

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

---

## Croire aux arts premiers

Gaetano Ciarcia

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/116>

DOI : 10.4000/lhomme.116

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 339-352

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Gaetano Ciarcia, « Croire aux arts premiers », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 12 juin 2003, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/116> ; DOI : 10.4000/lhomme.116

---

# Croire aux arts premiers

Gaetano Ciarcia

«...les derniers seront premiers»  
Mathieu, 20, 16 ; Marc, 10, 31.

**S'**IL EXISTE entre la notion de « créance » et celle de « croyance » un lien sémantique<sup>1</sup>, celui-ci semble également à l'œuvre dans la valorisation, par les sociétés industrialisées, de créations artistiques perçues comme primitives ou primordiales. Cette forme de réception a parfois été interprétée comme l'acquittement d'une dette. Des *nations* anciennement dominées, voire colonisées, seraient devenus des sujets créanciers ; la condescendance, le mépris ou l'engouement se seraient mués en admiration pour les trésors dont elles furent les détentrices. Après avoir été réservée aux avant-gardes intellectuelles et artistiques, ou confinée dans les cabinets de curiosités et les collections privées, une telle propension du goût *occidental* pour l'exotique a récemment conquis des domaines toujours plus vastes. Le tourisme culturel dans certaines aires ethno-archéologiques, l'attirance pour les musiques et les cuisines « du monde », l'expansion d'un marché de biens « traditionnels » sont autant de phénomènes liés à une vision de l'ailleurs marquée par une dialectique entre la croyance en l'existence d'un patrimoine plénière et l'institution de ses mises en scène.

Cette dialectique entre l'implicite d'une tradition ancestrale et la révélation d'une apparence culturelle dans les contextes hétérogènes où elle opère évoque l'idée d'un *être invisible* de la tradition qui, à travers des indices ou fragments, rendrait manifeste la réalité *véritable* d'une culture<sup>2</sup>. Dans un texte sur la société grecque ancienne, Louis Gernet apercevait dans ces deux niveaux du « caché » et de l'« apparent » un rapport d'inférence entre les aspects invisibles d'un patrimoine et la présence d'un héritage, expression visible d'un substrat tout à la fois secret et concret. Le visible aurait occulté le non-connu tandis que l'invisible aurait sauvé la continuité d'une propriété. Gernet notait que le mot

1. Cf. Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969 : 171 sq.

2. Cf. Louis Gernet, « Choses visibles et choses invisibles », in Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, François Maspero, 1976 : 405-414. [1<sup>re</sup> éd. : *Revue Philosophique*, 1956, 146 : 79-86.]

τεκμήριον, que l'on peut traduire par l'*apparent* en tant qu'*indice*, « symbolise à sa manière un tournant, une nouvelle civilisation juridique : dès lors que le système primitif des preuves décisives a fait place à un régime de libre administration de la preuve, l'inférence dite rationnelle du "visible" au "non visible" (au fond, celle du fait au droit) est devenue constante et obligatoire »<sup>3</sup>. L'apparence d'un bien serait fondée sur une « *non-apparence* », dimension cachée légitimant la conversion d'un patrimoine en un héritage se perpétuant comme « *fortune visible* ». Chez les Grecs, il y aurait donc une relation entre les lois de succession patrimoniale d'un bien et les signes garantissant la transmission matérielle de sa valeur économique. Gernet écrivait plus loin : « Dans l'un et l'autre domaine, on a pu reconnaître, au fond, un jeu d'opposition entre valeurs. Sans doute, quand on passe de l'une à l'autre, la dialectique du visible et de l'invisible comporte-elle une inversion : c'est la fortune visible qui est d'abord la fortune "réelle" (le mot est resté dans le droit), au lieu que c'est l'être invisible qui est l'être véritable »<sup>4</sup>.

