



Stage de formation

R A M E A U

Travaux pratiques d'indexation matière
Spécialisés en Arts et lettres

BnF - Centre national RAMEAU

RAMEAU

Travaux pratiques d'indexation matière en arts et lettres

1. Catalogue des dessins français du XVIIIe siècle	4-5
2. La collection Lemme : tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècle	6-7
3. Architecture des édifices culturels lyonnais au XIXe siècle : guide des sources	8-10
4. Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie	11-12
5. Bijoux berbères au Maroc dans la tradition judéo-arabe	13-14
6. Le jubé de Bourges	15-18
7. "Le testament d'Eudamidas" : un chef d'œuvre de Nicolas Poussin	19-20
8. Monet en Normandie	21-23
9. Cobra 3 dimensions	24-25
10. Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo	26-29
11. L'alliance brisée : le western des années 20	30-31
12. La revue Cinéma et le néo-réalisme italien	32-33
13. Histoire du roman populaire en France de 1848 à 1980	34-35
14. Histoire de la littérature anglaise du Moyen âge	36-38
15. L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises	39-40
16. L'essai : perspectives théoriques et l'exemple hispano-américain	41-44
17. Les visages d'Orphée	45-50

18. La réception de Victor Hugo au XXe siècle : actes du colloque	51-52
19. Les juifs de Balzac	53-55
20. Proverbes tunisiens	56-58
21. L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction	59-60
22. Dictionnaire des locutions idiomatiques françaises	61-62
23. Phoque songs : duos et trios pour guitare	63
24. Histoire de la guitare dans le jazz	64-66
25. Cours rapide pour apprendre à jouer de la guitare électrique, même sans connaître la musique	67-70

Sophie Raux

Catalogue des
DESSINS
FRANÇAIS
du XVIII^e siècle

de Claude Gillot à Hubert Robert

PALAIS DES BEAUX-ARTS

LILLE



PALAIS DES
BEAUX-ARTS
LILLE

AVANT-PROPOS

Le musée des Beaux-Arts de Lille possède un important cabinet de dessins, comprenant près de 4000 feuilles représentatives des écoles italienne, française, allemande, flamande et hollandaise du XV^e au XX^e siècle. Le fonds italien, particulièrement riche, est justement célèbre et a déjà fait l'objet de plusieurs expositions et études scientifiques. En revanche, le second ensemble majeur, celui de l'école française, n'a pas connu la même fortune. Seuls deux catalogues sommaires lui ont été consacrés, l'un publié par Charles Benvignat en 1856, l'autre par Henry Pluchart en 1889. Dans les deux cas, il s'agit plutôt d'une nomenclature de l'ensemble de la collection, dont les attributions sont bien souvent dépassées. L'unique étude scientifique récente concernant l'école française est due à Annie Scottez-De Wambrechies qui rédigea en 1978 le catalogue raisonné de la collection de dessins néo-classiques, dont une sélection fut exposée à Lille en 1983.

Depuis son arrivée au musée de Lille en 1988, Barbara Brejon de Lavergnée se consacre à l'analyse des feuilles de l'école française des XVI^e et XVII^e siècles, et à celles de l'école italienne. Pour avoir une vision globale du fonds français ancien, il manquait donc l'étude des dessins du XVIII^e siècle antérieurs au néo-classicisme. C'est cette lacune que nous avons tentée de combler dans le cadre de la thèse de doctorat que nous avons soutenue en 1993, à l'Université de Lille III, sous la direction du Professeur Marcel-André Stalter.

Jusqu'à présent aucune étude et aucune exposition d'ensemble n'avaient été consacrées à cette partie de la collection, restée pour le moins assez confidentielle. Seules quelques feuilles ont été sporadiquement présentées au public, à l'occasion d'expositions monographiques, ou lors de manifestations à l'étranger destinées à promouvoir les collections du musée à travers une sélection de « chefs-d'œuvre ». A cet égard, l'expo-

sition numériquement la plus importante s'est tenue en Grande-Bretagne en 1974 et 1975 (Londres, Cambridge, Birmingham, Glasgow) ; elle présentait un ensemble de dessins français allant du XVII^e au XIX^e siècle, dont vingt illustrant le XVIII^e siècle antérieur au néo-classicisme. Elle fut accompagnée d'un catalogue bien documenté, qui demeure l'une de nos meilleures sources d'informations, et qui fut rédigé par Hervé Oursel assisté de Geneviève Becquart.

Les limites de notre corpus, qui peuvent paraître arbitraires, ont donc été dictées par la seule nécessité de fournir l'étude manquante relative à la collection de dessins français primitivement attribués aux artistes du XVIII^e siècle, depuis Claude Gillot (1673-1722) jusqu'à Hubert Robert (1733-1808). Les recherches menées parallèlement par Gaëtane Maës sur Louis Watteau (1731-1798) nous ont fait exclure le bel ensemble de dessins de cet artiste que possède le musée. Hormis cette exception, nous avons pris le parti de traiter la totalité des dessins s'inscrivant dans les limites chronologiques imparties. Le problème du choix des anonymes a été particulièrement délicat : le musée possède des centaines de feuilles sans attribution et sans classement particulier de siècle ou d'école. Nous avons tenté d'y repérer tous les dessins susceptibles de correspondre à notre étude. Nous sommes consciente que certains ont pu nous échapper, mais nous avons essayé de constituer scrupuleusement le corpus le plus exhaustif possible.

Le but que nous nous sommes fixé est d'aboutir à un catalogue offrant l'image la plus fidèle de la collection. Dans cet esprit, nous avons repris au commencement l'étude critique de chaque dessin. Les résultats ont été quelque peu inattendus : lorsqu'en 1989 nous avons entrepris notre recherche, le classement des dessins faisait apparaître cent deux feuilles attribuées à trente-six

[...]

Paris, musée du Louvre

12 février • 11 mai 1998

*Tableaux
romains
des XVII^e
et XVIII^e siècles*

La
collection
LEMME



Catalogue publié
sous la direction de Stéphane Loire

 Réunion
des Musées
Nationaux



©Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998

Auteurs des notices du catalogue	Une seule passion par Pierre Rosenberg	11
Liliana Barroero Maria Teresa Caracciolo Vittorio Casale Alberto Cottino Maurizio Fagiolo dell'Arco Italo Faldi Luigi Ficacci Ursula Verena Fischer Pace Minna Heimbürger Catherine Legrand Fabrizio Lemme Anna Lo Bianco Stéphane Loire Fiammetta Luly Lemme Geneviève Michel Olivier Michel Anna Ottani Cavina Paola Pacht Bassani Antonella Pampalone Simonetta Prosperi Valenti Rodinò Fiorenza Rangoni Steffi Roettgen Herwarth Röttgen Stella Rudolph Eduard A. Safarik Erich Schleier Sebastian Schütze Andrea Sestieri Giancarlo Sestieri	À l'origine d'une collection par Fabrizio Lemme et Fiammetta Luly Lemme	15
	La donation au Louvre par Jean-Pierre Cuzin	18
	Les grandes étapes de l'évolution des arts figuratifs à Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles par Liliana Barroero	21
	La nef de San Clemente, une pinacothèque romaine du XVIII^e siècle par Vittorio Casale	35
	Catalogue	57
	La collection Lemme. Répertoire des œuvres ne figurant pas dans l'exposition	305
	Bibliographie	321
	Œuvres données au musée du Louvre	329
	Index	329
	Crédits photographiques	336

Près de trois cents tableaux et sculptures représentatifs de la peinture baroque romaine des XVII^e et XVIII^e siècles constituent à ce jour la collection de Fabrizio et Fiammetta Lemme, rassemblée depuis le début des années 1970. Œuvres religieuses, mythologiques ou portraits, cent trente d'entre eux sont présentés au musée du Louvre du 12 février au 11 mai 1998. A l'occasion de cette exposition, Fabrizio et Fiammetta Lemme ont fait don au musée du Louvre de vingt tableaux et d'une sculpture.

©Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998

LES GUIDES DU CHERCHEUR

2

**ARCHITECTURE
DES ÉDIFICES CULTUELS LYONNAIS
AU XIX^e SIÈCLE (1802-1905)**

Guide des sources

par Céline Cadieu-Dumont, Conservateur

Avant-propos par Jeanne-Marie Dureau, Archiviste de la Ville

ARCHIVES MUNICIPALES DE LYON

1996

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS	1
INTRODUCTION	3
ILLUSTRATIONS	7
ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES	39
ARCHIVES MUNICIPALES DE LYON	43
<i>A) Versements des services municipaux</i>	47
1) FONDS DES ÉDIFICES DU CULTE (SOUS-SÉRIE 2 M 200)	47
Eglises catholiques.....	47
Autres lieux de culte	52
2) FONDS DE L'ADMINISTRATION DES CULTES (SÉRIE P).....	55
3) COMMUNES RATTACHÉES	58
La Croix-Rousse	58
La Guillotière	59
Saint-Rambert-l'Île Barbe	59
4) AUTRES FONDS.....	59
Fonds des biens acquis par la commune (sous-série 5 N)	60
Fonds de la voirie (série O)	60
Permis de construire (versements 314 Wp et 344 Wp).....	62
Finances (série L).....	62
Délibérations du Conseil municipal.....	63
<i>B) Fonds privés</i>	65
1) GRANDS FONDS	66
2) PETITS FONDS.....	67
3) FONDS D'ÉRUDITS	67
<i>C) Documents figurés</i>	69
1) PLANS (SÉRIE S)	69
2) AUTRES.....	77
Estampes et dessins (sous-séries 16 Fi et 17 Fi)	77
Cartes postales (sous-série 4 Fi)	80
Photographie (série Ph)	80
Affiches (sous-série 6 Fi).....	83

