

Lectures

Volume 30, numéro 121, décembre–hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54097ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

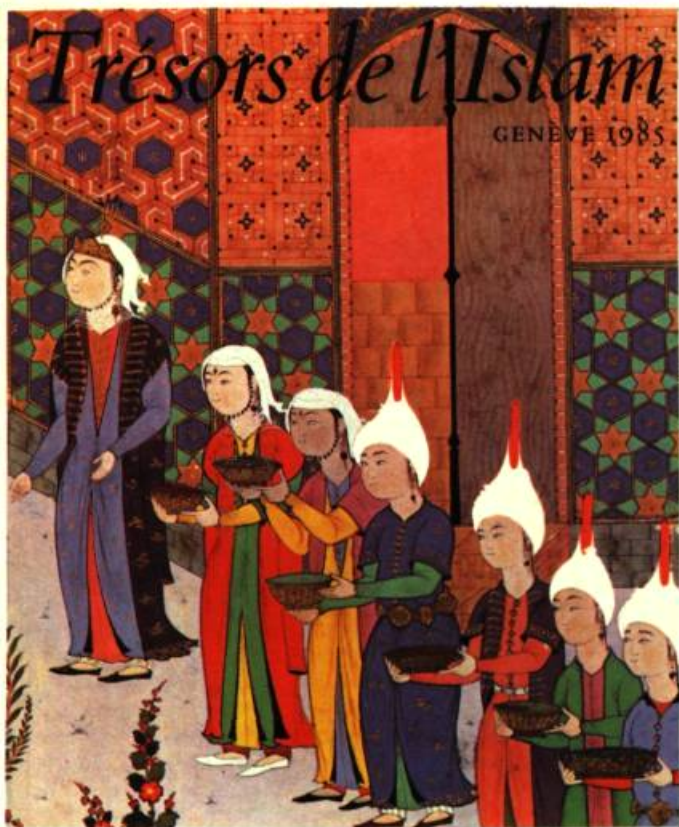
0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1985). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 30(121), 94–97.



LES TRÉSORS DE L'ISLAM

Catalogue de l'Exposition **Les Trésors de l'Islam**. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985. 400 pages; nomb. planches en couleur.

Est-ce un éclair dans les ténèbres qui a lui ou la lumière d'un flambeau ou son sourire, aube resplendissante?

Al-Bouhtouri

Une exceptionnelle exposition, *Trésors de l'Islam*, organisée par le Musée d'Art et d'Histoire, de Genève, et présentée au Musée Rath¹, nous permettait de découvrir des chefs-d'œuvre de l'art du livre, des métaux, de la céramique, des textiles et des tapis, des armes, des arts décoratifs et de la numismatique. Comprenant plus de 367 objets et 200 monnaies, cet ensemble inestimable, provenant pour la plupart de collections privées et publiques dont celles du prince Sadrudin Aga Khan, du baron Thyssen-Bornemisza, de la collection Pozzi de miniatures persanes, comprenait huit sections regroupées autour des thèmes de l'illustration et de l'ornement, du 7^e au 19^e siècles. Depuis ses origines, la civilisation arabe a toujours été très attentive à la langue, à l'écriture, particulièrement au livre dont l'un des plus beaux exemples est le Coran.

Cette dépendance à l'écriture a engendré une longue tradition du livre qui nécessitait la collaboration de fabricants de papier, de relieurs, d'enlumineurs, de calligraphes, de peintres... Nous avons été particulièrement sensibles à la magnificence de certaines pages de Coran, provenant de Tunisie (5^e au 13^e s.), dont l'une, du dixième siècle, est écrite en coufique, à l'encre d'or sur vélin bleu. Sa calligraphie semble avoir été influencée par les bonheurs de l'art byzantin au moment où Constantinople rayonnait sur le monde méditerranéen. Un des bijoux de cette section était l'Histoire universelle, *Le Jami et Tawarikh*, du grand vizir Rashid al-Din. Confié aux meilleurs artisans du livre de la Rashidiyya qui provenaient non seulement d'Iran, mais d'Extrême-Orient et d'Asie centrale, ce fragment précieux de soixante-trois folios contient deux *shamsas* (soleils enluminés) et deux *unwan* enluminés (en-têtes). L'on pouvait aussi admirer le *Schah-Namèh*, le Livre des rois, la plus somptueuse des copies royales de l'épopée nationale iranienne et le plus beau de tous les manuscrits séfévides. Que ce soit le *Portrait de Hatifi*, *La Cour de Gayumars*, *La Mort du roi Mardas*, *Siyavush et Afrasiyab à la chasse*, voire *Rustem [qui] poursuit le div Akvan déguisé en onagre*, ces miniatures, ces peintures, ces calligraphies raffinées sont un des plus beaux diamants de l'art arabe.

