

Redon, and encountering certain difficulties along the way. The present volume is a masterpiece of nonsense insofar as it relates to the *visual* presentation of works by Durer, Schongauer, Rembrandt, Goya, and others; it places the works of superb printmakers in proximity with the output of many non-entities and squeezes all of these images (there's that nasty word again) into arbitrary and pre-selected themes. Thus, certain original prints, certain high-water marks in the history of printmaking, are intermingled with reproductive prints (artisan copies of oil paintings, for example) and are stitched haphazardly together in a stewpot of the good, the bad, and the indifferent in order to fit a tired, literary format. We are treated to an examination of themes which, through many centuries in various European cultures, have haunted, amused, aroused, plagued, disturbed, or provoked the printmaker: death and the fear of death (as seen in reproductions of literally-treated apocalyptic visions or in detailed examinations of the human anatomy); witchcraft in its many guises; transformation (the deliberate deformation of reality to suit the purpose of the artist); allegories on myriad subjects; and perspective prints of various sorts.

Mr. Lucie-Smith seems to find Tiepolo's *Scherzi* more in the true spirit of the occult than the traditional allusions to witchcraft offered by Goya "which seem to be inspired mainly by his mistrust of the sexual charm of women." (p.9) I suggest that the author is, curiously enough, confusing art with life. It has been long suggested that Goya revelled in his amorous exploits in word and deed, and boasted of his fear and mistrust of no one. Is Mr. Lucie-Smith seeking Freudian interpretations of Goya's adventurous encounters in the bullring and with abduction, and of Goya's dare-devil ascent over Michelangelo's dome to the cross of St. Peter's, without documenting his case?

He finds hints of sadism in anatomical prints that range in time from Vesalius to Charles Bell and he suggest that "deforming and transforming images can be more conveniently examined through prints than it can elsewhere," (p.10) but offers no rationale for this judgement. Attempting to sustain the comparison of four groups of arabesque figures by the 17th century goldsmith, Christoph Jamnitzer, with the work of Saul Steinberg *through the medium of words*, Mr. Lucie-Smith avoids precise visual comparison. He states that Steinberg delights in inventing ambiguities, that "he [Steinberg] will show us a hand that holds a pen that draws a line that creates the hand which is holding the pen." (p. 12) I find the comparison

between Jamnitzer and Steinberg tenuous in the extreme.

One example, selected at random from the plate annotations by Aline Jacquot, which describes processes employed by Rembrandt in his graphic *oeuvre*, will suffice to demolish the credibility of this person's understanding of printmaking processes: "He then took an interest in the technique of engraving and discovered the possibilities of varying the quantities of acid and ink *so as to obtain gradations of tone.*" (p. 98) (Underlining mine) One could be kind, I suppose, and suggest that the translation errs. One could also say that even if the false word were translated to "etching," it is still quite clear that the role of the acid on the plate and of the ink in the intagliate is unknown to Jacquot and to the translator.

If one has *never* seen the original prints reproduced in this book and doubts that he or she will ever see them, this volume may assist one in knowing certain things *about* some of the prints — but precious little of the works themselves.

Jules Heller
York University
Toronto

Jean CUISENIER. *L'Art populaire en France*. Fribourg, Office du Livre, 1975. 334 pages; 406 ill. 28 cm. \$75.

"Qu'on n'attende pas de ce livre un relevé encyclopédique ni quoi que ce soit qui ressemble à un catalogue de l'art populaire en France », nous affirme l'auteur. Cet ouvrage se présente plutôt comme « une véritable méthodologie » ou un traité de l'art populaire. Voilà de quoi attirer l'attention de tous ceux qui attendaient un tel ouvrage sur une matière dont on n'avait jusqu'ici traité des aspects méthodologiques qu'à travers des articulets et des introductions de catalogues d'expositions. Si l'on considère en plus ses quatre cent six (406) illustrations, dont cinquante-sept (57) en superbes couleurs, ses trente-sept (37) pages de bibliographie, son répertoire d'environ trois cent cinquante (350) catalogues d'expositions tenues à travers la France depuis quelques décennies et son répertoire analytique de près de deux cent quatre-vingt (280) musées français qui recèlent des collections d'art populaire, ce livre stimulera aussi l'intérêt des amateurs d'art et de livres d'art en même temps que celui des professeurs et des étudiants en quête d'instruments de travail. Mais l'objectif de l'auteur