SOURCES COMPLEMENTAIRES	85
<i>A) Archives départementales du Rhône</i>	87
1) FONDS DE L'ADMINISTRATION DES CULTES (SÉRIE V)	87
2) FONDS DES BÂTIMENTS COMMUNAUX (SÉRIE O).....	94
3) PLANS (SÉRIE PL)	95
4) FONDS PRIVÉS (SÉRIE J)	95
<i>B) Archives diocésaines et paroissiales</i>	97
1) ARCHIVES DIOCÉSAINES	97
Fonds Fesch.....	97
Fonds des paroisses (sous-série 69 P).....	98
2) ARCHIVES DES PAROISSES	102
3) ARCHIVES DE LA COMMISSION DE FOURVIÈRE	103
<i>C) Archives consistoriales</i>	105
Consistoire protestant	105
Consistoire israélite	105
Eglise luthérienne	105
Eglise anglicane	105
<i>D) Archives des Hospices Civils de Lyon</i>	107
<i>E) Archives nationales</i>	109
1) F ¹⁹ CULTES	110
Culte catholique	110
Cultes protestants	116
Culte israélite	117
2) F ²¹ BEAUX-ARTS.....	117
Dossiers d'acquisition d'oeuvres d'art	118
Plans	119
Procès-verbaux du conseil des Bâtiments civils	119
3) F ¹³ BÂTIMENTS CIVILS	121
4) AUTRES FONDS.....	121
F ¹ : Administration communale	121
F ¹⁴ : Enregistrement, Domaine, et Timbre	121
AF IV : Secrétaire d'Etat impériale	122
O : Maisons du Roi et de l'Empereur.....	122
<i>F) Autres sources complémentaires</i>	123
1) BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE LYON	123
2) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON	124
3) BIBLIOTHÈQUE DU PATRIMOINE (PARIS)	124
4) CONSERVATION DÉPARTEMENTALE DES ANTIQUITÉS ET OBJETS D'ART (RHÔNE)	126
5) PRÉ-INVENTAIRE DÉPARTEMENTAL DES MONUMENTS ET RICHESSES ARTISTIQUES (RHÔNE)	126
ANNEXE	127
INDEX DES EDIFICES CULTUELS	135
INDEX DES ARCHITECTES ET ARTISTES	137
TABLE DES MATIERES	141

SOLS

DE L'AFRIQUE ROMAINE

MOSAÏQUES DE TUNISIE

Photographies Gilles Mermet

Textes Michèle Blanchard-Lemée

Mongi Ennaïfer

Hédi et Latifa Slim

IMPRIMERIE NATIONALE
Éditions

©Imprimerie Nationale, 1995

Sommaire

Introduction	11
par Michèle Blanchard-Lemée	
I L'Afrique, Rome et l'Empire	17
par Hédi Slim	
II Temps éternel, temps cyclique	37
par Hédi Slim	
III Xenia et banquets	65
par Mongi Ennaïfer	
IV Dionysos	87
par Hédi Slim	
V La mer : des poissons, des navires et des dieux	121
par Michèle Blanchard-Lemée	
VI Vénus, la toilette et les roses	147
par Latifa Slim	
VII La vie des grands domaines	167
par Mongi Ennaïfer	
VIII Les spectacles	189
par Hédi Slim	
IX Musa, mihi causas memora...	219
par Michèle Blanchard-Lemée	
X Mythes et décors	249
par Michèle Blanchard-Lemée	
Carte et plans	281
Table des illustrations	285
Bibliographie	296

©Imprimerie Nationale, 1995

BIJOUX BERBÈRES AU MAROC

DANS LA TRADITION JUDÉO-ARABE

David Rouach

Membre du Centre de Recherche sur l'Imaginaire,
université des langues et lettres, Grenoble III

ACR Édition

SOMMMAIRE

Avant-propos	9
Introduction	10
Les Berbères — Les grands groupes dialectaux berbères — Les Juifs — Chronologie historique	
Datation et techniques	12
Datation — Les techniques	
Décors et symboles	18
Le décor — Les symboles : La psychanalyse selon Jung — La religion, le sacré — Les systèmes de correspondances — Les Berbères et le sacré	
Médecine et prophylaxie	22
L'amulette — Le talisman — Les origines de la souffrance	
Classification des décors et symboles retrouvés dans les bijoux berbères	26
Décors et symboles relatifs à la faune, à la flore, aux dessins géométriques, à la numération, à la structure, aux couleurs, d'origines diverses, relatifs aux écritures berbère, arabe et hébraïque	
Les bijoux par régions	48
Jbala et montagne du Rif occidental	48
Meknès et sa région	66
Les Aït Serhrouchen et la tache de Taza	74
Moyen-Atlas et Haut-Atlas central. Les Zaïans et les Aït Hadiddou	86
Essaouira, Marrakech et les Haha	104
Les Aït Ouazouguit et la haute vallée du Draa	120
Djebel Sarho et le versant sud du Haut-Atlas central	134
Basse vallée du Ziz	152
Agadir, Tiznit, Tafraout	162
Taroudant et sa région. Anti-Atlas de l'est	174
Les oasis du Djebel Bani	190
La main ou «<i>Khamsa</i> »	206
Mains fleurs et rinceaux — Mains florales tulipées — Mains astrales — Mains animalières — Mains trilobées — <i>Luha</i> — Mains du Hauts-Atlas central — Mains citadines — Carrés magiques « écritures » — Porte-amulettes et amulettes	
Bibliographie	254
Lexique arabe, berbère, hébreu	255

44 *Exposition-dossier
du département
des Sculptures*

Le jubé de Bourges

Les dossiers
du musée du Louvre

Fabienne Joubert
Professeur
d'Histoire de l'art du Moyen Age
à l'Université de Bourgogne

 Réunion
des Musées
Nationaux



PRÉFACE	8
Introduction	17
I L'histoire du jubé	
Le jubé dans la cathédrale	19
<i>L'érection du jubé et de la clôture du chœur au XIII^e siècle</i>	19
<i>Deux événements : l'émeute huguenote (1562), la restauration (1654)</i>	19
<i>Les témoignages relatifs à la disposition de la clôture du chœur et du jubé</i>	24
<i>La clôture du chœur et son décor</i>	24
<i>Les tapisseries</i>	25
<i>Les portes</i>	25
<i>Le crucifix</i>	25
<i>Les autels</i>	26
<i>L'horloge</i>	26
<i>Les meubles sur la tribune</i>	26
La démolition	27
Les découvertes de fragments	28
2 La restitution du jubé	
La structure	31
<i>Sources et méthodes</i>	31
<i>Les documents graphiques</i>	31
<i>Le texte de 1653</i>	33
<i>L'analyse des fragments</i>	33
<i>L'examen des premières piles du chœur gothique</i>	33
<i>Hypothèses de restitution</i>	36
<i>Les supports</i>	36
<i>Les écoinçons de la façade et des retours</i>	41
<i>Le mur du fond</i>	46
<i>Le voûtement</i>	47
<i>Le couronnement</i>	48
Le programme figuré	50
<i>Les apôtres et les prophètes</i>	50
<i>Le cycle de la Passion</i>	51
<i>Le retour nord</i>	54
<i>La façade</i>	55
<i>Le retour sud</i>	62
3 L'originalité du jubé dans le contexte artistique du XIII^e siècle	
La structure et le décor ornemental	67
Le décor figuré	76
Conclusion	85
NOTES	88
LISTE DES FRAGMENTS DU JUBÉ EXPOSÉS	95
LISTE DES DOCUMENTS GRAPHIQUES EXPOSÉS	97
BIBLIOGRAPHIE	98

La décision d'organiser une exposition-dossier consacrée au "Jubé de Bourges" était pour le département des Sculptures du musée du Louvre une façon de répondre à trois interrogations sur cet ensemble majeur de la sculpture française du XIII^e siècle.

La première concerne l'état de nos connaissances sur le jubé : près d'un siècle et demi après la découverte des premiers vestiges (1850) et cent ans après la mise au jour des éléments architectoniques (1894), il est possible grâce aux travaux de Fabienne Joubert de se faire une idée précise de l'aspect de ce jubé et de la répartition de son décor sculpté. Et ce ne fut pas la moindre des satisfactions que de voir, au cours des travaux préparatoires à cette exposition, se matérialiser certains rapprochements qui n'étaient jusque-là que des hypothèses "sur papier" : les assemblages réalisés par l'atelier de marbrerie du musée du Louvre ont ainsi ressuscité le dessin complet de l'arcade centrale, reconstitué la composition des figures d'angle, et même permis de replacer un fragment modeste mais intéressant sur l'une des figures nues de la Marmite de l'Enfer ; et ce ne sont là que quelques exemples des résultats obtenus grâce au minutieux travail préparatoire de Fabienne Joubert.

