

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 17, November 1996

Contents

- Book Reviews
 - Marcello Ciccuto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*. (Rita Severi)
 - Jérôme Peignot, *Typoésie*. (Jan Baetens)
 - Isabel Valverde, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*. / Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. / Michael R. Orwicz ed., *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*. / Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*. (Leo Hoek)
 - Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*. (Press Release)
 - *Le Fauvisme. Textes de peintres, d'écrivains et de journalistes, réunis et présentés par Philippe Dagen*. (Leo Hoek)
 - Michèle Hannoosh, *Painting and the 'Journal' of Eugène Delacroix*. (Leo Hoek)
 - *André Derain. Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*. Texte établi et présenté par Philippe Dagen. (Leo Hoek)
 - Jacqueline Lichtenstein dir., avec Jean-François Groulier, Nadeije Leneyrie-Dagen, Denys Riout, *La Peinture*. (Leo Hoek)
 - Alain Buisine & Emmanuel Watteau (éds), *Photographie – littérature*. (Jan Baetens)

Marcello Ciccuto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*. Modena: Mucchi Editore, 1995. 220 pp.

In seven densely documented essays Ciccuto analyzes the relationships established between word and image by some of the foremost writers of the Italian Middle Ages and humanist period, from Guinizelli, to Dante, to Marco Polo, to Boccaccio and Petrarch. Relying on a veritable mass of published and manuscript evidence, Ciccuto, in the first chapter, traces and discusses the reasons that led the major poets of the “dolce stil novo” to reject extra-textual iconic references, such as illustrations, in contrast with contemporary, older poets like Guittone d’Arezzo, who produced a series of sonnets (Escorial ms. e. III. 23) accompanied by illuminations that underlined and partly offered an interpretation to the poetic verses. Moving on to another genre, in chapter two, taking his cue from a formidable ekphrasis of 1200 verses in the epistle that Baudri de Bourgueil dedicated to Adele de Blois, daughter of William the Conqueror, which describes the lady’s bedchamber with its four wall tapestries, an astronomical ceiling, a *mappa mundi* on the floor and allegorical statues surrounding the bed, Ciccuto deftly delineates the tradition of the topos and its later borrowings in the works of Petrarch (the palace of Siface in the poem *Africa*) and Boccaccio (*Filocolo*, IV, 85, 2-5 as well as II, 32), among many others. Other essays explore the exaltation of the *sensus spiritualis* in the “visibiles figurationes” of a feminine ideal in Dante; a reading of the scenes of the Triumph of Death fresco in the cemetery of Pisa in relation to contemporary texts; history and myth in Marco Polo’s *Milione*; and a reading of Boccaccio’s last tale in

the *Decameron* (X,10), with all its intertextual implications (for which, I should like to add to the numerous bibliographical items, R. Morabito, ed., *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: Il caso Griselda*, L'Aquila, Japadre, 1988), is interpreted as a paradox of the feudal system represented by the stern husband Gualtieri.

This representation, which, incidentally coincides with the version that Chaucer narrates in the *Clerk's Tale* (whose declared source is Petrarch, *Seniles*, XVII, 3, which is a Latin translation of Boccaccio's novella) seems to be visibly denied by the fresco that adorns the so-called "camera di Griselda" in the castle of Roccabianca in Berceto (Parma) of count Pier Maria Rossi, who, apparently, had the cycle painted in order to celebrate, allegorically, his own absolute power over his small feudal territory against the warfaring neighbouring Visconti lords as well as over his lover, Bianca Pellegrini.

The volume certainly opens new perspectives in the comparative reading of Italian Medieval texts: it is written with great competence, with a cultivated and sophisticated stance, typical of Italian critics who recognize their mentor in Gianfranco Contini, but, as the eyes roam over the words in search of the figural meanings, alas!, nothing appears and unfortunately, all the amazing icons attractively described in the text, never materialize to decorate its grey pages.

(Rita Severi)

Une Anthologie Modèle

Jérôme Peignot, *Typoésie*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993. 464 pages. 190 F.

Typoésie, le recueil anthologique de Jérôme Peignot sur la rencontre de l'écriture et de la typographie, est une publication on ne peut plus utile.. Non seulement le volume comble une lacune devenue criante, permettant entre autres la découverte ou la relecture de textes peu connus ou trop vite oubliés. Il contribue aussi et surtout à un ébranlement salutaire de la poésie telle que l'envisagent encore trop souvent l'école, le grand public, voire les poètes eux-mêmes.

