J Mauris

AICA 76

Jacques MEURIS:

L'OBJET PRIMITIF COMME OBJET D'ART OU NON

Ce texte n'entend certainement pas conclure sur un certain de nombre de réflexions que les arts dits primitifs en général, et les arts africains en particulier, entraînent à la fois au niveau de l'appréhension de l'art par l'esprit occidental et à celui de l'appréhension de l'objet. L'auteur n'ignore pas que nombre de bons esprits ont émis à cet égard des remarques qui se retrouveront ici, souvent parce qu'elles vont de soi, quelquefois parce qu'elles méritent d'être précisées. Il s'agit en l'occurrence de notes dont les conclusions ne sauraient être que provisoires et, en tout état de cause, mériteraient un développement plus approfondi, au moins en quelques-uns des aspects soulevés ici.

De l'objet d'art primitif par rapport à l'Occident

C'est un truisme, cependant inescapable, de remarquer que les raisons essentielles de la plupart des créations d'art primitif, et d'art africain en tout cas, sont absolument indépendantes des raisons qui se trouvent généralement à la base des créations artistiques du monde dit développé. Pour illustrer en un reccourci tangeant la différence essentielle, on peut sans doute dire que l'objet primitif découle presque toujours d'un besoin fonctionnel, d'ordre spirituel ou domestique, tandis que l'art occidental, une fois l'impératif strictement religieux dépassé, découle d'une "culture du beau" fondamentalement intellectuelle. En d'autres termes, les oeuvres primitives sont considérées, au départ, comme "oeuvres d'art", non par ceux qui les ont produites ni même par ceux pour lesquels elles sont produites mais par ceux qui, dans un monde davantage intellectualisé, les ont accueillies comme porteuses de "plaisir esthétique", ou de témoi-

gages ethnologiques - aspect du problème volontairement écarté de ces notes.

"Il semble, écrit Leonhard Adam ("Art primitif", 1959, Arthaud éd.), que nous ne puissions atteindre à une jouissance parfaite de la beauté qu'en face d'une oeuvre d'art appartenant à notre propre forme de culture". D'autre part, "nous prêtons certainement au sculpteur noir des spéculations artistiques qu'il n'a pas analysées lorsqu'il oeuvrait (...) Il est possible que nous voyions ces oeuvres un peu trop en esthète et qu'un Noir n'interprète et n'apprécie pas de la même façon que nous ce que nous appelons la qualité d'un masque ou d'une statuette" (in "Art Nègre", René Rasmussen, 1951, Soleil Noir éd.). Il va de soi que cette différence, cette divergence même, d'appréhension, vient précisément de ce que l'oeuvre africaine "s'insère profondément dans la pratique religieuse de l'individu et du milieu social et qu'elle en est une des expressions existentielles (...) L'amateur moderne d'objets d'art ignore souvent ce contexte culturel qui a fait naître cette oeuvre et pour lequel sa valeur esthétique est secondaire et voilée" ("Art de l'Afrique noire", J. Cornet, 1972, Arcade éd.). Les citations abondent dans les mêmes sens et qui portent à poser au moins un certain nombre de questions, ou soulever un certain nombre de problème - par exemple :

1. Quelle est l'influence <u>réelle</u> exercée par les arts primitifs sur les arts plastiques occidentaux modernes ? Cette influence est-elle épisodique ? Est-elle ressentie en retour - et comment - par les artistes africains contemporains ?

2. S'agissant d'objet fonctionnel, puis d'objet ethnologique avant que d'objet d'art, on s'aperçoit à la lumière des études sur l'objet utilitaire contemporain, que l'objet primitif est quasi le seul objet fonctionnel, à très peu d'exceptions près, à accéder au niveau d'objet d'art,

certains objets occidentaux de plus ou moins même nature, continuant à être catégorisés dans l'artisanat.

Au surplus, de même que pour une certaine époque de l'art européen, le terme même de primitif se trouve être remis en question, par rapport certainement au fait de l'acceptation en tant que art de ces expressions et dans la mesure même où le mot art exprime un jugement de valeur intellectuel. On pourrait lui substituer en l'occurrence d'autres termes (par exemple, "art instinctif").

