Document generated on 04/18/2024 9:44 p.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Lectures

Volume 32, Number 127, June–Summer 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53944ac

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

(1987). Review of [Lectures]. *Vie des Arts*, *32*(127), 69–71.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1987

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

lectures

UN BEL HÉRITAGE ARCHITECTURAL DIFFICILE A GÉRER

François RÉMILLARD et Brian MERRETT, **Demeures bourgeoises de Montréal.** Montréal, Éd. du Méridien, 1986, 248 p., 215 illustr.

Le 14 janvier dernier, l'incendie du consulat soviétique nous a tristement rappelé que le feu est toujours l'un des périls qui menacent notre patrimoine architectural. Il s'agissait des maisons jumelées érigées, en 1911, par un architecte inconnu pour H.-A. Lafleur et J.W. Grier.

Au milieu du siècle dernier, lorsque l'expansion a fait sortir Montréal des limites de ce que nous appelons maintenant le Vieux Montréal, la bourgeoisie fortunée a élu domicile dans le quadrilatère formé par les rues Atwater, Dorchester, Bleury et le mont Royal. Vers 1900, selon Jean-Claude Marsan, les trois-quarts des millionnaires canadiens y résidaient, lesquels contrôlaient environ 70 pour 100 de la richesse du pays. D'où le surnom de «Golden Square Mile».

Ce que fut ce beau quartier et ce qui en subsiste fait l'objet d'un livre qui arrive à point nommé et le fera connaître et apprécier d'un public aujourd'hui un peu plus sensible à la signification historique et à la valeur esthétique de cet héritage architectural que ne le furent la plupart des promoteurs.

En une trentaine de pages, l'introduction brosse un tableau rapide de l'époque et dégage les composantes ainsi que les caractéristiques des demeures victoriennes. Architecte et client puisent allègrement où bon leur semble: Renaissance, Tudor, gothique, byzantin, roman, grec, mauresque, toscan, rococo se conjuguent de toutes les façons. Le décor intérieur est rarement en accord avec celui de l'extérieur; il peut même changer d'une pièce à l'autre. Toutefois, au début du siècle, un retour vers les styles néo-classiques semble aller de pair avec plus d'homogénéité dans le décor.

Cet éclectisme de l'architecture, au 19e siècle, témoigne de l'intérêt porté aux arts du passé qu'on commençait à redécouvrir et à étudier sérieusement; c'est à cette époque que l'histoire de l'art s'est formée en une discipline structurée, grâce, pour une part, aux progrès techniques de reproduction des images dans l'imprimerie. Loin d'être la recherche de l'unité, le véritable enjeu de cette architecture est la diversité, la multiplication des points de vue et les effets de surprise.

Le corps de l'ouvrage nous propose une sélection de quarante-neuf de ces anciennes maisons cossues, présentées en ordre chronologique. Treize sont...

Gilles RIOUX

LES RAVISSEMENTS DE LA SÉDUCTION

Jean EHRMANN, **Antoine Caron,** Paris, Flammarion, 1986. 235 pages.

«Nous pouvons considérer Caron comme le traducteur le plus fidèle de cette société tourmentée de la seconde moitié du 16e siècle, où les plaisirs de l'esprit, les spectacles, les fêtes et les jeux de la Cour formaient un si saisissant contraste avec les passions déchaînées de la politique et de la religion», écrivait, en 1940, un Gustave Lebel qui, en 1936, avait osé, faute d'intérêt des musées, acheter à l'Hôtel Drouot, de Paris, le tableau de *L'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur*, d'Antoine Caron (1521-1599), un des artistes les plus séduisants et les plus étonnants de la Renaissance française.

Né à Beauvais, Caron fera son véritable apprentissage sur le grand chantier royal de Fontainebleau, entre 1540 et 1560. Des artistes italiens, tels Rosso, Primatice, Niccoló Dell'Abate, furent ses maîtres au point de leur emprunter un moment leur facture maniériste, avant d'adopter un classicisme bien français.

A cette époque, les nombreux remue-ménage politiques et religieux ont permis une vigoureuse percée du maniérisme tout d'abord en Italie, ensuite en France et dans l'Europe entière. En août 1572, la Saint-Barthélémy marque le moment où un nouveau maniérisme français voit le jour. D'ailleurs, tous les arts emboîteront le pas, voire la littérature. Montaigne, publiant ses *Essais,* en 1580, tapisse son château, jusqu'aux solives des plafonds, de citations des auteurs de l'Antiquité, et accueille de nombreuses fresques sur ses murs dont la gaillardise choquera les pudiques regards du 19e siècle qui ne supportait point le ravissant spectacle de «figures fraîches et gracieuses». Le peintre «choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et, le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté»[1]. Et, comme le soulignait Shearman en 1967, «le maniérisme, c'est le style de l'excès».