Qu'est-ce qu'un poème? A cette question, Peignot apporte, à travers l'échantillon superbe rassemblé dans ce livre, une réponse dont il importe de bien mettre en valeur les enjeux. Loin des grands sentiments, loin aussi de l'épanchement ou de la communion des âmes, loin enfin de tout naïf désir d'expression de soi, les textes réunis par Peignot démontrent que la poésie est d'abord une manière de faire: la manière la plus construite, la plus réfléchie, la plus patiente de s'ouvrir aux sollicitations et aux défis d'une matière, en l'occurrence celle de la langue écrite et imprimée. Contrairement aux apparences, cette anthologie n'est pas consacrée à un secteur particulier, voire hyperspécialisé de la littérature. Quand bien même les travaux ici donnés à lire sont écartés généralement des manuels scolaires ou des autres anthologies, *Typoésie* s'attache à révéler le coeur même de l'effort et de la pratique littéraires, qui sont justement ce corps-à-corps avec les mots et les lettres, où les idées jaillissent du dialogue avec la matière.

La plus belle preuve de ce changement de perspective est la thématique toute différente qui émerge de ce recueil. La typoésie, en effet, n'évoque en rien les sentiments de ceux ou de celles soucieux de se dire, mais revient inlassablement sur son propre faire, sur sa propre lecture aussi, dont elle met en oeuvre les protocoles rigoureux ainsi que les constantes surprises. La typoésie est tout autant le produit d'une capacité d'analyse (le poète se demande toujours: quelles sont les opérations que mon matériau me permet d'effectuer?) que le résultat d'une constante préoccupation pédagogique (il ne se demande pas moins assidûment: de quelle manière faire accéder le lecteur à la précise compréhension des règles du jeu?). A cette nouvelle thématique, on ajoutera volontiers cette autre constante, qui n'est pas non plus

affaire de détail: l'essentiel dans cette anthologie, ce sont bel et bien les textes, et non pas les noms des auteurs. Sans être anonyme ou collective, la création typoétique aide l'auteur à s'effacer devant ce qu'il fait.

Bien entendu, la typoésie a aussi ses pièges, ses solutions de facilité, dont le calligramme (où le texte disparaît souvent au profit de la seule image) ou l'interprétation symbolique des types de caractère (chaque type étant censé correspondre à un style littéraire déterminé) [1] sont les exemples les mieux connus. Ce n'est sans doute pas un hasard si le grand public connaît surtout ces dérives-là, où le conflit entre la dimension sémantique et la dimension graphique de l'oeuvre se voit soigneusement évacuée ou neutralisée. Les typoèmes de Peignot n'évitent pas tous ce danger. Cependant, la plupart d'entre eux le contournent d'autant plus facilement qu'il ne s'agit pas toujours, loin de là, de textes à vocation poétique au sens étiqué du terme. Peignot a eu en effet la bonne idée de retenir, avec des textes traditionnellement littéraires, de très nombreux exemples où la frontière entre les divers modes d'emploi de la langue tend à disparaître. On trouvera donc dans cette anthologie des affiches, des cartes de visite, des travaux publicitaires, des extraits de catalogues typographiques, notamment, qui ne se distinguent plus du tout des exercices littéraires proprement dits. Ce décroisement, il va sans dire, n'a toutefois de sens que s'il est poussé jusqu'au bout de sa logique. Il ne suffit pas que l'enclos des belles-lettres intègre les apports intéressants que peut bien lui proposer son dehors, encore faut-il que l'on dépasse la séparation même des conditions noble et basse du matériau linguistique.

Enfin, il n'y aurait pas de pire contresens que de recommander – ou de recommander *seulement* – la lecture de ce volume. La fréquentation des textes réunis par Peignot devrait pousser chaque lecteur à protester contre l'indigence actuelle de la typographie en général et de son appauvrissement certain qui ne cesse de progresser. La matière graphique de la langue est chose bien trop sérieuse pour être abandonnée aux délices de la bibliophilie, qui d'ailleurs la dénature en l'asservissant à des buts strictement esthétiques. Le plaidoyer pour une typographie plus intelligente et pour davantage de typoésie n'est donc pas un plaidoyer pour le "beau livre" (les grands typographes et typoètes de ce siècle, de Guy Lévis-Mano à Massin, de Faucheux à Peignot, ont d'ailleurs toujours oeuvré pour améliorer la qualité des livres pour tous). Il est, au contraire, appel en faveur d'une autre manière d'écrire, c'est-à-dire de penser.

Le corps de la lettre et inséparable de la politique de l'écriture.

1 C'est le principe qu'appliquent par exemple les célèbres variations typographiques de Massin sur les *Exercices de style* de Raymond Queneau (Gallimard, 1966; épuisé): chaque section est imprimée dans un autre caractère destiné à en rendre l'esprit particulier.

(Jan Baetens)

Critique d'art et institutions

*Isabel Valverde, *Moderne/Modernité. Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang (= Publications Universitaires Européennes, Série XXVIII, vol. 191), 1994. 466 p.

*Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard (= Coll. Folio-Histoire), 1995. 462 p.

*Michael R. Orwicz ed., *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994. 200 p., GBP 12.99.

*Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995. 286 p., 220 F.

La modernité, que l'on date souvent de la deuxième moitié du 19^e siècle, est en fait le résultat d'une longue lutte pour l'autonomie, menée dans les champs artistique et littéraire. Le paradigme esthétique du romantisme ne s'est en effet pas effondré d'un seul coup pour faire place à celui du modernisme, il a été l'enjeu de multiples débats sur les conceptions de l'art et sur le rôle de l'art(iste) dans la société. Dès le début du XIX^e siècle, ces débats ont été menés dans la critique littéraire et la critique d'art.

Dans sa thèse, à cheval entre le domaine des lettres et celui de l'art, Mme Valverde démontre par une analyse approfondie la continuité des idées-clés de la modernité. De Stendhal à Baudelaire, ces idées auraient contribué à l'instauration du paradigme moderniste comme nouveau modèle esthétique: "le romanticisme stendhalien préfigure la notion de modernité telle que, un demi-siècle après, Baudelaire allait l'élaborer dans sa critique d'art" (p. 124).

Les grands débats esthétiques de la première moitié du siècle tournaient autour de trois prises de positions 'modernistes': le refus de l'imitation, la défense de l'individualité et l'exigence de contemporanéité. La critique d'art moderniste exaltait le rejet de la tradition et de l'imitation, l'originalité individuelle, et l'adaptation de l'art à la contemporanéité comme autant de signes de vitalité et d'originalité. Ces débats sont menés non seulement par Stendhal (chapitre 1) et Baudelaire (chapitre 3), mais aussi par une bonne centaine d'autres critiques d'art comme Thiers, Thoré, Gautier, Mantz, Schoelcher, Burty, Castagnary, Duranty, pour ne citer que les plus connus (chapitre 2, qui offre une vue d'ensemble sur les options esthétiques du moment). Les idées modernistes de ces critiques sont concrétisées dans une gamme variée de prises de positions esthétiques: la conscience historique et la variabilité du beau dans le temps et dans l'espace, le rejet du privilège exclusif du beau moderne, le rejet de l'imitation des modèles, la déclaration de la liberté de l'art et de l'artiste, le culte de l'individualité, de la sincérité, de l'authenticité, de l'originalité et de la nouveauté, l'éclatement de la hiérarchie académique, l'irruption de sujets contemporains et la beauté particulière de la modernité, l'émancipation de la tutelle du passé, la perception personnelle du monde, la célébration du créateur individuel, l'exaltation du tempérament, le goût de la rupture, du changement, de la discontinuité, de l'hétérogénéité et du fragmentaire.

Pour dresser son tableau de la 'préhistoire' du modernisme, l'auteur se base sur la critique d'art de deux figures centrales, Stendhal et Baudelaire, qui, chacun de son côté, ont prêché la modernité. La perception du présent a été au cœur des préoccupations des deux critiques d'art: l'un et l'autre conçoivent le présent essentiellement comme transitoire et éphémère, et l'art doit être l'expression adéquate de l'époque et de la société. L'art n'est plus envisagé comme l'expression d'une beauté éternelle et immuable, toutes les valeurs existantes sont mises en question et les catégories esthétiques ont perdu leur caractère absolu.

A ce magnifique panorama des conceptions de l'art que nous présente Mme Valverde, il ne manque au fond que la contextualisation institutionnelle: les idées-clés de la modernité en critique d'art ne se laissent en effet guère expliquer sans mettre en lumière l'usage stratégique qui en est fait au sein du champ artistique de l'époque, en pleine évolution vers l'autonomie institutionnelle. La reconstruction des conceptions esthétiques en vigueur dans le champ artistique se passe difficilement d'une analyse institutionnelle, qui aurait pu rendre compte de leur fonctionnement social. Il ne suffit pas de montrer la prise de position par tel critique dans le débat artistique; il importe surtout d'expliquer pourquoi ce critique est tenu de réagir comme il le fait, de par la position qu'il tient dans le champ artistique (son rang), de par les divers types de capitaux (social, économique, symbolique) accumulés au cours de sa carrière, et de par son *habitus* de classe. Ainsi il n'est pas indifférent que tel article soit publié dans *La Revue des Deux Mondes*, rempart de la critique d'art conservatrice, ou dans *L'Artiste*, organe progressiste.