En tout état de cause, dans la mesure où les sociétés primitives auraient accepté expressément la fonction d'artiste, au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire en tant que fonction indépendante et autonome, il s'agit d'accepter l'évidence que tout objet primitif rejoint un jugement esthétique qui lui est nécessairement étranger et que l'on décide de sa valeur, ou de sa non valeur, esthétique selon des critères indépendants de la raison pour laquelle l'objet a été conçu. On décide donc de la qualité d'artiste en fonction de la qualité que nous donnons à la pièce et non par rapport à un statut social ; on est même enclin à décider de la qualité artistique en fonction des normes en usage dans certaines tribus par comparaison à d'autres.

L'influence des arts primitifs

L'explication la plus simple de l'intérêt accordé aux arts primitifs par le vingtième siècle occidental est évidemment que, dans un monde soumis aux pressions que l'on sait, notamment d'ordre technologique, l'homme d'aujourd'hui recherche dans une certaine "primitivité" une sorte de retour à l'essentiel. "L'étude des Noirs et des Boshimans nous conduit à comprendre l'art sous sa forme la plus élémentaire, et l'élémentaire est toujours l'essence de la vie" ("The Meaning of Art", Herbert Read, 1931, Faber & Faber éd.). Il ne semble cependant pas qu'il faille voir là la raison de l'influence soudaine, au début du siècle, de l'art africain

sur un certain art européen. "La découverte de la sculpture nègre par quelques artistes de Montmartre, au début de ce siècle, a d'abord été pour eux une pure affaire d'artistes, et même, assez curieusement, de peintres" ("Arts d'Afrique noire", catalogue à une exposition au Grand Hornu, Belgique, Albert Dasnoy, 1976, S. du Chastel éd.).

Lorsque l'on parcourt en effet ce moment de l'histoire de l'art moderne et la volonté de nouveauté (de révolution) qui s'y manifesta, à l'instant de la "découverte" de l'art primitif par ces peintres, on peut défendre l'impression qu'à un moment donné de l'évolution de l'art figuratif, il s'agissait de changer le vocabulaire formel sans pour autant abandonner (Kandinsky excepté) la figuration proprement dite. Le fait est que ceux des artistes européens d'alors qui se sont le plus lucidement affichés comme découvreurs de fétiches (Vlaminck, Derain, Matisse, Braque, Picasso) sont aussi de ceux qui n'ont cessé dans leur oeuvre de s'afficher d'abord comme figuratifs. Plusieurs d'entre eux, sinon tous, prenant Cézanne comme modèle et passant par différentes sortes de cubisme ou, en tout cas, de "remise en ordre" de la nature, n'avaient pas foncièrement modifié la fonction traditionnelle du peintre traducteur "de ce qu'il voit", s'ils avaient certainement modifié l'appréhension occulaire du réel. Ils ne mettaient pas en cause les objectifs que la peinture était censée poursuivre. La découverte des arts nègres, et singulièrement des masques et des fétiches, apparaît donc comme une occasion supplémentaire, et inédite, de renforcer la modification du vocabulaire formel, d'abord, de rencontrer au surplus, certaines inquiétudes confusément ressenties à l'égard d'une meilleure adéquation de l'oeuvre d'art avec son temps. Le choc ressenti par certains artistes à la découverte de ces objets primitifs peut donc apparaître:

1. Comme une confirmation de théories ressenties quelquefois inconsciemment jusque là : simplification des formes, mise en place de pans traités à grands gestes, équilibre

inédit dans l'approche de l'apparence réaliste et renversement de proportions, rupture avec le cartésianisme cézannien et même impressionniste, affirmation d'une liberté nouvelle à l'égard du sujet et à l'égard des techniques.

2. Et par l'intermédiaire de cette liberté formelle entrevue même si ces artistes "eurent soin d'abstraire ces intéressants objets de leur contexte exotique, ethnique ou magico-religieux pour n'en retenir que ce qui répondait à leurs préoccupations du moment" (Albert Dasnoy), comme une introduction à l'impondérable que le cubisme n'avait pu assumer, pris qu'il était au carrefour de nombre de théories esthétiques et plastiques. En effet, "son inspiration (de l'art primitif) est nourrie d'idées et d'expériences spirituelles" et "il n'est pas le fruit d'artifices de métier (...) ni d'exercices techniques qui se peuvent déguiser en oeuvres inspirées" ("Educational Significance of Indigenous African Art", G.A. Stevens, 1935, Oxford University Press).