La seconde interrogation découle tout naturellement de la réponse donnée à la première : puisque nous connaissons l'aspect du jubé, est-il possible de le reconstruire intégralement ? Il est certain que si une telle opération avait été conduite en suivant les propositions faites en 1919 par Paul Gauchery – propositions en leur temps importantes et novatrices – le résultat aurait été largement inexact et aurait contribué (ainsi qu'il est arrivé pour d'autres monuments) à concrétiser durablement des hypothèses erronées, contestables ou insuffisamment fondées. Mais comme le visiteur de l'exposition peut le constater, l'identification de la nature et de la position originelle des 480 fragments conservés (mais des découvertes ultérieures ne sont pas à écarter) met aussi en évidence les lacunes considérables qui subsistent : elles sont sans doute de l'ordre de 25 % pour les sculptures figurées et plus importantes encore dans les parties architecturales. Une reconstitution – on n'ose dire une anastylose puisque les colonnes ont presque totalement disparu – ne pourrait être réalisée qu'au prix d'un apport considérable d'éléments neufs. Il faudrait alors choisir entre le pastiche (copier la plupart des bases et des chapiteaux, tourner des colonnes neuves, refaire les voûtes, répéter les éléments décoratifs des corniches) et des solutions plus contemporaines qui feraient largement appel au métal. Le résultat ne manquerait sans doute pas de grandeur mais serait bien davantage une œuvre de la fin du XX^e siècle que la résurrection d'un monument médiéval.

Reconstruit ou non, le "jubé de Bourges" doit désormais trouver une localisation durable sinon définitive. Et la réponse à cette troisième interrogation est loin d'être acquise. Lors de la programmation des

nouvelles salles de sculptures françaises du musée du Louvre, ouvertes le 18 novembre 1993 dans l'aile Richelieu, le signataire de ces lignes a écarté le principe d'une présentation du jubé de Bourges au Louvre, estimant qu'il remplissait ainsi l'engagement pris par son prédécesseur, le regretté Pierre Pradel, de déposer à Bourges les quatre reliefs entrés dans les collections du Louvre en 1891, dès que l'ensemble des fragments provenant du jubé pourraient y être dignement présentés. En 1962, dans le cadre de l'exposition "Cathédrales" organisée au Louvre à l'instigation d'André Malraux, un certain nombre d'éléments du jubé, jusque-là dispersés, avaient été regroupés dans une évocation (dont nul n'ignorait les inexacitudes) qui fut maintenue en l'état après la dispersion de l'exposition, dans l'attente d'une solution à Bourges même. Le transfert de cet ensemble dans les nouvelles salles n'aurait-il pas été une manière de signifier que tout projet de présentation des sculptures du jubé dans leur ville d'origine était abandonné ?

Les études liées à un tel projet ont envisagé toutes les variantes possibles, depuis la reconstruction sur place, à l'emplacement d'origine dans la cathédrale, jusqu'à la prise en compte de tous les fragments comme autant d'entités distinctes à exposer en tant que telles. La présente exposition-dossier veut apporter un élément – peut-être décisif – à ce dossier complexe en montrant la réalité de ce qu'il faut exposer, les reconstitutions possibles ou potentielles et aussi les limites de toute démarche. Peut-être certains aspects du problème – jusqu'ici minimisés –, comme l'importance et la fragilité des restes de polychromie, seront-ils mieux pris en compte pour le choix, qui reste à faire, d'un lieu susceptible d'accueillir cet ensemble.

Mais d'un autre point de vue, cette exposition-dossier est aussi une étape dans la "fortune critique" du jubé de Bourges : depuis la découverte des principaux éléments des scènes de la Passion, qui n'avaient guère suscité que l'intérêt des érudits locaux, l'importance accordée à cette grande page sculptée n'a pas cessé de croître dans l'histoire de la sculpture gothique. Louis Courajod (1891) s'en servit pour démontrer la capacité des sculpteurs médiévaux à traiter le nu ; grâce à l'étude de Paul Gauchery (1919), le jubé fut reconnu en tant que monument ; l'exposition "Cathédrales" (1962) le fit découvrir à un plus large public ; l'étude stylistique de Cesare Gnudi (1969) et les pages que lui consacra le professeur Willibald Sauerländer (1970) le replacèrent dans le contexte général de la sculpture gothique. C'est à présent le résultat des longues recherches menées par Fabienne Joubert qui est partiellement présenté dans l'une des salles d'exposition du Louvre, avec l'espoir de convaincre les autorités nationales ou régionales que le jubé de Bourges justifie une réflexion attentive et un effort exceptionnel pour assurer dans l'avenir sa présentation et sa restauration.

Jean-René Gaborit
 Conservateur général
 chargé du département des Sculptures

MEIR STEIN

**LE TESTAMENT
D'EU DAMIDAS**

UN CHEF D'OEUVRE DE NICOLAS POUSSIN
AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS
DE COPENHAGUE

TRADUIT DU DANOIS

EDITION BLØNDAL 1995

P R É F A C E

Dans ce livre sur l'oeuvre célèbre de Poussin, nous avons essayé de donner quelques nouvelles précisions, surtout sur l'histoire "secrète" du tableau et de son arrivée au Danemark, et de montrer de nouveaux aspects peut-être sur les sources littéraires de Poussin à la lumière de la pensée de son époque. De même, nous avons pu apporter d'autres témoignages sur le culte quasi religieux du maître des Andelys. Depuis des années, des confrères français s'intéressent à nos recherches poussinistes, nous encouragent et prêtent leur assistance. Que Jacques Foucart, Marc Fumaroli, Louis Marin, Alain Mérot, Pierre Rosenberg et Jacques Thuillier trouvent ici l'expression de toute notre gratitude.

M. S.

Robert L. Herbert

Monet en Normandie

Peinture et sites balnéaires, 1867-1886

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Flammarion

Peinture et sites balnéaires

Le présent ouvrage a pour origine une observation toute simple, faite lorsque je me rendis pour la première fois dans la région d'Étretat, curieux de ce que je pourrais découvrir en me tenant aux endroits mêmes où Monet avait posé son chevalet. Des documents anciens – estampes, peintures et photographies – m'avaient donné une assez bonne idée de l'aspect de cette station dans les années 1880, et la lecture de certains textes était venue préciser ce que les images ne disaient pas. Bien des choses avaient changé entre-temps, mais les grandes lignes du paysage étaient restées les mêmes, et il était facile de retrouver la plupart des points de vue peints par Monet. Ma plus grande surprise fut de constater avec quel soin il choisissait son champ de vision de manière à éliminer pratiquement toute trace du village; ainsi, pour reproduire des promontoires en apparence isolés, il se tenait sur l'un des sentiers qui surplombent la plage et la moindre variation de son cadre visuel eût laissé voir des morceaux de bâtiments. Ailleurs, il a peint la plage et la baie, mais a éliminé en général les constructions d'Étretat en orientant son cadrage vers la mer. Enfin, lorsque je me suis rendu compte qu'il avait réalisé de nombreux tableaux depuis les fenêtres de son hôtel, il est devenu clair qu'il ne s'attachait qu'à un aspect particulier de l'expérience touristique : il a peint les célèbres falaises, le front de mer et la baie, mais tels qu'ils étaient plusieurs dizaines d'années plus tôt, et il a délibérément supprimé les hôtels, les baigneurs et tout autre signe manifeste de la transformation du port de pêche en station balnéaire. Je me suis demandé pourquoi. Monet était censé être un naturaliste qui peignait ce qu'il avait sous les yeux; pourquoi décidait-il de limiter sa «vue» à certains aspects du paysage?

[...]

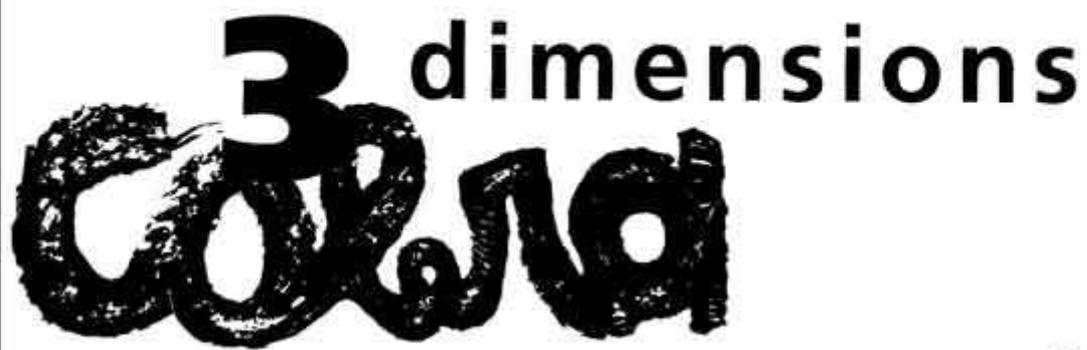
D'autre part, le fait de me limiter à la Normandie me donne l'occasion d'étudier des tableaux et des sites particulièrement bien documentés dans l'histoire du tourisme et de la peinture, et qui participent d'une même culture. Enfin, ces lieux entretiennent des rapports étroits avec la biographie du peintre.

Monet, qui a grandi au Havre, connaît très bien la côte normande dont il a parcouru les falaises et les grèves, seul ou en famille. En 1867, il séjourne chez sa tante à Sainte-Adresse, là où commence notre ouvrage. Il emmène Camille Doncieux et leur fils à Étretat en 1868 et à Trouville en 1870. Son frère Léon passe ses vacances aux Petites-Dalles, et Monet lui rend visite à plusieurs reprises. Au début des années 1880, le peintre se rend en compagnie d'Alice Hoschedé et de leurs familles respectives à Pourville et à Étretat (plus tard, il travaillera souvent loin des siens). Ainsi, le Monet de la côte normande (à la différence de celui d'Antibes ou d'ailleurs) est en même temps peintre et père de famille, ce qui renforce le lien qu'entretient son œuvre avec le tourisme et les vacances. Du fait de son intimité avec la région (ce n'est pas le cas à Belle-Île, Antibes, Londres et Venise, qui

seront des découvertes pour lui), il devait bien connaître les sites et leurs représentations, et cette juxtaposition de l'œuvre de Monet et d'une histoire sociale fait intervenir – j'espère le montrer au lecteur – des relations chargées de sens. Au lieu de choisir des promontoires inconnus et des plages peu fréquentées, comme il aurait pu le faire, Monet ne cesse de peindre les stations les plus réputées : Sainte-Adresse en 1867, Étretat l'année suivante, Trouville en 1870, Les Petites-Dalles en 1880, Fécamp en 1881, Pourville et Varengeville en 1882 et de nouveau Étretat entre 1883 et 1886.