Ces propos me semblent offrir une piste de réflexion à l'occasion de l'inauguration, au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre, d'une collection dont le rôle de préfiguration du Musée du quai Branly a été maintes fois affirmée par ses responsables. Dans l'esprit des promoteurs, le privilège accordé à la valeur esthétique des pièces exposées doit être une *reconnaissance* de l'art produit par des sociétés qui peuvent apparaître comme des cultures vaincues (par suite de la colonisation, du colonialisme ou de l'imposition de systèmes exogènes de pouvoir). Pour définir cette « nouvelle » sensibilité, la notion d'*art premier* a été mobilisée. Il s'agit d'une formule remise à l'honneur après avoir suscité de nombreuses critiques dans le milieu anthropologique, quand, il y a quelques années, l'idée d'un musée des arts premiers a été lancée. Indépendamment du nom qui sera donné à l'institution qui doit remplacer le Musée de l'Homme, cette formule désignerait l'approche esthétisante dont la sélection du Louvre représente la prestigieuse vitrine.

Du point de vue pédagogique, l'exposition a du mal à assumer son rôle tel qu'il est défini à l'entrée par un panneau sur lequel on peut lire : « À l'émotion esthétique du parcours entre les œuvres s'ajoute le plaisir de la découverte d'informations complémentaires sur l'histoire des objets, les sociétés qui les ont produits et leurs usages, accessibles dans un espace multimédia. » En effet, l'itinéraire prévu par les organisateurs ne permet guère de découvrir l'usage des objets et l'histoire des civilisations en question. Le seul cartel qui ne soit pas un abrégé laconique concerne la première pièce du circuit : une sculpture égyptienne pré-dynastique, de style amratién, censée être une valeur sûre pour amorcer la visite<sup>5</sup>. Dans les salles, des tablettes plastifiées complètent les outils cognitifs à la disposition des visiteurs ; il s'agit des notices extraites du catalogue

3. *Ibid.* : 407.

4. *Ibid.* : 412.

5. La primauté de l'art égyptien, considéré comme source matricielle de l'art africain, et revendiqué implicitement par ce parti pris, relève d'un diffusionnisme réfuté depuis longtemps comme hypothèse probante, mais qui semble opératoire dans le domaine de la vulgarisation.

de l'exposition, lesquelles ne fournissent que peu de renseignements sur le contexte d'où sont issus les objets. L'espace multimédia, très réduit, et où la consultation, aux moments de grande affluence, se limite à vingt minutes, consiste essentiellement dans la possibilité d'accéder aux données relatives à chaque pièce de la collection, envisagée sous trois angles : l'*esthétique*, l'*usage* et la *société*, ainsi qu'à travers des références bibliographiques et des documents sonores et visuels<sup>6</sup>. D'emblée, une curieuse distinction technique s'impose dans la recherche des informations : si l'on peut écouter ou lire sur écran l'appréciation esthétique, tout ce qui a trait à l'usage des objets et à leurs sociétés d'origine est simplement écrit. Cette différence apparemment anodine n'est-elle pas emblématique des priorités implicites des organisateurs ? La beauté des objets doit-elle être « parlante », contrairement à leur contexte ?

On oscille ainsi, tout au long de la description des pièces, entre une interprétation qui souligne l'inventivité, la liberté, l'audace des artistes confrontés à la matière, et une analyse de l'usage de ces objets qui les resitue (silencieusement, par contraste avec les envolx lyriques qui s'offrent à l'écoute) sous l'angle de leur *nécessité*<sup>7</sup> culturelle. Si la reconnaissance de la valeur artistique des objets affirme leur caractère unique, les annotations ethnologiques et historiques atténuent presque toujours l'originalité inspiratrice dans la conception des œuvres. Ainsi, certaines fiches techniques informatisées contredisent plus qu'elles ne complètent les commentaires de Jacques Kerchache, commissaire de la collection du Pavillon des Sessions, conseiller scientifique du futur Musée du quai Branly et auteur des textes sur l'esthétique.