Il n'est donc pas étonnant que les artistes du premièr quart du vingtième siècle européen qui se soient intéressés aux arts instinctifs relèvent aussi bien du cubisme que du fauvisme, et aussi - on a tendance à le négliger - de l'expressionnisme, et singulièrement de l'expressionnisme allemand au moment que, dans son orbe, se dessinnent les mouvements vers un art davantage débarassé de rapports avec la nature et, nécessairement, plus tourné vers l'expression intérieure.

Il n'est pas davantage étonnant que l'on en trouve des traces, peut-être plus marquantes, sinon plus manifestes encore, dans le surréalisme. On sait l'importance de la collection d'André Breton en objets primitifs. Sarane Alexandrian ("L'art surréaliste", 1969, Hazan éd.) donne à cet égard des indications précieuses. Les surréalistes, dit-il en substance, firent d'emblée des arts primitifs "une

question d'amour et non de simple curiosité". C'est-à-dire qu'à l'appréhension cubiste, largement esthétique, et dont Alexandrian croit pouvoir dire que pacotille et pièces authentiques y intervenaient également, les surréalistes opposaient "l'esprit qui avait dicté ces formes". Le même auteur pense que les surréalistes marquèrent une préférence pour l'art océanien davantage que pour l'art africain, celui-ci "reposant sur des critères réalistes (...) moins capables de régénérer la plastique occidentale que l'art océanien fondé sur une interprétation poétique du monde". C'est une opinion dont on peut se demander si elle est fondée dans les faits, mais ce qui est sûr, c'est que l'art instinctif (des peuples primitifs aux psycho-pathologiques) sous-tendait parfaitement, par son contenu ésotérique exprès, la volonté convulsive qu'exprimait la beauté surréaliste, sans parler des rapports troublants qui existent sûrement entre certaines oeuvres surréalistes types et l'art africo-cubain, de Giacometti à Wifredo Lam par exemple.

L'évolution de l'art contemporain, au demeurant, semble montrer, dans ses directions principales, que les traces de l'influence des arts primitifs disparaît, en Occident,

1. d'abord lorsque l'Ecole de Paris en revient, entre 1937 et 1945 environ, à une "peinture française" volontiers cartésienne ;
2. lorsque l'art abstrait entre dans sa première puis sa deuxième phase et singulièrement lorsqu'il en appelle au "purisme" formel.

Encore que l'on mesure l'arbitraire de cette simplification, l'affirmation plus récente des arts afro-cubains, ou généralement, latino-américains, dans le sillage du surréalisme, en même temps peut-être (encore est-ce moins sûr) que le néo-dadaisme, ne vont pas sans une nouvelle référence à l'art instinctif. Au surplus, l'intérêt qu'il attise chez les artistes des nouvelles générations n'est pas sans intérêt,

bien qu'il soit sans doute trop tôt pour en déceler d'éventuelles influences, et surtout leur importance. "A une époque où chez nous, l'art est le plus souvent une réflexion sur l'art, l'objet africain nous apporte ce sérieux, cette dignité, cette force d'une parole de croyant dont nous avons parfois la nostalgie et le besoin" (Simon du Chastel). Le fait est que, parmi les plus "sauvages" des artistes actuels, il n'est pas quelquefois interdit de retrouver quelque chose de cette "force de parole" à travers le même genre de simplicité.

Le choc en retour

Il fait peu de doute que les arts plastiques actuels, dans les pays originateurs des arts primitifs, sont le plus souvent sinon toujours, décevants dans la mesure même où la colonisation a généralement marqué une rupture à la fois dans le contexte social et dans les arts qui l'exprimaient. Il est difficile, aujourd'hui, de démêler l'écheveau complexe où s'entremêlent des tentatives généralement malheureuses de récupération d'artistes africains (ou autres) par des enseignements d'origine européenne et des tentatives de restitution de ces artistes à leur passé. L'héritage de la colonisation est pratiquement négatif à cet égard, comme le fut le temps de la colonisation lui-même.