La céramique islamique est sûrement un des modes d'expression les plus achevés de cette civilisation où l'utilitaire se marie au plus somptueux raffinement. Que ce soit le *Bol au lièvre*, de l'Égypte fatimite (XI^e s.), ou encore une *Aiguillère* de Kashan (12^e s.), en pâte siliceuse recouverte d'une glaçure turquoise, voire deux fragments de frises à décor calligraphié (15^e s.), destinés à l'ornementation d'un palais du sultan timouride Abou Sa'id, et même un *Bol creux* à parois lobées (12^e s.), de l'atelier de Gorgan, au nord-est de l'Iran, sur lequel un losange hachuré flanqué de larges feuilles devient le motif enchanteur de ce plat peint, l'amateur sera étonné de découvrir l'apport considérable qu'a apporté le potier islamique à la céramique chinoise et européenne.

Quant à l'art du métal, divers objets, tels les ustensiles domestiques, illustraient l'importance culturelle de ce matériau: bouteilles, candélabres, plats de service, coupes, gobelets, mortiers, heurtoirs, brûle-parfum, torches ornées d'arabesques, seaux décorés de rinceaux, de palmettes et d'une frise calligraphiée. Les érudits utilisaient à leur tour de magnifiques plumiers souvent incrustés de cuivre et d'argent, des encriers de bronze coulé, des coffrets ornements d'enseignes à tête d'animal, et, sur les méplats du couvercle, on retrouve des inscriptions votives, telles «prospérité, richesse, bonheur, contentement, longue vie, à son propriétaire».

La beauté des armes et des armures, dont témoignent les miniatures islamiques, pouvait être appréciée grâce aux nombreuses

pièces que nous pouvions contempler. Un fin *Poignard*, de l'Inde (18^e s.), avait une poignée de jade très pâle incrustée de saphirs et de rubis sertis dans des chatons d'or.

Tandis qu'entre autres, une *Épée à gantelet* de fer damasquiné d'une abondante décoration florale dorée à coeurs roussâtres témoignait de la qualité indiscutable du travail desorfèvres islamiques.

Il nous aurait fallu ici rappeler la longue et superbe tradition du tapis et des textiles, parler de l'architecture et des arts mineurs et, à la fois, de la numismatique; à défaut, qu'il nous soit permis de redire l'inoubliable qualité de cette exposition et l'exemplarité du catalogue, édité en français, en anglais et en arabe, et qui nous a semblé être un des plus remarquables ouvrages de bibliophilie de l'année.

1. Du 25 juin au 27 octobre 1985.

Normand BIRON

RETOUR A L'ESSENTIEL

Marie-Alain Couturier, *Art sacré*. Houston, Menil Foundation et Paris, Herscher, 1983. 150 p.; Ill. en noir et blanc.

Voici un livre qui n'a rien pour plaire: explicite par le titre, le sujet ne trouve guère plus d'échos dans notre conscience et peut même en rebuter plusieurs; bien peu accrocheuse aussi cette présentation qui reprend le noir et le blanc de l'habit dominicain. Néanmoins, ce livre tire son importance de son unicité. Alors qu'il n'y a plus que les ethnologues et quelques vieux théologiens pour jongler avec la notion de sacré, il fallait une bonne dose...est-ce de candeur ou de courage?...pour rassembler en volume une vingtaine d'articles du Père Couturier publiés au début des années 1950 dans la revue *Art sacré* qu'il dirigeait et qui était destinée aux membres du clergé. Ils nous sont offerts grâce aux bons soins d'une grande dame, Dominique de Menil; comme quoi les pétrodollars peuvent servir la cause de l'art de façon moins tapageuse que les millions de Paul Getty.

