

Columbia and Ontario paintings of Claude Breeze by relating them to the more literal work of John Boyle and Greg Curnoe. This facile categorization ignores individual distinctions and perpetuates misunderstanding.

Though the book has serious problems, one must respect the goal that Fenton and Wilkin have set for themselves. They succeed, in part, in directing our attention towards the need for re-evaluating the relationship of Canadian painting to certain major international trends in twentieth-century art. Unfortunately, the various omissions of major artists that did not fit easily within the authors' scope of interests and the many questionable interpretations of some Canadian and foreign art compromise this effort. As a picture book, this publication also has a measure of value as a popularizer of less familiar images. As a record of in-depth research and disinterested scholarship, it is unsatisfactory.

RON SHUEBROOK  
York University  
Toronto

YOUSUF KARSH *Karsh Portraits*. Toronto, University of Toronto Press, 1976. 203 pp., 48 illus., \$24.95.

Que recherche « l'homo photographicus », grand effeuilleur de portraits et de silhouettes lorsqu'il braque son objectif sur ses congénères ? À travers la connaissance approximative de ce qu'il peut apercevoir, cherche-t-il à communiquer avec autrui ou cherche-t-il à se regarder lui-même ?

Yousuf Karsh a commencé il y a plusieurs décennies une carrière de portraitiste exceptionnelle puisqu'il a réussi à épingle d'un même trait presque tous les visages célèbres et célèbres en cette deuxième moitié du siècle. Les Presses de l'université de Toronto viennent de publier un recueil intitulé *Karsh Portraits*, quatrième volet d'une série qui avait commencé en 1959 avec la publication de *Portraits of Greatness* et qui, à partir de 1967, a parcouru l'Europe et l'Amérique du Nord sous la forme d'une exposition de 100 photos intitulées *Great Men of Our World*.

Que cherche Yousuf Karsh à travers cette quête inlassable ? Il

répond lui-même dans son avant-propos : « Ma fascination pour les gens célèbres réside dans ce que j'appelle leur force intérieure. C'est la recherche de la grandeur qui m'intéresse et ma grande fierté est de constater qu'à travers mes portraits des milliers de personnes ont pu, de par le monde, connaître un peu mieux quelques-unes des personnalités de premier plan de notre époque. »

D'entrée, Karsh nous présente le territoire : sur la jaquette du livre (Fig. 3) couleur sels d'argent, deux visages montent la garde, de face et de profil, Ernest Hemingway et Jacques Cousteau, et nous préviennent ainsi du voyage qui attend le lecteur : les vingt mille lieux sur les mers de l'action et sur celles de la pensée, le monde scientifique et le monde artistique. Par ordre alphabétique, depuis la photo de famille de l'équipe d'Apollo XI et celle de Muhammad Ali jusqu'à Tennessee Williams, Karsh a surpris quarante-huit fois la personnalité de ces personnes célèbres dans un geste que l'épreuve va chercher à faire apparaître comme essentielle.

L'échantillonnage de cette galerie des « hommes qui ont fait notre monde » (titre d'une exposition de Karsh, 1967) est très révélateur d'abord par sa distribution. Les quarante-huit portraits présentés se répartissent numériquement ainsi : monde artistique (32), monde scientifique (7), monde de la politique (6), hommes d'église et de religion (2), monde sportif (1). La catégorie la plus nombreuse (les artistes) révèle à son tour une répartition des valeurs où, comme faiseur d'histoire, l'homme de plume l'emporte de très loin (11) devant les musiciens et chanteurs (6); viennent ensuite les peintres (6), les sculpteurs (4), les hommes de théâtre (2), pour finir avec une danseuse (Martha Graham), un photographe (Edward Steichen) et un penseur, spécialiste précisément de cette interdisciplinarité (Marshall McLuhan).

