

Lectures

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54940ac>

[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

(1977). Review of [Lectures]. *Vie des arts*, 21(86), 73–77.

Peindre

Revue d'Esthétique. 1976/1



PEINDRE TOUJOURS

Revue d'Esthétique 1976/1. Paris, Éditions 10-18.

Travailler à l'élaboration d'une science du pictural s'appuyant sur une théorie face à la pratique formelle et non plus sur le commentaire, tel semble être l'objectif minimal qui a présidé à la réalisation du dernier cahier de la Revue d'Esthétique. On sait que c'est sous la direction de Mikel Dufrenne et avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique que se déroulent ces recherches sur le monde de l'art.

Cette publication de 442 pages se divise en deux parties. Dans la première, on compte onze essais de quatre à cent pages sur différents aspects de la réalité picturale. La deuxième partie, intitulée *Actualité* regroupe neuf articles allant de la critique d'exposition aux nouvelles formes d'expression musicale et cinématographique.

1 - Théories

Mikel Dufrenne ouvre le débat avec un exposé intitulé *Peindre toujours*. Le texte semble donner le ton à l'ouvrage: «Peindre, c'est ce geste quasiment immémorial dont on voudrait ici comprendre l'étonnante persévérance» (p. 11). Dufrenne nous entretient des différentes relations du peintre à sa pratique ainsi que celles du spectateur devant l'œuvre d'art. L'auteur, fidèle à sa perception phénoménologique, termine avec l'espoir que l'acte de peindre devienne accessible à tous. Puis dans un très court texte, Gaétan Picon amène la réflexion que *Peindre ou bien écrire* procède toujours d'un désir privilégiant l'acte lié au médium exploité.

René Passeron *Sur l'apport de la poétique à la sémiologie du pictural*, fait correspondre

la notion personnaliste de «l'émotion esthétique» à l'étude sémiologique des signes. Ces deux thèmes sont pour lui les seuls véritables procès de production/réception permettant la lecture d'un tableau.

Tentative d'explication de l'action du peintre et de la réaction du spectateur vis-à-vis l'œuvre contemporaine, telle est la démarche entreprise par Anne Cauquelin dans *Ars amandi*. Cauquelin part d'une explication psychanalytique du «Ne regarde pas ce qui est laid» qui recèlerait une tentative pour réprimer une certaine compréhension de la représentation visuelle, à savoir que: «... ce que le peintre illustre sur sa toile, c'est sa posture privilégiée: la mise en forme figurée d'un dispositif amoureux.» En somme ce qu'il peint, c'est sa propre position d'amateur. C'est pourquoi l'homme de la rue passant devant des tableaux dit: «Je peux en faire autant» (p. 92).

Christiane Rabant vient nous parler de son «amour de la peinture» dans *Peinture et psychanalyse — Études de singularités*. Les principales singularités sont Cézanne, Matisse, Miró, Magritte, Chirico, observés par l'œil de Freud et de Jacques Lacan... Pour Rabant, la peinture relève d'un narcissisme, animé par la crise de la nomination et des rapports le rattachant à l'image.

Un autre court texte, cette fois, de Jean Baudrillard affirme que *La Réalité dépasse l'hyperréalisme* car, «Le principe de simulation a raison du principe de réalité comme du principe de plaisir» (p. 147). Le rôle de l'art est envisagé sous l'angle de la production/reproduction; ce qui aurait eu pour conséquence de nous faire passer du monde de la métaphysique à l'ère de l'hyperréalité...

Dans *Invisibilité de la peinture*, Marie-Josée Baudinet nous incite à effectuer une relecture des œuvres picturales, amenant une compréhension critico-analytique du donné pictural devant certains mythes: «L'Exhortation à l'ignorance théorique en matière d'art est la pire des mystifications» (p. 186) et «Les tentatives de démocratisation de l'art sont aussi naïves que les prétentions à un art révolutionnaire» (p. 170). Ainsi, pour Baudinet, reprenant la pensée de Marx: «La plus extrême des conquêtes du pouvoir (donc du savoir), c'est le plaisir» (p. 172). Il importe donc, pour le peintre d'avoir une pratique artistique en relation avec sa propre historicité, en fonction d'une libération du corps et du regard et de ne pas procéder d'un exil mental qui abolirait son véritable destin: «... un travail lent, difficile et subversif qui n'a droit qu'à la désapprobation sociale et aux ténèbres comme le désir lui-même» (p. 187).