Cette anthologie nous restitue aussi fidèlement que le permet le passage de la revue au livre, la typographie, l'illustration et la mise en page de l'*Art sacré*. Faisant une large place aux illustrations, qui sont toutes d'une grande qualité esthétique, le texte fait avec elles un riche contrepoint; ils nous entretiennent de la beauté pure des formes d'un jardin zen, de la structure métallique de la tour Eiffel, d'un relief égyptien, des masques africains, des colonnes doriques, d'un visage de femme ruandaïse, d'un barrage moderne, des modestes églises villageoises, d'une pile de pont, des christs romans, de la peinture naïve auxquels viennent se mêler des œuvres de Braque, Léger, Matisse, Bonnard, Derain, Richier, Bazaine, Lurçat, Rouault et Lipchitz. Il est hautement significatif de constater que dans cette énumération on ne

trouve pas d'artistes de troisième catégorie ou franchement tombés en désuétude, ce qui confirme la sûreté du jugement artistique du Père Couturier. D'autre part, on doit se rendre compte que le texte est totalement dénué de tout rappel doctrinaire, de tout dirigisme et de tout dogmatisme. Ce n'est pas trahir la pensée du Père Couturier que d'affirmer que lorsqu'elle atteint sa plénitude, entraînant avec elle le spectateur, l'expression artistique transcende les catégories religieuses et confine au sacré. En conséquence, tout art religieux n'est pas nécessairement sacré. Mieux, le sacré peut se manifester sur un mode séculier. Ce paradoxe est ressenti de façon particulièrement aiguë dans notre siècle.

Même si la dégénérescence de l'art religieux moderne était connue et déplorée depuis longtemps (Barrès, Cingria), que des efforts louables étaient consentis (Denis, Desvallières, Stevens), on persistait à croire que son relèvement passait par la sainteté de vie des artistes œuvrant dans les églises; c'est d'ailleurs ce que Maritain, fort de son orthodoxie thomiste, réaffirmait, en 1927, dans *Art et scholastique*. Le mérite du Père Couturier est de s'être attaqué au problème sur deux fronts. Le premier aspect de son action fut l'entreprise d'éducation menée dans la revue *l'Art sacré* à partir de 1937, en compagnie du père Régamey. Par ailleurs, il est allé chercher le grand art là seulement où il pouvait être: chez les grands artistes. Il est ni plus ni moins que l'auteur de cette trilogie que sont les églises - en leur temps controversées! - d'Assy, de Vence et d'Audincourt. Comme certains artistes appelés à y travailler n'étaient pas «en règle» avec l'Église, le Saint-Office s'en est ému, rappelant à l'ordre le dominicain trop entreprenant, qui devait mourir peu après en 1954.

Les séjours du Père Couturier à Montréal, entre 1940 et 1945, l'enseignement qu'il y a prodigué et l'influence qu'il a pu exercer ont-ils été situés dans leur juste perspective? N'aurait-il pas été allégrement emporté par le rapide coup de vent de laïcisation qui a soufflé sur notre société? Sur le plan esthétique, son action n'aurait-elle pas été trop étroitement évaluée en fonction de la seule problématique de l'abstraction qui était la grande préoccupation du moment? Les cinq années passées au Canada et aux États-Unis furent l'occasion d'une confrontation culturelle vivifiante et d'une maturation intellectuelle accélérée, comme l'atteste son journal récemment publié sous le titre de *La Vérité blessée*, qui a été signalé dans nos pages¹. Signe des temps, l'exposition *Paris-Paris* a daigné accorder une salle au Père Couturier².

Quant à nous, il faudra bientôt mettre notre montre à l'heure.

1. *Vie des Arts*, XXIX, 118, 87.
2. Cf. Marcel Billot, *Le Père Couturier et l'art sacré*, Cat. de Paris-Paris, 1937-1957. Paris, Centre Georges-Pompidou, 28 mai - 2 nov. 1980, pp. 196-205.

Gilles RIOUX

UN SURVOL ARTISTIQUE

Arthur B. WENK, *La Musique et les grandes époques de l'art* (édition provisoire). Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1984, 261 pages.

Comment parler de l'ensemble des disciplines artistiques qui incluent la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture et la littérature, en rendant justice à chacune d'elles et en expliquant les rapports qui existent entre elles; voilà l'objectif de cette publication. Or, Arthur Wenk est habile à nous faire comprendre les constituants musicaux et leurs transformations à travers les siècles, mais plutôt *gauche* lorsqu'il s'agit des arts plastiques.