Ce décalage entre les notices qui mettent l'accent sur l'harmonie et la beauté des pièces et celles qui renseignent sur leur histoire, leur sens et leur fonction tient sans doute à un manque de concertation entre les divers rédacteurs. De façon d'ailleurs systématique, la perspective esthétique proposée dans le CD-ROM tend non seulement à célébrer l'œuvre en faisant abstraction de son usage, mais aussi à louer la création individuelle. Il est souvent question d'un *détournement* de la tradition stylistique qui signifierait la présence de l'artiste. À propos d'une sculpture océanienne de la région Est du fleuve Sépik, on peut entendre ou lire : « Picasso disait qu'il pouvait comprendre d'emblée ce qu'un artiste aurait voulu faire, sans connaître l'origine d'une œuvre ni dans quel contexte elle avait été réalisée. Ces mots semblent convenir parfaitement à cette sculpture, qui d'ailleurs lui a appartenu. » Cette réappropriation de la boutade de Picasso est doublement significative : d'abord parce qu'elle témoigne de la relation qui se noue entre l'objet *primitif* et son possesseur *moderne*, ensuite parce qu'elle montre l'assentiment fidéiste que suppose la compréhension intuitive de l'œuvre comme révélation et initiation. Selon cette optique, l'invention de l'artiste indigène ne ferait que précéder et annoncer l'intervention muséographique. Le commentaire esthétique

6. Il s'agit en effet du CD-ROM de la collection « Chefs-d'œuvres et civilisations. Afrique, Asie, Océanie, Amériques », Paris, Réunion des Musées nationaux, Musée du quai Branly, Carré Multimédia, 2000.

7. Par le terme « nécessité », il faut entendre non pas la présence d'une contrainte inéluctable déterminant la création d'un objet/œuvre d'art, mais plutôt son implication historique dans certains milieux à différentes époques.

d'une sculpture hawaïenne livre l'information suivante : « Cette tête réalisée en vannerie était à l'origine recouverte de plumes. Ce n'était donc qu'une simple armature. Pourtant, l'artiste lui a donné forme comme si elle était destinée à être vue telle que nous la voyons aujourd'hui. Une forme surprenante, d'une invention totale. » La procédure à l'œuvre dans l'exposition intègre le devenir de la pièce comme si celui-ci était l'expression de la volonté de l'artiste. Or, si l'on se trouve bien devant une « surprenante [...] invention totale », on peut s'interroger : de la part de qui ? Bien entendu, il ne s'agit pas de discuter l'inspiration du créateur au moment où il a conçu et réalisé son œuvre, mais de se demander si ses intentions peuvent être déclinées impunément en fonction de la collection telle qu'elle s'offre dans les salles du Louvre et dans l'espace multimédia.

Au lieu de rendre aux œuvres toute leur complexité en faisant entrer en résonance les différentes perspectives en jeu, le traitement isolé de l'esthétique par rapport à leur signification anthropologique et à leur histoire provoque, au niveau textuel, des idiosyncrasies. À cet égard, plus que la recherche du contexte de la création artistique, c'est une réification de l'apparence de ces objets qui produit un effet contraignant sur le regard. Du coup, l'esthète en quête d'une « parfaite lisibilité » endosse les habits de l'exégète. Kerchache procède par affirmations péremptoires, tranche entre diverses hypothèses en proposant une et une seule interprétation des pièces, de leurs usages et intentions<sup>8</sup>, le doute ou toute hésitation ne pouvant qu'entraver la construction de la transparence du chef-d'œuvre<sup>9</sup>.

Dans le CD-ROM sont proposés quatre parcours : les cycles de vie, les objets précieux, les formes et figures du pouvoir, les rapports avec l'invisible. Ces parcours supposent la recherche d'une cohérence culturelle autour de la valeur d'œuvres qui sont aussi des emblèmes de pouvoir. Parfois magique, la valeur hiératique des objets s'imposerait comme force intermédiaire entre une métaphysique invisible et la dimension visible des gestes de la vie quotidienne. Mais, outre le charisme dont les pièces exposées seraient dotées, l'absence d'une écriture phonétique semble être le seul caractère commun aux sociétés dites « non occidentales »<sup>10</sup> productrices de ces objets, restées aux marges de l'histoire des civilisations. Leur présence au Louvre est censée hisser des productions jusque-là méconnues ou méprisées à un niveau d'*égalité* avec celles de l'*Occident*.