«Qui écrit autour du gris ne sera jamais suffisamment absent de son texte. Jamais assez neutre» (p. 190). Contradiction avec l'essai précédent? Gilbert Lascault dans *Éléments d'un dossier sur le gris* se livre à une recherche encyclopédique; il subdivise son travail en 25 sous-textes: généralité ou spécialisation; les «spécialistes» auxquels se réfère Lascault formeraient une liste d'un paragraphe complet...

Marc Le Bot dans *La Mort de l'art* traite des «discordances» du langage de Cézanne: «Car c'est un mythe, peut-être (sic), que celui de la rupture cézannienne, alors que cette rupture, dans sa réalité singulière, pourrait être pensée aussi bien comme l'un des aspects paroxystiques d'une crise beaucoup plus ancienne: crise de la représentation, levée du doute, mise en question

des certitudes concernant l'ordonnement et l'intelligibilité sans reste de l'espace figurable, qui est sans doute contemporaine des affirmations triomphantes de la géométrie perspective» (p. 221). Puis Le Bot ramène l'art (et sa mort) à un jeu pulsionnel du rapport entre cette mort et la jouissance «... dont l'art de ce siècle n'a pas encore fini d'imaginer d'autres figures mortelles» (p. 239).

Trois peintres américains (Noland, Olitski, Stella) de Michael Fried «pose les principes d'une philosophie de l'art et [institue] à partir de là la pertinence et la validité de la critique d'art» (p. 240). Hegel, Marx, Merleau-Ponty, tel se présente l'axe théorique sur lequel Fried articule son discours; tout en ayant recours à l'illustration de la pratique des trois peintres et des écrits de Greenberg, Lamisch, Shapiro, O'Hara. Véritable travail d'érudition... d'autant plus que c'est le texte le plus imposant par sa longueur: près de cent pages...

«Peindre est aussi — et peut-être avant tout — fixer sur une surface une matière colorée» (p. 339). C'est sur cette réflexion que François Molnar entreprend de décrire *Quelques aspects psychobiologiques de l'image*. Les primats de la peinture sont affirmées comme étant le dessin et la couleur, puis la forme; réalité psychologique. Tout au long de cette étude, fort technique, l'auteur parle de l'effectivité «... d'une véritable science de l'image (d'une iconologie) fondée sur la psychobiologie et/ou sur la psychophysiologie» (p. 367). Molnar veut dépasser les recherches de Birkhoff et de Rashevsky, à savoir que: «La valeur esthétique d'une forme dépendrait (...) en fin de compte, de la somme algébrique de l'excitation transmise à un centre de plaisir hypothétique» (p. 367).

2 - Actualité

Gilbert Lascault, titrant *La très sage Neuvième Biennale de Paris*, veut signifier que, selon lui, l'événement n'a plus la «dimension politique» passée: «N'importe qui ne peut plus faire n'importe quoi. Et c'est peut-être regrettable» (p. 372). Il s'interroge face aux modes présentés: recherches formelles «matérialistes», mises en question du support et de la surface. Sceptique, il se demande s'il s'agit d'une «contestation de l'oppression» ou d'un «conformisme confortable»...

Dominique Bosseur souligne le travail musical de nouveaux groupes: *Une recherche musicale de groupe: Le GERM* (Groupe d'Étude et Réalisation musicales) et «... de la nécessité absolue d'un travail en commun» (p. 386) face au mythe commercial du vedettariat.

Sur quelques marches d'escalier et sur une escalope, Dominique Noguez nous livre ses commentaires sur des films vraiment peu connus au Québec...

Ivanka Stoianova *Pour la gueule — A propos de Maulwerke de Dieter Schnebel* propose une méthode d'analyse de la musique d'avant-garde de Schnebel «... au lieu multiple de recueillement en soi, mais aussi au lieu de franchissement et d'abolition de la subjectivité de l'individu en musique» (p. 402).

Marina Scriabine porte une réflexion sur le plus récent livre d'Étienne Souriau: *La Couronne d'herbes* (Éditions 10-18) qui pose les jalons d'une morale esthétique: «Une telle morale ne peut-elle unir les hommes, quels que soient leur milieu social, leurs convictions, leur métier, sans exiger d'eux



les cahiers du patrimoine

Neuville
architecture
traditionnelle

3

aucun reniement, en exaltant au contraire toutes les virtualités créatrices qu'ils portent souvent sans les connaître?» (p. 405).

Marc Le Bot analyse le contenu d'un *livre d'art* (Éditions La Bibliothèque des Arts), *Sur Delvaux*, qui comprend un texte de Michel Butor «voyage initiatique» dans le monde du peintre ainsi qu'un texte de Jean Clair sur l'aspect mythologique de la peinture surréaliste de Paul Delvaux.

