Vie des arts Vie des arts

Lectures

Volume 33, Number 134, March-Spring 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53877ac

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

(1989). Review of [Lectures]. Vie des arts, 33(134), 80-83.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1989

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/



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/



Un coup d'épingle dans l'art du marché

Réal LESSARD, L'Amour du faux. Paris, Hachette, 1988, 281 pages.

«Personne n'osa émettre le moindre doute sur l'authenticité de ces chefs-d'œuvre; M. Legros était trop fortuné pour n'avoir pas raison. Il aurait suffi d'une pointe d'épingle pour constater que rien n'était sec!»

(Réal LESSARD)

Je sais gré à Réal Lessard d'avoir passé. l'été dernier, d'excellents moments à la lecture de son récit autobiographique, partagée entre l'envie de le dévorer d'un trait comme un roman policier et celle de le savourer à petites doses pour prolonger la jubilation aigre-douce qu'on éprouve, enfant, aux aventures de Mandrin, de Robin Hood ou d'Arsène Lupin. A ceci près que le «mauvais garçon», ici, évolue dans les arcanes cachées du marché de l'art international, l'underground des prestigieuses salles des ventes et des musées, le vrai faux des faussaires, cette «partie honteuse» que les experts-conseils refoulent de leur mieux, tant Maurice Rheims avec une condescendance aristocratique sur le plateau d'Apostrophes, que Guy Robert avec des pitreries faciles sur un panel organisé par l'AGACM (13 septembre 1988, «Entrée libre à l'art contemporain»). «Affaire de commerce, évidemment, la plupart des acheteurs considérant que la valeur des toiles réside dans la signature, et ensuite seulement dans la qualité graphique et picturale» (p. 72).



Le nu féminin

Marie-Jeanne MUSIOL, L'autre œil - Le nu féminin dans l'art masculin. Montréal, Éd. La pleine lune et Galerie Aubes 3935, 1988. 133 pages; 150 illustr. en noir et

La thèse centrale de cet essai tourne autour de l'inexistence artistique du corps nu féminin. Toujours, en effet, ce corps est déjà «marqué». Dans les pictogrammes préhistoriques, et dans la représentation de Vénus séduite, d'Ève coupable, du nu d'intérieur et du nu de pose académique, la pensée occidentale a introduit ses tentacules pour soumettre le nu féminin aux canons d'une mise en scène «unilatérale». bref «masculine», «Renoir, Courbet, Matisse. Ingres donnent moins à voir des femmes nues que des femmes qu'ils ont le pouvoir de mettre à nu publiquement.» L'objectif de cet essai - l'auteur avoue ellemême que ce n'est pas une étude exhaustive - est de montrer sommairement comment cet anéantissement millénaire pèse encore lourdement sur la production médiatisée du nu et sur la production de l'avant-garde artistique. Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, elle offre, comme solution à cette mise en boîte de la nudité vraie, quelques tentatives contemporaines d'images éclatées et critiques, où la femme-modèle est montrée comme s'extrayant petit à petit du reflet fantasmé. Elle signale des œuvres d'artistes homosexuels et insiste sur l'œuvre féministe de S. Cohen, qui procède d'une recherche de démolition qui parodie réflexivement les poses consacrées par Courbet et Boucher. Nomi Kaplan, Sandro Chia, Sylvia Safdie et B. Goodwin figurent aussi dans le registre du nu autre.

Monique Brunet-Weinmann

Cette recherche (qui achève, vraisemblablement, les autres articles que l'auteure a écrit sur le même sujet depuis 1985), s'inscrit dans la poursuite des revendications féministes des années 70. Le titre du volume prend soudainement tout son sens lorsqu'on s'aperçoit que la solution féministe permettrait de «voir autrement». Somme toute, l'auteure a entièrement raison de dénoncer le fait que la dimension éthique de la représentation occidentale du nu est occultée au profit d'une dimension esthétique. Mais ce n'est plus seulement une question féministe.