est tout autre: « fournir les instruments d'une évaluation [et] introduire à une certaine manière de goûter ». Pour atteindre cet objectif, un cheminement en trois temps est proposé: définir d'abord les limites de l'art populaire (Première partie: *Reconnaissance du domaine*), revoir ensuite la valeur des catégories généralement associées à ces oeuvres (Deuxième partie: *Connaissance des oeuvres*), finalement aborder de front les problèmes majeurs de l'art populaire en France (Troisième partie: *Élaboration des formes*). En conclusion, l'auteur tente d'évaluer le destin de cet art.

Comment faire la reconnaissance du domaine? Où fixer les limites de l'art populaire? Les meubles, les costumes et les images en font partie; là-dessus les experts sont unanimes. Mais qu'advient-il des instruments de musique, du mobilier liturgique, des décors de boutiques, sans parler des oeuvres musicales elles-mêmes, se demande l'auteur? Interrogation à laquelle personne jusqu'à ce jour n'a pu donner de réponse satisfaisante. Henri Focillon soumettait naguère (1) l'hypothèse d'une humanité double et d'une double conception du temps (ralenti/artiste populaire par rapport à accéléré/artiste savant), de l'espace (subjectivé/populaire par rapport à objectivé/savant) et de la création (liée à la fonction/populaire par rapport à libre/savant). L'art populaire trouvait alors ses limites dans celui-là même qui le produisait, *i.e.* l'« artiste populaire », qui projetait en quelque sorte dans l'oeuvre ses catégories de temps, d'espace et de création. Il était par conséquent permis de penser que le domaine de l'art populaire pouvait être ainsi reconnu en rassemblant les oeuvres qui portaient la trace de ces catégories. C'était une hypothèse qui reposait essentiellement sur le rapport oeuvre/artiste comme objet/sujet et cette démarche interdisait d'étudier l'oeuvre sans la rapporter à l'artiste.

M. Jean Cuisenier utilise une méthode analogue mais qui va beaucoup plus loin. Cette fois, il faut rapporter l'oeuvre non pas à l'artiste, mais au sujet qui évalue et à son jugement de goût. Reprenant pour l'art populaire le point de vue qu'Emmanuel Kant développait, dans sa *Critique du jugement*, pour l'art baroque, l'auteur fait valoir que les sentences du goût doivent être explicitées en dégageant les catégories de l'évaluation, non pas comme des caractéristiques de l'objet lui-même — univers de l'inintelligible et de l'incommunicable que l'on doit mettre entre parenthèses (selon l'ex-

pression de Husserl) et à propos duquel on suspend tout jugement (étendue du domaine de l'art populaire) — mais comme des modalités du rapport que le sujet évaluant établit avec l'objet évalué. Ces catégories sont celles de l'*ustensilité* et de la *plasticité* que les sujets évaluants exigent communément d'un objet (ou lui attribuent) pour qu'il appartienne à l'art populaire. Ainsi, on ne remettra pas en question les jugements des ethnographes, des muséologues ou même des collectionneurs qui ont rassemblé en diverses circonstances des biens culturels qu'ils ont classés, sur la base de critères très mobiles, dans l'art populaire. Il faudra



Le colporteur des Vosges.

plutôt reconnaître ce domaine tel qu'il a été élaboré dans les classifications des musées, à travers le temps et les jugements de goût fluctuants, et tenter de découvrir en son sein des ordres particuliers, identifiables sur la base du couple ustensibilité/plasticité. Une échelle à cinq degrés ou « positions », allant de la pure ustensilité (position 1) à la pure plasticité (position 5) en passant par des degrés intermédiaires de combinaisons, déterminera à la fois l'extension et la compréhension de ce domaine. Par « convention de méthode », il faut cependant décider et trancher. Le domaine sera ainsi limité aux arts que l'on nomme traditionnel-

¹ Henri Focillon, *Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1er congrès international des arts populaires*, Prague, 1928 (Paris, 1931), I, XII-XIV.

lement *arts appliqués* et *arts plastiques* dont les supports sont des matières minérales, végétales et animales. Par « convention de méthode » encore, l'architecture en sera exclue. Pourquoi? Trois lignes terminent ce long exposé de la méthode et définissent le domaine: « celui des objets ouverts dans une matière mobilisable, situés à l'origine en territoire français, et datant de la fin du XVIIIe ou des deux premiers tiers du XIXe siècle ». Définition du domaine ou contenu fixé par pure convention? Et pourquoi limiter le propos à cette centaine d'années? L'art populaire se réduirait-il aux collections des musées, qui possèdent précisément des objets de cet « âge classique » pour la raison toute simple que ces institutions ne se sont développées qu'au siècle dernier?