Maryvonne Rambach-Saison propose une lecture du volume *Les Fêtes de la Renaissance* (Éd. C.N.R.S.) qui, dans une trentaine d'articles «d'une cohérence remarquable», approfondit les significations sociales, politique et religieuse de la fête.

Dans une intention similaire, Michel Zéraffa résume le travail collectif de la «poursuite codique» et la «poursuite théorique» de *Psychanalyse et cinéma*. (Éd. du Seuil).

Pour terminer, Régine Pietra soulève des interrogations sur la thèse traitant d'harmonie et d'équilibre en peinture de Ch.-P. Bru publiée sous le titre de *Les Éléments Picturaux* (Éd. Louvain). Ce livre ramène les problèmes de perception à la «jouissance rétinienne» et à la «cosà mentale».

Alain HOULE

SIÈCLE ET PERSONNAGE

Jean ORIEUX. *La Fontaine, ou La Vie est un conte*. Paris, Flammarion, 1976. 684 p.; 14 illus.

On a longtemps considéré la biographie comme un genre littéraire mineur, tenant à la fois de l'histoire d'une vie particulière et, l'imagination de l'auteur aidant, du roman.

Jean Orioux, biographe, dans son dernier ouvrage sur La Fontaine et dans celui qui l'a précédé sur Voltaire, nous force à reviser notre mode d'appréciation de la biographie. En racontant l'histoire de son personnage, Orioux raconte l'histoire du 17^e siècle en même temps qu'il décrit l'homme, sa vie et son rêve dans leur complexité et dans leur contradiction. Il décrit combien cette vie fut exempte d'événements spectaculaires qui sont d'ordinaire la matière habituelle de la biographie des personnages célèbres.

Si on excepte quelques auteurs qui ont écrit sur La Fontaine, il existe une pénurie presque totale de documents sur le poète. La documentation est donc rare sur cet homme extrêmement modeste. Les écrivains de son temps ont fait peu de cas de cet être original et des chefs-d'œuvre qu'il créait avec une apparente insouciance. Orioux a donc dû pallier à cette carence par un commerce constant avec son personnage au moyen d'une lecture détaillée et approfondie de son œuvre et d'une communion intime avec la nature où le poète a puisé une grande part de son inspiration. Dans un style alerte et vivant, l'auteur réussit, avec une rare maîtrise, à faire revivre un personnage étonnant avec lequel il s'est identifié et dans l'intimité duquel il a vécu pendant quatre ans et plus, tout en maintenant son récit dans les limites de la réalité.

Une *chronologie comparée de la vie de La Fontaine*, confrontée aux événements en France et dans le monde et à l'évolution de la vie de l'esprit à la même époque, précède l'ouvrage et permet à l'auteur d'étayer son étude sur le plan historique. Précédant aussi l'ouvrage se trouve une généalogie de

Jean de La Fontaine et de sa descendance. En fin de volume, une abondante bibliographie témoigne de la valeur des recherches que l'auteur a faites sur le fabuliste. Orioux, par la profondeur et la subtilité de sa réflexion et par le sérieux de sa recherche sur cet incomparable poète, donnera à ceux qui liront cet ouvrage des heures d'intense satisfaction. A la fin de sa préface, l'auteur résume comme suit sa volumineuse biographie de six cents pages: «Il était, une fois, un homme qui écrivait des vers qu'il avait pensés en musique. Ses jours s'écoulèrent comme le cristal d'une source. Pour cette raison, les divinités des eaux et des bois l'appellèrent Jean de La Fontaine et ce nom lui resta pour l'éternité.»

Lucile OUIMET

LA VIE QUOTIDIENNE AU QUÉBEC

Miyuki TANOBE, *Québec, je t'aime — I love you*. 22 tableaux reproduits en couleur et accompagnés de commentaires. Montréal, Éditions Tundra, 1976.

Dans cet album, Miyuki Tanobe nous parle d'amour, de cet amour pour le Québec qu'elle a ressenti dès son arrivée, en 1971, et qui n'a cessé de fleurir depuis lors. Et cet amour, elle nous le rend sous forme de tableaux — devrait-on dire images? — qui recréent sous nos yeux étonnés et trop souvent blasés l'image même de notre vie quotidienne, telle qu'on essaie de ne plus la voir et telle qu'une Québécoise d'adoption et parlant français la sent et la vit pourtant.

Miyuki Tanobe accompagne chaque image d'un commentaire de circonstance qui lui vient du cœur. Elle ne va pas chercher de midi à quatorze heures de savantes interprétations; elle veut être simple et directe et elle y réussit fort bien, secondée en cela par un talent original et par une technique dont nous n'avons pratiquement pas de références. Si les images qu'elle nous offre de notre société — tant citadine que rurale — paraissent à première vue offrir un caractère naïf, un examen plus approfondi révélera un réalisme populaire de bon aloi qui débride la quotidienneté de nos gestes et de nos actes. Non, ce n'est pas de la naïveté mais beaucoup de tendresse soutenue par un intérêt anthropologique certain.

