Miró, recruté d'honneurs, l'incarnation de la révolte...

Si les séjours en France, en Amérique, sont évidemment importants, on ne peut s'empêcher de songer qu'ils constituent autant d'alibis: ce que Miró trouve ailleurs, c'est d'abord la confirmation de sa propre nature; il y aiguise sa propre singularité. Le paradoxe est bien résumé par Miró lui-même: «Il faut devenir un Catalan international» (à Jacques Dupin). Autrement dit, devenir international, mais en restant catalan (Nietzsche: «Deviens qui tu es»). Assurément non négligeables, les voyages ouvrent non seulement sur le monde extérieur, mais aussi sur l'histoire (la peinture hollandaise), et surtout sur le monde contemporain. Paris mène au cubisme, puis au surréalisme; New-York marque l'«influence en retour» (Margit Rowell) de la nouvelle peinture américaine sur Miró. C'est du surréalisme sans doute que Miró apprendra – et retiendra – le goût des rapprochements de mots, incongrus et poétiques, qui émaillent ses titres: *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (1926), *Le Soleil rouge ronge l'araignée*, 1948. *Ocell* («oiseau» en catalan) évoque en même temps l'ocelle, l'œil des plumes de paon ou des ailes de papillon. Pour ce qui est de l'Amérique, Weelen note la parenté de certains assemblages, dans les années trente, avec les concetti pleins de verve de Calder; il esquisse une comparaison pertinente avec Pollock: royauté du geste, intégration du hasard, de l'accident des gouttes qui parsèment la surface monumentale (céramique de Harvard).

Plus foncier est pourtant l'enracinement catalan. Enracinement filial à la terre, fidélité à l'enfance, au paysage de Montrouge (*La Ferme*, 1921-1922) où Miró-Antée reprend pied, reprend force en touchant (sa) terre; thème équilibré par celui des astres et des oiseaux, du ciel et de l'envol. De ce catalanisme, il existe bien d'autres témoignages. Politiquement: lorsque Miró, avec la plupart de ce que l'Espagne comptait d'intellectuels et d'artistes, s'engage, pendant la Guerre civile, du côté loyaliste, il réalise *Le Faucheur* (peinture murale pour le pavillon de l'Espagne républicaine à l'Exposition Universelle de Paris, 1937). Weelen y voit l'image de la Mort (la Faucheuse); mais on y reconnaît avant tout le *Segador*, le Paysan catalan révolté du 17^e siècle, dont on reverra la silhouette, la lame de sa faucille se confondant avec le croissant de lune, dans *Paysan catalan au clair de lune*, 1968, ou dans la lithographie de 1979 *Bon coup de lune* (allusion à l'hymne national catalan, *Els Segadors*).

On remarquera encore le soin qu'a eu Miró de collaborer avec des pays, Catalans comme lui: Josep Llorens i Artigas, pour les céramiques, Josep Royo, pour les tapisseries, l'architecte Josep Lluís Sert, dont le traditionalisme catalan, marié au rationalisme yankee, fait avec l'invention chromatique de Miró un contraste savoureux: studio du peintre, à Palma, Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, Fondation Miró, à Barcelone.



1. La Fondation Miró à Barcelone, en 1975. (Phot. F. Catala-Roca)



2. Joan MIRÓ *Personnage devant le soleil*, 1968. Huile sur toile; 260 cm x 174. Fondation Miró, Barcelone. (Phot. F. Catala-Roca)

lectures

Ouverte au public en 1975, la Fondation est tout à la fois un haut lieu du catalanisme et de l'art contemporain. Un symbolisme transparent l'a située sur la colline de Montjuich, au flanc de laquelle le Musée d'Art Catalan abrite les fresques romanes et les Vierges taillées où Miró enfant puisa l'inspiration et, aussi, le sentiment d'appartenir à la tribu.