Des genres, enfin, doivent être repérés dans ce vaste domaine. Ce sont des séries d'objets qui réunissent, à des degrés variables, des qualités d'ustensilité et de plasticité. Ces genres naissent, évoluent et meurent parfois lorsque leur qualité d'ustensilité tombe en désuétude à cause des transformations de la société, et deviennent des objets de musées souvent pour de tout autres raisons que celles qui les avaient fait « goûter » par leurs utilisateurs d'origine. Les appelants, les moules à pain d'épice ou d'anis, les canivets en sont des exemples. Ajoutons à cela, pour le Québec, les moules à sucre et les croix de chemins. Voilà donc les genres de l'art populaire, genres dans lesquels un heureux mélange d'ustensilité et de plasticité est pratiqué dans une même matière. Abandonnons par conséquent les catégories savantes de sculpture ou de peinture, catégories fondées sur la complexité des techniques et qui sont inapplicables ici parce qu'elles sont étrangères au fabricant comme à l'utilisateur originel du moule à pain d'épice ou de l'ex-voto. Dans cet esprit de révision, l'auteur aborde maintenant les oeuvres elles-mêmes et attaque les idées reçues de naïveté, d'archaïsme, de primitivisme et de référence ethnique, qui accompagnent inexorablement le concept d'art populaire.

Pierre-Louis Duchartre (2) avait beaucoup contribué à répandre ces idées qui, sans être entièrement fausses, avaient entraîné, dans l'esprit des jeunes chercheurs, confusion et erreurs de perspective. Car, étant issues du jugement de goût, elles doivent elles aussi être explicitées. C'est ce qu'explique l'auteur dans un chapitre de quinze pages intitulé: « Obstacles et illusions ». Dans l'ex-voto qui montre, par exemple, des naufragés protégés par la bonne sainte Anne, l'artiste populaire rap-

porte un événement. Cette oeuvre a une fonction: c'est celle d'émouvoir, d'édifier, de stimuler aussi la dévotion. Voilà son ustensilité. Le peintre naïf, pour sa part, représentera une scène pour elle-même et ne recherchera que la plasticité. La notion d'archaïsme, quant à elle, appartient, selon l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, à l'archéologie et à la préhistoire. Il faudrait lui substituer la notion plus subtile de « décalage chronologique » mise de l'avant par Georges-Henri Rivière. Des meubles à pieds tournés et à panneaux ornés de pointes de diamant ont été fabriqués, dans les milieux populaires, jusqu'au début du XIXe siècle (1817, l'après l'enquête Rivière-Tardieu menée entre 1941 et 1946) alors que le style Louis XIII s'était formé autour de 1620. Enfin, peut-on identifier des arts populaires à des ethnies? La démonstration est ici très convaincante: il n'y a pas plus de costumes « folkloriques » authentiquement bretons qu'il y a de croix propres au pays basque. Ce sont là des obstacles épistémologiques qu'une critique serrée doit éluder si l'on veut avoir la voie libre « pour examiner l'art populaire comme il convient, pour scruter les oeuvres, leurs modèles et leurs sources ».

Tel est donc l'objet de la dernière partie de l'ouvrage: étudier les oeuvres de l'art populaire qui se situent, à distance variable, entre deux pôles aussi attractifs l'un que l'autre, *i.e.* les modèles savants et les sources populaires. L'art savant propose des modèles variés mais réduits dans des calibres, des gabarits et des patrons dont font usage les artisans. Il est parfois possible de reconstituer ce cheminement, comme il est démontré par l'auteur, dans le cas de l'art des boutiques à Paris, entre 1830 et 1914. Mais il est des modèles qu'on ne retrouve pas dans les styles officiels et qui sont des sources fécondes de l'art populaire: le répertoire géométrique. La technique du trait et l'usage du compas expliqueraient tout de cet art. Henri Focillon voyait dans ce répertoire la preuve que l'espace et la forme perçus par l'artiste populaire étaient subjectivés, idéalisés, donc irréels ou d'une réalité transfigurée par les catégories de l'esprit humain.