Cet échantillonnage est d'autre part intéressant par la qualité même du contenu de ce que McLuhan nous a justement habitué à appeler le message photographique. Nous avons en effet affaire à des images représentant des personnages réels (puisqu'ils sont connus ?). Entre ces personnes et leurs images, il n'est nullement nécessaire de

## KARSH PORTRAITS



FIGURE 3. *Karsh Portraits*, couverture.

disposer un relais, c'est-à-dire un code. Certes, l'image n'est pas le réel, dirait Roland Barthes, mais elle en est du moins l'analogon parfait et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît son statut particulier : un message sans code. Pourtant il existe un deuxième niveau de lecture, celui du message connoté, c'est-à-dire celui qui découle de la façon dont la société donne à lire ce qu'elle en pense et qui renvoie à une certaine culture de cette même société qui reçoit le message. À cet égard, ce livre de Karsh, et en cela il est très représentatif de son œuvre dans sa totalité, renvoie à une vision symbolique universelle qui est celle d'une iconographie de l'histoire et de la solitude.

Karsh est en effet un grand coupeur de têtes, celles de la célébrité. On peut alors, grâce à cette galerie des portraits judicieusement dosés, poser la question : qu'est-ce que la célébrité ? Que signifient ces poses faites lentement avec une chambre très grand format (8 × 10 po.) qui implique par conséquent une certaine complicité entre le « preneur » et le « pris » ? Que nous disent ces visages de marbre et de bronze à la fois, quelle perception avons-nous de ces images à très haute définition ? On peut dire qu'elles sont perçues de telle manière qu'elles deviennent petit à petit la mémoire visuelle de notre époque. Comme le disait l'écrivain Michel Tournier, la chambre 8 × 10 de Karsh est devenue une anti-chambre : celle de l'éternité.

La photogénie des grands hommes, cette façon « embellie », sublimée, de les voir et de les figer en profils de médaille, est appelée à jouer un grand rôle dans la façon dont les historiens du futur – et même déjà ceux du présent – seront appelés à voir, à comprendre et à illusurer l'histoire de cette époque, grâce et à cause de Yousuf Karsh. Peut-on d'ores et déjà « voir », c'est-à-dire « imaginer » – comme on dit lorsqu'on a compris quelque chose : « je vois » – autrement Churchill qu'en bulldog, Hemingway qu'en vieil homme solitaire, Khrouchtchev qu'en ours polaire ou grand duc de Novgorod, Einstein qu'en clown grave et étonné à la fois, Cousteau qu'en moine-soldat mi-toucan, mi-poisson, si ce n'est grâce à cette réserve, signée Karsh, d'attitudes stéréotypées qui constituent comme une grammaire historique des gestes (mais jointes, ouvertes, offertes, absentes, poings fermés, tendus, etc.) et des traits de notre culture visuelle ?

La présence massive d'écrivains dans le pourcentage des grands hommes choisis par Karsh montre certainement le respect de cet homme d'image pour le verbe. C'est ainsi que chaque portrait est non seulement accompagné d'une brève note bibliographique mais également d'un texte plus élaboré où le photographe nous fait part des anecdotes, des réflexions et des remarques de la petite ou de la grande histoire qui ont émaillé la rencontre de ces grands hommes et les circonstances souvent drôlatiques dans lesquelles le moment décisif a été saisi. C'est ainsi que nous apprenons qu'une demi-minute seulement fut accordée pour photographier de Gaulle, quarante minutes pour Kennedy, une heure et demie pour Jean XXIII et deux jours pour Pablo Casals.

Mais plus que le talent de conteur de Karsh, l'intérêt de ses notes de voyages et de poses offriront un témoignage précieux à l'historien qui aura – dans plusieurs générations – à évaluer l'apport et la signification de ses portraits pour comprendre l'histoire qu'ils illustrent et commentent. À travers les bribes de dialogue qui se sont établies entre Yousuf Karsh et ses modèles, l'historien pourra polir son outil d'analyse de l'image en connaissant mieux l'auteur des do-

cuments étudiés. C'est là en effet l'une des préoccupations majeures des historiens et des archivistes, soulevée récemment au colloque *les Yeux du temps* aux Archives publiques du Canada à Ottawa; non seulement une connaissance des caractéristiques du médium est indispensable mais encore faut-il pouvoir connaître et évaluer celles du photographe.