Si ce travail, en soi déjà impressionnant, avait pu bénéficier des travaux-pilotes de Bourdieu, Gamboni et Bouillon sur l'institutionnalisation de l'art, cette thèse érudite et passionnante aurait été une contribution exemplaire à la sociologie de l'art. [1]

Depuis les travaux de sociologues comme Pierre Bourdieu et d'historiens de l'art comme Dario Gamboni, Pierre Vaisse [2] ou Jean-Paul Bouillon, on sait que ce qu'il faut à l'art pour être consacré comme chef-d'oeuvre n'est pas uniquement une technique artistique accomplie, ni des convictions esthétiques originales, mais surtout le conditionnement approprié des institutions sociales. Pour analyser le contexte institutionnel, de l'art, il faut se mettre au courant du rôle social des institutions (Académie et Ecole des Beaux Arts, Salon, Musées, Administration des beaux-arts, collectionneurs, marché de l'art) et de leurs protagonistes: leur rôle, leurs intérêts, leurs protagonistes, leur histoire. C'est à quoi s'occupe l'excellent ouvrage de Gérard Monnier, qui distingue deux phases principales dans l'histoire des institutions de l'art: avant et après 1880/1881. Pendant la première période les rapports Art-Etat sont caractérisés par une alternance successive d'objectifs monarchiques et républicains; pendant la deuxième période, plus stable, le mécénat d'état (aristocratique ou républicain) est progressivement remplacé par "une société marchande, dotée d'un marché spéculatif de l'art." Le passage d'une phase à l'autre correspondant en fait à "la substitution complète de la valeur d'échange de l'oeuvre d'art à sa valeur d'usage" (p. 130).

Après la parution d'un volume consacré à la critique d'art depuis 1900, [3] le tour est maintenant à la critique d'art du dix-neuvième siècle français. Il ne s'agit pas d'une présentation traditionnelle de la critique d'art (comme par exemple celles de L. Venturi, Pierre-Georges Castex ou Anita Brookner) mais d'une approche institutionnelle: la critique d'art est envisagée comme discours inséré dans un ensemble de conditions sociales et matérielles mouvantes. C'est-à-dire que les auteurs du recueil ne conçoivent la critique d'art ni comme une esquisse de la 'fortune critique' d'un artiste individuel ou d'une oeuvre d'art particulière, ni comme une histoire des goûts.

Cette nouvelle approche de la critique d'art était déjà introduite par les travaux d'historiens de l'art comme T.J. Clark et N. Hadjinicolaou. Ceux-ci ont examiné le rôle complexe de la critique d'art à travers la mise en rapport idéologique de l'art (en tant que représentation d'une époque et d'un mode de vision) avec le réseau de relations sociales et politiques du champ du pouvoir (politique, sexuel ou esthétique). Leur approche, appelée 'réception critique' (*critical reception*), va ainsi dans le sens d'une contextualisation culturelle du discours sur l'art. Pourtant de telles études, consacrées à la réception d'une seule oeuvre d'art, d'un seul artiste ou critique d'art, risquent de négliger les conditions historiques dans lesquelles le discours critique est produit.

C'est pourquoi les auteurs de *Art Criticism and its Institutions* ont adopté comme point de départ commun les positions institutionnelles qu'ont occupées au sein du champ artistique les divers critiques d'art d'origine académique, littéraire ou journalistique, comme l'explique Dario Gamboni.. Les discours mobilisés prennent leur sens à partir des différences socio-professionnelles et des intérêts diversifiés des critiques d'art. Les auteurs du recueil envisagent le discours du critique d'art non pas simplement comme la consignation de conflits sociaux ou comme un effet de processus sociaux et culturels, mais comme une pratique autonome avec ses conditions et modes de production spécifiques, qui mèneront à la professionnalisation de la critique d'art. Ainsi Ségolène Le Men explique qu'un critique d'art comme Philippe Burty conçoit la critique d'art, de même que la gravure, comme une sorte de transposition d'art. Le souci d'autonomie se manifeste d'une part dans l'utilisation des codes rhétoriques, littéraires et artistiques – Anne Larue examine l'emploi stratégique plutôt qu'esthétique des étiquettes de 'romantisme' et de 'classicisme' dans les débats esthétiques autour de la position de Delacroix; et, d'autre part, dans les prises de position institutionnelles, économiques, politiques ou esthétiques: Susan

Siegfried retrace la politisation de l'esthétique par la critique d'art dans la presse parisienne sous l'Empire; Martha Ward met en lumière la professionnalisation de la critique d'art à la suite des stratégies commerciales déployées à la fin du siècle par la presse quotidienne à grand tirage; Neil McWilliam révèle les intérêts politiques sous-jacents aux textes biographiques parus après la mort de David; Linda Nochlin éclaircit la dépolitisation de l'ancien Communard Gustave Courbet et sa transformation en héros glorifié de la Troisième République; Michael Orwicz examine les convictions et intérêts politiques qu'avaient les républicains libéraux Gambettistes au pouvoir à transformer l'image avant-gardiste de Manet, après sa mort, en celle d'un héros consacré de l'art français.