Cet ouvrage est consacré pour un tiers environ aux toiles exécutées vers le milieu des années 1880 à Étretat, où Monet produira plus que n'importe où ailleurs (quatre-vingt-trois toiles connues), à l'exception des lieux où il résida. Je me servirai d'Étretat comme d'une étude de cas sur la question de l'art et du tourisme, et passerai donc plus rapidement sur les œuvres réalisées dans les autres stations du littoral. Dans plusieurs dizaines de toiles, Monet représente les falaises, la baie et les bateaux de pêche d'Étretat, mais jamais les hôtels, les villas, les vacanciers ou le village lui-même. Quelques années plus tôt, à Sainte-Adresse en 1867 et à Trouville en 1870, il avait peint des vacanciers (et pas seulement la plage déserte), des hôtels et des villas (et pas seulement la mer). Qu'est-ce qui l'incite à renoncer à ces compositions relativement « sociales » pour se limiter aux promontoires percés des falaises d'Étretat, aux bateaux échoués sur la grève et à des vues de la baie où jamais le village n'apparaît ? Certaines réponses se cachent dans le moi profond de Monet, et nous n'y aurons jamais accès. En revanche, nous pouvons analyser le dialogue qui se noue entre les motifs et le site, entre les toiles du peintre et les représentations antérieures des mêmes lieux, entre son œuvre et le marché culturel parisien. Ces questions ne sont pas juste en filigrane ; elles forment un tissu de relations qui enracinent les tableaux de Monet dans l'histoire culturelle de l'époque.

3 dimensions



**Work in wood, clay, metal, stone, plaster,
waste, polyester, bread, ceramics**

Dr Willemijn Stokvis

Contents

8	Preface	Cees List
9	Preface	Willemijn Stokvis
10	Introduction	
13	Denmark	
61	The Netherlands	
137	Belgium	
172	Conclusion	
174	Index of names	
176	Colophon	

Cobra was an international, multi-disciplinary art movement. It grew from the enthusiasm of a group of artists who shared a belief in their own pioneering contribution to the development of a future society in which everyone would enjoy the freedom to express themselves creatively, leading to the emergence of a new folk art. Through mutual influence, the artists who joined this movement created a common visual (Cobra) idiom, resulting principally from contacts among groups of artists from Denmark, Belgium and the Netherlands. In particular, many elements of Danish art from before the Second World War were to have a major impact on the Cobra group, which was formed in Paris on 8 November 1948 and continued until the final exhibition of November 1951 in Liège. Not unjustly, it has since been the paintings of this group that have received the lion's share of attention. After all, the movement's great pioneers, who achieved international fame with their work in the 1950s, are principally known as painters. Yet a closer examination of the work of the artists involved in Cobra soon reveals that they produced many works which obviously belonged to the world of sculpture. Hardly surprising, given the manner of working they stood for and the sources of inspiration they chose.

SOLEIL D'ENCRE

MANUSCRITS ET DESSINS DE

VICTOR HUGO

Exposition organisée
par

LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
et LA VILLE DE PARIS

MUSEE DU PETIT PALAIS

3 octobre 1985 - 5 janvier 1986

© Paris-Musées, 1985

Préface

HÉRITIÈRE DE VICTOR HUGO qui lui a légué "tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi", la Bibliothèque nationale avait le devoir impérieux de célébrer dignement le centenaire de la disparition de son bienfaiteur en cette année Victor Hugo. Elle lui avait déjà rendu un hommage remarqué en 1952, à l'occasion du cent-cinquantième de sa naissance, par une belle exposition garnissant la Galerie Mazarine.

Nous avons voulu cette année un cadre plus vaste et je remercie la Ville de Paris qui a bien voulu nous accueillir au Petit Palais dans des galeries où, depuis quarante ans, ont été exposés les trésors des plus grands musées du monde et des synthèses de l'art de multiples civilisations.

Notre exposition est jumelée avec celle de *la Gloire de Victor Hugo*, présentée par les Musées nationaux dans les galeries nationales du Grand Palais. Naguère, ces deux établissements avaient rendu en même temps hommage à Picasso.

En 1952, nous avions tenté de présenter un Victor Hugo total, mêlant l'œuvre et la biographie. Le plan défini cette année par Roger Pierrot, directeur du Département des manuscrits, et par Judith Petit, conservateur en chef au Musée du Petit Palais, est moins général et plus ambitieux peut-être.

L'exposition a pour thème la création littéraire et graphique, en utilisant le legs des manuscrits et des dessins, sans faire appel aux détails de la biographie et en laissant à la célébration du Grand Palais le soin de montrer "la gloire" depuis les premières éditions des poésies et des romans et les créations théâtrales.

Le titre choisi est inspiré d'une image de Gaëtan Picon préfaçant un recueil de dessins de Hugo qui a fait date et reparait, sous une nouvelle forme, cette année, par les soins de Geneviève Picon.

Nous aurons donc le *Soleil d'encre* des dessins et des manuscrits, un essai illustrant les rapports étroits entre les deux types de création.

Tous les manuscrits ont été choisis dans les fonds du Département des manuscrits qui, comme le montre ce catalogue, possède la quasi-totalité de l'œuvre écrite. Le même département possède plus de 1 300 dessins de Victor Hugo, et un large choix a été fait dans ce fonds peu connu du grand public ; mais des prêts importants ont été sollicités auprès de collections publiques et privées pour compléter les études de "l'atelier hugolien" par des œuvres souvent élaborées à partir de celles-ci et offertes à des amis. On verra donc un panorama complet de l'œuvre dessiné, illustré par des dessins beaucoup moins connus que ceux exposés à la Maison de Victor Hugo.

Une active campagne de restauration des dessins et des manuscrits a été menée à bien par nos ateliers. Les résultats sont souvent spectaculaires.

Roger Pierrot, directeur du Département des manuscrits, Marie-Laure Prévost, conservateur dans ce département, et Judith Petit, conservateur en chef au Petit Palais, ont travaillé en étroite collaboration pour le choix des documents, leur présentation et la rédaction d'un catalogue qui, je le pense, restera comme une importante contribution à la connaissance de l'œuvre de Victor Hugo lequel, dès 1831, prophétisait : "Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne ?".

André Miquel
Professeur au Collège de France
Administrateur général
de la Bibliothèque nationale

TABLE DES MATIÈRES

	<i>pages</i>
Avant-propos, Jacques Chirac	5
Remerciements, Thérèse Burollet	7
Préface, André Miquel	9
Prêteurs	10
INTRODUCTIONS	
I Les Manuscrits et dessins de Victor Hugo à la Bibliothèque nationale, Roger Pierrot	13
II La Restauration des dessins de Victor Hugo, L'Atelier de restauration du Département des estampes	16
III A propos de thématique, Judith Petit	19
ÉTUDES	
I Bricolage et collage, Jean Gaudon	21
II "Ceci ne sera jamais la tête de Jésus-Christ", Victor Hugo caricaturiste, Michel Melot	23
CATALOGUE	
<i>Avertissement pour la lecture des notices</i>	28
Prélude	37
I Avant 1827	49
II 1827-1847	55
Théâtre	56
Prose	61
Poésie	64
"Choses à la plume"	68
Voyages	85
Texte de Jean Gaudon	92

	<i>pages</i>
III 1848-1851	105
Grandes compositions de 1850	106
Taches et pliages	108
Huit dessins de la "cote 106"	115
IV 1852-1859	123
Poésie et Politique	124
De la Poésie au Poème	128
Dessins de Jersey	132
De Jersey à Guernesey : Les Pochoirs et leurs "épreuves"	136
Compositions fantastiques et fantasques	150
Taches et Marines	156
Hauteville House, "autographe de trois étages"	164
V 1860-1870	173
Des Misérables à l'Homme qui rit	
Texte de Thierry Chabanne	174
Les Carnets de Guernesey	180
Autour des albums de voyage	188
Les Travailleurs de la mer	220
Théâtre de la Gaîté	247
Du Théâtre de la Gaîté au "Poème de la Sorcière"	263
Portraits	265
VI 1870-1885	267
Épilogue	287
<i>Inventaire des manuscrits et dessins de Victor Hugo conservés à la Bibliothèque nationale, Anne Herschberg-Pierrot</i>	290
<i>Liste par cote des dessins et manuscrits exposés</i>	294
<i>Références citées en abrégé et éléments de bibliographie</i>	296
<i>Tableau chronologique</i>	298

© Paris-Musées, 1985

Jean-Louis Leutrat

L'ALLIANCE BRISÉE

Le Western des années 1920

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON
INSTITUT LUMIERE

A Hollywood, au début des années 1920, l'alliance entre les "westerns" et les films burlesques est prédominante. Vers 1929, elle a cessé de l'être. Pourquoi ? Au profit de quelles nouvelles alliances ? Ce livre montre comment s'élaborent des systèmes d'alliances provisoires, comment des dispositifs se forment, puis s'effacent, se déplacent.

