

L'Égypte antique et l'art du XX^e siècle

Par François Jeune

Peindre l'Orient ou désorienter la peinture ?

C'est d'Égypte – du Caire où il vient de séjourner plusieurs années – que le peintre Émile Bernard vient questionner Cézanne en 1904. Pourquoi Cézanne, qui n'était pas parti au loin, allait-il sans *se déplacer*, révolutionner, *déplacer* la peinture ? À ce voyage sur place *dans* la peinture par son évolution patiente et têtue de toile en toile, s'opposait, tout à l'inverse, la fuite en Égypte des peintres orientalistes vers des horizons étrangers. Le paradoxe des *Orientalistes* est qu'ils conjuguent, avec le déplacement réel vers l'autre et un parti pris d'exotisme, une hyperactivation du code pictural académique en vigueur et que ce sont eux les conservateurs. Ce qui est éclairant, à mes yeux, dans

cette parabole picturale entre Cézanne et les *Orientalistes*, n'est pas tant le clivage historique repérable qui s'y transcrit, mais le partage des choix artistiques : *peindre l'Orient ou désorienter la peinture !* Après l'Orientalisme du XIX^e siècle et sa fascination pour les paysages égyptiens, l'art d'aujourd'hui aurait-il perdu tout contact avec l'Égypte antique ? Quels liens se sont noués au-delà de deux siècles d'égyptomania ? Ce rapport d'influence de l'Égypte n'est-il pas devenu quasi-invisible dans l'art du XX^e siècle, car transformé du tout au tout ? L'hypothèse avancée ici est que ce rapport de mimétique est devenu analogique.



Anselm Kiefer.

Dein und mein Alter und das Alter der Welt.

1997, technique mixte, 470 x 900 cm.

Paul Gauguin.

Ta Matete (le marché).

1892, huile sur toile, 73 x 92 cm. Kunstmuseum, Bâle.



Portrait d'une dame.

Thèbes, Vallée des nobles,
tombe d'Ouserhat.



L'Égypte interdite

« L'art moderne, pour l'histoire de l'art, s'est inspiré de l'art océanien, beaucoup de l'art africain, et il n'y aurait dans l'art contemporain pas de traces de l'art égyptien, comme si c'était un interdit... ? » s'interrogeait le peintre Catherine Viollet à son retour d'Égypte. La première réponse serait qu'à une forme d'art formellement aussi élaborée que l'art égyptien pendant trois mille ans et fermée sur elle-même en un monde ni méditerranéen, ni véritablement africain, on ne puisse trouver prise pour une re-création. En second, on pourrait penser que le XX^e siècle, ayant privilégié les signes plastiques de la destruction, préféré le fragment à l'unité et opté pour l'éphémère contre la durée et lui tournant ainsi le dos, ne porte pas ses affects vers cette construction qu'élabore l'art égyptien...

La troisième raison serait un œdipe artistique où l'on supposerait que l'art d'aujourd'hui, après avoir eu à traiter par de multiples renaissances avec l'art grec antique, aurait des difficultés à renouer avec le grand ancêtre égyptien. J'ai été amusé de voir dernièrement à la Fondation Beyeler de Bâle une armée de réparateurs s'affairer à restaurer et à renforcer les dos des cinq panneaux de la gigantesque toile d'Anselm Kiefer de

près de dix mètres de long représentant une monumentale pyramide peinte avec un torchis de paille et de terre titrée *Ton et mon Ancêtre et l'Ancêtre du monde...* L'Égypte pèse-t-elle si lourd symboliquement ?

L'Égypte imitée

On ne peut aborder une telle question sans la situer dans la problématique de l'Influence, dont on sait qu'elle est passée au XX^e siècle de l'opération de l'imitation à celle de l'interprétation, voire de la transgression vis-à-vis de l'œuvre modèle, ici l'Égypte ancienne. Sans oublier que ces influences sont souvent mêlées et que l'Égypte à qui l'on voudrait redonner sa place dans cette influence des arts primitifs sur l'art moderne ne peut être qu'un élément parmi d'autres. Ainsi que le disait Matisse, « toutes les écritures plastiques : les Égyptiens hiératiques, les Grecs raffinés, les Cambodgiens voluptueux, les productions des anciens Péruviens, les statuette des Nègres africains proportionnées selon les passions qui les ont inspirées peuvent intéresser un artiste et l'aider à développer sa personnalité ».