Ainsi ce recueil nous montre comment les critiques d'art ont négocié l'autonomie relative du champ artistique et ont acquis momentanément l'autorité indispensable à leur double fonction de consécration et de valorisation de l'art(iste). Dans ce rôle le critique d'art sera, au vingtième siècle, relayé par le conservateur de musée et le galeriste.

C'est ce qu'a montré Raymonde Moulin dans ses divers ouvrages depuis sa thèse d'état intitulée *Le Marché de la peinture en France* (Minuit, 1967, nouvelle édition 1989). Raymonde Moulin est connue comme spécialiste par excellence dans le domaine de la sociologie institutionnelle de l'art et en particulier du marché de l'art en France. Réputation méritée, confirmée encore récemment par la publication de *L'Artiste, l'institution et le marché* (Flammarion, 1992), où elle a analysé les mécanismes économiques et sociaux de construction de la valeur de l'art moderne. Les changements récents en France y sont passés en revue: l'évolution de la politique publique, les stratégies nouvelles des marchands d'art, les interactions des critiques d'art et des conservateurs de musée, le rôle des ventes publiques et des collectionneurs. Elle décrit aussi en détail la population artistique des artistes plasticiens.

Dans la perspective de la sociologie institutionnelle c'est bien plutôt la morphologie sociale du champ artistique et culturel qui permet d'expliquer le succès d'un artiste et de son travail que les propriétés de l'oeuvre d'art elle-même, estimées chimériques et impressionnistes. La détermination de la valeur de l'art est confiée traditionnellement à des instances de consécration (critiques d'art, jurys, professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts, etc.) dont la compétence est reconnue généralement. Or, les arguments déployés par ces connaisseurs s'avèrent difficilement contrôlables et se trouvent souvent être en réalité des arguments d'autorité. L'enquête sociologique sur le phénomène artistique gagne donc à être envisagée d'une manière empirique, qui commence lentement à faire son entrée aussi dans les sciences humaines. C'est ce qu'avait déjà montré pour le domaine littéraire Claude Lafarge avec *La Valeur littéraire* (Fayard, 1983). Et on sait que Pierre Bourdieu recommande depuis longtemps de chercher les véritables critères de consécration d'une oeuvre ou d'un artiste dans la position occupée dans le champ artistique par ces instances de consécration. Aussi l'analyse sociologique de ce champ (et d'autres) est-elle urgente et, dans cette perspective, le recueil de Mme Moulin est opportun.

Dans douze essais, témoignant d'un itinéraire de recherche de 1968 à 1994 et réunis dans *De la valeur de l'art*, Mme Moulin propose une nouvelle théorie socio-économique de la valeur de l'art. Cette valeur ne serait pas inhérente à l'oeuvre d'art (architecture, arts plastiques, photographie), mais serait avant tout un effet de construction. Pour elle, cette valeur naît de la relation entre le champ culturel et le marché: "la construction de la valeur des oeuvres et de la réputation des créateurs s'effectue à l'articulation du champ culturel où s'opèrent les évaluations esthétiques et du marché où s'effectuent les transactions" (p. 7). Ainsi elle met en lumière entre autres, la valeur des professions et carrières artistiques, celle des espaces de l'art (musées, galeries, collections privées), celle aussi de l'oeuvre individuelle dans son unicité présumée, la valeur attribuée par les experts, et, en fin de compte, celle marquée par le prix de l'oeuvre. Bref, elle montre, une fois de plus, le lien étroit qui relie la valeur de l'oeuvre d'art à son prix.

1 La bibliographie impressionnante et précieuse qui clôt ce tableau de l'histoire des idées modernistes en critique d'art, ne contrebalance pas, hélas, le manque d'un index qui s'avère indispensable, sans parler encore des multiples coquilles et imperfections de langage.

2 Cf. la publication récente de sa thèse de 1980, qui est un exemple parfait de l'approche institutionnelle de l'art: *La Troisième République et les peintres* (Paris, Flammarion, 1995). Parmi les travaux institutionnels menés hors de l'hexagone, il convient de citer avant tout les travaux de Patricia Mainardi: *Art and Politics of the Second Empire* (New Haven-Londres, Yale University Press, 1987) et *The End of the Salon and State in the Early Third Republic* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

3 Malcolm Gee ed., *Art Criticism since 1900*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993, 240 p. ('Part Two: Criticism in France between the wars', pp. 85-139; 'Part Four: Issues in Modern French Criticism', pp. 199-236).

(Leo H. Hoek)

Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion (Coll. Idées et recherches), 1995. 252 p. 250 F.