À la sortie, un autre panneau conclut la visite : « Lieu d'hommages aux sociétés et de partage de cultures encore trop souvent méconnues, le musée du quai Branly est l'expression de la volonté de la France d'accorder sa juste place à l'art

8. Ainsi, l'auteur du commentaire esthétique n'hésite pas à définir comme « hache cérémonielle » une sculpture taïno et comme « statue de guerrier » une sculpture huastèque, alors que les rédacteurs des fiches techniques restent beaucoup plus prudents ou reconnaissent leur ignorance.

9. Si on compare le flou des données historiques et ethnographiques sur l'usage des sculptures taïno, maya, huastèques, de Veracruz et Teotihuacán, et la partie sur l'« esthétique », on peut repérer un certain nombre d'idiosyncrasies et d'affirmations arbitraires. Ailleurs, le décalage entre ces différentes approches concerne plutôt l'origine des pièces (cf., par exemple, les postulats sur l'existence de cercles d'artistes dont il est question dans les commentaires esthétiques sur les sculptures fang ou les statuettes de l'île de Pâques).

10. On peut lire cette formule au Pavillon des Sessions sur un des panneaux de présentation destiné au public.

primitif dans ses institutions muséales. Au-delà, il témoigne qu'il n'est pas plus de hiérarchie entre les arts qu'entre les peuples. » Sur ce thème, je voudrais suggérer quelques éléments de réflexion autour du principe politique qui a inspiré certains partisans de l'initiative.

L'exposition de « morceaux choisis » d'une *altérité première* éparse sur les quatre continents me paraît avoir été conçue comme la réunion d'échantillons issus de cultures qui, après avoir atteint leur apogée – un lumineux primitivisme – dans le domaine artistique, auraient sombré. Leur prétendue primordialité promeut une vision des pièces qui se fonde sur le pouvoir évocateur que toute œuvre d'art détiendrait au niveau ontologique<sup>11</sup>. Aussi bien, plus que le dépassement d'une conception ethnologique obsolète dans la présentation des objets, la collection du Louvre traduit un retour à une vision du *primitif* comme stade évolutif paradoxal manifestant la présence d'un atavisme. Bien longtemps avant l'ouverture du Pavillon des Sessions, l'ethnologue allemand Leo Frobenius considérait l'*art* comme le pivot d'une sorte de progression herméneutique accompagnant l'homme africain de l'*émotion* au *mythe*<sup>12</sup>. En France, un des représentants les plus connus du conservatisme ethnologico-politique, Marcel Griaule<sup>13</sup>, écrivait en 1952 : « L'ethnologie montre que si l'évolution de ces hommes est tellement lente, ce n'est point par déficience ou démerite, mais bien plutôt parce qu'ils ont estimé, à haute époque, avoir atteint le sommet des connaissances. »<sup>14</sup> En ce sens, le terme *premier* renverrait aujourd'hui à la célébration de ce « sommet » dont parle Griaule, où l'Autre et l'Autre se rencontrent au niveau intemporel de l'Autrefois. Je me propose de reprendre plus loin ce rapprochement entre le parti pris (esthétisant et égalitariste) qui a présidé à l'entrée des arts premiers au Louvre, et l'ethnologisme mythologique griaulien. Car, au-delà de la distance historique et des différences qui séparent ces deux conceptions, il est possible de dérouler un fil qui les relie et qui nous parle de l'exotisme<sup>15</sup> et de ses masques.

Jean-Maurice Monnoyer a signalé avec raison que la « coupure ethnologique » telle qu'elle s'est produite dans l'art occidental « ne relève pas d'une taxinomie séparant l'esthétique et l'anthropologie »<sup>16</sup>. Pour cet auteur, la découverte de certaines pièces exotiques comme œuvres d'art a d'emblée accompagné leur transfor-

11. À propos d'une sculpture dite pré-dogon, dans le commentaire relatif à l'esthétique de l'objet, on peut lire et/ou entendre : « J'aime l'idée que cette figure émouvante et généreuse puisse être une prière » ; et, à propos d'une sculpture baoulé : « Cette tension maintenue dans les plus infimes détails contribue à faire oublier la fonction de l'objet au profit du geste de l'artiste. » On pourrait mentionner bien d'autres exemples.

12. Cf. Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1936. [Éd. orig. : *Kulturgeschichte Afrikas : Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zurich, 1933.]