Il convient d'ailleurs de détailler l'appartenance catalane de Miró, en distinguant ce qui revient à Montroig, à Barcelone, à Palma. Montroig, c'est la terre, l'enracinement; Barcelone, la ville ouverte sur l'Occident; Palma, nouvelle Ithaque, le retour, après l'exil, dans le sein de la mère Méditerranée. Artistiquement, la campagne renvoie à l'architecture romane, et Barcelone à l'architecture moderniste de Gaudí: le mur de l'Unesco dialogue tout ensemble avec l'appareil des églises médiévales et avec les céramiques multicolores du Parc Güell. Majorque enfin résume l'art populaire (les sifflets de terre blanche tachée de bleu, jaune, rouge ou vert), voire l'art primitif (l'œuf de la fronde, de la matrice universelle).

Ces couleurs pimpantes, si caractéristiques de l'œuvre dans sa dernière phase, largement diffusée par la lithographie et l'affiche, ces pictogrammes (étoiles, oiseaux, sexes féminins, ...) vont de pair cependant avec l'envahissement du noir. Manière de circonscrire une part d'ombre, un irrationnel moins joyeux qu'il y paraît. Ceci apparaissait plus clairement peut-être avant que le langage de Miró tende vers l'abstraction pictographique. Tels *Nus* dessinés de 1937, évoquant Schiele, pourraient être qualifiés d'expressionnistes. Auparavant, le *Chien aboyant à la lune*, 1926, se souvenait de Goya, *expressionniste* avant la lettre. Ce rapport à Goya dénote chez Miró une dimension proprement espagnole – et non plus catalane – à laquelle il faudrait sans doute intégrer les éléments *flamands* ou *hollandais* de l'œuvre; on connaît en effet les liens historiques des deux écoles, Flandres et Espagne, par exemple dans le domaine de la nature morte. Miró n'a jamais mieux peint que lorsque le réalisme de la facture coïncidait magiquement avec la plus grande impression de mystère: *Autoportrait*, de 1919 (Donation Picasso), où les sillons de la chevelure et de la chemise sont tracés avec la même méticulosité que dans *La Maison du palmier* ou *Le Potager à l'âne*; *Portrait de danseuse espagnole*, 1921; (Donation Picasso encore), qui a la même tête que l'artiste: poupine, mais le menton décidé.

Jusqu'à l'aspect physique du livre – une toile bise incisée de noir – rappelle le goût de Miró pour la toile comme matière. Les formules heureuses fourmillent (ainsi, pour rendre compte de l'affinité entre Miró et Pollock, «une véritable pentecôte des idées», p. 169). Guy Weelen a rendu à Miró un hommage attentif et scrupuleux.

1. Chez Fernand Hazan, à Paris.

Jean-Loup BOURGET

VOIR PICASSO

Catalogue de l'Exposition **Pablo Picasso – Rencontre à Montréal**. Paris, Imprimerie Moderne de Lion, 1985. 307 pages; nombr. planches en couleur et en noir.

Complément indispensable des expositions majeures, le catalogue appartient aujourd'hui aux meilleures réussites de l'édition. Celui qui accompagne l'exposition Picasso¹ est exceptionnel par la dimension (celle d'un grand livre d'art) et par l'excellence du contenu et de la présentation. Il prolongera longtemps la mémoire d'un événement qui aura fait couler beaucoup d'encre.

Les auteurs du catalogue, Louise d'Argencourt et Pierre Théberge, rappellent, dès le début, l'immense dette de reconnaissance que l'on doit à Jacqueline Picasso, qui a prêté les œuvres de sa collection personnelle au ministre des Affaires Culturelles, Clément Richard, l'initiateur du projet, et au directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Alexandre V. J. Gaudier, qui a multiplié les efforts pour que l'exposition soit une réussite et attire des foules considérables. Sans eux, l'exposition n'aurait pu avoir lieu. Et Alexandre Gaudier dit justement dans son avant-propos qu'elle constitue un «moment privilégié» dans le rythme des expositions.