Jouissant de la protection de Catherine de Médicis, Caron ne semble point avoir été trop vivement marqué par les troubles politico-religieux de son temps. Il peut s'abandonner aux ivresses stylistiques qui lui sont propres, en donnant un caractère particulier à ses personnages, une vivacité unique à ses couleurs et une architecture singulière à ses perspectives. Admirateur de Raphaël, mort en 1520, il en reprend parfois certaines figures, et, après la disparition de Michel-Ange, en 1564, il lui rend hommage par le biais d'une œuvre, *Massacres du Triumvirat*, de 1566, où les délicatesses de la facture sont bousculées par les vigoureuses musculatures de nus michelangélesques.

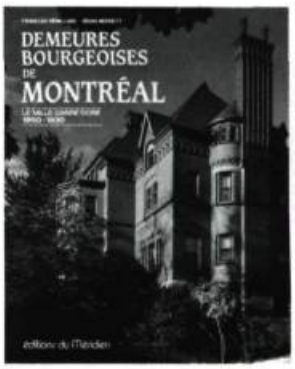
Mais, très rapidement, Caron s'affirme en donnant à ses compositions une allégresse où l'harmonie d'une danse appelle des équilibres, rythmés par des corps élongés et des mouvements dont la démesure du geste bascule dans des perspectives magnifiées par une imagination qui oscille à son tour entre l'immédiate émotion et de salutaires excès, deux indiscutables attraits du maniérisme. Devenu plus indépendant, le dessinateur de *La Mise au tombeau provisoire* tire de ses peintures de chevalet une lucrative liberté jusqu'à s'offrir le luxe d'une discrète ironie où les persiflages politiques sont habillés par un talent qu'il pousse, vers 1590, jusqu'à faire valser avec les poils sarcastiques de son pinceau le roi Philippe II d'Espagne «en le travestissant en Loth, personnage biblique de fâcheuse réputation», dans *Abraham et Melchisédech,* souligne Trinquet, en 1965.

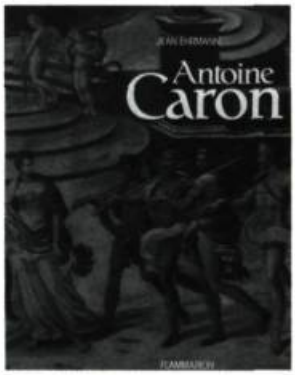
Dessinateur, portraitiste, lissier, polémiste, décorateur, peintre de cour, Caron a donné à son pays non seulement une œuvre d'une immense qualité, mais devint le témoin des sombres et fastueux bonheurs de son époque.

Grâce à Jean Ehrmann (1902-1984), le spécialiste mondial de l'œuvre d'Antoine Caron, l'on peut, à travers ce brillant essai, fruit de trente ans de recherches, voir l'œuvre de Caron entièrement reproduite. Une analyse de chacun des tableaux tant sur le plan iconographique que stylistique, doublée d'une attention aux dessins, aux portraits, voire aux compositions destinées à la gravure, tisse le propos de ce magnifique livre. Bref, la première monographie illustrée consacrée à ce peintre des fêtes et des massacres, et que tout bibliophile se doit de posséder.

1. Montaigne, *Essais XXVIII, De l'amitié.*

Normand BIRON



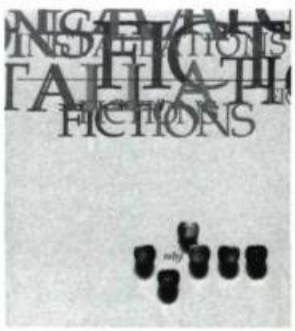


UN PLUS UN, EXPOSANT VINGT-TROIS

Collectif, **Installations/Fictions.** Numéro spécial de la **Nouvelle Barre du Jour,** N° 189-190; env. 180 p.; ill.