Les oeuvres oscillent aussi entre le pôle de la tradition et celui de l'innovation. Dans l'art des élites, la force de l'innovation, on le sait, l'emporte presque par définition sur celle de la tradition. Dans l'art populaire, c'est généralement l'inverse. La production domestique, non spécialisée et qui ne débord pas le cadre de la famille et du voisinage, se prête peu à l'innovation. Il en est de même de la production artisanale bien que le compagnonnage, « cette académie de la classe ouvrière », ait beaucoup contribué au renouvellement des connais-

² Pierre-Louis Duchartre, « Les Arts populaires », *L'Art et l'Homme* (Paris, 1957) I, 115-120.

ces. Il s'agit, bien entendu, de connaissances techniques.

En guise de conclusion, l'auteur pose la question du destin de l'art populaire. Il y a de fausses et de vraies continuités. Maintenir la survie artificielle de formes déchues, que l'on destine à des usages qui leur étaient jusqu'alors étrangers, correspond à de fausses continuités. C'est le cas de la poterie décorative, des danses dites folkloriques. Il y a cependant de véritables continuités qui se situent ailleurs et qui ont pris des formes nouvelles: la bande dessinée, par exemple, qui est de la littérature en estampe, l'affiche de cirque qui est une estampe agrandie. Les thèmes demeurent: le bien se dresse contre le mal et le héros du bien termine toujours vainqueur. Cela va plus loin. Il faut rechercher les vraies continuités dans des matériaux et des genres nouveaux comme les gilets de sportifs, les ballons garnis de signatures, les étiquettes de marque. Jusqu'à la *design research* qui rejoint l'art populaire ancien en ce sens que la plasticité est entièrement soumise à l'ustensilité. Un hic pourtant: la grande production en série s'est emparée de ces formes et laisse loin derrière elle toute idée d'art populaire.

Voilà donc un livre qui aborde systématiquement la question de l'art populaire. Il faut en féliciter M. Jean Cuisenier, qui risquait gros dans cette entreprise, mais qui était tout de même le mieux situé pour la lancer. Les immenses collections du musée national des Arts et Traditions



Coffre de mariage...

populaires de Paris, dont il est le conservateur en chef, la documentation scientifique élaborée depuis plusieurs décennies en relation avec ces collections, lui permettaient d'examiner des séries complètes, de comparer et d'interpréter sans même devoir retourner à l'enquête. Paradoxalement, c'est peut-être là aussi le plus grand problème de

ce livre. Le lecteur le ressentira surtout dans la première partie, qui traite des limites du domaine.

De « mettre entre parenthèses » le domaine de l'art populaire tiendrait-il au fait que les matériaux utilisés pour les fins de cette étude proviennent justement de musées, dont les objets ont été sélectionnés et acquis selon des critères qui ont varié avec les époques et les jugements de goût des conservateurs? Ne pourrait-on pas, à cette vision subjective de la réalité, opposer une vision objective où la cueillette aux sources, par l'enquête directe, d'objets « sémantisés » par leurs fabricants et utilisateurs d'origine, fournirait la base de reconnaissance du domaine de l'art populaire? Ainsi, en procédant par genres de vie, d'où découlent tout naturellement et de façon objective les genres de l'art populaire, n'arriverait-on pas à monter, corpus par corpus, le domaine de l'art populaire jusqu'à ses limites, c'est-à-dire quand l'art devient technique (plasticité non recherchée) ou quand, de populaire il devient savant (absence d'ustensilité), cela étant déterminé par les modes de production et les réseaux de circulation.