On a réuni pour le catalogue quatorze textes d'auteurs qui ont commenté Picasso à différentes époques. La plupart de ces textes sont bien connus mais le regroupement était une heureuse initiative; il intensifie la vision d'ensemble, et le texte de John Richardson, en particulier, apporte sur les dernières années de Picasso un regard neuf plein d'amitié. Il s'oppose à une critique outrancière, qui a voulu voir dans cette dernière étape un déclin de la puissance créatrice, et démontre que, bien au contraire, ce fut pour le peintre de Mougins l'époque de la plus grande liberté et des audaces imperitinentes avec l'Histoire.

Un texte inédit, celui de Pierre Théberge, *Connaître Picasso*, invite à une plongée dans ce fameux regard de l'artiste qui, selon Brassai, vous perce, vous subjugué, vous dévore. L'œil de Pierre Théberge scrute celui de Picasso par le biais d'un troisième regard, celui du peintre Gian Battista Tiepolo (1690-1770) dont le Musée des Beaux-Arts possède un tableau, *Apelle peignant le portrait de Campaspe*. Pierre Théberge démontre que les multiples variations du thème du

regard qu'on repère dans le tableau préfigurent en quelque sorte tout ce qui touche à Pablo Picasso. Démonstration qui part de loin, qui s'amplifie à même d'ingénieuses ramifications et qui *donne à voir* ce poète du regard qu'est Picasso.

Une seule réserve: l'étonnante formule adoptée pour la chronologie où des oublis graves fourmillent dans la partie canadienne. Il serait toutefois de mauvais goût d'insister davantage tant le catalogue, dans l'ensemble, est une réussite remarquable, une des plus belles publications réalisées jusqu'ici pour un musée canadien.

1. Au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 21 juin au 10 novembre 1985.

Andrée PARADIS

UNE RÉUSSITE EXCEPTIONNELLE

Michael FLOMEN, *Still life Draped Stone*. Montréal, Galerie John A. Schweitzer, et Sutton West (Ontario), The Paget Press, 1985. Non paginé; 26 photographes précédées d'un texte de Peter Sibbald Brown.

Peu de temps après l'exposition de maquettes originales de livres de photographie organisée par l'Espace Ovo qui voulait attirer l'attention sur l'intérêt (et aussi sur les difficultés) de ce type d'édition au Québec, voici que paraît un superbe album de photographes susceptible de faire rêver tous les praticiens de la discipline.

Il s'agit d'un ouvrage qui servait de catalogue à une exposition¹ du jeune photographe montréalais Michael Flomen (né en 1950) réunissant vingt-six images prises de 1977 à 1984. Mais la qualité du livre est telle qu'on serait plutôt porté à penser que c'est l'exposition, même soignée, qui était en fait le prétexte de la publication.

Quoi qu'il en soit, l'album s'intitule *Still life Draped Stone* (comme l'exposition) et reproduit les photos qui sont toutes de format horizontal sur la belle page, et sur le côté de façon que le livre s'ouvre et se regarde comme un calendrier. Les images sont en noir et blanc, et leur impression en deux couleurs rend remarquablement justice aux tirages originaux dont on connaît la subtilité et la précision des compositions et de la lumière des les anime.

Le texte liminaire de Peter Sibbald Brown résume assez bien les partis pris esthétiques de Flomen, notamment son intérêt pour une certaine qualité picturale de la photographie, et le choix des œuvres permet au lecteur de suivre une lente évolution de l'artiste vers des propositions de plus en plus formelles. Enfin, signalons qu'à 25\$ le prix de l'édition courante en faisait une des meilleures affaires de l'année.

1. A la Galerie John A. Schweitzer, du 23 février au 23 mars 1985.

Gilles DAIGNEAULT



Pablo Picasso
Rencontre à Montréal



UNE PRÉCIEUSE COLLECTION

Miljenko HORVAT, *A perte de vue*. Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984. 128 p.; cinquante-cinq dessins accompagnés d'un texte d'Alexis Lefrançois.

C'est presque devenu une répétition lassante que de signaler le grand intérêt des livres de la collection *Le Coeur dans l'aile* que les Éditions du Noroît ont commencé à publier en 1980, mais je crois que notre édition d'art perdrait quelque chose d'irremplaçable si «les gens de Saint-Lambert» se permettaient de sauter une année. Fort heureusement, on n'en est pas là, et le cinquième titre, consacré à Miljenko Horvat, était bien au rendez-vous, l'hiver dernier, de même que le sixième, qui est déjà en chantier.