Comme il est d'abord question d'histoire, qui va du monde ancien au milieu du 20^e siècle, on peut se demander pourquoi le musicologue ne traite que de l'Occident car cette exclusion n'est pas mentionnée dans l'introduction. De plus, l'auteur affirme que l'époque des généralités superficielles est terminée alors que son ouvrage se présente comme une somme assez époustouflante de définitions tirées d'ouvrages généraux.

Parce que le style de l'essai est assez faible, il en résulte que le ton professoral marque le tempo de notre lecture. Nous avons en effet l'impression d'assister au cours d'un docte conférencier. Pour l'édition finale, il faudrait faire appel à des spécialistes: une telle étude ne se réalise plus individuellement mais bien *de concert* avec d'autres chercheurs.

Certaines parties sont malgré tout des bijoux d'interprétation, dont celle qui porte sur la synthèse d'éléments opposés entre l'architecture, la poésie et la musique au Moyen âge. Dans la même veine, citons le passage concernant Louis XIV dans lequel l'auteur analyse son règne à travers la symétrie et le drame. D'autres chapitres cependant sont si *terribles* que l'omission du constructivisme au 20^e siècle, aggravée par un ton réactionnaire, nous fait douter de la pertinence et de l'intérêt de ce récent panorama.

Jean TOURANGEAU

L'ART JAPONAIS CONTEMPORAIN

Art in Japan To-day, 1970-1983, Volume II. Tokyo, The Japan Foundation, 1984, 245 p.; ill. en coul.

Ce volume, le second d'une collection consacrée à l'art japonais contemporain, fait suite à un premier tome dans lequel étaient présentées les grandes tendances de l'art japonais des années soixante, de même que les œuvres et les artistes les plus représentatifs de cette période.

L'art japonais des années soixante-dix continue de se nourrir à ses deux principales sources d'inspiration, soit l'art occidental et la tradition esthétique typiquement japonaise. Chacune de ces tendances regroupe un certain nombre d'écoles de pensée

ou de style. Regroupés depuis la fin de la deuxième guerre mondiale au sein de Kobo Dantai, organisations à participation libre, les artistes nippons se sont fait connaître essentiellement à partir de ces organisations fortement structurées. Avec les années, les artistes se sont progressivement libérés pour affirmer avec plus de force leur originalité individuelle. Si bien, qu'au cours des années soixante-dix, l'activité des *artistes libres* japonais constitue un fait marquant de l'évolution artistique.

L'ouvrage présente les travaux d'une cinquantaine d'artistes, pour la plupart indépendants et désignés par un comité consultatif composé de douze membres, lui-même supervisé par un comité de sélection de quatre membres. Les artistes ont été choisis non seulement en raison de la qualité de leur travail mais également parce qu'ils représentent les tendances esthétiques actuelles au Japon.

En guise d'introduction, Yusuke Nakahara signe un premier article où il analyse la production des années soixante-dix. Il voit surtout l'art de cette période comme une réduction tant des formes d'expression que de l'utilisation de divers matériaux en comparaison de la multiplicité et de la diversité observée, au cours des années soixante, en peinture et en sculpture. Il souligne que la critique japonaise a pu voir, en cette période, un temps de stagnation, en raison de la diminution des expositions étrangères au Japon et de la couverture de la presse nipponne des expositions internationales à l'étranger.

Dans un second article, Toshiaki Minemura pousse plus loin l'analyse des œuvres de la décennie, qu'il étudie sous l'angle du nationalisme, notamment au sein du groupe d'artistes connus sous le nom de Monoha. Il se garde toutefois de limiter cette période au développement de ce seul mouvement. D'autres tendances, tel l'anti-art et le minimalisme, déjà en vogue au cours des dix années précédentes, continue de se manifester avec succès. Parallèlement à ces groupes, d'autres artistes, plus individualistes, reflètent davantage leur vie personnelle et leur pensée propres dans leur production.

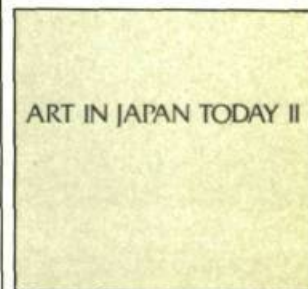
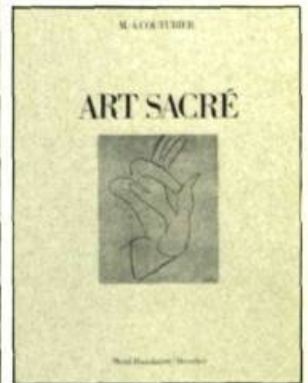
Ce deuxième volume, d'une grande qualité de facture, constitue à n'en pas douter, avec ses cinquante monographies d'artistes et ses magnifiques illustrations, un document d'un grand intérêt pour ceux qui suivent l'évolution de l'art dans cette partie du monde.