Cette peinture de notre milieu, Miyuki Tanobe nous la livre en des scènes bien articulées et hautes en couleur: pour l'environnement comme pour les personnages, c'est comme une grande fresque dont chaque scène pourrait servir de point de chute à une bande dessinée.

Ajoutons que les 22 tableaux illustrant cet album ont fait l'objet d'une exposition à la Galerie Marlborough-Godard de Montréal.

Jacques de ROUSSAN

ARCHITECTURE RÉGIONALE

Les Cahiers du Patrimoine. Neuville — Architecture traditionnelle. Québec, Ministère des Affaires Culturelles — Direction Générale du Patrimoine, 1976. 296 pages.

Ce troisième volume d'une série de publications qui s'étendra à tout le territoire du Québec en fonction du patrimoine architectural est publié sous la direction



technique du Service de l'Inventaire des Biens Culturels. Le cahier est consacré à la paroisse de Neuville, dans le comté de Port-neuf, qui présente un intérêt architectural particulier à cause de l'excellent état de conservation de ses maisons canadiennes et de quelques exemples d'autres catégories d'architecture: église, chapelle, couvent, remise, fournil, ancien moulin, etc.

Ce travail a été exécuté en deux étapes selon une méthodologie uniforme: le pré-inventaire et l'analyse régionale ou l'inventaire proprement dit. Les maisons canadiennes inventoriées se composent de maisons d'inspiration française, d'inspiration québécoise et d'inspiration nord-américaine. Toutes ont été soigneusement identifiées après enquêtes ethnographiques et recherches historiques approfondies. La valeur architecturale des édifices choisis a été sévèrement contrôlée et la justification de leur choix est scientifiquement prouvée. De nombreuses cartes représentant l'étude du tracé de la paroisse de Neuville et la photo de chacune des maisons, avec plans détaillés, croquis et dessins, aide à la compréhension des textes d'analyse. Tout a donc été mis en œuvre, dans cette recherche, pour lui donner un caractère scientifique. L'identification systématique des édifices, la sélection des immeubles pouvant faire partie de cette étude et les diverses étapes de ces recherches sont faites en vue de les faire servir à la constitution de dossiers qui serviront à leur regroupement pour l'éventuelle analyse-synthèse de l'aspect global des régions du Québec présentant un intérêt architectural.

L'étude est présentée par Marcel Junius, directeur de la Direction Générale du Patrimoine, avec un avant-propos de Michel Cauchon, directeur du Service de l'Inventaire des Biens Culturels. Elle sera suivie d'études subséquentes sur d'autres régions de la province. Cette initiative, destinée à fournir une connaissance approfondie de l'architecture régionale du Québec, est un pas en avant vers la sauvegarde de l'architecture traditionnelle du Québec, qui demeure un élément important de la mise en valeur du patrimoine.

L.O.

ART DU FEU ET AUTRES

Cyril SIMARD, *Artisanat québécois 2*. Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1976. 483 p.; illus. en noir et en coul.

Après un premier tome sur les bois et les textiles¹, paru en 1975, Cyril Simard présente maintenant le deuxième volume de son ouvrage sur l'artisanat québécois. Ce volume traite particulièrement des arts du feu et il décrit aussi les différentes autres techniques pratiquées au Québec: bougies, poupées, cuir, papier, gravure, reliure. Dans ce deuxième volume, l'auteur a conservé la forme de présentation adoptée dans le tome I, soit six blocs d'information sur chaque sujet traité: le côté historique des techniques, les techniques proprement dites, les critères d'authenticité et de qualité, entretien conservation et restauration, lectures suggérées, musées et collections où se trouvent les œuvres. Jean Sarrazin, dans la préface, expose sa conception de l'artisanat et la nécessité pour cette forme d'art de s'adapter aux exigences modernes.

On ne saurait trop louer, dans cet ouvrage,

l'abondance et la précision de l'information aussi bien que l'ampleur de l'étude ethnographique des diverses techniques artisanales présentées. On a souvent fait le reproche à l'artisanat québécois de se scléroser et de répéter les formes et les techniques des arts sans d'autre fin, ce qui montre une absence de l'esprit créateur. C'est sous une forme renouvelée et adaptée à l'heure contemporaine que les métiers d'art du Québec devront désormais se présenter.