Tant qu'il n'est pas nommé, désigné, un genre n'a pas d'existence. Il faut donc substituer à l'histoire d'un objet "naturel" ("western") celle des objectivations qui ont construit ce domaine où les connexions, les rencontres, les alliances, les jeux de force, les stratégies ont, à un moment donné, formé ce qui a pu fonctionner, presqu'immédiatement parfois, comme évidence.

Choisir les années 1920 a permis de décrire la frange quasi inconnue d'un genre célèbre. De plus, la période est idéale pour envisager l'histoire du cinéma du point de vue de ses spectateurs. Par ailleurs, les chiffres et les noms sont prestigieux : 1895 films (longs métrages, courts métrages et serials confondus), une multitude de vedettes, de maisons de production et de distribution, la fin de la carrière de William S. Hart, le début de celle de Gary Cooper, la gloire de Tom Mix. Enfin, comme une trace qui nous ressemblerait, la figure anémiée de Merton Gill de Simsbury dans l'Illinois.

Laurent Scotto d'Ardino

La Revue Cinema
et le néo-réalisme italien
Autonomisation d'un champ esthétique

Culture et Société

Presses Universitaires de Vincennes

En 1945, *Rome, ville ouverte* inaugure la grande saison du néo-réalisme italien. Cette soudaine maturité esthétique est lue habituellement comme une éclosion spontanée qui aurait fleuri telle une herbe folle sur les ruines de la Guerre et de la Résistance. Quant à la revue *Cinema*, on salue son travail critique antifasciste qui préluda au renouveau du cinéma italien.

En suivant la trajectoire chaotique de *Cinema* entre 1936 et 1943, cette étude cherche à lever le voile sur la fonction culturelle plus complexe que joua la revue au milieu des années 30 et à remettre en perspective la naissance du néo-réalisme dans un processus plus cohérent d'autonomisation de l'activité cinématographique en Italie. La théorie des champs artistiques, empruntée au sociologue Pierre Bourdieu, se révèle alors un instrument d'analyse approprié et efficace.

Une nouvelle périodisation de la revue se dessine et ses débuts désordonnés, toujours négligés, prennent sens dans la structuration d'un « espace de médiation » entre la production cinématographique et les événements socio-historiques. Au début des années 40, le projet révolutionnaire d'*Ossessione* se retrouve ainsi à la jonction d'une situation politique donnée et des possibilités esthétiques qu'offre désormais un champ cinématographique autonome.

Presses Universitaires

Yves Olivier-Martin

Histoire du
roman populaire
en France

de 1840 à 1980

Albin Michel

Sommaire

Introduction, 9

I. NAISSANCE. 1840-1870

Origines du roman populaire,	27
Paul de Kock et ses disciples,	43
Eugène Sue,	59
Frédéric Soulié,	73
Les héritiers de Kock et de Sue,	81
Les lendemains de 48,	91
Rocamboles et la suite,	101
Paul Féval,	115
Essor du roman féminin,	127
Du rire au crime,	137

II. MATURITÉ. 1870-1920

Entre l'alcôve et le taudis,	149
Du naturalisme au mélo,	163
Triomphe du larmoyant,	177
Triomphe du larmoyant (suite),	189
L'héritage du mélo,	201
Le roman de l'énergie,	217

III. DÉCADENCE. 1920-1928

Delly,	233
Guy des Cars,	251
<i>Conclusion,</i>	267
<i>Brève chronologie,</i>	273
<i>Bibliographie,</i>	277
<i>Index des auteurs,</i>	285
<i>Index des œuvres,</i>	292

Collection créée par Henri Mitterand

Série «littérature»

André Crépin
Professeur à la Sorbonne

Hélène Taurinya Dauby
Docteur de troisième cycle

Histoire
de la
littérature anglaise
du
Moyen Âge

fac.

L'intérêt actuel pour le patrimoine littéraire européen – notamment médiéval – réclamait un inventaire de la contribution anglaise, remarquable par l'ancienneté des textes conservés (le manuscrit du poème de *Beowulf* date des environs de l'an mil), l'originalité de son alliage germanique et roman (*Sir Gawain and the Green Knight*), le génie d'écrivains tel Chaucer. Le présent ouvrage donne un état des questions éclairé par les recherches les plus récentes. Illustré de citations accompagnées de leurs traductions, il indique les meilleures éditions et les enregistrements des reconstitutions. Bref, un outil indispensable et attrayant, qui passionnera non seulement l'angliciste ou le médiéviste, mais quiconque s'intéresse à l'art et aux idées.

André Crépin, ancien élève de la rue d'Ulm et de Brasenose College, Oxford, est professeur à la Sorbonne et administrateur de la Société de Linguistique de Paris. Sa thèse d'Etat porte sur la poétique vieil-anglaise et il a publié de nombreux travaux sur *Beowulf*, la poésie anglaise médiévale et l'histoire de la langue anglaise. Il prépare actuellement, en collaboration, une traduction commentée de l'*Historia ecclesiastica* de Bède. Il est Honorary Officer of the British Empire.

Hélène Taurinya Dauby est secrétaire de l'Association des Médiévistes Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Sa thèse de Troisième Cycle est une étude comparée du *Rôle social de la femme dans les "Canterbury Tales" et le "Ménagier de Paris"*. Ses publications portent sur la littérature anglaise des XIV^e et XV^e siècles.

Sommaire

<i>Introduction</i>	5
---------------------------	---

Première partie

L'idéologie héroïque (VI^e-XII^e siècles)

<i>Chapitre 1</i> : Naissance de l'Angleterre	13
<i>Chapitre 2</i> : La politique culturelle du roi Alfred	19
<i>Chapitre 3</i> : La réforme bénédictine du X ^e siècle	26
<i>Chapitre 4</i> : Les quatre piliers de la poésie vieil-anglaise	34
<i>Chapitre 5</i> : Une littérature sans frontières	47

Deuxième partie

Questionnements (XII^e-XIII^e siècles)

<i>Chapitre 6</i> : L'Angleterre multilingue	53
<i>Chapitre 7</i> : Dans la tradition vieil-anglaise	63
<i>Chapitre 8</i> : Poèmes sérieux et joyeux	70

Troisième partie

Les grandes entreprises (XIII^e-XIV^e siècles)

<i>Chapitre 9</i> : Littérature religieuse	77
<i>Chapitre 10</i> : Chroniqueurs et historiens	88
<i>Chapitre 11</i> : Romans en vers	94

Quatrième partie

Floraison de chefs-d'œuvre (2^e moitié du XIV^e siècle)

<i>Chapitre 12</i> : La poésie lyrique	123
<i>Chapitre 13</i> : Le manuscrit Cotton Nero A.X et le regain de la poésie allitérée	132
<i>Chapitre 14</i> : Pierre le Laboureur	142
<i>Chapitre 15</i> : Chaucer	148
<i>Chapitre 16</i> : John Gower	162
<i>Chapitre 17</i> : La prose des traducteurs	167
<i>Chapitre 18</i> : Mystiques	174

Cinquième partie

L'héritage (XV^e-XVI^e siècles)

<i>Chapitre 19</i> : Dans le sillage de Chaucer	187
<i>Chapitre 20</i> : Les derniers écrivains médiévaux	202
<i>Chapitre 21</i> : Le théâtre	206
<i>Chapitre 22</i> : Les best-sellers de l'éditeur Caxton et <i>Le Morte d'Arthur</i> de Sir Thomas Malory	216
<i>Chapitre 23</i> : Moyen Âge et Renaissance	222
<i>Conclusion</i>	227

Barbara EL-KHOURY

L'image de la femme chez les romancières
francophones libanaises
(1975 – 1992)

Préface d'Évelyne Accad

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-
Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti, 15
10124 Torino
ITALIE

L'image de la femme chez les romancières francophones libanaises (1975-1992)

Si notre humanité est aujourd'hui malade, n'est-ce pas parce que le mystère de la femme est particulièrement méconnu et bafoué, presque de tout le monde ?

Beaucoup d'encre a coulé à son propos au point de devenir un mythe. On parle du « mythe de la Femme ». Mais elle demeure toujours mystérieuse.

Dans cet ouvrage, l'auteur a tenté de dégager l'image féminine à travers l'écriture des romancières francophones libanaises. Elle a essayé de focaliser la lumière sur ce visage rendu plus ténébreux par la guerre de la haine au Liban, narrée par nos écrivains pendant cette période (1975-1992). C'est une image prise dans le contexte violent de la société où l'engagement social ou politique de la femme ne peut être relevé que comme *résistance, attente ou survie*.

Dans cette étude critique, des problèmes tabous relatifs à la condition féminine sont aussi soulevés : l'excision, la prostitution, le port du voile,... Questions traitées par les auteurs francophones dans le but de redonner à cette image féminine des valeurs authentiques.

L'écho de la voix de Louis Aragon lancé il y a des décennies- « la femme est l'avenir de l'homme » -, continuera-t-il un jour, son parcours à travers les siècles ou sera-t-il perdu, éparpillé dans l'espace sans résonance ?

