

réalisme ! »¹⁷ Selon Barry Lord, le message de Jean-Paul Lemieux consiste à nous dire « that the situation is hopeless » (p. 168). Plusieurs visiteurs russes ont cependant exprimé des avis contraires. Le meilleur témoignage nous vient d'un visiteur anonyme : « Avec quels yeux clairs d'enfant plein de sagesse vous regardez le monde, cher Jean-Paul Lemieux. Tant qu'existent de tels yeux — l'espoir existe »¹⁸.

Conclusion

En définitive ce livre n'atteint pas les objectifs visés. Sur le plan documentaire, l'ouvrage n'apporte aucune information inédite et adopte sans examen des prises de position vieilles parfois d'un demi-siècle. Les sources de l'auteur demeurent fort inégales. Sur le plan historique Stanley B. Ryerson et surtout Léandre Bergeron ne jouissent que d'un faible crédit¹⁹. Ce dernier sert pourtant « as the basis for the class analysis of Quebec society used in this book » (p. 244).

Par ailleurs, l'extrémisme de certaines prises de position affaiblit quantité de points de vue intéressants. Choisissons un exemple parmi plusieurs. Son explication de l'art religieux mérite considération (pp. 22-28) mais s'accompagne d'inexactitudes qui font douter de sa bonne foi. À la page 145, l'auteur affirme que l'Église a voulu le peuple aussi ignorant que possible. Les évêques auraient fait en sorte que seulement un enfant sur cinq sache lire et écrire. Et cet enfant devait être issu des classes aisées. Les faits démentent ces affirmations. Les évêques et les curés ont toujours travaillé à développer l'enseignement élémentaire. Voir à ce propos : Louis-Philippe Audet, *Histoire de l'enseignement au Québec*. Montréal, Holt, Reinhart et Winston, 1971. 2 volumes.

Le système de valeur présenté par l'auteur est désuet à deux points de vue. Nous avons vu que ses jugements esthétiques sont fondés sur les théories imposées en URSS au cours des années 1930-1950 mais plus ou moins abandonnées depuis un quart de siècle dans la plupart des pays communistes. Plus largement, ces jugements formulés uniquement à partir du thème de l'œuvre nous reportent avant l'impressionnisme alors que le sujet noble domine la peinture ; le portrait et surtout la peinture de mœurs ne jouissant que de peu de considération. Ici les valeurs sont simplement inversées. Le sujet prolétarien assure au peintre popularité et valeur artistique.

De sérieuses enquêtes sur des points précis auraient mieux servi la cause de l'auteur que toute cette littérature. La présence de personnel étranger dans nos musées (pp. 246-247) et l'action des financiers sur la politique d'acquisition des musées (pp. 240-241) bien que situées au cœur du débat ne sont pas du tout étudiées. Ce livre propose l'image d'un univers culturel mutilé et déformé

17. *Id.*, Étudiant à l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad, 4 août 1974.

18. *Id.*, Anonyme, 18 août 1974.

19. Voir les opinions de Richard Jones et de Gilles Lemieux dans *Livres et auteurs québécois*, 1970, pp. 209-211.

au nom de théories dépassées qui servent pourtant de base à des jugements esthétiques catégoriques.

Enfin ce volume possède trop de qualités pour ne pas le dénoncer. Le prix très abordable, la belle présentation de l'ouvrage, le choix des illustrations, la longueur des chapitres bien adaptée à des cours et la vivacité du récit font que les jugements de Barry Lord risquent d'être largement diffusés et de captiver un large public plus sensible à l'aspect « engagé » qu'aux notions proprement esthétiques.

Raymond VÉZINA
Université Laval

Meyer SCHAPIRO, *Words and Pictures — On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haye, Mouton (= Approaches to Semiotics, Paperback Series, 11), 1973. 108 p. ; 35 Ill.