Leonhard Adam signalait en 1959 que le collège d'Achimota, au Ghana, avait confié l'enseignement de la sculpture "au premier sculpteur des Asantehene d'Ashanti" et qu'il s'attachait à ressusciter l'art du Bénin. Le souci, toutefois, "est de développer la valeur utilitaire de la production artistique" c'est-à-dire de susciter un néo-artisanat dont on peut se demander l'avenir qu'il pourrait avoir, si tant est que l'expérience s'est poursuivie, en face de la poussée technologique elle-même qui a introduit, par exemple, "l'ersatz" pratiquement partout où l'objet utilitaire artisanal avait réussi miraculeusement à survivre jusqu'il n'y

a guère.

La peinture actuelle en Afrique centrale navigue difficilement entre des tentatives d'enseignement "libre", l'enseignement missionnaire conventionnel, et des échos assourdis de ce qui se fait dans le monde dit "développé". En tout état de cause, la "coopération au développement" en ces matières paraît vouée à l'avortement tout comme, d'ailleurs, les ateliers de copie qui ont été créés quelquefois autour de collections ou musées (Musée de Dundo, Angola) parce que, ou bien l'on se force à amener l'artiste vers une conception européenne de l'art, ou bien on le maintient sans l'en laisser sortir en une tradition évanouie qui, en fait, devrait être un tremplin vers de nouvelles créations parfaitement authentiques, mais "différentes".

Alors quoi ? L'interrogation reste sans réponse. Mais le problème se pose, indiscutablement, d'une restitution de l'artiste africain (ou autre) à l'Afrique, à ses origines. Il est pratiquement impossible de dire dans quelle mesure l'art occidental évolué peut y aider ; il est presque certain que la coupure entre l'authenticité originelle et la vie contemporaine, ou ses mirages, a consommé en même temps, sur place, une coupure entre l'art indigène et ses motivations. On se trouve, probablement, en une période de vacuité seulement comblée en de rares contrées.

L'objet comme objet

Avant que d'être objet d'art, l'objet d'art primitif fut objet d'étude ethnologique et avant que d'être objet d'étude ethnologique, l'objet d'art primitif fut objet fonctionnel, utilitaire, soit dans l'ordre religieux, support des mystères, soit dans l'ordre médical, soit dans l'ordre domestique. Mais devenant, à nos yeux, objet d'art, c'est une des rares fois dans l'histoire de l'homme et de l'art que l'objet utilitaire aboutit à ce niveau de considération, rejoignant ainsi les objets évolués de parade de l'art occidental.

C'est une sorte d'événement, puisque l'objet d'art primitif rejoint ainsi dans le classement subjectif que l'on est tenté d'établir en Occident, la part extrêmement ténue des objets utilitaires, généralement de caractère prestigieux, qui ont échappé dans notre esprit à l'artisanat pour atteindre au niveau le plus élevé. En fait, la classification des objets dans l'échelle de l'art selon leur destination initiale, qui vaut pour l'objet occidental, ne semble pas valoir pour l'objet primitif. Lorsque Jean Baudrillart ("Le système des objets", 1968, Gallimard éd.) dit que à la limite, tout objet ancien est beau "simplement parce qu'il a survécu et devient par là signe d'une vie antérieure", il évoque la réaction de l'homme contemporain devant la marchandise d'antiquaire. Ce n'est évidemment pas la même réaction qu'il a devant l'objet primitif. Au surplus, que l'objet soit "beau" n'a que peu d'influence sur l'échelle des jugements esthétiques. L'art n'est pas de faire, nécessairement,"beau".