Des événements qui ont souligné les vingt ans de Graff, l'exposition tenue à la galerie du même nom s'accompagne d'une publication parallèle et indépendante: à l'invitation de Gilles Daigneault et Denise Desautels, vingt-trois artistes et autant d'auteurs installent leurs fictions dans la réalité des pages d'un numéro spécial de la *Nouvelle Barre du Jour.*

Faut-il chicaner à propos du terme installation? Si une installation est toute forme et expérience d'occupation de l'espace dans un lieu d'expo-

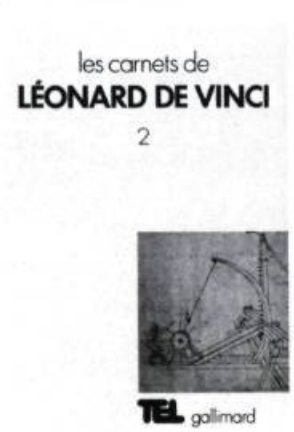


sition, ainsi l'utilisation de l'espace de la page, imprimée ou dessinée, relèverait-elle aussi de l'installation. Eh bien, soit! Alors, pointez-vous, logiciens, philologues et linguistes car il y a de beaux débats de topologie de l'art en perspective.

Sans être nouvelle, la formule est originale par la multiplication des collaborations entre poètes et artistes. Traditionnellement il y a préexistence du texte, et l'image lui est subordonnée. L'inverse est rarissime. L'exemple le plus connu est celui d'Éluard écrivant les poèmes d'*A l'intérieur de la vue* (1947) à partir des collages exécutés par Max Ernst vers 1931-1932. Ici, il en va autrement. Texte et image sont conçus simultanément, à ce qu'il semble, et ces contributions bicéphales tiennent pour la plupart en six ou huit pages. Comme on lit dans le texte de présentation, le choix des artistes et des auteurs a été fait en toute subjectivité, selon des affinités et des intuitions qu'il serait futile pour nous de vouloir établir. On tombe à l'occasion sur des formulations plastiques ou littéraires un peu conventionnelles, c'est inévitable, mais rien pour faire couler le bateau. Au contraire, il nous semble que certaines contributions le fassent voguer allègrement; et, subjectivité pour subjectivité, les collaborations suivantes ont retenu notre attention: Francine Simonin/Louky Bersianik, Betty Goodwin/France Théorêt, Pierre Dorion/Richard Boutin, Eva Brandl/Louise Dupré, Ariane Thézé/J.-Y. Collette et J.-P. Daoust/Marcel Lemyre.

D'une section à l'autre, il ne faut pas chercher le fil d'Ariane d'une thématique, si ténue soit-elle, ni les échos sonores du labyrinthe de l'intertextualité. Qu'on parcoure ce dédale sans crainte, la confrontation avec le Minotaure n'aura pas lieu, car il n'y est pas. Ni anthologie poétique, ni livre d'artiste, ce recueil d'espaces et de moments privilégiés, installés là où jouxtent le poétique et le pictural, confirme en ses diverses manières la pertinence de ce beau titre d'Éluard, *Les Yeux fertiles*.

Gilles RIOUX



UN SOURIRE A L'ÉTERNITÉ

Michel PASTOUREAU, **Pisanello**. Paris, Flammarion (Les Classiques de l'Art), 1987, 114 pages.

Comme le soulignait admirativement G. Paccagnini dans *Il Palazzo Ducale di Mantova*, 1969: «Grand a été le mérite de ceux qui [...] ont su reconstruire la personnalité d'un artiste qui est le représentant le plus brillant de la culture occidentale du début du 15e siècle ou, pour parler comme les Italiens, du Quattrocento.». Antonio di Puccio Pisanello, peintre de Vérone, fut au 15e siècle le peintre italien le plus estimé de son époque. Né avant 1395 et mort entre 1450-1455, cet immense artiste véronais est demeuré dans l'ombre des gargouillements des critiques qui, en bons cuistres, ont préféré ergoter afin de savoir s'ils pouvaient l'étiqueter *gothique* ou *renaissant* plutôt que de s'attacher à apprécier la qualité exemplaire de son œuvre.

Virtuose du crayon et de la plume, Pisanello travailla, pendant ses années de formation en Lombardie, non seulement dans les ateliers d'enluminure, mais auprès de Stefano da Verona et de Gentile da Fabriano où s'accentuera son attrait pour la précision et le raffinement au point d'avoir pu être considéré comme le plus grand dessinateur de tous les temps. S'il a un sens inouï du détail, ce n'est point uniquement en observateur scrupuleux de la nature, mais en poète de l'imaginaire. Son fin réalisme s'inscrit dans les miroirs de l'onirisme.