Pierre-Ivan LAROCHE

LE RAYONNEMENT UNIVERSEL DE L'ART QUÉBÉCOIS

Guy ROBERT, *Art actuel au Québec depuis 1970*. Montréal, Iconia, 1983. 255 pages; nombr. illus. en noir et en couleur.

GUY ROBERT, *Art et non finito*. Montréal, Editions France-Amérique, 1984. 315 pages.





MAX ERNST

Les collages inventaires et contradictions



Gallimard

Guy Robert a vu sa réputation croître après avoir publié d'excellentes études sur Alfred Pellin, Jean-Paul Riopelle, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Lemieux, ainsi que plusieurs essais fort estimés à présent par de nombreux spécialistes. Assurément, il appartient à cette race de chercheurs qui n'hésitent pas à choisir, innover, s'enthousiasmer enfin, pour des artistes qui, s'ils sont parfois au début de leur carrière, n'en témoignent pas moins du nouveau Québec.

D'aucuns lui reprocheront son indépendance d'esprit dans un milieu (comme dans tous les milieux) où chacun – si l'on en croit les censeurs – doit occuper une place et s'y tenir. A bien y penser, celle de Guy Robert s'avère plus importante qu'on veut bien le dire. Cette intelligence curieuse de tout, sans cesse à la recherche de ce qui constitue de nouvelles avenues de l'art, témoigne avec justesse de l'évolution créatrice du Québec contemporain.

Son dernier essai, intitulé *Art actuel au Québec*, mérite d'être favorablement accueilli, en dépit de certaines longueurs et de quelques choix discutables. Mais, n'est-ce pas le rôle du critique d'art de faire un tri, de montrer (il faut souligner l'heureux choix des photographies), de considérer l'évolution de la peinture, de la sculpture, du dessin, de l'estampe et de nombreuses autres formes d'art qui sont apparues depuis 1970. Dans cet essai, l'auteur a, en effet, décidé de suivre pas à pas les créations québécoises à partir du moment où la figuration revient en force, tandis que déferlent de nouvelles modes, créées par des artistes de plus en plus indépendants.

Globalement, le livre de Guy Robert s'avère bien composé. On reconnaît le professionnel à la disposition des nombreuses séquences où alternent textes et illustrations qui agrémentent la lecture. Ici et là, l'auteur a disposé de nombreux îlots, véritables paradigmes éclairant une œuvre en particulier.

Même si certains peuvent réfuter le choix fait par l'auteur, il n'en reste pas moins vrai que la composition d'ensemble paraît fort acceptable: il a fallu, en effet, beaucoup de patience pour mettre de l'ordre dans ce grouillement d'artistes et dans cet éclatement de catégories.

Cet essai renferme quelques défauts inhérents à ce genre de publication. Si, déjà, certains propos, voire certaines réflexions, apparaissent comme caduques, le discours général permet cependant de bien comprendre l'évolution de l'art au Québec au cours des dernières années.

Signalons également la parution d'un autre ouvrage du même auteur. Intitulé *Art et non finito*, il présente une hypothèse dynamogénique fort excitante en s'intéressant au rayonnement des œuvres d'art inachevées. Cette vaste exploration, qui permet à l'auteur d'ébaucher une esthétique du *non finito*, débouche finalement sur une vision de la vie et du savoir, à

notre avis, tout à fait remarquable.

Si certains croient connaître un Guy Robert touche à tout, ils découvriront, à la lecture d'un tel livre, qu'il existe ici, au Québec, un émule des explorations souveraines si chères à André Malraux. Il eut été si facile de ne rien tenter. Il y a un Villehardouin qui s'ignore chez Guy Robert¹.

1. Voir aussi l'article de Michèle Tremblay-Gillon sur les publications de Guy Robert, dans *Vie des Arts*, XXIX, 118, 80.