Ce nouveau livre fascinant d'Anne-Marie Christin, professeur à l'Université Paris VII-Denis Diderot, où elle dirige le Centre d'étude de l'écriture, se laisse sans doute introduire le mieux par le texte qui se trouve à la dernière page de la couverture, et que nous reproduisons ici:

L'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible. Le système idéographique est né, en Mésopotamie, en Égypte, en Chine, de la combinaison des deux modes de communication qui coexistent dans toutes les sociétés et auxquels celles-ci reconnaissent des fonctions complémentaires: le langage, qui structure le groupe et régit ses échanges internes, et l'image, qui permet au groupe d'accéder au monde invisible où sa parole n'a pas cours.

L'objet de ce livre est de montrer que, dans cette combinaison, le médium déterminant n'a pas été le langage mais l'image, et que le support de l'image y a joué un rôle beaucoup plus essentiel que ses figures. La pensée de l'écran a précédé celle de la mythographie. L'observation du ciel étoilé a conduit à la divination dans la mesure où l'on a projeté les principes de sa lecture sur des supports à forte valeur symbolique – carapace de tortue en Chine, foie d'animal en Mésopotamie. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'idéogramme possède, dans les trois civilisations qui l'ont créé, la même étrange originalité qui le rend irréductible à tout autre: il est signe que l'on interroge, un signe susceptible d'assumer des fonctions très différentes selon le contexte où il apparaît.

L'univers de l'écriture est profondément déraisonnable. Notre civilisation de l'alphabet s'est efforcé – et s'efforce encore – de l'ignorer. Le Coup de dés où Mallarmé a essayé "d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé," selon la formule de Valéry, nous a révélé cependant que l'écriture occidentale ne s'était pas vraiment coupée de ses origines iconiques et de ses potentialités divinatoires. Ainsi était amorcé un retour aux idéogrammes dont la deuxième partie de ce livre analyse différents aspects, empruntés aux productions tant littéraires que graphiques de la France des XIXe et XXe siècles, et dont on peut supposer qu'il doit se poursuivre encore.

Le Fauvisme. Textes de peintres, d'écrivains et de journalistes, réunis et présentés par Philippe Dagen. Paris: Somogy (Coll. 'Pour ou contre'), 1994. 240 p. + 30 ill., 98 F.

Dans cette belle collection avait déjà paru *Pour ou contre l'impressionnisme* (Serge Fauchereau) et maintenant Philippe Dagen (Paris IV et critique d'art au Monde) nous présente le Fauvisme dans des textes de critiques d'art comme Louis Vauxcelles ou Charles Morice, d'auteurs littéraires comme Guillaume Apollinaire ou André Gide, et d'artistes comme Maurice Denis, Félix Vallotton ou Henri

Matisse. Ces textes datent tous des années 1905-1908. Le recueil se termine avec quelques témoignages et des souvenirs par Gertrude Stein, Ambroise Vollard, Maurice de Vlaminck, André Salmon et d'autres encore.

Apercevant en octobre 1905 dans une salle du Salon d'Automne, au Grand-Palais, un gracieux buste d'Albert Marque égaré parmi les toiles de Derain, Vlaminck, Van Dongen et Matisse, Vauxcelles laisse échapper: "Mais c'est Donatello parmi les fauves!" Et le terme est resté à cette première révolution artistique du vingtième siècle. Les Fauves étaient d'ailleurs peu nombreux parmi les 1625 oeuvres du Salon au total, et, manquant de doctrine et de références communes et sans aucune forme d'organisation, le Fauvisme a connu une existence éphémère de trois ans à peine et sera bientôt rattrapé par le cubisme naissant. Même l'emploi de couleurs criardes et exacerbées ne saurait satisfaire pour définir le Fauvisme, car beaucoup de toiles y échappent. S'il a survécu quand-même, c'est peut-être surtout grâce au tumulte et aux scandales qu'il a provoqués dans la presse. Même un président comme Emile Loubet, qui gracie le capitaine Dreyfus, refuse de cautionner par sa présence des toiles jugées nuisibles au bon goût et à la paix civile! Seuls Apollinaire et Salmon osent défendre les Fauves, mais leurs voix restent alors sans échos. Grâce à leurs cris de sauvages, les Fauves ont ouvert la voie au cubisme et ont inauguré ainsi une série de révolutions artistiques qui ont marqué le passage de la peinture figurative à la peinture abstraite.

(Leo H. Hoek)

Michèle Hannoosh, *Painting and the 'Journal' of Eugène Delacroix*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1995. 221 p., \$ 39.50.