Les textes de cet ouvrage, complétés par une abondante documentation iconographique, seront de nature à atteindre un vaste public et à éveiller l'intérêt et la sensibilité d'un grand nombre de Canadiens pour une forme d'art qui ne demande qu'à se renouveler afin de répondre aux besoins de la société actuelle. Il devient urgent d'assurer la permanence de notre artisanat et de le faire connaître en dehors des limites de la province pour accéder, dans un prochain avenir, à la reconnaissance universelle. C'est une entreprise de taille à laquelle Cyril Simard, dans cet important ouvrage, prend une large part.

1. Pour un compte rendu du tome I, voir *Vie des Arts*, Vol. XX, No 82, p. 81.

L. O.

LES ARCHITECTURES OUBLIÉES

Alison SKY et Michelle STONE, *Unbuilt America*. New-York, McGraw-Hill Book Company, 1976. 308 pages; Ill. en noir et blanc.

Quelle aurait été le visage d'une Amérique construite à la mesure des rêves futuristes de ses architectes et de ses artistes? Un livre passionnant, *Unbuilt America*, invite à l'imaginer en présentant une suite de trois cents projets préparés au cours des deux derniers siècles mais demeurés sans suite. Audacieux, curieux, révolutionnaires et utopiques, ces devis architecturaux témoignent du génie inventif des créateurs américains, de leur goût pour le grandiose et le monumental.

On distingue deux sortes de projets: ceux qui auraient pu être réalisés et qui ne l'ont pas été pour des raisons économiques ou autres, et d'autres projets plus théoriques, nettement conçus dans l'imaginaire, dans le but de développer les projections d'un futur qui pourrait éventuellement prendre forme si l'homme cessait de manipuler les développements de l'architecture et laissait plutôt l'architecture évoluer selon ses propres lois.

Les projets dits théoriques l'emportent en fascination sur les projets de la première catégorie. Les maisons en forme de dents de Frederick Kiesler, sa grotte pour la méditation, le nid d'aigle de Wright, l'objet-monument en forme de ciseaux de Claes Oldenburg, sa ville alphabet, la cité chimique de William Katavolos, ...

Depuis les projets de Thomas Jefferson à ceux des architectes de l'ère spatiale, toute une gamme de commentaires établis par l'écrivain Allison Sky et le photographe Michelle Stone. D'excellentes et nombreuses illustrations accompagnent les textes. La préface a été rédigée par Georges R. Collins, qui analyse le phénomène des *projets sans suite* et souligne les nombreux paradoxes qu'on peut y relever. Il conclut qu'en somme ce sont les aspirations de la culture occidentale qu'on retrouve dans plusieurs de ces rêves américains non réalisés.

Andrée PARADIS

québec je t'aime i love you



ARTISANAT QUÉBÉCOIS

TECHNIQUE QUALITÉ CONSERVATION

Cyril Simard

Préface de Jean Sarrazin

2. Poterie et céramique - Émaillerie - Ferronnerie - Verrerie - Étain - Orfèvrerie et joaillerie - Bougies - Poupées - Cuir - Papier fait main - Gravure - Reliure



LES ÉDITIONS DE L'HOMME



LES NUS DE LA PURETÉ ET DE L'ÉTONNEMENT

Jean MERCIER, *Les Séries finales*. Album de photographies. Montréal, Copilia Design, 1976. 84 pages.

En matière de nu féminin, la différence entre la beauté et la vulgarité est mince. Il ne suffit pas de photographier un corps, il faut également savoir en transposer toute l'esthétique avec le moins d'artifices possible. C'est ce qu'a fait le photographe montréalais Jean Mercier dans son récent ouvrage intitulé: *Les Séries finales*.

Dans sa recherche de la transparence même de la vie, Jean Mercier nous promène à travers quatre corps féminins dont il nous fait chanter la grâce naturelle, soit individuellement, soit en groupe. Comme il ne s'agit pas de modèles professionnels mais bien de jeunes femmes de la vie de tous les jours, la beauté qui s'en dégage nous présente un instant de l'éternité de la femme.

S'il n'y a rien de sophistiqué ni d'artificiel dans ces *Séries finales*, on n'y trouve pas non plus cet érotisme tapageur qu'on étale maintenant partout. Dans des études de clair obscur et de forme pour la forme, se dégagent une aura et une expression de tout l'être humain au féminin, qui nous disent toute la valeur des gestes et des offrandes de la vie.