Le lecteur retrouvera le même problème dans le chapitre consacré aux « Obstacles et illusions ». La naïveté, l'archaïsme, le primitivisme et la référence ethnique sont-ils vraiment les seuls obstacles épistémologiques de l'art populaire, tel qu'il est perçu à travers les collections de musées? N'y a-t-il pas aussi la « rusticité » qui tend son piège? Car, à considérer les matériaux exposés dans la démonstration de M. Jean Cuisenier, nous serions tenté de croire que l'art populaire n'est que rural et rustique, qu'il n'y a aucune place pour l'art des villes (sauf celui des boutiques, mais qui sont l'oeuvre de peintres-décorateurs, de professionnels), ou que le peuple des villes n'a pas d'art. Le fait encore qu'on n'ait considéré que la fin du XVIIIe et les deux premiers tiers du XIXe siècle, « l'âge classique », confère au domaine de l'art populaire un caractère « passéiste », ce qui est vraisemblablement une autre illusion. Certes, il y a l'affiche, l'étiquette de marque et le gilet du sportif, mais ce sont beaucoup plus les éléments d'un système où l'art n'est qu'un maillon intermédiaire de la chaîne de production. Il y a, en revanche, du moins au Québec et certainement aussi en France, des oeuvres de l'art populaire traditionnel qui sont créées actuellement. L'enquête directe nous le prouve régulièrement chez nous. D'autre part, les gens du peuple, surtout ceux de la ville ou de ses abords, créent aujourd'hui, dans leurs jardins, des formes qui constituent autant de musées du rêve, et que le jugement de goût actuel qualifie parfois de « kitsch ». Ce jugement de nos contemporains n'est-il pas

comparable, en sens inverse, à celui que rendaient les élites du XVIIIe siècle à l'endroit du baroque? *L'Encyclopédie* (1776) écrivait, sous la signature de Jean-Jacques Rousseau: « une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances », tandis que « le baroque en architecture est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement ou s'il était possible de le dire, l'abus », renchérisait *l'Encyclopédie méthodique* (1788). Voilà qui devrait, d'une part, inviter à la prudence lorsqu'il s'agit de juger des oeuvres de notre temps et, d'autre part, suggérer

que des critères objectifs, plutôt que le jugement de goût, déterminent l'identité du domaine de l'art populaire. Sinon, il faudrait admettre que bien des oeuvres de l'art populaire des siècles passés nous auraient échappé pour la simple et tragique raison que nous leur aurions refusé ce titre.

JEAN SIMARD
Université Laval
Québec

noted in brief

en bref

Geogrey and Susan JELlicOE, *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*, London, Thames and Hudson, 1975. 383 pp; 702 illustrations. \$29.95

The Jellicoe's lavishly illustrated volume attempts to offer "a concise global view of the designed landscape past and present, inclusive of all environment, from gardens to urban and regional landscape." Dividing their book into two major parts (prehistory to 1700 A.D. and 1700 A.D. to the present), they sub-divide these parts into twenty-five sections (China, The Roman Empire, The Middle Age in Europe, 16th and 17th Century France, etc.). Each section is then divided into six paragraphs, entitled environment, social history, philosophy, expression, architecture, and landscape; in Part II, the authors add economics, "which is now required," as if trade did not affect culture prior to 1700 A.D. Despite the lucid structure of the book, the all-embracing scope of the volume provides little more than the broadest of generalizations and over-simplifications which offer little insight into the shaping of landscape.

Take, for example, "Ancient India." The "social history," from Harappa culture to independence in 1947, is reduced to eight sentences! Therein we find such useless, off-hand comments as "civilization in India was dominated by religion to the detriment of civil administration, experiencing

many phases and disturbances." An important environmental change which *did* affect landscape was the salination of the Indus valley prior to or during the Aryan invasion, but the Jellicoes do not mention this occurrence. Under "architecture," we find the judgement that "Secular architecture is of little consequence," although most of the forms of religious architecture (i.e., the *chaitya* arch) were based upon secular prototypes. The authors then make the mystifying observation that "The indigenous architecture was solely religious." Are we to believe that people lived in temples? Entries under other categories in this section are as informative.

So many of the Jellicoe's compressions of history result in slightly absurd half-truths: "The Chinese conceived that man emerged from the bowels of the earth like any mountain or plant, and was therefore one of them in spirit. Hence his love of antique tradition and the worship of ancestors." "The Chinese written character was a pictograph which conveyed to the mind, rather than the eye, the essence of the object." "The philosophical revolt against pseudo-art and the modern mechanical world generally reached a climax in Spain with Antoni Gaudi." "The conservation of historic values has now become a major objective in planning." The structure of the Golden Gate Bridge and Yellowtail Dam "is based on laws of nature that already exist in the universe. They are