ALAIN DESVERGNES  
Université d'Ottawa

GEORGE M. A. HANFMAN and NANCY H. RAMAGE *Sculpture from Sardis: The Finds through 1975*. (Archæological Exploration of Sardis, Report 2) Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1978. 203 + XXI pp., 472 illus.

Tout compte rendu d'un catalogue ne peut jamais être substitué à la lecture du livre : l'information dans un bon catalogue est trop riche et trop variée et est distribuée en de trop nombreux articles pour être décrite de façon satisfaisante. Limitons-nous à la forme, à la méthode et aux détails de ce deuxième volume des *Reports* des fouilles de Sardes en Asie Mineure: rappelons-nous aussi que les *Reports* viennent d'être publiés parallèlement à la série des *Monographs* de Sardes, et que tous les deux constitueront la publication définitive des objets trouvés dans les fouilles turco-américaines (universités de Harvard et Cornell) depuis l'arrivée à Sardes du professeur Hanfmann et de son équipe, en 1958. Cependant, plusieurs objets – dont la plupart sont des œuvres de haute époque lydienne et perse – ont été trouvés lors des premières fouilles scientifiques menées par une équipe de l'université de Princeton en 1910-1911, 1914 et 1922. Par conséquent, en ce qui touche la sculpture préhistorique, lydienne et perse, nous avons dans *Sculpture from Sardis* le corpus quasi complet des objets sardiens; de plus, les sculptures trouvées à Sardes et qui sont maintenant conservées dans les musées d'Istanbul, de Manisa, de Smyrne, au Louvre et ailleurs sont ici présentées et numérotées avec les autres. C'est, pour ainsi dire, un « pan-catalogue » dans lequel on trouvera presque tout ce qui a été sculpté en marbre ou en

pierre à Sardes et ses environs de même que des œuvres dont la provenance sardienne est rejetée pour un raison ou pour une autre.

Un catalogue d'objets hétérogènes et de valeur inégale est d'ordinaire valorisé par son analyse scientifique, ce qui est le cas du volume en question. De plus les auteurs ont su nous donner un aperçu savant de l'histoire des styles multiples d'une province artistique grecque et romaine. La sculpture sardienne doit être vue, à juste titre, comme un art de province. Au chapitre premier les résultats généraux des recherches sur l'origine des marbres indiquent que la pierre à sculpture provient des carrières locales, d'où le caractère municipal et localisé du style.

Le catalogue proprement dit traite de la sculpture des périodes préhistoriques lydienne et perse : à l'exception de trois objets préhistoriques dont une belle tête (cat. n° 229) de la haute époque néolithique, la plupart des trouvailles se situent entre les périodes 680-547 av. J.-C. (époque lydienne) et 546-334 av. J.-C. (époque perse). Le professeur Hanfmann note que le style et la culture se développent séparément et que la présence des Perses n'a pas eu un effet artistique très marqué ou très immédiat. À l'époque des styles orientaux (VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle), un paradoxe historique se manifeste : Sardes, qui, par rapport à sa position géographique aurait dû être une des propagatrices des inspirations orientales pour la Grèce, a été en fait fortement influencée par les styles orientalisants de la Grèce orientale qui les avait appris de sources différentes. Le résultat y est décisif tant en céramique qu'en sculpture. Cependant, l'originalité des idées artistiques lydiennes peut-être mise en valeur par l'analyse d'un autel de Cybèle en forme de sanctuaire à colonnes entourant de trois côtés une statue en relief de la déesse qui portait, peut-être, un lion (cat. n° 7). Les colonnes sont d'ordre ionique, et la date de l'autel (entre 540-530 av. J.-C.) leur donne une certaine importance : entre ca. 550 et la période classique, les exemples de cet ordre sont peu nombreux et l'autel de Sardes est un exemple de l'expansion de l'ionique de ses centres (Samos, Éphèse) vers la Lydie. Entre les colonnes de l'autel, des panneaux carrés, superposés en