Depuis les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de Wölfflin, l'un des problèmes fondamentaux de l'histoire de l'art comme science *positive* semble être l'élaboration d'un appareil descriptif tenant compte de la spécificité de la *pratique* picturale : cela implique nécessairement l'analyse d'autres productions symboliques (complexes) et leur détermination par le développement historique (linéaire). Cependant, il faut se demander dans quelle mesure une telle démarche épistémologique serait capable de décrire d'une façon suffisante les relations entre des pratiques signifiantes (la narration, la méta-langue, la *theoria*, le texte-pratique) et la production symbolique



FIGURE 1. Rome, Sta Maria Maggiore. (Shapiro, fig. 4).

proprement dite (les encodages évaluatifs et idéologiques) sans abandonner leur statut comme *gebundene Zeichensysteme* [systèmes de signes à titre d'interdépendance] d'une part et comme *objet visuel* de la perception psychophysiological d'autre part¹.

À partir de l'intégration des modèles heuristiques empruntés à la linguistique structurale (Saussure) et générative (Chomsky) dans divers domaines de recherche des sciences humaines, la *sémiotique* — science des systèmes de signes (Signifiant / Signifié / Référent) — s'établit au niveau des concepts en explicitant le fonctionnement d'une pratique symbolique spécifique (le dispositif génératif d'un texte pictural, par exemple) selon ces concepts, ces règles et certaines surdéterminations socio-historiques, psychanalytiques et écologiques. Une telle approche devrait avoir pour but :

1. l'analyse intrinsèque du texte (pictural — le principe d'organisation du fonctionnement syntaxique) ;
2. l'analyse du complément narratif / discursif² :
 - a) des narrations engendrant des significations d'un texte pictural ;
 - b) des narrations à partir desquelles s'engendrent des textes picturaux ;
3. la recherche d'un méta-système référentiel qui permet d'établir des relations entre plusieurs types de pratiques symboliques.

Meyer Schapiro montrait déjà ailleurs³ que le *système* descriptif des textes figuratifs ne peut être qu'*hybride*, c'est dire qu'une sémiotique picturale se lie à un intertexte en tant que *naturel* — une donnée narrative complexe (figurative) correspond à une donnée narrative linéaire, discursive, herméneutique⁴.

Dans son dernier livre *Words and Pictures*⁵, Schapiro s'occupe particulièrement de ce jeu intertextuel : quel rôle joue la *lecture* (le *reading*) d'un texte dans le transcodage narratif ? Peut-on considérer l'état (*state*) et l'action comme l'unité de base d'une narration ou d'une Symbolique accessible grâce à une iconologie fixe ? Quels sont les mécanismes de traduction d'une forme symbolique *textuelle* (d'un texte biblique) dans une forme symbolique *figurative* (d'une miniature) ? Y a-t-il isomorphisme entre la structure narrative et son application à une figure (le *frontal* et le *profil*) ? À propos de ces questions, les quatre

1. Voir, par exemple, les recherches de Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck (Collection d'Esthétique, 7), 1971, en ce qui concerne l'intégration du *travail* psychanalytique dans la production figurative (figurant / figuré) et, pour l'analyse des phénomènes perceptifs, Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, Berkeley, California U.P., 1954.
2. Louis MARIN, « Récit pictural et récit mythique chez Poussin », *Actes du colloque sur l'« Analyse du Récit », Urbino / Italie, 1968 ; id., Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck (Collection d'Esthétique, 11), 1971.
3. Meyer SCHAPIRO, « On some Problems of the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle Image-Signs, » *Semiotica*, 1: 3, 1969, p. 223-242.
4. Nous ignorons ici toute la problématique de l'art dit *non figuratif / abstrait*.
5. Le livre contient un vaste appareil critique (p. 50-63), en 35 planches et un *index nominum et rerum* (p. 98-108).

parties de l'étude essaient de délimiter toute la problématique de *Discours / Figure* et de systématiser cette traduction réciproque en la basant sur une lecture diachronique (socio-historique).