L'Égypte des Tropiques

«Quand j'ai étudié les Égyptiens, j'ai toujours trouvé dans mon cerveau un élément sain d'autre chose, tandis que l'étude du Grec, surtout le Grec décadent, m'a inspiré mort et découragement, un vague sentiment de la mort sans espoir de renaître.» Paul Gauguin

L'exposition *Gauguin à Tahiti* au Grand Palais en 2003 a montré, au contraire d'une lecture *exotique* de Gauguin, l'extraordinaire polysémie d'un *Atelier de montage*, mis en place par Gauguin *dans* sa peinture pendant ses séjours tahitien et marquisien. Une nouvelle lecture prend en compte non seulement le montage du passé océanien avec ses sensations vécues sur place, mais aussi le métissage avec d'autres images de l'art, emportées en Océanie par Gauguin. Notamment une peinture thébaine, que Bernard Dorival avait le premier rapprochée d'une peinture de Gauguin. En effet, une peinture égyptienne de la XVIII^e dynastie exposée au British Museum et dont il avait une reproduction, fournit à Gauguin, de façon presque littérale, le motif des cinq femmes sur un banc dans *Te Matete* (le Marché). Le danger serait ici d'isoler cette reprise très franche du mode processionnel égyptien, alors qu'elle intervient dans une polyphonie d'influences utilisées par Gauguin comme autant d'opérateurs de sa construction picturale. Si Gauguin emporte l'Égypte sous les Tropiques, d'autres s'inspirent de sa méthode d'association. Franz Marc part de sa propre étude de Gauguin de 1910 pour utiliser l'art égyptien en 1911. Lankheit montre une *Frise d'ânes* de l'ancien Empire égyptien comme source de la peinture de Marc du même titre. Marc a transposé dans son tableau le relief extrêmement plat du modèle égyptien pour en arriver à ces animaux en trois dimensions associant l'art égyptien à l'art africain (en l'occurrence un masque heaume Bangwa du Cameroun). Porte de l'Afrique, l'Égypte est aussi à notre porte.

L'Égypte à Paris

«J'allais souvent chez Gertrude Stein rue de Fleurus, et en m'y rendant je passais chaque fois devant un petit magasin d'antiquités. Je remarquai un jour dans la vitrine une petite tête nègre, sculptée sur bois, qui me rappela les immenses têtes de porphyre rouge des collections égyptiennes du Louvre. J'avais le sentiment que les méthodes d'écriture des formes étaient les mêmes dans les deux civilisations, quelque étrangères qu'elles fussent par ailleurs l'une à l'autre. J'ai donc acheté cette tête pour quelques francs et l'ai emportée chez Gertrude Stein.» Henri Matisse

Lien entre l'Afrique et l'Égypte que souligne Picasso : «Quand Matisse m'a montré sa première tête nègre, il m'a parlé d'art égyptien.» L'année 1907 voit Matisse, Picasso et Derain croiser leurs regards avec les collections égyptiennes du Louvre, comme le feront plus tard avec passion Amédéo Modigliani et Alberto Giacometti. L'art égyptien va constituer une référence essentielle →



Pablo Picasso..

Nu debout (face et dos).

1907, sapin sculpté et peint. Musée Picasso, Paris.

et constante pour Giacometti jusqu'au *Chariot* de 1950 inspiré d'un char égyptien vu à Florence. Giacometti n'aura de cesse de reprendre ses marques au Louvre en interrogeant, par exemple, l'effigie d'Aménophis IV : « Il existe au Louvre certaines des meilleures œuvres égyptiennes. Pour moi, celles qui se trouvent au Louvre suffisent. Même si j'allais en Égypte, je ne crois pas que j'éprouverais plus de sensations que devant les œuvres égyptiennes du Louvre. » Picasso fait plusieurs croquis de la *Porteuse d'offrande* égyptienne et copie deux hiéroglyphes d'oiseaux au dos du *Nu debout* de 1907. Ses croquis de 1907 reprennent ces dessins de rapaces, représentations d'Horus le Dieu faucon. Il est notable que le personnage féminin de gauche dans les *Demoiselles d'Avignon* est égyptien avec son œil unique de face et ses pans coupés et liés à la fois, quand les personnages de la partie droite du tableau sont d'influence africaine. Derain en 1906 transcrit *la tête Salt* du Louvre et Maurice de Vlaminck va lui réaliser à la même époque un mobilier égyptien. Même processus, à Vienne cette fois, avec Gustav Klimt qui s'inspire des sculptures égyptiennes pour ses portraits. Tous apprennent de la statuaire égyptienne un nouveau tracé pour organiser la surface du tableau : de nouveaux modes de simplicité pour entourer la couleur ou de complexité pour varier les plans. Philippe Dagen a bien mis en évidence ce moment égyptien dans l'art moderne en 1907, carrefour entre

le fauvisme et le cubisme : « Une *Feuille d'études* de Picasso est faite de profils superposés qui, tous, ont le même regard et le croquis central montre l'ovale noirci, procédé déjà observé chez Matisse et Derain. L'Égypte l'emporte sur l'Espagne, l'art pharaonique sur l'ibérique... »