Ce n'est pourtant pas de l'expressionnisme auquel nous convie Jean Mercier, mais bien plutôt une animation au-delà de la signification brutale de l'image. L'œil du photographe, amplifié par la lentille de la caméra, peut ainsi aller chercher une profondeur et une perspective impossibles à distinguer autrement au premier regard. Il nous propose donc une affabulation sur une réalité qu'on oublie si souvent. Replacé dans sa valeur esthétique et dans son rayonnement naturel, le nu féminin redevient alors un objet de pureté et d'étonnement.

J. de R.

UN GRAND ROMANTIQUE

Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich. Introduction de Henri Zerner; Documentation par Helmut Börsch-Supan. Paris, Flammarion (Les Classiques de l'Art), 1976.

A Dresde, en 1974, lors de la réunion annuelle de l'Association Internationale des Critiques d'Art, un des événements marquants fut le rappel des manifestations que l'Allemagne et plusieurs autres pays s'approprièrent à organiser pour célébrer le deuxième centenaire de la naissance de Caspar David Friedrich, peintre paysagiste du 19^e siècle, dont la renommée est liée à la ville de Dresde où il a longtemps vécu et où il est mort, le 7 mai 1840.

Sortant d'un long oubli, la renommée de ce peintre romantique allemand s'affirme de plus en plus. Ses critiques le considèrent comme l'égal de Turner et de Constable et reconnaissent que sa célébrité n'a fait que grandir depuis le début du 20^e siècle.

Des expositions, des publications ont souligné l'événement. Déjà, en 1972, la Tate Gallery avait consacré une première exposition importante à Friedrich. Les expositions commémoratives de 1976, à Hambourg et Dresde, eurent encore plus d'envergure.

Dans la collection *Les Classiques de l'Art*, tout l'œuvre peint de Caspar David Fried-

rich est présentée par Henri Zerner, tandis que la documentation est assurée par Helmut Börsch-Supan; elle comprend une étude de la fortune critique de Friedrich, une suite de planches en couleur; la table des reproductions, la biographie essentielle, la chronologie, le catalogue des œuvres, de même qu'une liste importante des œuvres attribuées au peintre et, en appendice, un relevé des œuvres du peintre en tant que dessinateur et graveur. Pour compléter cet outil de travail très utile, un index et un index topographique.

Henri Zerner développe la thèse du «sens de la tragédie du paysage» qui fut aigu chez Friedrich. Il démontre en quoi réside son originalité par rapport aux peintres significatifs de l'époque et il insiste sur une évidence de l'œuvre créatrice de Friedrich: «Il n'y a point de différence entre sentiment et sensation, entre l'apparence de la nature et l'épiphanie du spirituel.» Quant à la contribution d'Helmut Börsch-Supan, elle ne peut-être qu'exceptionnelle. On se souvient de l'excellente étude qu'il a publiée sur Friedrich aux Éditions Prestel-Verlag de Munich, en 1974. Exégète très fervent, il suit à la trace l'évolution de ce romantique ambigu dont la sensibilité sociale reflète une foi vive en l'homme et en la nature. Aimer son œuvre est une source d'enchantement.

A.P.

THÉOPHILE HAMEL

Raymond VÉZINA, Catalogue des œuvres de Théophile Hamel. Montréal, Éditions Élysée, 1976.

Comme seconde étape de son étude sur le peintre Théophile Hamel, Raymond Vézina vient de publier le catalogue des œuvres de cet artiste. Près de 400 œuvres sont répertoriées et annotées à la manière des catalogues raisonnés. Même celles demeurées introuvables sont signalées. Les trois quarts sont des tableaux et le reste se divise entre dessins, aquarelles et gravures. Le lecteur peut utiliser le classement logique de la table des matières ou le très utile index où les œuvres sont classées par ordre alphabétique.

Vézina a classifié les ouvrages d'Hamel sous six catégories: dessins, aquarelles, portraits civils, sujets religieux, portraits historiques, œuvres diverses. Des sept types possibles de renseignements relatifs aux œuvres, on appréciera particulièrement les dates et les bibliographies. Les commentaires personnels de l'auteur sont rares mais il fait occasionnellement état de registres, d'archives et de rapports de laboratoire qui éclairent quelque peu sur l'historique ou l'état de conservation de certaines pièces.