Suzanne Foisy

tiste lui-même, ou sa veuve, ou ses héritiers. Et c'est précisément là que le ré-

cit de Lessard est capital: démontrant par

maints exemples vécus que tous, de

bonne ou de mauvaise foi, peuvent se

tromper et conférer à tort le fameux certificat à des faux notoires, les muant du même coup en (faux) authentiques qui fi-

nissent par se retrouver dans les musées

les plus «cotés», dont celui de Tokyo, il

sème le doute dans l'esprit de tout gros

acheteur éventuel. La confiance dans l'in-

vestissement est minée. Sans doute, la

proportion de faux qui circulent sous la si-

gnature d'un artiste est-elle minime, mais

il suffit d'un coup d'épingle pour dégonfler

du récit d'un faussaire? Pourquoi avoir at-

tendu si longtemps pour dévoiler «la vérité

sur l'affaire Legros», le célèbre «mar-

chand» de Fake, d'Orson Welles? Ce livre

n'est-il pas un faux au deuxième degré? Il

y a des réponses socio-culturelles; et

beaucoup de faits vérifiables, de noms

(puissants) cités, de dates, d'extraits de

lettres, de détails sur le cours des procès

jusqu'à l'amnistie présidentielle de 1981.

Alors que le livre de Roger Peyrefitte Ta-

bleaux de chasse (1976), auquel Lessard

s'en prend, sentait le faux à plein nez, on

flaire dans celui-ci l'autobiographie. Sin-

cérité du ton jusque dans les maladresses

de ce vieil adolescent naïf malgré tout, en

quête d'identité, aliéné à son âme damnée

qui fut l'initiateur, l'admirateur, le «sugar

daddy», l'amant, jusqu'à ce qu'il s'en li-

bère (on pense au «couple infernal» Ver-

laine-Rimbaud) et fasse le deuil de sa

jeunesse dorée et sordide à la fois. Le récit

est bien écrit, avec humour et émotion

souvent, le sens du détail dérisoire et

l'évocation juste des climats, tant psycho-

logiques que géographiques: la Suisse,

Ibiza, le Québec en bordure du Vermont

en question, qu'ils soient signés Chagall,

Dufy, ou Lessard, il faut les voir: les dix re-

productions du livre ne suffisent pas.

Quant au sentiment qu'a Lessard d'être en

quelque sorte la réincarnation, le double,

le prolongement outre-tombe des Maîtres

qu'il interprète, cette «vague prétention»

récurrente comme un leitmotiv, je ne

Quant à la valeur plastique des tableaux

(Masonville), Rio, Paris.

«prends» pas ça.

On se dit: comment croire à la véracité

la plus grosse «baloune»...

Un roc mauve dans les montagnes du Namaqualand

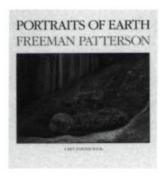
Freeman PATTERSON. Portraits of Earth. Toronto, Key Porter Books, 1987, 180 pages.

C'est, pour les yeux et pour l'esprit, un sentiment du sublime qui, à pleine page, s'exprime et s'éprouve dans cette expérience photographique. De même, ce qui relève du merveilleux authentique n'est pas toujours le produit de techniques particulièrement performantes. Non! Les images les plus déroutantes sont sans artifice. Le soleil levant est traité comme moment mais pas comme sujet, moment de l'ombre portée d'une montagne, ou d'une vague qui, une fois seulement, épouse la configuration patiemment attendue (des heures, des jours) par le photographe. Auteur de guides de photographie, Patterson nous présente ici un livre qui se divise en trois parties («Portraits de terre», «Portraits de chez nous», «Portraits du ciel et de l'esprit»). Les cent quatorze photographies, toutes commentées, ont été prises aux quatre coins du monde. Certains clichés (vues aériennes de champs fleuris à l'excès) ressemblent à des tableaux de l'expressionnisme abstrait. D'autres - graphiques d'arbres morts, granit érodé et poli par l'eau de mer, trous de dunes ou de glace, dessins arrêtés par la lumière s'apparentent au land art. On y trouve toujours une conjugaison voulue du grandiose et du banal, assortie de propos résolument écologiques.