Médailleur recherché, l'artiste ne doit sûrement point cette popularité au fait qu'il ait coulé dans le bronze le visage de l'empereur de Byzance Jean VIII Paléologue, rendant visite en Italie au pape Eugène IV et participant au concile de Ferrare, mais que ce mode d'expression tire sa force dans l'art du *portrait* qui dit une vérité et une histoire et qui proclame un nom, des armoiries, voire l'intériorité d'un être. Pouvant voyager dans le temps et l'espace, ce mode d'expression artistique avait désir d'éternité. Que l'on se souvienne ici de cette magnifique médaille à l'effigie d'Inigo d'Avalos dont la coiffe devient un sensuel enchantement: ce fin drapé aux plis savamment déployés pourrait bien ressembler au plumage d'un roitelet dont le chant illumine la finesse d'un visage.

Et que dire de la fresque *Saint Georges délivrant la princesse de Trébizonde* qui orne l'arc supérieur de la chapelle Pellegrini, si ce n'est qu'il y a tout mis: le réalisme s'enchevêtre au fantastique; les fous lorgnent la noble sérénité d'une dame de cour; l'or se mêle au faste des crépuscules; les pendus sourient à l'éternité tandis que les couleurs deviennent lumière.

Bref, un livre essentiel qu'il faut connaître, car il allie au plaisir de se souvenir, les grands bonheurs de la peinture.

Normand BIRON

UNE RÉÉDITION CONFORME

Les carnets de Léonard de Vinci, Paris, Éditions Gallimard, 1942. (Réédition dans la Coll. Tel, 1987). Tome 1, 667 p.; tome 2, 593 p.

Dans cette réédition des *Carnets* de Léonard, le titre de la collection convient parfaitement: il s'agit, en effet, d'un ouvrage réédité *tel* qu'il était en 1942 sous son aspect textuel. Rien de plus, rien de moins, semble-t-il.

Rien de moins, c'est-à-dire que *tous* les écrits de Léonard connus en 1942 figurent dans ce bouquin. Sauf le Codex Urbinus du Vatican, parce qu'il est une *copie* et non un manuscrit original de Léonard. Copie très fidèle pourtant, et l'on déplore cette absence. Cependant, on y trouve une belle préface de Paul Valéry – vivant encore en 1942 –, une introduction ainsi qu'une classification pratique d'Edward MacCurdy par thèmes, tels que Philosophie, Anatomie, Optique, Du Vol, Préceptes du Peintre, etc. Il y en a cinquante. Les textes ont été traduits «de l'anglais et de l'italien» par L. Servicen. Deux index utiles terminent le second tome: l'un général, l'autre pour les noms propres.

Rien de plus, c'est-à-dire qu'on n'y parle pas des deux importants Codex Madrid (700 pages de manuscrit) redécouverts en 1966. Et on n'a pas jugé bon de mettre à jour certaines informations. Par exemple, la liste des manuscrits indique: «Leic = Ms appartenant au comte de Leicester»[1]. C'était exact en 1942. Depuis lors, ce manuscrit a été vendu à M. Armand Hammer, voilà quelques années, de sorte qu'il est souvent appelé «Codex Hammer», et figure du reste dans l'exposition Vinci, ingénieur et architecte, que présente actuellement le Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Mais l'essentiel, c'est le texte même: Léonard en personne nous parle, directement, nous fait partager ses connaissances, immenses pour son époque. Ses hésitations aussi, ses questions. Exemple: «Quelle est cette chose qui ne se donne point et qui, si elle se donnait, cesserait d'exister?»[2]. S'il répond à cette question, il en laisse plusieurs autres en suspens, dont celle-ci: «Pourquoi un coup sur l'eau engendre-t-il de nombreuses vagues?»[3].

Ses prophéties: «Des hommes des contrées les plus lointaines se parleront et se répondront»[4]. Il prétend parler des lettres écrites, mais on se demande s'il ne «voyait» pas plutôt le téléphone. Il projette aussi des sentences qui donnent à réfléchir: »Nul homme n'est capable de vertu, qui sacrifie l'honneur au gain»[5].

Et enfin, dès qu'il commence à parler de l'art pictural, c'est pour dire: «Comment la peinture surpasse toute œuvre humaine, par les subtiles possibilités qu'elle recèle» .

Léonard dessinait ses notes autant qu'il les écrivait. Ici, c'est l'écrivain seul qu'on nous présente. Le lecteur doit se contenter des deux petites reproductions des pages couvertures.