Intitulé *A perte de vue*, cet Horvat a partie liée avec l'histoire de la maison. En effet, on se rappelle peut-être que le peintre avait été l'illustrateur du premier ouvrage publié par le Noroît, en 1971, *Calcaires*, des poèmes d'Alexis Lefrançois qui signe aujourd'hui le texte liminaire du recueil de dessins.

L'œuvre d'Horvat est plus complexe que toutes celles qui font partie de la collection à ce jour et, comme elle est assez mal diffusée depuis quelques années, cette rétrospective de son œuvre graphique de 1956 à 1984 est particulièrement la bienvenue. Elle laisse deviner un développement cyclique de l'œuvre sur papier qui se situe en marge du travail pictural mais qui l'alimente subrepticement. Et vice versa.

Selon les habitudes de la maison, l'édition comprend des exemplaires de tête remarquablement généreux, et toujours à des prix très raisonnables.

Gilles DAIGNEAULT

LE MIROIR DE L'ÂME DU PEINTRE

Pascal BONAFoux, *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1984. 157 pages; nombr. illustrations en couleur et en noir et blanc.

La thématique de l'autoportrait dans la peinture a déjà été faite, est à faire et sera toujours à refaire. Un éditeur comme Skira vient de publier un volume sur le sujet dans la collection *Le Métier de l'artiste*. L'auteur en avait d'abord fait l'objet d'une thèse de doctorat à Paris, en 1979, et l'album qu'on en a tiré veut être une vulgarisation du portrait du peintre peint par lui-même. Dans cette transposition d'un genre – la thèse – à un autre – l'album –, on retrouve toutes les qualités comme tous les défauts d'un texte et d'une iconographie thématiques.

A vrai dire, l'histoire de l'art s'enrichit ici d'un développement linéaire du thème présent. L'auteur réussit, malgré son propos parfois savant et son écriture dite moderne, à nous expliquer comment l'autoportrait a évolué

depuis les manuscrits médiévaux jusqu'à Francis Bacon. Le plus important à en retenir est la progression tant picturale que psychologique. Au Moyen Âge, l'autoportrait n'existait pas en soi mais a servi de signature au copiste qui l'inscrivait en marge du texte. Ensuite, à l'époque de Raphaël et de Botticelli (fin 15^e – début 16^e), le peintre ira fixer ses traits sur la toile comme pour apporter son témoignage à la scène qu'il interprète, manière comme une autre de s'impliquer.

C'est surtout grâce à Dürer que l'autoportrait proprement dit va commencer à prendre de l'importance et quitter les scènes mythiques ou mystiques pour devenir en quelque sorte moderne, c'est-à-dire être le miroir de l'âme. Avec l'école flamande, au 17^e siècle, le peintre va plus se représenter en famille ou dans une scène intimiste que chercher à se psychanalyser avant la lettre, à part Rembrandt peut-être; il faudra attendre Goya pour y arriver. Mais, avec le siècle de Louis XIV, l'apparat de commande des peintres de cour et la richesse des costumes prévaudront sur la réalité quotidienne. A lui tout seul, Goya mériterait plus d'importance qu'on ne lui en a donné dans cet ouvrage, tandis que le romantisme du 19^e siècle nous emmène en marge du réalisme d'un autoportrait à l'autre dans un monde qui a la fièvre. C'est ensuite la grande vogue de la fin du 19^e siècle où un Van Gogh, pour n'en citer qu'un, usera et abusera presque de l'autoportrait pour nous en laisser des chefs-d'œuvre inoubliables. Ensuite, ce seront Modigliani, Picasso, Mondrian et bien d'autres encore qui pratiqueront l'autoportrait sans que la photographie ne réussisse à le détrôner.