Plus indicatif est de constater qu'il arrive que l'objet ne revête plus, aux yeux de celui qui se l'approprie, de fonction mais qu'il ait en échange une vertu : c'est un signe, dit Baudrillard. C'est probablement en cela que l'objet d'art primitif nous touche comme le ferait une oeuvre d'art occidentale. Les voies de pénétration utilisées rejoignent l'irrationnel et, par delà, les mythes. L'évolution actuelle des religions dans leurs contacts avec le monde, et la désacralisation qui s'ensuit, comme l'invasion technicienne, pourraient bien raviver, à cet égard, la "part sauvage" qui reste fondamentalement en chacun de nous et joue certainement un rôle puissant dans notre émotivité. D'où, d'une certaine manière, que plus l'objet est fruste, ou semble fruste, il peut nous apparaître comme davantage "chargé de puissance". On pourrait tracer ainsi des rapports nouveaux entre la primitivité de l'objet instinctif et celle, au moins d'apparence, de certaines oeuvres récentes relevant, par exemple, de la "junk culture" ou d'autres tendances concertées ou non des arts contemporains. Le problème ne se

pose plus, là, en termes d'influences ; il se pose en termes de réactions :

"Toujours ce qui manque à l'homme est investi dans l'objet - chez le "sous-développé" c'est la puissance qui est fétichisée dans l'objet technique, chez le "civilisé" technique c'est la naissance et l'authenticité qui le sont dans l'objet mythologique" (Baudrillart, op. cit.).

C'est dans cette mesure qu'il faut accueillir cette globalisation de tous les objets d'art primitif - de la vannerie à la poterie, de l'ornementation de case à la statuaire porte-fétiches, de l'instrument technique primaire au textile, du masque à l'instrument de musique, etc.- dans le contexte "art" au sens occidental et leur appropriation par le musée d'art sans classification esthétique d'après leur fonctionnalité. Peut-être faut-il nuancer, en certains cas, cette globalisation, qui inclut d'ailleurs musique et littératures orales ; il n'empêche qu'elle est le plus souvent ressentie comme telle.

Il ne va pas sans intérêt, à cet égard, de noter que la considération contemporaine pour l'artisanat, au sens occidental, date quant à elle des débuts de la révolution industrielle et constitua d'abord une forme d'opposition à la machine, à sa capacité à copier et dès lors, à ses produits. Les déclarations de Morris et Ruskin, les efforts qu'ils dirigèrent dans le sens d'une rénovation des "arts et métiers" fondée sur un retour à un "humanisme de tradition" et leur souci de répandre une conception "médiévale" des arts appliqués restent significatives de même que l'une des motivations qui fit agir les organisateurs de la "Grande exposition des produits de l'industrie de toutes les nations" (Londres, Victoria Regina Hall, 1851) : la comparaison, au détriment des premières, des productions machinistes et des produits artisanaux fabriqués selon des procédés largement manuels. Henry Cole notait à l'époque, dans son Journal of Design, que les organisateurs de l'exposition espéraient notamment pouvoir montrer "quelques-uns de ces produits

indiens qui nous sont presque totalement inconnus", en opposition avec "la facilité fatale des ornements manufacturés".

On voit apparaître, ainsi, l'art primitif dans les préoccupations européennes occidentales par un biais qui n'a sans doute pas été souligné à suffisance jusque maintenant, et en tout état de cause bien avant qu'il n'influe sur les arts plastiques du début du vingtième siècle. La "Grammar of Ornament" de Owen Jones (1856) contient, par exemple, des modèles décoratifs empruntés aux "savage tribes" aussi bien que des ornementations élisabéthaines ou même celtiques. Cette probablement première intrusion de l'art instinctif dans la sensibilité occidentale s'est manifestée de la sorte au sein même d'une confusion dans les termes qui recouvrent l'appellation "art et métiers", confusion qui fit de ces écoles tantôt plutôt des écoles d'art et tantôt plutôt des écoles de métiers. Il s'ensuit que l'objet primitif subissait déjà en l'occurrence l'emprunt des esthètes plutôt que des techniciens et recevait ainsi consécration artistique.

Dès ce moment-là donc, la production des objets primitifs s'assurait, à nos yeux, cette place à la fois privilégiée et incertaine d'objets de légende dont l'intrusion venait en définitive comme une rupture dans le souci de l'Occident s'appliquant, au moins depuis la Renaissance, à développer d'abord les facultés intellectuelles de l'homme.