Le premier chapitre, « The Artist's Reading of a Text », esquisse le processus de la représentation figurative des textes écrits : jusqu'au 18^e siècle, les peintres et les sculpteurs n'ont traduit que des textes (religieux, historiques, poétiques) en images visuelles ; même si les artistes n'ont pas pris connaissance du texte-référent, leur représentation visuelle se réfère à une illustration déjà existante. Dans ces deux cas, le transcodage du langage en image aussi bien que la copie d'une représentation antérieure donnent lieu à des changements signifiants considérables. D'une part, la signification d'un texte est nécessairement modifiée par les illustrateurs à cause des successions et des séparations des différentes *épistème* (espace herméneutique, idéologique ; espace du Savoir). D'autre part, le style de la représentation qui implique



FIGURE 2. Oxford, Bodleian Library, *Moralized Bible*. (Shapiro, fig. 20).

(*affect*) un choix de détails ainsi que leur valeur expressive (*expressive imports*) (p. 12) a une base textuelle. Prenons un exemple. Dans le texte de la *Genèse* nous trouvons l'énoncé « Caïn tua Abel » : en hébreu le prédicat est *vayahargāhu* ([il] le tua) et en latin *interfecit eum* ; la structure narrative (profonde) « X tue Y » se réfère plutôt à l'effet qu'à l'action même. Mais la *fonction* narrative comme telle, c'est-à-dire le prédicat saturant la structure narrative profonde (tuer), ne peut pas être représentée : l'arme n'étant pas mentionnée dans le texte biblique, les artistes devaient donc inventer le *moyen* à cause d'une contrainte de transcodage — le prédicat du texte est traduit dans un geste qui code la médiation de l'action en montrant le moyen⁶. Par contre, des narrations hautement complexes sont réduites à des conceptions gestuelles simples de sorte que les illustrateurs — notamment ceux du haut moyen âge — étaient obligés d'inscrire sur les peintures les noms propres des personnages et même des phrases identifiant leurs actions. L'auteur conclut que le choix artistique des modes de représentation est déterminé par la connaissance de textes supplémentaires qui indiquent des faits sociaux, historiques et écologiques⁷ et par les règles de représentation fixant les traits pertinents (*features*) des personnages et des objets — la base syntaxique inclut déjà une composante sémantique. Le sens littéral s'étend à une signification symbolique modifiée à chaque époque et modifiant l'*épistème* : « *It is such pictorial transmutations of a single text in the course of time that give the iconographic studies their great interest as a revelation "changing ideas and ways of thought"* » (p. 13).

Le deuxième chapitre, « Theme of State and Theme of Action », est divisé en deux parties ; Schapiro y analyse le style de représentation d'une image liée au mot (*word-bound image*) (p. 17). En citant l'*Exode* (XVII : 9–13), il retrace le symbolisme de ce récit ; la plus vieille représentation connue de Moïse pendant la bataille contre les Amalécites est celle de la mosaïque de Santa Maria Maggiore à Rome (Fig. 1) ; mais déjà à partir de cet exemple, nous remarquons des différences entre le texte et l'image : le texte hébreu mentionne que Moïse élève *une* main, tandis qu'on trouve dans les versions latine et grecque Moïse élevant les *deux* mains. La différence devient signifiante dans la mesure où quelques séquences de la narration peuvent être considérées comme supprimées et, en même temps, condensées dans un seul *figurant* ; de plus, Aaron et Hur, en accompagnant Moïse, rendent possible ce processus du *figuré* narratif à cause d'une métonymie de la symbolique, à savoir une trinité des figures (Moïse — Aaron — Hur), des lieux (ciel — cité — champ) et de la divinité. Si l'artiste s'était

conformé à la version hébraïque, le geste de Moïse n'aurait pas pu couronner une organisation figurante ternaire. Par contre, dans un manuscrit grec des sermons de Grégoire de Nazianze (daté de 880)⁸ Aaron et Hur sont représentés *supportant* les deux bras élevés de Moïse ; mais cette fois, l'environnement a changé, le modèle ternaire ne fonctionne plus — Moïse figure une autre métonymie symbolique au premier plan.