Axel MAUGEY

IMAGES DE LA RÉALITÉ, RÉALITÉS DES IMAGES

Werner SPIES, *Max Ernst – Les Collages: Inventaires et contradictions*. Paris, Gallimard, 1984. 508 p.; 757 ill., dont 55 en coul.

A priori et en conclusion: désormais quiconque étudie ou s'intéresse au collage et à ses implications esthétiques devra prendre connaissance de cet ouvrage monumental. Déjà, en 1968, Herta Wescher nous avait donné *Die Collage*, un inventaire encyclopédique insurpassé, mais qui reste orphelin du second tome projeté, à la suite du décès de l'auteur, en 1971. Les ouvrages de Janis et Blesh, ainsi que celui de Wolfram, ont leurs mérites et leur utilité. Enfin, nous souhaiterions avoir sous les yeux les catalogues de Billeter et de Rathke.

Rédacteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Max Ernst, Werner Spies a su – à la différence de bien d'autres compilateurs – poser sur cette abondante matière un regard intelligent et critique, appuyé par une érudition pertinente et mesurée. Certes, il aura fallu attendre dix ans pour lire cette étude en traduction française, mais la rigueur et la vigueur de sa démonstration la mettent à l'abri des fluctuations esthétiques.

Diversement pratiqué depuis le milieu du siècle dernier, le collage/assemblage n'était qu'un inoffensif bricolage exercé en dehors du champ de l'art. En 1912, Picasso et Braque vont introduire des *papiers collés* dans leurs œuvres; l'année suivante Duchamp signe son premier ready-made, *Roue de bicyclette*. Ces *impertinences* constituent une réflexion sur les conditions et la pratique de l'art au début du 20^e siècle et rendent caduque la notion de style. Que Max Ernst ait été conscient qu'il entrait sur la scène de l'art à un moment aussi crucial, rien ne permet de le supposer; mais son implication dans le mouvement dada se fait par des manipulations expérimentales de clichés et de caractères d'imprimerie ainsi que de papiers variés qu'il assemble en des compositions mécaniques qui le conduisent bientôt à cette intuition géniale que le collage est apte à se substituer au dessin, à la peinture et à la gravure. Ceci est explicite déjà dans le titre de l'essai d'Aragon, *La Peinture au défi* (1930). Et les implications esthétiques du collage vont faire leur chemin jusque dans la peinture de Max Ernst et, plus tard, dans sa sculpture.

Vers le milieu des années 1920, l'artiste est en pleine possession de ses moyens; il s'appête à surmonter l'effet d'irréalité, les ruptures et les heurts des œuvres de la période dada; il se dirige vers ce que Werner Spies appelle le «Collage total», c'est-à-dire celui où les éléments rapprochés dans l'image forment un *tableau* cohérent par la texture, l'échelle, la perspective et l'unité de l'ensemble, si bien que le spectateur n'arrive pas, au premier coup d'œil, à savoir quels éléments étrangers ont été introduits volontairement dans l'image par l'artiste. Cette parfaite intégration d'éléments hétérogènes est rendue possible par le recours à la gravure sur bois ou sur acier du milieu du siècle dernier dont la texture régulière et la rigidité schématique se prêtent avantageusement à une combinatoire sans fin. Très significativement, Ernst écarte les planches gravées pour Gustave Doré pour n'en extraire, ici et là, que des personnages ou des éléments isolés et il va, au fil des pages des revues populaires et des romans à deux sous, puiser dans ce vaste réservoir d'images techniques, fonctionnelles et anonymes qui n'avaient jamais eu d'existence ou de prétention esthétique. Ce matériau trivial est démodé, Max Ernst ne prétend pas l'utiliser à des fins polémiques, ni le valoriser par nostalgie, ni le réhabiliter pour quelque motif que ce soit. A partir de ces matériaux hétéroclites, Max Ernst «compose avec acharnement et méthode» – c'est son propre témoignage – trois œuvres qui demeurent toujours inégales: *La Femme 100 têtes*, 1929, *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel*, 1930, et *Une Semaine de bonté*, 1934. Il s'agit de romans-collages comportant respectivement 146, 79 et 182 collages. Et c'est là que réside le génie de l'artiste qui a su créer des ensembles qui, sans obéir à une trame narrative, sont dotés d'une cohérence interne par l'emploi de thèmes ou de leitmotivs qui tissent des réseaux d'analogies et d'allusions plus ou moins secrets ou explicites.