La génération cubiste ouvre ce rapport de familiarité contemporaine avec l'art égyptien. L'égyptologue Marcelle Baud, en relevant les dessins ébauchés de la nécropole thébaine et en s'intéressant aux méthodes d'instauration de la peinture égyptienne, montre que la construction dessinée d'un hiéroglyphe – celui du cobra – combine trois points de vue différents. Elle assimile ce mélange de perspectives projetées ou rabattues aux recherches des peintres cubistes, ses contemporains. André Lhote, lui, met au goût du jour les *tombes des nobles*, plus prosaïques que les hypogées royaux et moins connues du public. Il voit dans les représentations des tables d'offrande égyptiennes aux murs de ces tombes, des *natures mortes totalement cubistes* ! Le danger est toujours l'appropriation sans interrogation.

L'Égypte du voyage

Les voyages en Égypte – celui de Max Slevogt en 1914 ou ceux de Van Dongen – prolongent la veine orientalisante. Lors de son séjour à Assouan, Marquet a peint quelques vues du Nil, notamment *Le bain de Cléopâtre* en 1928. Une de ses œuvres "égyptiennes" figure au musée du Caire, mais c'est le paysage aquatique comme toujours qui anime Marquet, sans aucune trace d'intérêt pour l'art égyptien antique !

Au contraire, avec le voyage de Klee en Égypte en 1929, ce rapport de l'art contemporain avec l'art égyptien ancien est d'un type nouveau, non mimétique. Il est plus secret, plus invisible, car ne pouvant copier ou utiliser un art si fini, l'artiste contemporain doit en ouvrir l'image pour interroger ce qui pourrait en sortir. Ce n'est plus un rapport d'imitation, issu de la vision grecque de la *mimésis*, mais un rapport de participation au monde – une *métaxis*. Avec Matisse à Tahiti et Klee en Égypte, la migration des peintres s'est *déplacée*. Elle a quitté les lieux orientaux comme théâtre d'images à capturer. Là où un peintre orientaliste comme Gérôme qui avait voyagé à quatre reprises en Égypte déclarait : « Hélas ! Que de choses laissées derrière soi dont on n'emporte que le souvenir, et j'aime mieux trois touches de couleur sur une toile que le meilleur des souvenirs ! » L'attitude de Klee est de considérer le tableau comme un bloc sen-



Paul Klee.

Le clown pyramidal.

1929, gouache sur papier, 30 x 32 cm.



Julian Schnabel.
*Lettre de Flaubert
à sa mère.*
1988, peinture
à l'huile,
assiettes cassées,
bondo sur bois,
351 x 554 cm.
Collection Yvon
Lambert, Paris.

sible de mémoire inconsciente en investissant la scène plus lointaine et plus diffuse du souvenir qui conjugue l'espace et le temps dans un déplacement différé. Dans son aquarelle de 1929, *Le clown pyramidal*, Paul Klee semble fusionner le sphinx et la pyramide, les registres des parois des tombes et les couches lithiques de la matière. Pourquoi ne pas rapprocher sa parodie du sphinx évanescence et violette d'une autre sphinge violacée, celle de *Lettre de Flaubert à sa mère*, peint sur un fond d'assiettes cassées en 1988 par Julian Schnabel ? On voit bien que là s'impose, sur un fond en matière, le lisse d'une citation d'image qui interroge cet œil haptique, ce toucher de l'œil si présent dans les bas-reliefs égyptiens travaillés en *plein dans le vide*. Matière, lumière, images égyptiennes ? Comment alors va se jouer le positionnement face à l'art égyptien : en emprise inquiétante, en reprise familière ou en prise dans un face-à-face ?

L'Égypte inquiétante

« Nous rêvons l'Égypte ; nous la percevons ; nous analysons les effets qu'elle exerce sur nous. Nous ne pouvons pas la détruire. Nous nous perdons en elle ; nous la perdons pour mieux la retrouver en nous... L'Égypte a en nous sa demeure. » Gilbert Lascault

Nous retrouvons ce lien d'emprise d'un temps de l'origine retrouvée dans un triptyque de Jean-Michel Basquiat, *El Gran Espectaculo (History of Black People)*, qui traite sous ce double titre du déchirement que fut l'esclavage. Le sujet en est autant l'Égypte (Memphis est aussi une ville du sud américain esclavagiste) que la traversée de l'Égypte par les esclaves noirs : égarement et recherche de racines. De la →



Jean-Michel Basquiat.