Mais cette expérience ne serait pas si fascinante si ce n'était cette réflexion philosophique troublante sur la notion de réalité que Patterson ne cesse de nous servir. Lorsque la brume matinale envahit des pans de paysage, les objets familiers sont souvent métamorphosés en de nouvelles entités appelant un sens qui défie les lois naturelles. Qui n'a pas vu le faîte d'une montagne devenir à cet instant îlot de roc suspendu dans les airs? Bien peu de personnes, pourtant. Mais le photographe a déjà modifié la configuration du mystère. Voir par ses yeux des choses à vue de nez, permet de nous émanciper de nos perceptions visuelles quotidiennes, d'explorer le monde sans nous déplacer, de prendre un carré de sable pour une immense dune du désert, et d'avoir enfin la conviction (comme Benjamin l'avait si bien remarqué) qu'une Minolta voit souvent mieux que notre organe le plus vif. L'iceberg devient chose en soi et n'a plus besoin d'archétype, et, paradoxalement, il en résulte un sens aigu de ce qu'est un phénomène: textures, lignes, couleurs. Évanescences. Voilà donc ce qui se passe entre les îles d'Ellesmere et Eleuthera, en passant par le désert du Namib, et, tout

près de chez lui, à St-John River...

Suzanne Foisy





De la complémentarité des systèmes symboliques

Paul Z. HARTAL, *The Brush and the Compass*. Lanham Md., University Press of America, 1988. 341 pages.

L'étude, ample et originale, qu'a faite Paul Hartal des systèmes symboliques complémentaires que l'art et la science se sont partagés tout au long de l'histoire, particulièrement celle qui a précédé l'époque de la révolution industrielle, ne laisse planer aucun doute que, sur le plan de la préconscience, ces deux systèmes n'étaient pas tout à fait étrangers l'un à l'autre.

Pour en donner un exemple indiscutable, Hartal fait une comparaison entre les méthodes de travail de John Constable, le peintre, et d'Isaac Newton, l'homme de science. Les notes et les observations de Constable sur les mouvements des nuages et sur les variations de la lumière révèlent chez lui des dispositions qui sont autant celles d'un scientifique que celles d'un peintre romantique. De son côté, Newton, qui a découvert les lois de la gravité et les méthodes de mesure optique, s'intéressait à la cabale, au mysticisme et à l'alchimie. Ses motivations appartenaient autant au domaine de la création qu'à celui de la science. Hartal pense qu'il est essentiel, aujourd'hui, que l'art et la science travaillent de nouveau la main dans la main.

John K. Grande (Traduction de Jean Dumont)



Chagall l'enchanteur

Catalogue de l'Exposition Marc CHA-GALL. Montréal, Musée des beaux-arts, 1988. 199 pages; illus. en noir et en couleur.

L'hiver dernier, le Musée des beaux-arts présentait une de ces expositions qui ont le don de capter la faveur du public. Qui, en effet, n'aime pas l'univers fantaisiste mis en scène par Chagall?

Les œuvres de qualité y étaient nombreuses: quarante-sept peintures et cent dix œuvres sur papier prêtées par le Musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou, de Paris, et, provenant, pour la plupart, de la dation Chagall de 1988, toutes reproduites.

Événement d'importance puisque toutes les étapes de la production de l'artiste y figurent, depuis l'année de ses débuts, en 1908, par un autoportrait d'une facture assez sombre; un certain nombre d'œuvres célèbres: L'Atelier, de 1910; La Noce, de 1910-1911; Bella au col blanc, de 1917; Le Marchand de bestiaux, de 1922-1923; Les Mariés de la tour Eiffel, de 1938-1939; la Crucifixion en jaune, de 1942. Cette liste chronologique s'achève sur La Chute d'Icare, de 1977, qui évoque symboliquement la disparition de Chagall, en 1985.

Quant aux œuvres sur papier (dessins, gouaches, gravures), dont des maquettes de décors et de costumes pour La Flûte enchantée et la série complète des quarantedeux illustrations, pour Daphnis et Chloé, elles permettent, non seulement d'assister à la genèse de l'œuvre et de relever les influences qui jalonnent le parcours de Chagall, mais de bien mettre en évidence à quel point cette alchimie des couleurs est soutenue, portée par la force du dessin.

On peut déplorer toutefois que chaque œuvre ne bénéficie pas d'un commentaire qui relève ses particularités plastiques et historiques, la plupart d'entre elles, pourtant, ayant déjà été exposées et analysées dans d'autres publications.