Enfin, dans la première illustration, Moïse est représenté selon les normes de l'art classique de cette époque, cet art fournissant des modèles aux premiers peintres chrétiens (p. 24) ; une telle conception isole le héros victorieux même dans une composition de groupe (*group composition*). Ajouter deux autres figures à côté de lui signifierait diminuer son statut de héros et, simultanément, l'image symbolique de l'aide divine. Le contexte médiéval, au contraire, permet la représentation d'un support — symbole insigne du pouvoir ; la figure des bras élevés devient alors une préfiguration de la croix.

L'auteur examine ensuite plusieurs autres exemples de cette figure⁹ dans des sujets différents : le *figurant* présenté de face est toujours perçu comme un thème d'état (*theme of state*), tandis que le profil du *figuré* symbolisé se réfère à une action qui se poursuit ; le frontal et le profil contrastent comme le symbole et le symbolisé. De plus, la présentation de Moïse de profil enlève à la narration sa valeur théologique¹⁰ : la forme frontale avec ses motifs en forme de croix (*cross patterns*) « [...] brought out the Christian sense by analogy » (p. 33) ainsi que le contraste transformait l'idée d'un événement historique en une actualité concrète. D'où la question suivante : « [...] was the change from the frontal to the profile Moses an instance of a more general change from the providential Christian view to the plainly empirical in the imaging of historical scenes of the Old Testament that had once been grasped as symbols of the New? » (*loc. cit.*). Peut-on aller encore plus loin et constater que les bras élevés de Moïse (et supportés par Aaron et Hur) forment une métonymie dont le symbolisé serait la *métathéorie* (p. 36) ?

C'est à partir d'une séparation du complément narratif/discursif que les *figurants*, en s'inscrivant dans l'espace de l'*épistème*, surdéterminent le texte-référent, engendrent leur propre modèle heuristique et dialectisent la dichotomie *figurant* / *figuré*.

Le dernier chapitre, « Frontal and Profile as Symbolic Forms », est consacré aux alternances des positions frontales et de profil de même qu'à leurs *formes* symboliques¹¹. Pendant le Moyen âge le visage présenté de trois

6. Meyer SCHAPIRO, « Cain's Jawbone who did the First Murder, » *Art Bulletin*, 1924, 24, p. 205–212.

7. Dans ce cas, la connaissance préalable pour l'artiste serait purement *écologique* : le moyen peut être une *Pierre* parce que le crime était fait avant l'existence des armes en fer ou en bronze ; mais le fait que Caïn était paysan permet également de supposer que l'arme ait pu être une *faux* ou une *houe* (Schapiro, 1973, *loc. cit.*).

8. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. grec. 510, fol. 424v.

9. La Bible de Farfa, par exemple. Bibliothèque du Vatican, ms. lat. 5729, fol. 1.

10. *Moralized Bible*, Oxford, Bodleian Library, 270b, fol. 51v (Moïse, Aaron, Hur).

11. Faut-il y signaler l'influence d'Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer, 1923–25 ?

quarts était la forme standard : cette forme combine à la fois la frontalité et le profil sans que l'œil ou la main ne soient reliés explicitement à un objet spécifique. Cette prédominance du trois quarts donnait à la figure de profil ou frontale, alors exceptionnelle, une valeur unique ou une valeur d'opposition (p. 38).

Reprenons ici l'exemple de l'illustration du récit de Moïse : « *The historical Moses in this version [la première] is not only himself a sign but he makes a sign which is addressed to the Christian viewer with its awareness of the cross [...]. In the two Bodleian miniatures (Fig. 2) the contrast of the frontal and profile, though less strongly marked than before, is a means of distinguishing a past symbolic event and a present symbolized one, the first a historic unique action and the second a recurrent liturgical performance* » (p. 40-41). Dans les périodes postérieures, les images d'action (les thèmes d'action) exigeront cependant pour les figures royales ou divines une représentation totalement frontale.