Quelle lecture pouvons-nous faire aujourd'hui de ces œuvres? Métamorphoses, surprises et rapprochements insolites y produisent une atmosphère onirique manifeste. Werner Spies nous rappelle avec pertinence que rêve et psychanalyse sont des préoccupations de l'époque et, plus spécifiquement, des surréalistes; Ernst utilise intentionnellement des motifs freudiens et fait des citations oniriques tout comme, en d'autres temps, on faisait référence à la mythologie, à la littérature ou à la Bible. Produits consciemment, ces collages évoquent analogiquement le travail de transformations de la réalité qu'on observe dans le rêve, mais ils ne sont pas pour autant de pures projections de l'inconscient qui attendent d'être interprétées. A cet effet, par son labeur tenace, Spies a pu relocaliser deux cents gravures anciennes ayant servi à des collages, et la confrontation de ce matériau initial avec le collage terminé ne nous four-

nit aucune *clé des songes* mais nous renseigne sur la manière de travailler de Max Ernst.

Ce texte fluide ne sombre jamais dans la vaste érudition qui le sous-tend ni ne devient fastidieux par les multiples comparaisons nécessaires à la démonstration, car, en dépit de la spécificité de son sujet, il soutient l'intérêt par les perspectives qu'il ouvre sans cesse et qui augurent on ne peut mieux pour l'autre ouvrage que l'auteur prépare sur la situation et les rapports de Max Ernst avec son temps.

Gilles RIOUX

ILS NE SONT PAS SI FOUS, CES ARTISTES!

Hans PRINZHORN, *Expressions de la folie – Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Paris, Gallimard, 1984. xv-409 p.; 16 pl. en coul. et 187 ill. en n/b. Préface de Jean Starobinski; introduction de Marielène Weber.

The Prinzhorn Collection. Catalogue d'une exposition itinérante (Champaign, Coral Gables, Chicago, Ithaca; Nov. 1984 à juin 1985), 56 p.; nombr. ill. Textes d'Inge Jodi, Bettina Brand, Sander L. Gilman, Stephen Prokopoff et Constance Perin.

Philosophes et historiens des siècles à venir devront être sensibles au changement de mentalité qui a permis, à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, de poser un regard totalement neuf et moins figé dans ses préjugés esthétiques sur quelques secteurs jusque là complètement marginalisés de l'activité artistique. On peut en dégager quatre qui ont eu une portée particulièrement durable et déterminante: les arts d'Afrique et d'Océanie, les arts populaires ou naïfs, l'art des enfants et enfin l'art des malades mentaux; cette dernière catégorie souffrant encore de la suspicion qui entoure ce qui confine à la psychopathologie.

L'œuvre de Hans Prinzhorn (1886-1933) tient pour l'essentiel dans son étude *Bildneri der Geisteskranken* (1922) qu'on daigne, après plus de soixante ans, rendre accessible au public francophone, et dans l'étonnante collection de 6 000 œuvres de 517 patients qu'il a rassemblées à partir de 1919, alors qu'il professait à la clinique de psychiatrie de l'Université d'Heidelberg et qui servit à la préparation de son livre. D'ailleurs, la survie de cette collection tient presque du miracle: à l'époque du National Socialisme, elle servit à fournir du matériel de comparaison pour établir la dépravation de l'art moderne lors de la tristement célèbre exposition *Entarte Kunst*, de 1937; puis, vint la guerre suivie d'une période d'oubli et d'incurie totale qui a duré jusque vers 1965 alors qu'une assistante, par ses temps libres et ses jours de congé, entreprit de rassembler ce qui était dispersé et amorça un début de conservation; depuis 1973, l'institution a pris en main le classement et la restauration de ce trésor culturel inestimable.

Le livre du Dr Prinzhorn, lui, fait autorité depuis sa parution. La traduction française est enrichie d'une étude de quarante pages sur la personne, les travaux et la situation du Dr Prinzhorn dans le domaine à peine licite de l'art psychopathologique, et c'est là une mine inespérée de renseignements précieux. Pour Prinzhorn, l'expression graphique n'est pas réduite au rang de mécanisme enregistreur destiné à mieux traquer la maladie mentale; elle existe en tant que potentialité humaine entravée non seulement par le manque d'habileté mais aussi et surtout par la maladie. Dans la première partie de son livre, il expose les fondements psychologiques de la «Gestaltung» plastique (pulsion ludique, ornementale, rythmique, imitative, fonction symbolique); puis, dans le corps de l'ouvrage, il analyse la vie et la production artistique de dix créateurs schizo-phrènes. La dernière partie du livre est pour nous la plus percutante. Prinzhorn constate des similitudes formelles avec les œuvres des peuples dits primitifs, des enfants et des hautes époques de plusieurs cultures occidentales. Il est donc amené à conclure, fort raisonnablement qu'en deça de la différenciation culturelle des peuples, des époques, de l'évolution des codes picturaux et de tout autre facteur, il existe un fonds commun de l'expression picturale qui témoigne pareillement pour l'individu et la société.