Ce *Journal* est sans doute le commentaire sur l'art le plus fascinant du siècle, en ce que Delacroix mêle inextricablement les réflexions d'ordre esthétiques avec les observations sur la vie artistique. Le *Journal* est aussi un laboratoire, où le chef de file romantique réfléchit sur l'art en général et sur les rapports entre peinture et littérature en particulier. Le point de vue de Delacroix est celui d'un peintre qui théorise sa propre écriture: artiste romantique, nourri par l'imagination, tant prisée par Baudelaire, il a une passion de la littérature aussi, et son art narratif cherche souvent un point de départ narratif dans la littérature. Dante, Virgile, Shakespeare et Goethe sont ses sources littéraires les plus fréquentes.

Dans ce livre, Michèle Hannoosh, professeur de français à University College London, analyse l'impact de cette passion littéraire sur la théorie et la pratique de l'artiste. Contre l'opinion traditionnelle qui considère l'écriture de Delacroix comme le contraire de sa peinture, Mme Hannoosh envisage son journal et sa critique d'art comme un effort pour développer une écriture d'artiste, proche de la peinture elle-même. Elle montre que son écriture et sa peinture relèvent en fait d'une seule et même conception de l'art romantique. Cela est démontré par une analyse exemplaire de quatre oeuvres de décoration : la Galerie d'Apollon au Louvre, les peintures murales à l'église Saint-Sulpice, et les décorations des bibliothèques du Palais Bourbon et du Luxembourg. Les idées de Delacroix sur les relations théoriques et pratiques entre l'écriture et la peinture s'avèrent être cruciales pour ses conceptions non seulement sur l'art mais aussi sur l'histoire, la culture et le rôle social de l'artiste.

Un regret cuisant pourtant s'empare du lecteur enthousiasmé par la lecture de ce livre: le *Journal* lui-même n'est plus guère accessible, l'ancienne édition Joubin, publiée aux éditions Plon dans les années trente, n'étant guère utilisable. Nous attendons avec impatience une nouvelle édition. Qui serait mieux qualifiée pour ce travail d'édition que Mme Hannoosh?

(Leo H. Hoek)

André Derain. *Lettres à Vlaminck, suivies de la correspondance de guerre*. Texte établi et présenté par Philippe Dagen. Paris: Flammarion, 1994. 300 p., 245 F.

La rétrospective récente au Musée Thyssen-Bornemisza (Madrid) a ramené le fondateur du fauvisme au centre de l'attention. La première édition des lettres de Derain à Vlaminck (1955) n'était pas toujours digne de foi, certainement en ce qui concerne la datation qui formait la principale difficulté, résolue maintenant par Philippe Dagen. Le nouveau recueil, qui comprend non seulement les lettres que Derain adressait à Vlaminck de 1901 à 1918 mais aussi des lettres adressées à sa mère et à sa femme, constitue moins une chronique du quotidien (sauf pour les lettres de la guerre) qu'une autobiographie intellectuelle: allusions à l'actualité littéraire alternent avec des réflexions philosophiques et esthétiques. Pourtant, il ne parle guère de lui, c'est bien plutôt le journal de bord d'une intelligence à la recherche de sa méthode. Ainsi, il écrit dans une lettre écrite à l'hiver 1902: "Le grand tort de tous les peintres, c'est d'avoir, à mon avis, voulu rendre l'effet du moment de la nature alors qu'ils ne concevaient pas que cet effet procédait de causes qui n'étaient pas celles de la peinture dans l'ordre de nos impressions et de ne pas penser qu'un simple assemblage lumineux mettrait l'esprit dans le même état qu'un paysage vu. En somme, n'est-ce pas là le résultat à obtenir?" Cette correspondance nous procure une connaissance augmentée du peintre, de sa formation et de son évolution. Au début, il y a son enthousiasme devant la littérature naturaliste; à propos de Zola: "travailler dans le vrai et avoir ce succès-là, c'est bath, tout de même"; ensuite ses distances par rapport au (néo-)impressionnisme: "moi je chercherais autre chose: ce qui, dans la nature, au contraire, a du fixe, de l'éternel, du complexe"; puis l'invention du 'fauvisme' ("une nouvelle conception de la lumière qui consiste en ceci: la négation de l'ombre. Ici [= Collioure] les lumières sont très fortes, les ombres très claires") et la découverte de l'art 'nègre': "c'est pharamineux, affolant d'expression"; et plus tard, la méfiance vis-à-vis du cubisme: "le cubisme est une chose vraiment idiote et qui me révolte de plus en plus."

(Leo H. Hoek)

Jacqueline Lichtenstein dir., avec Jean-François Groulier, Nadeije Leneyrie-Dagen, Denys Riout, *La Peinture*. Paris: Larousse (Collection Textes Essentiels), 1995. 928 p., 150 F.