Diana Castilleja

**L'essai : perspectives théoriques
et l'exemple hispano-américain**

L'HARMATTAN

Table des matières

Remerciements.....	9
Introduction.....	11
1. Esquisse historique de la situation de l'essai.....	15
a. En France.....	20
b. En Angleterre.....	22
c. En Espagne.....	23
d. En Amérique latine.....	26
2. La notion de genre littéraire.....	29
3. Définir l'essai... de 1580 à nos jours.....	53
4. Rhétorique de l'essai, ses caractéristiques « formelles ».....	73
4.1 Un genre dialoguant.....	78
4.1.1 Le ton conversationnel.....	80
4.1.2 Les actes de parole.....	84
4.1.3 Le dialogisme et la polyphonie.....	85
4.1.4 Les quadrillages intertextuels.....	87
a) Intertextualité.....	87
b) Intratextualité.....	94
4.2 La diversité thématique.....	100
4.2.1 Le doute.....	103
4.2.2 La clarté.....	105
4.2.3 L'actualité et la validité.....	107
4.3 La structure libre et flexible.....	111
4.3.1 Le caractère fragmentaire.....	114
4.3.2 Le droit de contradiction.....	119
4.3.3 Les digressions.....	121
4.3.4 Citation v.s. remaniement.....	124
4.4 L'auteur et le lecteur.....	126
4.4.2 La diversité de styles.....	133
4.4.3 Le caractère confessionnel et autobiographique... ..	137
4.4.5 Le caractère réflexif.....	144
4.4.6 Le lecteur actif.....	145
5. La presse : un véhicule propice à la naissance de la prose non fictionnelle.....	149
6. L'essai : un genre « mal traité » et « maltraité ».....	161
7. L'universalité hispano-américaine.....	165

D. CASTILLEJA, *L'essai comme écriture*

8. Personnages, circonstances et influences dans l'essai	
hispano-américain	177
a. En Amérique latine	184
b. Au Mexique.....	209
9. Le Positivisme	217
10. Les années de l' <i>Ateneo de la Juventud</i>	227
Conclusion	235
Sources et Bibliographie	243
a) Encadrement théorique de l'essai.....	243
b) Encadrement des théories littéraires	252
c) Autres ouvrages.....	257
Annexe I. Glossaire	273
Index Onomastique.....	281
Table des matières	295



L'essai :

perspectives théoriques
et l'exemple hispano-américain

Montaigne était loin d'imaginer la longue vie et la portée qu'allait avoir le « nouveau » genre littéraire qu'il baptisa « essai » en 1580. Aux XVI^e et XVIII^e siècles, les *Essais* comptèrent de fidèles adeptes et de puissants détracteurs. Ainsi, sans le savoir, Montaigne allait inaugurer un débat qui s'est maintenu jusqu'à nos jours. Cependant, malgré son ambiguïté et les insuffisances de sa définition littéraire, l'essai a constitué un genre qui s'est diffusé rapidement.

Défiant les normes et les frontières (tant spatiales que temporelles), il s'est installé à la fois comme rédemption et exorcisme, comme problème et thérapie, comme secours et pénitence.

Dans le souci de faire avancer la connaissance autour de l'essai, nous avons adopté une approche générique et historique. Étant donné que les grands noms de l'essai hispano-américain font aussi partie des bâtisseurs de la conscience nationale, nous concluons par un parcours dans lequel défi leront les principaux essayistes d'Amérique latine, où l'essai est devenu, outre les binômes précédemment mentionnés, une arme défensive et un matériau de construction.

Diana Castilleja (Mexico, 1969). Docteur en études Ibériques et Latino-Américaines, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Elle a travaillé comme professeur au Mexique à l'Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM-CEM). Elle a collaboré aussi comme chercheur à la Katholieke Universiteit Leuven. Actuellement, elle est professeur aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles).

Illustration de couverture : Mario GONZALEZ

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



Les visages d'Orphée

PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION

on peut, pour le même événement de la vie du héros, rencontrer une simple allusion ou un long récit. Seuls les mythographes retracent l'ensemble des épisodes, de leurs composantes, en leur donnant de la cohérence ; par compilation, contraction, synthèse, simplification, sélection, classification, rationalisation narrative, ils unifient arbitrairement les versions accumulées au fil des générations, en des ensembles cohérents, plus ou moins canoniques, mais appauvris et déformants.

Or au sein de récits divers, c'est l'existence de variantes, de parallèles ou de comparaisons, qui permet d'isoler une unité d'analyse : en effet, variantes et/ou parallèles et/ou comparaisons concernant un élément du récit sont des instruments qui permettent de délimiter un ensemble (épisode) ou un sous-ensemble (composante d'épisode qui peut être d'ailleurs condensée en un seul mot), l'absence totale, ou degré zéro de l'élément, chez un auteur étant aussi significative. L'unité d'analyse correspond alors à un paradigme de variantes ; ainsi, dans la geste d'Orphée, certains ont raconté les événements liés à l'expédition des Argonautes*, d'autres ceux liés à sa descente aux Enfers* ou catabase et leur ont prêté des motivations et modalités différentes. C'est que l'auteur privilégie parmi les épisodes virtuels ceux qui, à ses yeux, donnent sens au récit, contribuent à sa lecture et l'actualisent ; d'où l'importance de la concaténation, de la combinatoire des unités adoptée. C'est en fonction du genre littéraire choisi, du mode d'insertion (à titre d'*exemplum* ou d'illustration...), de la fonction du récit (fondation d'une société, approche et explicitation de la condition humaine...), que l'auteur traite le mythe : d'où l'ellipse de certains épisodes chez l'un, des configurations narratives très brèves chez un autre, l'approfondissement et/ou le renouvellement d'épisodes chez tel autre encore.

Un inventaire des différentes composantes montre que l'on peut distinguer entre les variantes des liens d'inclusion, d'exclusion, d'équivalence, mais aussi qu'elles ne sont pas totalement aléatoires ; au fur et à mesure de l'avancement du récit, le choix des variantes est contraint (limitation du paradigme), déterminé par les choix antérieurs (logique du syntagme). C'est cependant la combinaison des variantes qui permet une élaboration et une réception toujours vivantes du mythe.

Principaux épisodes et variantes du mythe d'Orphée chez les auteurs grecs et romains

Les épisodes qui entrent dans les récits composant ce que nous appelons le mythe d'Orphée racontent les origines de ce dernier, sa participation à l'expédition des Argonautes*, sa descente aux Enfers*,

Sommaire

PRÉFACE	7
TABLE DES CONVENTIONS	9

Introduction méthodologique

1.- Le mythe comme construction : de la diversité à l'unité ...	11
2.- Structure et récits	14
Structure	14
Récits	14
Principaux épisodes et variantes du mythe d'Orphée chez les auteurs grecs et romains	15
Le héros aux trois visages	18
3.- Parallèles mythiques	19
Héros à double ascendance paternelle	20
Héros musiciens	21
Héros civilisateurs	22
Héros transgresseurs	22
Héros amoureux	23
Héros pédérastes	23
Héros tués par des femmes	24
Héros foudroyés	24
Héros recomposés	24
Héros oraculaires	25
Héros bénéficiant d'un catastérisme	25
4.- Lectures du mythe	26
Orphée dans la littérature	27
L'Orphée des savants	31
L'anthropologie moderne et la Grèce	32
5.- Conclusion	34
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	37

PRINCIPALES RÉFÉRENCES ANTIQUES	39
TEXTES COMMENTÉS	41

- A -

La vulgate augustéenne du mythe d'Orphée

Virgile (70-19 avant J.-C.)	43
• <i>Géorgiques</i> , IV, 450-557	43
Ovide (43 avant J.-C. - 17 ou 18 après J.-C.)	50
• <i>Les Métamorphoses</i> , X, 1-108 ; 143-154 ; XI, 1-105	50
BRÈVE CONCLUSION	66

- B -

Traditions antiques du mythe d'Orphée

Pindare (vers 528 - vers 438 avant J.-C.)	67
Eschyle (525-456 avant J.-C.)	67
• <i>Agamemnon</i> , 1629-1631	67
Euripide (484-406 avant J.-C.)	68
• <i>Alceste</i> , 357-362	68
• <i>Hippolyte</i> , 952-954	68
• <i>Les Bacchantes</i> , 560-564	68
• <i>Iphigénie à Aulis</i> , 1211-1214	69
Aristophane (vers 445 - vers 385 avant J.-C.)	69
• <i>Les Grenouilles</i> , 1032-1033	69
Isocrate (436-338 avant J.-C.)	69
• <i>Busiris</i> , 8	70
• <i>Busiris</i> , 39	70
Platon (428-347)	70
• <i>Ion</i> , 536 b	70
• <i>Cratyle</i> , 400 c	71
• <i>Banquet</i> , 179 d	71
• <i>Politeia</i> , II, 364 e-365 a	72
• <i>Politeia</i> , X, 620 a	72
Palaiphatos (4 ^e -3 ^e siècles avant J.-C.)	73
• <i>Histoires incroyables</i> , XXXIII. Orphée	73

Apollonios de Rhodes (3 ^e siècle avant J.-C.)	73
• <i>Argonautiques</i> , I, 23-34	74
I, 494-515	74
I, 536-541	75
I, 569-579	75
I, 915-921	76
I, 1134-1138	76
II, 159-163	77
II, 684-694	77
II, 703-714	77
II, 928-929	78
IV, 903-911	78
IV, 1155-1160	79
IV, 1192-1195	79
IV, 1409-1421	79
IV, 1547-1549	80
Diodore de Sicile (1 ^{er} siècle avant J.-C.)	80
• <i>Bibliothèque historique</i> , IV, 25	80
Propertius (47-15 avant J.-C.)	82
• <i>Élégie</i> III, 2	82
Horace (65-8 avant J.-C.)	82
• <i>Carmen</i> 1, 12	83
• <i>Carmen</i> 1, 24	83
• <i>Art poétique</i>	83
Conon (époque d'Auguste)	84
• <i>Narrations</i> , 45 (= Photius, <i>Bibliothèque</i> III)	85
Héraclite (époque d'Auguste)	86
• <i>Histoires incroyables</i> , XXIII. Orphée	86
Sénèque (début de l'ère chrétienne-65 après J.-C.)	86
• <i>Hercule Furieux</i> , 566-591	87
• <i>Hercule sur l'Oeta</i> , 1031-1130	88
• <i>Médée</i>	90
Quintilien (30-95 après J.-C.)	91
• <i>Institution oratoire</i> I, X, 9	92
Silius Italicus (25-101 après J.-C.)	93
• <i>Punica</i> , XI, 440-480	93
Stace (40-96 après J.-C.)	96
• <i>Thébaïde</i> , V, 340-345	96