La distinction entre *frontal* et *profil* (p. 37-46) peut être même sémantisée par des axes de valeurs (le bien / le mal ; le sacré / le profane ; céleste / terrestre ; le mort / le vivant ; l'actif / le passif). Schapiro conclut en esquissant une *interdépendance sémiotique* (valeurs sémantiques) entre le symbolisme du figurant et de son complément narratif et le symbolisme des couleurs qui est lié à une sémantique *floue* : l'interdépendance varie d'époque à époque, d'une culture à une autre, d'un espace épistémologique à un autre.

L'étude de Schapiro contribue à une vaste recherche de la sémiotique picturale et, par opposition à certains travaux d'origine française (Marin, Schefer), elle propose une démarche heuristique *flexible* qui permet d'intégrer plusieurs méta-systèmes sémiotiques — comme la psychanalyse, les mathématiques, la biologie, l'anthropologie, la psychologie de la perception —, qui nous *oblige* à analyser des textes picturaux à partir d'un système *ouvert* et *hybride* dont le but final consiste, peut-être, à reconstruire les traces irréductibles d'une *Pratique*.

Cependant, l'analyse d'un système complexe (celui de la peinture) ne peut exister qu'en mettant le « sujet en procès » à travers la *chora* sémiotique (l'*Ordonnanzprinzip* des pulsions fondamentales, le jeu aléatoire du fantasme), ses rythmes, ses gestes, ses primitifs sémiotiques¹².

Christian BAUER
Université Laval

Mary ALLODI, *Canadian Watercolours and Drawings in the Royal Ontario Museum*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1974. 290 and 260 pages in 2 volumes ; 430 ills., \$30.00.

It is axiomatic that landscape, as the chief subject-matter of Canadian art for nearly two centuries, rooted in English landscape painting of the eighteenth century. It is reasonably assumed that this influence came to us through the British army and navy officers trained in the days before photography to record their surroundings in drawings and water-colours. Many such were stationed in Canada from 1759 to the withdrawal of the British garrisons in 1870-1, and they were reinforced in the nineteenth century by a number of civilian illustrators visiting Canada.

Until recently, however, there was little published evidence of the activity of these artists. A few scholars knew the early drawings of Canadian scenes in the private collections of Robert Reford, William H. Coverdale and Sigmund Samuel. More accessible but relatively little known were those acquired by Sir Arthur Doughty and his successors for the Public Archives of Canada, as well as the collections of the several provincial archives and of the Séminaire de Québec, the McCord Museum of McGill University, the National Gallery of Canada and the Glenbow-Alberta Institute.

Publications were thin on the ground aside from such early books as George Heriot's *Travels through the Canadas* (1807) and William Henry Bartlett's *Canadian Scenery* (1842), illustrated with engravings after their original drawings. The odd volume of history published early in this century contained reproductions of water-colours by Cockburn and others. The John Ross Robertson collection (Toronto Public Library), the Coverdale collection (then in the Canada Steamship Line's Manoir Richelieu Hotel at Murray Bay) and the Sigmund Samuel collection in Toronto were catalogued in rather a haphazard and certainly a non-art historical way.

At mid-century the catalogues of several exhibitions including *The Development of Painting in Canada / Le développement de la peinture au Canada* (Toronto, Montreal, Ottawa and Quebec, 1945), *200 Years of Art in Halifax* (Halifax, 1949) and *L'art au Canada français / The arts in French Canada* (Quebec, 1952) pioneered in situating the work of the topographical artists in the context of Canadian painting as a whole. In 1958 the late F. St. George Spendlove published *The Face of Early Canada*, a book which was mainly concerned with engravings and lithographs but which reproduced several fine drawings in colour. Several books on the general history of Canadian art also made mention of the topographical artists.¹

12. Christian BAUER, « Éléments d'une méta-théorie des sémiotiques a-signifiantes », Québec, Université Laval, thèse inédite, 1975, chapitres A.III. et B.I. Voir également Julia KRISTEVA, « L'espace Giotto », *Peinture*, 1972, 2/3, p. 35-51.

1. Graham MCINNES, *A Short History of Canadian Art* (Toronto, 1939); Gérard MORISSET, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* (Québec, 1941); Gérard MORISSET, *La*