Jacques de ROUSSAN

L'UNIVERS ÉTHIQUE DE GILBERT & GEORGE

Brenda RICHARDSON, Catalogue de l'Exposition Gilbert & George. Musée de Baltimore, 1984. 143 pages; nombr. illus. en couleur et en noir et blanc.

Comment aborder le travail ou l'œuvre de Gilbert & George sans aller aux sources mêmes de leur vie de tous les jours.

Comme l'indique l'auteure du présent catalogue, Brenda Richardson, qui est aussi directrice adjointe pour l'Art et conservatrice de la Peinture et de la Sculpture au Musée de Baltimore, Gilbert & George sont deux personnes et un artiste à la fois. Une entité conceptuelle et philosophique, Gilbert & George produisent beaucoup et, depuis leur rencontre à la St. Martin's School of Art, en 1967, à Londres, ils ont inventé leur propre monde, leurs propres *mythologies individuelles*.

L'exposition¹, dont le catalogue rend assurément toute la splendeur et tout le gigantisme, renvoie aux travaux faits à partir de la photographie.

Elle demeure assez éloignée de la rétrospective complète de tous les travaux de Gilbert & George, celle-ci devenue irréalisable tant il y a d'œuvres et de techniques utilisées. Les soixante-sept *photo-pieces* aux formats démesurés pour la plupart, sont réunis en pleine page et en couleur dans le catalogue; quant au texte de Mme Richardson, il développe toute la démarche évolutive de Gilbert & George, depuis les débuts, en faisant référence à tout un lot de travaux qui ne sont pas dans l'exposition, tels que les réalisations de cartes postales de sculptures, de dessins, de cartons d'invitation, de photographies d'eux-mêmes en tant que sculptures vivantes lors de performances, etc. De plus, les magnifiques illustrations de lieux d'exposition aussi célèbres et superbes que La Biennale de São Paulo, en 1981, la Whitechapel Art Gallery, de Londres, en 1981, la Sonnabend Gallery, de New-York, en 1983, et d'autres dont les murs sont couverts des immenses travaux faits à partir de la photographie (surtout au Kunsthall de Düsseldorf, en 1981, où l'accrochage est triple!) font quasiment miroiter l'ouvrage sous nos yeux.

Étant donné qu'ils dévouent leur vie à l'art, ils avancent qu'ils sont eux-mêmes des sculptures vivantes; au début, ils justifiaient cela en disant que cela ne leur coûtait pas trop cher de matériaux! Ainsi ils ont toujours figuré au sein de leur travail, et leur corps sert, en fait, autant de motif formel à l'œuvre que d'objet qui fait porter à la réflexion. Depuis 1975, ils ont cependant introduit d'autres éléments qu'eux, tels les foules, des gens anonymes (surtout de jeunes ouvriers), et l'aspect sociologique domine davantage dans les séries *Cherry Blossom*, *Dirty Words*, où les mots apparaissent, les œuvres sur le thème de l'alcoolisme et toutes celles qui commencent par *The...*, affinant ainsi ce sentiment d'universalité qui ne peut être omis de l'essence même de leur recherche. Mais les deux grands thèmes de l'œuvre de Gilbert & George, depuis dix ans, demeurent la Religion et la Sexualité dans nos sociétés car, pour eux, il s'agit bien là des deux plus grandes forces concurrentes qui dominent notre monde. Finalement, le culte de l'omniprésence de leur propre image est certainement très puissant mais, en fait, les sujets sont les poses employées (toujours faites en studio et de manière très académique) qui divulguent bien toute la simultanéité que la scène peut transmettre.

On ne peut approcher le travail de Gilbert & George sans en connaître toute la philosophie. Ces artistes attendent de nous que nous recevions leurs travaux de la manière qu'ils les désignent: ils portent des *uniformes*, n'ont pas d'auto, ne prennent pas de vacances, et ainsi de suite.

1. Cette exposition a été présentée au Musée de Baltimore, du 19 février au 15 avril 1984. Elle a par la suite circulé à Houston, à West Palm Beach et à Milwaukee, pour se clore à la Solomon R. Guggenheim de New-York, l'été dernier.

Isabelle LELARGE