Ce recueil offre au public la possibilité de consulter les textes essentiels sur la peinture, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. L'ordre adopté est à la fois thématique et historique. Les rubriques thématiques sont entre autres: 'Le mythe de la peinture', 'Le Beau', 'De l'imitation à l'expression', 'Le Parallèle des arts', 'Description et interprétation', 'Le dessin et la couleur', 'Les genres picturaux', 'Les écoles', 'L'artiste, la formation, la question sociale'. Tous les grands noms des artistes et critiques d'art qui se sont exprimés sur la peinture sont présents, de Philostrate à Donald Judd. Un désavantage de l'ordre thématique adopté est que les idées d'un auteur comme Baudelaire par exemple se trouvent réparties sur sept rubriques différentes. Cela gêne d'autant plus qu'il manque à ce recueil volumineux un index synoptique, permettant de retrouver rapidement parmi les divers fragments de la main de Baudelaire ses idées sur la couleur, sur Delacroix, sur la modernité, etc. A part cela, réjouissons-nous surtout qu'un recueil si riche et si bien choisi soit enfin disponible aux lecteurs francophones. Dans cette collection, qui propose les textes fondateurs de nombreuses disciplines, ont paru aussi *Idées sur le roman* (1992, compte rendu dans *RHFB* 1995, 1, 41-43) et récemment *La Poésie. Textes critiques XIBe-XXe siècle*.

(Leo H. Hoek)

Alain Buisine & Emmanuel Watteau (éds), *Photographie – littérature*. Vol. 2 de la collection *Medusa-médias*(Université de Mannheim), 1995.

Il est peu de domaines où les rapports entre texte et images sont aussi difficiles et problématiques qu'en photographie. L'image photographique décourage et compromet d'avance toute tentative de parler d'elle, soit en l'épuisant, soit en fournissant un double autre mais juste. Et la parole, de son côté, redoute par-dessus tout d'accompagner, voire de susciter un type d'image qui risque toujours de la réduire à un rôle de pure illustration.

Aussi n'est-il pas étonnant que les rencontres les plus passionnantes de la photographie et de l'écriture sont celles où les deux pratiques, sans pour autant s'ignorer ou se tourner le dos, s'efforcent de se nier activement. Le résultat de ces occurrences paradoxales ne s'assimile en rien au n'importe quoi ("anything goes") qui caractérise souvent le rapprochement d'un mot et d'une image (les recueils de poésie traités par les peintres en fournissent parfois de tristes exemples), mais constitue une des contributions les plus stimulantes à l'étude des aspects spécifiques de l'un et l'autre des deux arts.

Le recueil bilingue, franco-allemand, dirigé par Buisine et Watteau se réclame d'emblée de cette posture: l'impossible coïncidence des deux régimes s'y voit affirmée tout au long de ces pages à la fois extrêmement variées et fort denses. Trois types d'études y alternent, sans que la diversité de l'ensemble ne devienne simple hétérogénéité, au contraire.

On y découvre tout d'abord l'analyse d'oeuvres très précises, les unes moins connues (Giuseppe Primoli), les autres célèbrissimes (Sophie Calle, Michel Tournier, Robert Frank). L'étude de Buisine sur *The Americans*, qui démontre de façon on ne peut plus tranchante l'abîme séparant l'écriture continue du préfacer, Jack Kerouac, des images discontinues de Robert Frank, est parmi les pages les plus percutantes que j'aie jamais lues sur la cassure entre le mot et la photographie.

A ce premier volet s'ajoute une série de réflexions plus générales sur le dispositif et l'acte photographiques. Souvent ces textes évoquent les problèmes relatifs au cadre, comme dans les articles de Charles Grivel ou de Michael Watzel, qui insistent tous deux sur la terrible violence du cadrage ainsi que sur le non moins terrible conflit entre découpe photographique et addition d'un cadre nouveau, du simple passe-partout au contexte tout différent où l'image (ré)apparaît.

La contribution de Christine Servais sur la carte postale participe certes de cette deuxième approche (sa phénoménologie de la pratique populaire par excellence qu'est l'envoi d'une carte postale, fourmille du reste d'idées brillantes), mais empiète déjà sur une troisième catégorie de textes: les créations proprement littéraires, représentées en tout premier lieu par une méditation superbe de Joseph Bya sur le "sujet" (rien d'autre que le "sujet," mais quel programme sous la plume éblouissante – éclairante et aveuglante en même temps – de cet auteur à découvrir d'urgence).

On peut regretter, enfin, la mise en page agressive de ce volume et de la série qui l'accueille. Si elle n'enlève rien à l'intérêt du livre, on ne comprend pas trop ce qu'elle ajoute à la lisibilité et à la compréhension. Le texte se donne mieux à voir, sans doute, mais le geste est contradictoire dans une approche qui met tellement l'accent sur le divorce du mot et de l'image.

(Jan Baetens)

Blog at WordPress.com.