En guise de présentation, on y a substitué trois courts textes d'une cinquantaine de pages. Le premier, de Jean Grenier, intitulé *Chagall ou le peintre-poète*, paru en 1951, résume bien la fonction poétique de celui qui, ayant conservé sa jeunesse de cœur, traduit les états d'âme du merveilleux en signes peints.

Les entretiens avec Édouard Roditi qui suivent — également republiés — contiennent des précisions intéressantes sur la vie et sur les conceptions artistiques de Chagall

Le texte le plus important, celui de Jean-Claude Marcadé, spécialiste de l'art russe, résume les sources empruntées à l'univers russe juif hassidique qui va inspirer Chagall, sa vie durant, et constituer autant d'éléments plastiques; il expose ensuite les différentes confrontations avec les avant-gardes: constructivisme, futurisme, cubisme et fauvisme. Une œuvre qui demeure unique, exceptionnelle, qui répond à sa nécessité propre et que l'on pourrait quand même qualifier d'«expressionniste», au sens d'une quête d'intensité maximale obtenue par l'accentuation de la couleur et l'exagération des lignes.

Alain Houle





La vie d'artiste?

Pierre LEPROHON, Vincent Van Gogh. Paris, J.-C. Lattès, 1988. 365 pages; illus. en noir et blanc.

Pierre Leprohon a derrière lui plusieurs biographies: François d'Assise, Gauguin, Chaplin, sans compter deux histoires du cinéma. C'est peut-être cet intérêt pour le septième art qui lui fait adopter un ton de voix off, style documentaire. D'autre part, lorsqu'on se penche sur le destin tragique de Van Gogh, il y a risque que l'empathie dégénère en emphase. L'auteur n'échappe pas toujours à la grandiloquence, n'arrivant pas à susciter entièrement l'émotion qu'il provoque...

Cette biographie, produit d'une enquête de vingt ans, est en fait une refonte d'un ouvrage plus ancien, enrichi par des documents inédits. Encore une biographie sur Van Gogh? Celle-ci tend à se démarquer des autres, à tendance romanesque, qui véhiculent des légendes erronées.

Ainsi l'approche en est-elle résolument positive: il s'agit de «laisser parler les faits», les œuvres, de se tenir le plus près possible des sources, des témoignages, qu'il faut confronter parce que faillibles. Ce qui n'exclut pas un choix des documents en fonction d'un sens que le biographe leur confère, alors qu'il reconnaît lui-même, vers la fin du livre, que «la vérité est parfois ailleurs que dans les faits».

De même, comme presque toute biographie procédant par ordre chronologique, on tombe parfois dans le détail anecdotique. Enfin, le parti pris de clarté didactique de l'auteur, louable certes, simplifie peut-être à outrance, laissant dans l'ombre certaines interprétations incontournables. Voilà pour les réserves.

L'auteur s'intéresse à faire ressortir le conflit qui marqua toute la vie et tout l'œuvre de Vincent, cette soif de bonheur, dont l'étanchement lui fut refusé, l'entrainant à une sublimation platonique: «Mourir à soi-même», leitmotiv du drame existentiel de Van Gogh, animé d'un sentiment cosmique d'absolu, en quête d'une vocation où il pourrait passer «par les ténèbres vers la lumière».

Van Gogh fut méconnu de son vivant et même par des artistes, comme Renoir et Gauguin, qui ne furent guère perspicaces; Cézanne lui aurait même déclaré: «Vous faites une peinture de fou!»

Vincent était-il fou? Comme l'auteur le rappelle: «La folie n'a jamais engendré le génie (...), c'est la peinture ou, plutôt, sa lutte pour peindre qui a fait la folie de Vincent.» Et de citer Braque, un autre fou: «L'art est une blessure qui devient lumière.»

Alain Houle

La fin de l'art gothique

Roland HECHT et Albert CHÂTELET, Le Monde gothique – Automne et Renouveau, 1380-1500, Paris, Gallimard (Coll. L'Univers des formes), 1988. 467 pages; 395 ill. dont 147 en couleur.