Le grand spectacle (Histoire du peuple noir).

1986, acrylique et crayon gras sur toile avec châssis en croix, 173 x 358 cm.

Nubie (Nuba en haut à gauche), descente du Nil (NILE transformé en IE) en barque. L'histoire du peuple noir évoquée en parenthèse dans le titre se voit donc reliée à l'Égypte. En effet, la traite des Noirs, avant de concerner l'Amérique, approvisionne en esclaves venus d'Afrique, le nord de l'Afrique. L'Égypte fait alors partie des marchés d'esclaves. L'objet jaune en forme de faucille évoque à la fois l'instrument de travail utilisé dans les plantations et la barque des morts égyptienne, reproduite dans *African Rock Art*, le livre de Burchard Brentjes sur l'art rupestre africain, une des sources de Basquiat. À la fois brute et extrêmement cultivée, cette spectaculaire descente picturale dans le temps des origines ne fait pas du Nil un long fleuve tranquille et ne renvoie pas une image apaisée de l'Égypte ! Où est l'Égypte familière ?

L'Égypte familière

« J'ai vécu une expérience étrange en remontant le Nil, il y a deux ans. Les Temples égyptiens me don-

naient une impression de *déjà vu*. L'Égypte semblait n'avoir rien à révéler que je n'aie ressenti auparavant. Elle aurait plutôt ramené au premier plan ce que j'avais toujours su ou ce que je pensais avoir su : une expérience tactile de l'espace et du lieu structurée par la densité contenue dans l'enceinte des temples. Il me semblait que cette architecture rejoignait une logique rationnelle de construction que je comprenais comme primaire, essentielle et *familière*. « J'avais le sentiment de voir ma mémoire se déplier devant moi. » Richard Serra

Qu'est ce qui fait qu'en Égypte on peut se sentir si bien, comme chez soi, artistiquement parlant ? C'était l'attitude de reprise de Sophie Revault, une lente immersion de dix ans en Égypte, jusqu'à *peindre en égyptienne*. La sculpture de Richard Serra, elle, fut confrontée en 1986 à celle de l'Égypte ancienne par le musée égyptien de Munich, à l'époque de ses œuvres en *château de carte*. Il dit, à propos de *One-Ton-Prop* (une tonne en appui) qui joue sur l'appui et la pesanteur comme *Right-Angle-Prop* : « Dans mon travail à

cette époque, j'avais appuyé des éléments de plomb contre les murs. Même dans ces œuvres murales, il était facile de comprendre que le *comment* définissait le *quoi*. Mais ces œuvres demeuraient liées à la picturalité de la surface du mur. Quand j'ai décidé de construire une œuvre qui se tenait par elle-même en utilisant les mêmes principes de point de charge et de compression, je voulais définir un espace, l'occuper.» La conjonction entre le déploiement de l'espace et les structures de la pensée explique cette apaisante sensation de retrouvailles, cette illusion du déploiement de sa mémoire dans l'espace égyptien pour Richard Serra dont les sculptures en angles simples se comparent aux statues-cubes de l'époque d'Hatshepsout. On retrouve cette attraction pour l'Égypte par ressemblance et confirmation artistique chez les artistes de la génération de Richard Serra, celle des minimalistes américains. Robert Morris pointe, lui, le rapport entre la mesure humaine et sa démesure scandée dans l'espace du temple, en pylônes, cours, salles hypostyles, colonnes, parois, couloirs, proNaos, Naos. Le sculpteur Carl André intitule une de ses pièces *Luxor* en rappel de la volumétrie du temple de Louxor. Ellsworth Kelly retrouve par ses sculptures courbes la tension de la statuaire égyptienne. Ce rapport avec l'Égypte ancienne que vivent les artistes minimalistes américains ou leurs homologues européens comme Ulrich Ruckriem – sculpteur allemand qui anime la sculpture de granit par blocs massifs et évidés – est un rapport invisible, car il passe par des sensations analogiques, plus que par des visualisations mimétiques. Néanmoins, ce rapport de proximité, de familiarité, de fusion est peut-être encore une projection.