Martial (40-104 après J.-C.)	96
• <i>Spectacles</i> 21 a et b	97
• <i>Épigramme</i> 14, 165 (sur une cithare)	97
Lucien (vers 120 - peu après 180 après J.-C.)	97
• <i>La danse</i> , 15	98
• <i>Saturnales</i> , 8	98
• <i>Les dialogues des morts</i> , 28, 3	98
Pausanias (2 ^e siècle après J.-C.)	99
• <i>Périégèse</i>	99
Apulée (vers 125 - après 170 après J.-C.)	102
• <i>Apologie</i>	103
Clément d'Alexandrie (vers 150 - vers 215 après J.-C.)	104
• <i>Stromates</i> , V, 8, 49, 3-4 (675 P - 676 P)	104
Apollodore (2 ^e -3 ^e siècles après J.-C.)	105
• <i>Bibliothèque</i> , I, 3, 2-4	105
Philostrate le Jeune (3 ^e siècle après J.-C.)	106
• <i>Images</i> , 6 : Orphée	107
Callistrate (4 ^e siècle après J.-C.)	108
• <i>Descriptions</i> , 7 : d'après la statue d'Orphée	108
Aviénus (4 ^e siècle après J.-C.)	110
• <i>Phénomènes</i> 618-632	110
Macrobe (fin 4 ^e - début 5 ^e siècles après J.-C.)	111
• <i>Commentaire sur le Songe de Scipion</i> , 2, 3, 7-8	111
Boèce (480-524 après J.-C.)	112
• <i>De la consolation de la philosophie</i> : III, 12	112
CONCLUSION	114
GLOSSAIRE	115

LA RÉCEPTION DE VICTOR HUGO AU XX^e SIÈCLE

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL
DE BESANÇON — JUIN 2002

Textes réunis et présentés
par Catherine Mayaux

CENTRE JACQUES-PETIT
L'AGE D'HOMME

Le projet de ce colloque consacré à « La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle » à l'occasion des fêtes du bicentenaire de sa naissance, a été de reconsidérer de manière très précise la place de Victor Hugo dans la culture des écrivains et artistes du XX^e siècle, et d'en retrouver le signe au sein même de leur écriture et de leur pensée. Loin de chercher à cerner une influence diffuse du poète, les contributeurs ont rassemblé ici documents, témoignages et textes originaux permettant de retracer, preuves à l'appui, la lecture effective de l'œuvre de Victor Hugo menée par tel ou tel écrivain (Valéry, Claudel, Ionesco, André du Bouchet ou René Girard...), et la manière dont chacun a, de façon avérée, réinvesti cette lecture dans sa réflexion, dans son art, dans son œuvre. Au-delà de l'étude des commentaires rédigés par ces auteurs – qui mesurent parfois leur admiration à leur prestigieux aîné –, ce sont des processus de réécriture, métamorphose, transposition, pastiche ou fragmentation du texte hugolien qui sont analysés ici, montrant, malgré tout, la persistante présence de cette œuvre canonique dans l'esprit des créateurs du XX^e siècle en France et à l'étranger.

Catherine Mayaux, directrice du Centre Jacques-Petit (EA 3187) de l'Université de Franche-Comté de 1997 à 2004, enseigne aujourd'hui à l'Université de Cergy-Pontoise. Spécialiste de Saint-John Perse, Claudel, Segalen, elle a aussi publié de nombreuses études et plusieurs ouvrages dans le domaine de la poésie contemporaine française et francophone.

LES JUIFS DE BALZAC



Les Juifs de Balzac

Ketty Kupfer

Ils s'appellent Nucingen, Gobseck, Magus, Moïse Halpersohn, Nathan, Judith, Esther... et font partie des personnages dépeints par Balzac dans *La Comédie Humaine*.

Ils ont des patronymes célèbres, Rothschild, Heine, Samuel Caën, la tragédienne Rachel et ont côtoyé le romancier.

Quel regard Balzac, auteur réaliste, a-t-il porté sur ces personnages juifs fictifs ou réels insérés dans cette société du XIX^e siècle en pleine mutation et essor économique ?

De quelles caractéristiques singulières, Balzac, auteur visionnaire, a-t-il doté ses personnages juifs ? S'est-il éloigné de certains stéréotypes ?

Quelle influence a exercé Madame Hanska, sa célèbre maîtresse, sur son jugement ?

Ketty Kupfer, docteur ès lettres et enseignante, situe les Juifs dans la continuité de la production littéraire et dans cette période de l'histoire que décrit Balzac. Dans cet ouvrage, elle apporte un éclairage nouveau sur l'auteur qui eut pour ambition "d'embrasser à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes..."

<i>Introduction</i>	9
I – Situation politique, économique et sociale des Juifs de France dans la première moitié du XIX^e siècle	19
1. <i>Situation politique</i>	19
2. <i>Situation économique et sociale</i>	25
II – Image du Juif dans la littérature romantique	41
III – Les Juifs dans les œuvres de jeunesse de Balzac	55
1. <i>Clotilde de Lusignan ou Le Beau Juif</i>	55
2. <i>Le Roi des Merciers</i>	67
IV – Présence et place des personnages juifs dans <i>La Comédie humaine</i>	71
V – Le Juif et sa judéité dans <i>La Comédie humaine</i>	83
1. <i>Étude des noms et prénoms hébraïques de certains personnages juifs</i>	83
2. <i>Origine des personnages juifs ; attachement à leur religion et à leur peuple</i>	95
3. <i>Le Juif et ses coreligionnaires</i>	109
4. <i>Le Juif et le regard de l'autre</i>	116
5. <i>Le personnage juif face à la conversion</i>	129
VI – La Juive et son image dans <i>La Comédie humaine</i>	137
1. <i>Les héroïnes juives balzacienes : analogie physique des femmes juives à la beauté biblique et orientale</i>	137
2. <i>Les Juives et leur position sociale</i>	158
– Les courtisanes et la Diva	158
– La fille de l'usurier	193
– L'éternelle fiancée	201
3. <i>La belle Juive et le thème de la « Fornarina »</i>	207
VII – Les héros juifs balzaciens	213
1. <i>Portrait des personnages juifs masculins dans <i>La Comédie humaine</i></i>	213
2. <i>Stéréotypes moyenâgeux récurrents : l'hygiène et le vêtement</i>	227
3. <i>Fonction sociale du personnage juif</i>	237
– Le mythe de l'usurier	237
– Les banquiers juifs	253
– D'un colporteur à un amateur d'art passionné : Magus	279
– Un médecin singulier : Moïse Halpersohn	291
– Le domaine de l'Art représenté par Nathan	303
VIII – Les Juifs et l'or : quête de l'absolu, de la connaissance et symbole de pouvoir	315
<i>Conclusion</i>	329
<i>Annexes</i>	343
<i>Bibliographie</i>	355

PROVERBES TUNISIENS

*Traduits et commentés
par Pierrette Jomni-Amiel*

Editions L'Harmattan
5 - 7, rue de l'Ecole Polytechnique
75005 PARIS

Proverbes Tunisiens

La pensée populaire n'est pas obligatoirement morose et rétrograde : le sourire n'empêche ni la profondeur ni la réflexion ; les proverbes tunisiens illustrent cette vérité : moqueurs, parfois grivois, ils ne se veulent pas moralisateurs mais plutôt réalistes.

En faisant précéder sa phrase de "Comme disaient les gens autrefois", le tunisien insiste sur la force de ses liens avec la tradition et amène son interlocuteur à cette sagesse populaire qui perpétue l'authenticité.

Née à Toulouse, Pierrette Jomni-Amiel a enseigné 22 ans en Tunisie. Elle a, au contact de la société tunisienne, "bouclé la boucle" de sa culture latino-méditerranéenne. Elle partage à présent son temps entre Paris et Tunis.

PRESENTATION ET REMERCIEMENTS

Cette compilation répond à une vieille observation : le langage courant des tunisiens est émaillé de pensées à la fois amusantes et profondes qui prennent racine dans une tradition populaire souvent campagnarde. La société tunisienne est jeune, tant par l'âge que par la constitution récente de ses strates : les portes ne sont fermées ni avec le passé, ni avec les origines sociales, et les personnes âgées, gardiennes des traditions, n'y sont pas reléguées et méprisées : on évolue en douceur, sans rupture trop apparente.

Les Proverbes populaires font sourire et sont le plus souvent précédés de la mention : "Comme disait Oum Foulén" (Mère un Tel)", ce qui souligne leur rôle de maintien de la chaîne originelle.

Nous avons le choix entre plusieurs présentations : soit le regroupement par thèmes, soit un classement suivant la longueur du proverbe, soit enfin, et c'est ce que nous avons préféré, un désordre apparent qui, en fait, suit chronologiquement les soirées d'été durant lesquelles a été élaboré ce recueil.