Il est à noter que la table des sigles, qui apparaît à la page 10 du tome I (*Théophile Hamel, peintre national*, 1975) n'a pas été reproduite dans le tome II: oubli ennuyeux car ces sigles se retrouvent un peu partout dans le catalogue des œuvres. Les entrées bibliographiques (section g, et p. 7-8) auraient mérité d'être davantage soignées. L'auteur signale, dans son introduction, que la Galerie Nationale du Canada vient d'acquérir deux autres portraits peints par Hamel, mais s'ils figurent dans l'index, ils échappent au catalogue même (soi-disant nos 143a et 143b). De plus, la mention *Tome II* ne devrait pas se trouver sous le titre du catalogue (qui ne comptera qu'un

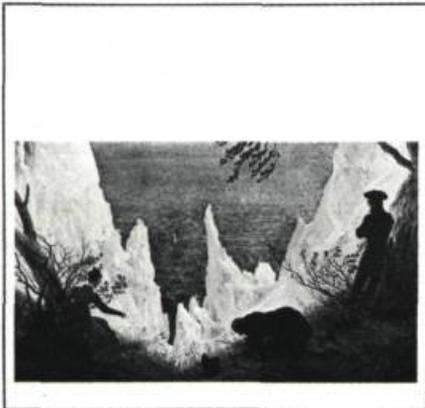


s finales

photos de
jean mercier

TOUT
L'ŒUVRE
PEINT
DE

CASPAR DAVID FRIEDRICH



LES CLASSIQUES DE L'ART ■ FLAMMARION

seul tome) mais sous un titre générique qui regrouperait et l'étude stylistique des œuvres et le catalogue annoté. Les quelque 200 illustrations pertinentes à Théophile Hamel qui se trouvaient dans le premier tome ne sont pas réimprimées dans le second.

Ce catalogue est le fruit d'un travail long et minutieux. Il sera très utile aux chercheurs, conservateurs de musées et collectionneurs. Il est à souhaiter que son exemple sera suivi.

Ghislain CLERMONT

POUR UNE COMMUNICATION GÉNÉRALISÉE

Georges RAILLARD, *Tàpies*. Maeght Éd. (Coll. Monographies), 1976; 232 p.; 40 pl. en coul. et 200 reproductions en noir et blanc; biographie ill.; bibliogr.; liste des expositions.

De la génération qui suit celle de Picasso et Miró, Tàpies est sans doute le troisième très grand peintre né en Espagne au 20^e siècle. Georges Raillard lui consacre une étude remarquable et splendidement illustrée.

Les visiteurs de la première exposition parisienne de Tàpies (à la Galerie Stadler, en 1957) étaient frappés par une certaine ambiguïté des toiles présentées: à mi-chemin d'une figuration schématisée et de l'abstraction, les œuvres se singularisaient par une matière très dense, une mise en place aérée où s'inscrivaient des fragments énigmatiques d'écriture — signes, flèches, trajets parodiques. Depuis cette époque, le travail de Tàpies a creusé obstinément ses principales lignes de force, pour construire une œuvre «*toute de provocation*» (le besoin de celle-ci étant dû, partiellement au moins, aux origines catalanes du peintre), qui fait effort «*pour une libération réelle de l'esprit*» (Tàpies a un passé surréaliste dont ce livre témoigne par la reproduction de toiles jusqu'à présent peu connues hors d'Espagne), et s'affirme simultanément par une exceptionnelle «*intelligence matérielle*» et par une réflexion (non théorique: elle nous est livrée, immédiatement, de façon sensible, sur la toile) sur le signe et les conditions d'une communication universelle.

Les tableaux de Tàpies frappent le spectateur par leur incontestable pouvoir de s'imposer: tout se passe comme si, bien que ce qu'ils nous donnent à voir n'ait jamais été vu antérieurement, ils venaient combler en nous une attente et jouaient le rôle d'une remémoration de choses enfouies. Sans doute, bon nombre d'entre eux évoquent-ils d'abord des murs (Tàpies confie lui-même «*qu'il aurait, jeune, donné, contre les graffiti des rues, tous les musées du monde*»), mais c'est de bien paradoxale façon: murs où s'inscrit l'histoire des hommes, leurs peines, leurs désirs, et qui, au lieu de bloquer l'horizon et d'arrêter la vision, servent au contraire de révélateurs — de leur propre matière tout d'abord (cf. les macadams d'un autre grand matérialiste: Dubuffet) et aussi de ce qui y fait signe — métonymique — vers un langage autre, incodifiable, où prolifèrent des inscriptions polysémiques. L'écrit n'intéresse pas tant Tàpies par le sens qu'il peut véhiculer sur la toile que par la trace qu'il conserve du geste et du corps inscripteurs; il est alors «*travaillé jusqu'à ce point où il se discrédite en tant que vérité abstraite pour ne subsister qu'en tant que pratique*».