Pour bien comprendre l'impact du livre de Prinzhorn, il faut le situer dans le contexte de son époque: il paraît en 1922, en pleine effervescence expressionniste en Allemagne, et l'auteur mentionne souvent les peintures d'Emil Nolde et de Max Pechstein. Le livre fut reçu avec enthousiasme dans les milieux expressionnistes; Max Ernst l'introduisit en France auprès de ses amis surréalistes¹; il a laissé une empreinte sur Paul Klee, Alfred Kubin et Jean Dubuffet qui s'est lui-même lancé dans une aventure similaire avec sa compagnie de l'Art brut. Richard Linder visita la collection en 1925 et parle de «la plus grande expérience artistique de ma vie». Tout en évitant de parler d'influence, on ne peut que noter la récurrence des formes dans les œuvres de James Roger Brown, Jean-Michel Basquiat et la nouvelle figuration néo-expressionniste.

Le pluralisme esthétique de l'ère post-moderne nous rend ce livre moins déroutant qu'aux contemporains de Prinzhorn, il est vrai, mais non moins actuel.

1. Une œuvre de Max Ernst, *Oedipe*, 1937, dérive en droite ligne du *Berger merveilleux*, d'August Neter, reproduit dans Prinzhorn, p. 250. Cf. W. Spies, *Max Ernst – Les Collages*, 1984, pp. 185-7.

Gilles RIOUX

LE ROI BÂTISSEUR

Christiane DESROCHES-NOBLECOURT, Catalogue de l'Exposition *Le Grand Pharaon Ramsès II et son temps*. Montréal, Imprimerie Pierre

Des Marais, 1985. 200 pages; nombr. illustr. en noir et en couleur.

Introduction à l'exposition et prolongement de la joie de découvrir, le catalogue de l'exposition Ramsès II, qui s'est tenue à Montréal, au Palais de la Civilisation, au cours de l'été 1985, est une grande réussite de l'édition canadienne. La qualité visuelle de la présentation et l'intérêt des textes établis par Christiane Desroches-Noblecourt en font un objet de consultation de tout premier ordre pour les fervents d'égyptologie. Après l'introduction des textes officiels qui établissent la genèse de l'exposition, une suite admirable d'illustrations en couleur fait défiler, dans une sorte de silence, quelques-uns des plus beaux objets de l'exposition.

Et la voix de Christiane-Desroches Noblecourt entraîne ensuite le lecteur vers la période de l'Antiquité égyptienne qui permet d'évoquer l'exceptionnelle figure de Ramsès le Grand. Son commentaire établit l'action du Pharaon qui se considérait comme le fils incarné des dieux – du Soleil avant tout – et qui a marqué de sa griffe, pendant un règne de soixante-sept ans, le concept théologique, l'action militaire, la vie de son temps et les grands problèmes humains.

Elle établit l'intégration de son règne dans la longue suite des trente dynasties pharaoniques et démontre ce qu'il a repris, avec prudence, aux siècles passés, ce qu'il a développé avec adresse en utilisant tous les registres pour convaincre, informer et bâtir. La postérité s'inscrit dans le sillon du *Pharaon-lumière*.

Viennent ensuite les textes qui commentent les objets mêmes et apportent une information précise et didactique. On y trouve les descriptions du journal d'entrée du Musée du Caire et des textes d'accompagnement de Christiane Desroches-Noblecourt, ainsi que d'autres écrits qui font état des objets hors numérotation.

Outre le plaisir de découvrir le rôle des clauquiers, de s'initier aux études pour une image du béliet d'Amon, le catalogue offre de multiples choix pour satisfaire une curiosité insatiable.

A.P.

The Prinzhorn Collection



Le grand pharaon Ramsès II et son temps