Si Gallimard, dans un avenir approché, publiait un tome 3 consacré aux deux Codex Madrid et à des reproductions, alors ce serait parfait. Surtout si la présentation de ce volume éventuel s'avérait aussi impeccable que celle des deux tomes dont nous venons de parler. Pour le moment, estimons-nous heureux de pouvoir lire si aisément l'œuvre écrite du grand maître que fut Léonard de Vinci.

1. Tome 1, page 58.
2. Tome 2, page 16.
3. Tome 2, page 493.
4. Tome 1, page 90.
5. Tome 2, page 226.

Stephen GRENIER

PRÉSENCE DU FUTUR

Jean-Pierre A. de VILLERS, **Le premier manifeste du Futurisme.** Éd. de l'Université d'Ottawa, 1986. 192 pages.

Pontus HULTEN, Éd., **Futurisme et futurismes.** Paris, Le Chemin Vert, 1986. 640 p.; 400 ill. en noir et 700 en coul.

F. T. Marinetti et Pontus Hulten ont en commun d'être des rassembleurs et des organisateurs exceptionnels. Exalté par tous les aspects de la modernité, Marinetti voulait propulser l'Italie nouvellement unifiée dans le siècle nouveau; en bon stratège, c'est à Paris, la capitale des arts, et en français qu'il publie son manifeste: «Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse; une automobile de course est plus belle que la *Victoire de Samothrace;* la poésie doit être un assaut violent; nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde; nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme...»

On imagine aisément la stupéfaction indignée ou l'indifférence déconcertée des bourgeois bien pensants qui lurent ces phrases incendiaires sur trois colonnes à la une du *Figaro,* le samedi 20 février 1909. (Même aujourd'hui, quel journal publierait ce texte provocateur?) Villers, auquel on doit une bibliographie sur *Le Futurisme et les arts,* 1975, marque un bon point pour l'édition d'ici en nous procurant une édition critique du manifeste d'après le manuscrit original qui est déposé à l'Université Yale et que, par une heureuse négligence, personne n'avait jusqu'ici songé à publier. Le voici, reproduit en fac-similé, rédigé d'une plume alerte, sans trop de ratures. Il est accompagné de réimpressions, de traductions et d'un dossier qui permettent d'en évaluer l'impact. Lecture spécialisée, bien sûr, mais pas moins fascinante.

Soixante-quinze ans plus tard, à Venise, le directeur artistique du Palazzo Grassi, Pontus Hulten, inaugure à la manière qu'on lui connaît, c'est-à-dire magistralement, un musée fraîchement rénové avec une gigantesque exposition: Futurismo e Futurismi. Simultanément édité en français, le gros catalogue est plus qu'un bilan commémoratif: c'est un monument qui fait date dans le futurisme. En première partie, un dictionnaire encyclopédique, rédigé par trente-deux spécialistes, comporte plus de 350 entrées traitant des personnalités, lieux et concepts liés au futurisme; 400 documents les illustrent. La seconde partie reproduit en couleur quelque 700 œuvres.

Si on prête attention aux faits et aux dates, on constate qu'en quelques semaines, ou mois, le manifeste de 1909 a été publié en italien, en anglais, en espagnol, en allemand et en russe. Pour la première fois, un mouvement artistique a, dès sa conception, des visées internationales; Marinetti a sillonné l'Europe pour communiquer et entretenir son enthousiasme tumultueux. D'ailleurs, on est en droit de se demander si nous avons une juste perception de tous les enjeux intellectuels du début du siècle, alors que la jeunesse de tous les pays est littéralement en ébullition et mue par un optimisme créateur qui lui a fait commettre tous les excès, toutes les audaces dont nous sommes les héritiers. On le vérifie au gré des pages du catalogue de Venise dans la gestualité qu'on vit réapparaître – figuration en moins – dans l'abstraction lyrique et dans les couleurs en aplat et les formes géométriques d'un certain décor d'aujourd'hui. Il est aussi fascinant de constater la diversité des échanges et des collaborations entre les groupes, les pays et d'une revue à l'autre. Là où la vie fut foisonnante et chaotique, l'histoire épure et organise. Les mouvements d'avant-garde n'eurent pas l'homogénéité que leur assignent les monographies. A Venise, les œuvres en provenance des pays de l'Est, d'Amérique du Sud et du Japon confèrent au Futurisme une dimension internationale inédite qui justifie amplement l'emploi du singulier et du pluriel dans le titre.

Fort de la réception que la révolution russe avait faite au Futurisme et croyant avoir identifié une conjoncture historique favorable, Marinetti engagea son mouvement dans le sillage de la révolution nationale de Mussolini; on tire le voile sur cet épisode peu glorieux. Il n'en reste pas moins que le Futurisme n'est peut-être pas encore épuisé.