Le mur lui-même n'est qu'un cas particulier d'une catégorie plus générale qui est celle du *rebut*. Non que Tàpies participe d'un misérabilisme romantique: le rebut, le déchet a pour lui valeur de symptôme; il révèle ce qu'exclut tout système clos, tout système trop policé-policier, comme le sont, entre autres, notre langage et ce que nous appelons ordinairement «*peinture*». Si le peintre s'attache au rebut, c'est pour marquer d'abord la résistance de celui-ci à son exclusion. On pourrait de ce point de vue mettre en parallèle la pratique plastique de Tàpies avec certains éléments de la pensée de Georges Bataille. S'il se réfère volontiers à Duchamp (et à ses interrogations sur le langage), c'est bien à la façon de Bataille que Tàpies prend le parti de ce que le système social rejette comme inassimilable: il y a chez lui un excès (du geste, de la matière, de la trace griffée dans la pâte épaisse), irréductible au concept; on pourrait dire que, comme Miró, il a voulu «*assassiner la peinture*», mais c'est en la consommant, en l'obligeant à reprendre en charge ce qu'elle refoulait, en la réactivant comme «*espace de transformation*», «*objet déchiré-déchirant*».

C'est d'ailleurs par là que sa peinture possède incontestablement, bien que cela n'y apparaisse virtuellement jamais comme *sujet*, une portée politique: Tàpies s'inscrit en faux contre la schématisation obligatoire et la froideur rationnelle qu'impose l'ordre politique (quarante ans de franquisme!); il rend évidente, à l'inverse, la prolifération du désir, et le déchet et le mur sont chez lui, à la fois, réceptacles et tremplins de la pulsion.

Cette monographie est la première de cette importance qui ait été consacrée en français à Tàpies¹. Pour qui veut prendre une vue exacte et suffisamment ample de ses intentions, elle est désormais irremplaçable.

1. *La Pratique de l'art*, recueil de textes de Tàpies lui-même, est disponible, en traduction française, dans la Collection Idées, aux Éditions Gallimard.

Gérard DUROZOI

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE EN 1976

Art Actuel 76. Skira Annuel N° 2, écrit en collaboration. Genève, Coédition Skira et Cosmopress, 1976. 154 pages.

Cet album se présente comme une compilation de documents relatifs à l'activité artistique en 1976 dans ce qu'elle a de plus «*percutant*» et de plus «*dérangeant*», selon les termes mêmes du texte de présentation. L'ensemble réunit quatre aspects de la pratique de l'art: photographie, dessin, couleur, troisième dimension, auxquels s'ajoutent des textes de quatre critiques, français, allemand, anglais et espagnol, des communications d'artistes sur leur pratique artistique, une documentation sur les artistes dont il a été question et sur les manifestations importantes qui ont marqué l'année 1976, en Europe.

Une innovation intéressante a permis aux artistes eux-mêmes de choisir les photos des œuvres présentées, de les assortir d'un commentaire ou bien de s'en remettre au critique de leur choix. Le lecteur y trouve son compte: l'impression d'authenticité en est renforcée, la diversité des artistes, des pratiques, fortement accusée. Pour la plupart de ces artistes, théorie et pratique se complètent, s'engendrent, au point que la

théorie déborde parfois la pratique. Aucune tentative de synthèse dans cet ouvrage: seul l'intérêt manifesté pour les artistes retenus et pour certaines attitudes à l'égard de l'art sous-tend l'ensemble. Il s'agit tout d'abord d'une enquête sérieuse et consciencieuse puisque les travaux retenus sont récents et qu'ils ne donnent pas lieu à une analyse en profondeur. La documentation abondante, en particulier par le nombre et la qualité des photos, satisfait notre besoin d'informations. Il est regrettable que les illustrations figurant dans le chapitre *Pratique de la couleur* soient souvent en noir et blanc. De plus, le livre vaut pour les textes élaborés à partir des thèmes *Écriture et langage*, *Temps et matière*, pour le témoignage donné sur la sculpture et son renouvellement, pour les réflexions pénétrantes menées sur une forme d'art actuellement en pleine expansion, la photographie, comme moyen d'expression et d'expérience. Dans ce domaine, l'acuité du regard et la vision avertie des auteurs sont manifestes. La voie tracée par ces artistes, qu'on nomme ici les «*photographistes*» pour les distinguer des autres photographes, apparaît particulièrement féconde.

Dans la tradition artistique, un fil a, semble-t-il, été bel et bien rompu. Le public est souvent désorienté en face de productions axées sur le comportement humain, la condition de l'homme mais dont les fins elles-mêmes restent fuyantes et mystérieuses. Ce livre-document peut sûrement aider à combler ce vide avec les productions actuelles d'ailleurs et d'ici, les artistes du Québec qui travaillent avec la photographie ou l'ordinateur n'ayant pas encore réussi à faire des percées importantes hors des galeries spécialisées et d'un public très restreint.

Laurent LAMY