Élément essentiel de l'architecture, la croisée d'ogive avait permis aux maîtres d'œuvre de conquérir la lumière. A cette période classique, succède une troisième et dernière phase, dite flamboyante, en France, et appelée par les auteurs gothique tardif, et même particulier, puisqu'il s'agit d'un courant international autonome. Développée en Angleterre à partir du 13° siècle et caractérisée principalement par l'agrandissement du fenestrage, c'est «une architecture dont la structure elle-même se déploie comme une sorte de vaste spectacle». Avec une grande érudition, le Pr Hecht en trace le déroulement, en France, en Angleterre, dans les Pays-Bas et dans les terres de l'Empire, en Espagne et au Portugal, en Europe centrale.

Pour ce qui est de la sculpture, elle quitte les façades où l'architecture la tenait et, trouve, à l'intérieur, une nouvelle expression dans les retables, les tombeaux et les dalles funéraires, les statues votives, les stalles, où triomphe, d'une part, le réalisme des physionomies, et, de l'autre, en Allemagne surtout, une pratique du drapé presque invraisemblable qui correspond en quelque sorte au même désir de libération de la forme. Cette partie de l'ouvrage se termine par un «itinéraire parallèle de l'architecture et de la sculpture» constitué par une série de photographies accompagnées de commentaires.

Le Pr Châtelet, pour sa part, souligne d'abord la diversité des conditions de travail, notamment celles qui étaient établies par les corporations et les cités. Suit un exposé sur le développement des arts «mineurs»: peinture et miniature; tapisserie; vitrail; arts précieux (orfèvrerie, médailles, bijoux). Il résume habilement la carrière de plusieurs artistes, dont beaucoup, à la veille de la Renaissance, étaient connus et mêmes célèbres. Cet exposé magistral est accompagné de splendides illustrations.

L'ouvrage est complété par la vaste documentation habituelle: plans et restitutions; tableau synchronique des événements politiques et artistiques; bibliographie; dictionnaire-index; deux cartes, l'une montrant les sites, les monuments et les centres créateurs hors ceux de l'Italie, l'autre, les terres des ducs de Bourgogne; sources iconographiques; table des matières.

Jules Bazin

Clarence Gagnon Entre Baie-Saint-Paul et Paris

René BOISSAY, Clarence Gagnon. La Prairie, Éditions Marcel Broquet (Coll. Apogée), 1988. 204 pages; Illustr.: 94 en couleurs et 148 en noir et blanc.

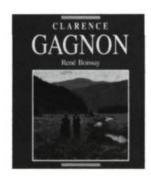
La connaissance que l'on a de Clarence Gagnon (1881-1942), dont les œuvres font pourtant partie de notre imaginaire collectif, émerge en quelque sorte d'«un grand silence blanc» - pour paraphraser le titre d'un premier roman qu'il illustra, l'autre étant, bien sûr, Maria Chapdelaine. Malgré son importance dans l'histoire des arts visuels, il n'avait encore fait l'objet d'aucun ouvrage hormis, en 1938, la petite plaquette d'Albert Robson et en 1970 la biographie, édition de luxe tirée à quelques deux cents exemplaires, d'Hugues de Jouvancourt. Ce silence s'explique en partie parce que le souvenir que laissait Gagnon fut emporté dans le tourbillon de la modernité québécoise qui suivit sa mort et réduisit sa peinture à l'anecdote et au folklore, ce qui demande à être nuancé.

Aussi le présent livre comble-t-il une lacune et présente-t-il une réévaluation de son apport à notre culture. René Boissay, cinéaste à la carrière bien remplie, réalisateur d'un film sur Gagnon, en 1985, nous livre ici le fruit d'une démarche écrite très bien documentée. L'intérêt majeur de l'ouvrage provient d'un usage de sources correspondances notamment - demeurées «cachées»; plus particulièrement, l'auteur s'est vu confier, par un mystérieux Monsieur T.E., quantité de photographies, à la fois succulentes et très révélatrices du cheminement de l'artiste, qui accompagne le déroulement chronologique du texte.

Clarence Gagnon, doué d'une vocation précoce, s'inscrit, dès l'âge de 16 ans, aux cours de l'Art Association de Montréal, malgré certaines réticences paternelles. William Brymner, ami de Morrice, le prend en main, lui fait découvrir l'École de Barbizon, Whistler, l'impressionnisme, et lui donne aussi l'amour de l'ouvrage bien fait et de la chimie des couleurs qui l'obsédera sa vie durant. De cet enseignement, il retient l'idée d'aller peindre d'après nature, d'abord à Sainte-Rose-de-Laval, puis dans Charlevoix. A 22 ans, il vend ses premières œuvres à des galeries.