L'Égypte face-à-face

«... Face-à-face l'Égypte ancienne et celle d'aujourd'hui. Si l'une complète l'autre en lui conférant sa nécessité signifiée dans la pratique quotidienne, le formalisme mythologique comme l'exotisme pittoresque s'effacent dans cette juxtaposition au profit d'une vue ancrée dans les profondeurs spirituelles que le Nil avait fécondées...» Tristan Tzara

Là où certains artistes multiplient les appels aux stéréotypes visuels que sont pour l'Égypte la pyramide et l'obélisque, *Broken Obelisk*, sculpture de Barnett Newman, est en soi un voyage en Égypte avec un brin d'humour. Que signifie l'inversion qui consiste, comme un geste de jongleur portant une charge en équilibre au bout de son doigt, à indexer un obélisque retourné à la pointe d'une pyramide en acier *Corten*? Si l'on se remémore la fonction de doigt pointé vers le ciel, de conducteur de lumière qu'avaient l'obélisque et son pyramidion doré à l'électrum, il faudrait voir ici l'équivalent du doigt de Dieu touchant l'index indolent d'Adam, peint par Michel-Ange au plafond de la Sixtine. Dans *l'Obélisque brisé*, il n'y a plus ni Dieu →



Sennefer et Richard Serra. *Statue-cube* et *Right Angle prop.*
–1450 et 1969. Vue de l'exposition *Ancienne Égypte*
et *sculpture moderne*.1986, Musée d'art égyptien, Munich.

figuré ni images, mais une géométrie immanente, créant un arc spatio-temporel électrisant pour le spectateur, doublement fléché vers le haut et vers le bas. C'est le point de contact entre les deux masses, dans l'instant de tension, qui crée l'énergie, qui déclare l'espace. Barnett Newman s'intéressait depuis longtemps à l'histoire et à la forme des pyramides ; il a ainsi produit quelques tableaux triangulaires et repris pour les sommets de sa pyramide et de son obélisque l'angle de 53° qui est celui des pyramides de Khephren et Mykérinos. Edwards, l'auteur du livre informateur de Newman, rappelle que « la pyramide n'est ni le symbole de la mort, ni un monument funéraire, ni le tombeau d'un pharaon, mais littéralement le *Lieu de l'ascension*, l'endroit d'où le roi mort s'élève et frète son bateau astral vers le soleil. » La sculpture de Newman n'est pas un jeu de formes, mais de forces : lieu de passage dynamique qui honore mais aussi bouleverse et prolonge l'Égypte.

L'Égypte fait signe

Antoni Tapiès, dans sa dernière série de sculptures en 2002, propose un scarabée en terre chamottée qui évoque l'insecte égyptien déifié en *Khepri*, soleil renaissant. Tapiès reprend pour son scarabée un émail bleu foncé qui s'éloigne du bleu égyptien, plus turquoise. De même, mimant la stèle égyptienne, il scarifie son dos de pseudo hiéroglyphes répartis en quatre colonnes. Il s'agit là moins de citer fidèlement que de faire signe, de marquer un rapport de connivence du côté du signifiant. En fait de pictogrammes égyptiens, on ne retrouve que le dessin d'un nez et d'un œil. Le reste est un mélange insouciant de lettres de notre alphabet, de signes mathématiques (+, =, ∞) et de quelques glyphes non enregistrables moins le message chiffré que la lettre de l'image, le jeu du geste dans la matière qui compte ici. L'Égypte fait signe par analogie.

L'Égypte de la couleur

Comme le dit Deleuze dans *Logique de la sensation* à propos de la peinture de Francis Bacon : « On dirait qu'une nouvelle Égypte se dresse, uniquement faite de couleurs, par la couleur, une Égypte de l'accident, l'accident devenu lui-même durable. »

Une tout autre égyptomanie est proposée là, aux contours encore flous, un monde de possibles, une fluidité qui, on le sent bien, ne se nourrirait plus de l'imagerie égyptienne, mais de son énergie plastique. Cette égypto-analogie nouvelle paraît d'emblée à la croisée de deux routes, celle moderne des minimalistes et de la diffusion de leur esthétique dans l'architecture contemporaine et celle d'une fluidité surmoderne retrouvant la souplesse égyptienne. Nombreuses seraient d'autres connexions avec l'Égypte à développer telles les *Écritures de soleil* des Leisgen, la *Place des écritures* de Kosuth à Figeac où l'artiste conceptuel agrandit la pierre de Rosette en hommage à Champollion, les *Mastabas* de Christo et les monuments de nature des artistes du *Land art*, proches des jeux de nature monumentaux des Égyptiens, la *barque solaire de Sésostris*. ■



Antoni Tapiès.

Scarabée (dos).

2002, terre chamottée, 85 x 63 x 29 cm.



Barnett Newman.

Broken Obelisk.

1969, Vue extérieure de la Rothko Chapel, Houston, Texas.