Je tiens à remercier tout particulièrement mon beau-frère et ma belle-soeur, Tawfik et Radhia Jomni, le premier pour ses explications, la seconde qui, durant des mois, a fait des recherches, m'a apporté ses résultats accompagnés des "perles" de ses élèves. Son père, Si Ahmed El Mekki, a bien voulu superviser la partie arabe et revoir nos erreurs linguistiques.

Thierry LAURENT

L'ŒUVRE DE PATRICK MODIANO
UNE AUTOFICTION

*Avec un texte inédit de
Patrick Modiano*

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON

La définition de « l'autofiction » — terme inventé par Serge Doubrovsky — a déjà suscité bien des controverses. L'auteur de cet essai la conçoit comme une nécessité de parler de soi, mais sans dessein strictement autobiographique ni engagement de sincérité. Cela correspond bien à l'œuvre émouvante de Patrick Modiano : mettre en scène ses propres inquiétudes tout en les diluant dans le délire d'une fonction, réinventer des morceaux de sa vie dans un jeu pathétique. Que révèle cette démarche sur la personnalité du romancier ? Comment devient-elle un art ? Est-elle toujours omniprésente ? Le fait est qu'elle fascine le public depuis presque trente ans, tout autant que la musique de la nostalgie rythme l'écriture.

Thierry Laurent est né en 1959. Docteur ès lettres, il est professeur aux Cours de Civilisation Française de la Sorbonne. Il prépare actuellement un livre sur Michel Déon.

Bruno Lafleur

**Dictionnaire
des
locutions
idiomatiques
françaises**

ÉDITIONS DU RENOUVEAU PÉDAGOGIQUE INC.
8925, boul. Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2N 1M5

INTRODUCTION

Le titre

Comme ce dictionnaire ne s'adresse pas aux spécialistes des différentes disciplines linguistiques, mais au grand public, aux étudiants, et de façon générale à ceux qui désirent apprendre ou mieux connaître le français, soit comme langue maternelle soit comme langue seconde, il importe d'en expliquer d'abord le titre.

On appelle *locution* un groupe de mots qui exprime une chose, une action ou une idée. La nuance est bien mince entre *locutions* et *expressions*. Cependant, dès qu'on veut les qualifier au point de vue grammatical, c'est le premier de ces termes qu'on emploie. *Immédiatement* est un adverbe, mais *tout de suite* est une locution adverbiale ; *se chicaner* est un verbe, *avoir maille à partir* est une locution verbale ; *avare* est un adjectif, tandis que *dur à la détente* est une locution adjective.

Des auteurs préfèrent les appellations d'*idiotismes*, de *gallicismes* ou de *clichés*. C'est d'autant plus leur droit que cet aspect de la langue a encore été bien peu étudié de façon méthodique et que la terminologie en reste floue.

J'ai d'abord écarté sans scrupule l'appellation d'*idiotismes*, parce que ce mot rappelle trop celui d'*idiot* et qu'il colle d'ailleurs bien peu à celui d'*idiome* dont on le fait dériver. Son synonyme *gallicismes* est trop extensif pour cerner vraiment la réalité. Le grand maître Charles Bally note en passant qu'on comprend « sous le terme de gallicisme — ou en général d'idiotismes — des choses assez mal définies¹ ». De plus, avec le deuxième sens que le mot a pris, on l'associe plutôt, instinctivement, à la série de même désinence : anglicisme, germanisme, italianisme, helvétisme, belgicisme, canadianisme.

1. *Traité de stylistique française*, T. I, p. 166.

Collection
Musique d'ensembles

Takashi Iwagami

Phoque Songs

Duos et Trios pour guitare

Van de Velde

Norman Mongan

HISTOIRE
DE
LA GUITARE
DANS
LE JAZZ

Préface
par
Barney Kessel

filipacchi

Le livre

La transcription de vingt-cinq solos de guitaristes prestigieux et divers (Lonnie Johnson, Django Reinhardt, Tal Farlow, Larry Coryell, John McLaughlin...) choisis à tous les moments de l'histoire de la guitare-jazz ; plus de cent photos de guitaristes de jazz, dont certaines jusqu'alors inédites ; un inventaire discographique (pour chaque chapitre et chaque musicien cité) recensant plusieurs centaines d'enregistrements, du début du siècle à nos jours ; et une galerie de portraits photographiques consacrée aux instruments utilisés depuis le blues le plus archaïque jusqu'aujourd'hui : soit un ensemble d'axes traversant le temps et l'espace de la guitare de manière à faire de cet ouvrage le guide indispensable des guitaristes et de tous les amoureux de la guitare et du jazz.

L'auteur

Originaire de Dublin, parisien depuis le début des années 60, directeur artistique, écrivain, photographe et cinéaste, Norman Mongan est aussi et surtout un guitariste passionné. Ce livre est un des fruits de sa passion.



SOMMAIRE

Préface	VII
Introduction	VIII
1. Les origines	1
2. Les innovateurs	19
3. Trois pionniers négligés	35
4. Un génie gitan	47
5. La guitare de big band	65
6. Le vol en solo de Charlie	79
7. To bop or not to bop	97
8. Le cool	123
9. L'Octopus	137
10. Jazz et guitare classique	145
11. Du hard bop à Wes	155
12. Les maîtres contemporains	173
13. Jazz/rock – la fusion	193
14. Free	219
15. Des guitares de jazz	229
Crédits photographiques	239
Notes bibliographiques	241
Discographie	247
Index	267

1
71
78
LES GUIDES CREATIFS

M. Biassoni

cours rapide pour
APPRENDRE A JOUER
DE LA GUITARE
ELECTRIQUE
même sans connaître la musique

D4
2000
22452

EDITIONS DE VECCHI S.A.
20, rue de la Trémoille
75008 PARIS

Table des matières

Avant-propos page 3

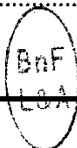
PREMIÈRE PARTIE

La guitare électrique.....	» 6
La guitare électrique semi-acoustique et la <i>solid body</i>	» 6
Quelques conseils pour choisir une guitare.....	» 7
L'équipement annexe.....	» 8
La tablature.....	» 9
Comment lire une tablature.....	» 10
La technique.....	» 12
La position de la main gauche.....	» 12
La position de la main droite.....	» 16
- L'attaque alternée des cordes.....	» 18
- Le palm-muting.....	» 20
La synchronisation des deux mains.....	» 21
Les techniques particulières.....	» 24
- Pull off.....	» 24
- Hammer on.....	» 25
- Bending.....	» 26
- Le « glissé ».....	» 27
- La liaison de valeur.....	» 27
Comment fonctionne une guitare électrique.....	» 29
L'accordage.....	» 29
La gamme chromatique.....	» 31
Les notes sur le manche.....	» 32
- Pour repérer rapidement les notes sur le manche.....	» 33
Les accords en première position.....	» 35
Les accords majeurs.....	» 35
Les accords mineurs.....	» 37

Les accords de septième.....	page 38
Conseils pratiques pour réaliser les accords.....	» 39
Les cycles harmoniques.....	» 40
– Les cycles harmoniques en première position.....	» 41
L'aspect rythmique en guitare électrique	» 42
Noires, croches et doubles-croches	» 42
Le barré	» 46
Les principales positions pour effectuer les accords avec le barré.....	» 47
Les autres accords fondamentaux	» 52
Les accords mineurs septième.....	» 52
Les accords majeurs septième	» 53
Les power chord.....	» 56
Les power chord sur deux cordes	» 56
Les power chord à trois sons	» 57
Résumé de tous les accords et des autres positions utiles	» 60
Accords majeurs et majeurs septième	» 60
Accords mineurs et mineurs septième.....	» 62
Accords de septième.....	» 63

DEUXIÈME PARTIE

La guitare électrique en soliste.....	» 66
Les gammes pentatoniques.....	» 66
– Les cinq positions fondamentales.....	» 67
– Comment utiliser les gammes pentatoniques en fonction des tonalités	» 69
Les blue note	» 72
Le rythme dans le blues.....	» 74
Le rythme pointé	» 74
Le rythme syncopé	» 75
Les triolets et les 12/8.....	» 77
Jouer du blues.....	» 80
« 12 bar » blues	» 80
L'improvisation	» 81
Les gammes majeures et mineures.....	» 85
Les gammes modales.....	» 86
– Les doigtés des gammes modales.....	» 86
Pour étudier correctement les gammes	» 91



Cours rapide pour apprendre à jouer de la guitare électrique

La guitare électrique est un instrument qui fascine, symbole des musiques de ce siècle. Cette méthode vous propose d'apprendre à en jouer en un temps record et sans connaître le solfège.

L'auteur, guitariste et professeur de musique, vous présente l'histoire de l'instrument, ses spécificités, comment choisir un modèle. Des schémas clairs vous aident à apprendre les accords et les sites harmoniques, à exécuter un barré, à réussir les accords particuliers, à utiliser les *power chord*... Des exercices progressifs et une transcription musicale claire vous aideront à jouer votre premier morceau en soliste et improviser en toute facilité.

Grâce à cette méthode simple et intelligente, vous maîtriserez rapidement les techniques essentielles de la guitare électrique et vous goûterez le plaisir de jouer avec brio vos morceaux de jazz, de rock ou de blues préférés. Vous serez le premier surpris des résultats !

M. Biassoni est diplômé au conservatoire de Milan en guitare classique. Il a participé aux rencontres de musiques de jazz à Sienne et à Pérouse. Actuellement, il enseigne dans plusieurs écoles municipales et donne des concerts de jazz, de rock et de blues. Il travaille également comme arrangeur dans des studios d'enregistrement.



ISSN 1275-5737
ISBN 2-7328 -7063-3