Il effectue un premier séjour à Paris, en 1904, afin d'y parfaire sa formation. Il entre à l'Académie Julian, et, si comme tant d'autres, il déplore l'enseignement figé qu'on y prodigue, il n'y apprend pas moins, grâce au dessin d'après le modèle, «à aller à l'essentiel et à suggérer le mouvement».

Il se range du côté de l'Impressionnisme dans la querelle contre les pompiers. Il expose, pourtant, au Salon officiel du Printemps, bien que certaines de ses toiles «lui auraient permis d'être bien accueilli au Salon d'Automne». Sans doute, cherchait-il absolument une bénédiction officielle, et voulait-il «être reconnu».



Il acquiert un studio à Montparnasse, qu'il conservera contre vents et marées, durant toute sa vie bien qu'ayant constamment le mal du pays, et y fait des séjours prolongés, histoire de maintenir sa réputation auprès des collectionneurs. On estime que la moitié de son œuvre fut peinte à Paris, y compris ses scènes de la Baie Saint-Paul, pour lesquelles il avait accumulé esquisses et pochades. C'est d'ailleurs un marchand parisien, entiché des «peintres de neige» qui raffermit sa vocation et lui conseille de s'adonner à ce genre particulier plutôt que d'essayer de «faire européen».

Gagnon n'est pas fermé à toute modernité; il emprunte beaucoup aux impressionnistes: la lumière, la stylisation du paysage, la composition de l'estampe japonaise et, même, la «neige bleue» de Monet. Il adopte aussi l'idée de reprendre sans cesse le même sujet mais sous des éclairages différents; en ce sens, il va plus loin que les impressionnistes, la lumière des toiles de Charlevoix étant plus variée.

Il réussira à bien vivre de sa peinture en imposant son style à une clientèle qui aurait été incapable d'accepter les «excès» d'une plus grande modernité...

Enfin, Gagnon ne fut pas un peintre folklorique quoique certains en pensent. L'un des premiers à prendre le paysage québécois comme sujet principal, il faut après tout, le considérer pour ce qu'il voulait être, et non comme un artiste qui est passé «à côté» de la modernité: Ses œuvres constituent la représentation sublimée d'un mode de vie en voie de disparition et, pour ce faire, allient à une virtuosité technique éblouissante le souci du dépassement, car disait-il, «l'artiste qui est satisfait de son travail est un homme perdu».

Que ceux qui ont les yeux ouverts s'y mettent; ce beau livre leur servira d'aideregard...

Alain Houle



Éternelles paroles de l'art

Normand BIRON, Paroles de l'art. Montréal, Ed. Québec / Amérique, 1988. 626 pages, illustrations en noir et blanc.

Collaborateur de longue date à Vie des Arts, Normand Biron a réalisé une synthèse de quinze ans de métier dans un magnifique ouvrage qu'il consacre aux artistes, à quarante-deux artistes qu'il a rencontrés et interviewés durant ses années parisiennes et plus récemment au Québec. En début de volume, l'auteur interviewé à son tour, explique les raisons qui l'ont amené à la critique d'art, la précarité du métier, les conditions presque insoutenables de son exercice.

Organisé sous forme de questions et réponses, chaque texte de quelques pages à peine donne à chaque artiste l'occasion de s'exprimer sur son travail et sur les grandes questions qui le préoccupent: l'art, la création, la mort, etc. Parmi les artistes qu'il a rencontrés, notons: Marcel Barbeau, Botero, Graham Cantieni, René Deroin, Michèle Drouin, Marcelle Ferron, Betty Goodwin, Richard Lacroix, Fernand Leduc, Mariette Rousseau-Vermette. Robert Savoie, Francine Simonin. Pour compléter son panorama, l'auteur a profité de leur visite au Symposium de la Jeune Peinture de Baie-Saint-Paul pour rencontrer Clement Greenberg et René Huyghe. Enfin, l'auteur termine sur un relevé biographique de chacun des artistes qui fait du volume, un ouvrage de référence essentiel.

Jean-Claude Leblond