Gilles RIOUX

TOMBEAU DE MARIA CHAPDELAINE

Clément FORTIN, **Cent peintres rendent hommage à Maria Chapdelaine.** Alma, Éditions C.F., 1985. 231 p.; 101 pl. coul.

L'événement majeur entre tous à s'être jamais produit au Saguenay fut sans doute le séjour qu'y fit, en 1912, un jeune Breton plutôt timide répondant au nom de Louis Hémon. La suite est bien connue.

Les postes canadiennes ayant émis, le 15 mai 1975, un timbre à la mémoire de cet écrivain, un amateur de la région, M. Clément Fortin, acquiert dix enveloppes timbrées et portant l'oblitération du jour; entre 1976 et 1984, il approche des artistes auxquels il confie le soin de décorer à leur manière ces enveloppes. Exposée à la Maison de la Poste, à Montréal[1], cette collection, qui compte aujourd'hui cent miniatures, est reproduite à l'échelle et en couleurs dans un album soigneusement réalisé, tiré à trois mille exemplaires.

L'idée originale étant de «concilier la peinture et la philatélie, en demandant à des artistes de réaliser une œuvre illustrant des scènes du roman *Maria Chapdelaine,* des scènes d'autrefois: vieilles maisons, légendes, personnages, impressions, paysages ou un sujet de leur choix», chacun avait toute liberté. Ainsi, les peintres de paysage avec ou sans cabane à sucre, ou maison québécoise, comptent pour le tiers du peloton (Blier, East, Gingras, Pichet, etc). Dans la même veine, si on assimile aux sujets empruntés au roman toutes les scènes de la vie rurale (labours, moisson, abattage des arbres) qui ne lui appartiennent pas en exclusivité, on a un autre tiers (Bruni, Duval, Gamache, Richard). Puis une vingtaine de personnages féminins, plus ou moins en situation, sont autant de Maria, songeuse ou stoïque, (Beaudet, Duchesne, Mercier, Poirier). Le reste est inclassable: nature morte (P.-V. Beaulieu), abstraction (Bellefleur), *robineux du Carré St-Louis* (Lecor) et les animaux menaçants d'Arthur Villeneuve.

A l'évidence, la problématique de l'illustration, c'est-à-dire la nature des rapports qu'une image entretient avec un écrit, a été ramenée à son plus petit commun dénominateur: à roman réaliste, figuration traditionnelle. Et le rapport à la philatélie? Il semble bien qu'on a refait sur des enveloppes ce qu'on faisait déjà sur d'autres supports. Alors pourquoi des enveloppes?

Le petit format, la présence du timbre, le cachet d'oblitération et une inscription au centre de l'enveloppe composent un réseau de contraintes formelles qui, bien que reconnues dans le texte liminaire, ont été ignorées des artistes qui les ont plus ou moins masquées de peinture. Seuls, trois d'entre eux (Imbeau, Moisan et D. Tremblay) ont tenté de tirer parti de ces éléments dans leur composition. On trouvera un point de comparaison on ne peut plus juste dans les enveloppes des *Lettres à Giorgio,* 1976, par l'artiste belge Jean-Michel Folon, où chacune des quarante-trois enveloppes peintes est un petit chef-d'œuvre d'humour poétique.

Tout comme le roman *Maria Chapdelaine,* ce livre témoigne, à la manière d'une anthologie, de cette peinture québécoise d'aujourd'hui qui fonde sa légitimité dans le paysage et les évocations folkloriques d'un passé somme toute pas si lointain.

1. Mi-octobre 1986 – Mi-février 1987.

Gilles RIOUX

LIVRES REÇUS

Jeanine BATICLE, **Goya d'or et de sang.** Paris, Gallimard, 1986. 176 pages; nbres illus. en noir et en couleur.

Gilles BÉGUIN, **L'Art du Sud-Est Asiatique.** Paris, Flammarion, 1986. 63 pages; nbres illus. en noir.

Robert CUMMING, **Regards sur la peinture.** Paris, Éditions du Sorbier, 1986. 61 pages; illus. en noir et en couleur.

Marc HAVEL, **Jacques Maroger, 1884-1962.** Paris, Dessain et Tolra, 1986. 208 pages; illus. en noir.

Louise KASPER, Shirley MADILL, **Marcel Gosselin – Delta.** Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 1986. 117 pages; illus. en noir.