13. Durant une décennie et jusqu'à sa mort en 1956, l'ethnologue Marcel Griaule, devenu conseiller de l'Assemblée de l'Union Française au sein d'une formation démocrate-chrétienne, plaida, au nom de sa connaissance de la tradition animiste, la cause de l'« homme noir » tout en s'opposant aux aspirations modernistes des élites indigènes.

14. Marcel Griaule, « Les problèmes de la colonisation et les sciences de l'homme », in Henri Lauga, ed., *De la banquise à la jungle. Les Français, la terre et les hommes*, Paris, Plon, 1952 : 161 sq.

15. Cf. Régis Antoine, « L'écrivain exotique feint d'associer son lecteur à une aventure dont [...] il souligne le caractère exclusif » (« La relation exotique », *Revue des Sciences Humaines*, 1972, 147 : 379 sq.).

16. Jean-Maurice Monnoyer, *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, PUP, 1999 : 103 sq.

mation en documents scientifiques, et les critères qui président à la muséification des sculptures primitives ont toujours montré l'impossibilité d'isoler, au sein de l'esthétique primitiviste, la connotation anthropologique. Par contre, la collection du Louvre, pour bien marquer son intention rénovatrice du traitement ethnographique de l'art, implicitement considéré comme borné et donc désuet, privilégie les qualités libératrices de l'émotion que procure le regard esthétique. « Le temps de la reconnaissance »<sup>17</sup> annoncerait, entre autres, l'ère de la révision du questionnement des objets dits ethnologiques. Confrontée au poids non seulement théorique mais aussi institutionnel d'une telle profession de foi, l'anthropologie se doit de réfléchir à la connotation eschatologique de la notion d'« arts premiers » et aux usages patrimoniaux qu'elle est susceptible d'entraîner<sup>18</sup>.

Commentant le sens de son action, Kerchache revendique une attitude à la fois exhaustive et œcuménique : « Sans cet inventaire mondial des formes supposant une fréquentation quotidienne de la sculpture, il ne m'aurait pas été possible de déceler dans chaque culture les matrices, les "temps forts", les œuvres exemplaires sur le plan qualitatif qui constituent l'ossature de la collection aujourd'hui présentée au public du Louvre. »<sup>19</sup> On saisit bien ici la liaison heuristique que le démiurge de l'exposition postule entre *inventaire* et *initiation*. Dans son discours, les deux notions se valident réciproquement pour finalement justifier le choix des pièces. Sa « fréquentation quotidienne de la sculpture » refléterait, dans le domaine du goût et de la compétence esthétiques, non seulement l'affiliation de certains chercheurs à leur terrain, mais surtout le « parcours initiatique »<sup>20</sup> des pièces par le biais de leur appartenance à telle ou telle collection et de leur mise en valeur en tant qu'œuvres d'art. Plus que les avatars d'une initiation réciproque entre les exposants et les *choses* exposées, les objets du Pavillon des Sessions sont des modèles d'excellence qui excèdent leur autochtonie : non seulement champions du *beau*, mais aussi reliques de significations recrées. La lecture du catalogue de la collection offre de nombreux exemples<sup>21</sup> du caractère acculturé de certains d'entre eux et de l'itinéraire extraordinaire qui les a conduits des sociétés

17. D'après le titre du livre de Marine Degli et Marie Mauzé, *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2000 (« Découvertes Gallimard – Réunion des Musées Nationaux – Histoire »).

18. Pour une critique de la notion d'art premier, cf. Jean Jamin, « Introduction » à Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Quarto Gallimard, 1996 : 9-59 ; et Jean Bazin & Alban Bensa, « À propos d'un musée flou », *Le Monde*, 19 avril 2000, p. 18.

19. Jacques Kerchache, « Au regard des œuvres », in Jacques Kerchache, ed., *Sculptures. Afrique Asie Océanie Amériques*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000 : 19 sq.

20. Sylviane Jacquemin, « Objets du Pacifique dans les collections publiques françaises », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 35 sq.

21. Déjà au niveau de leur conception, certaines pièces ont des origines artistiques et historiques qui empêchent de les considérer comme des créations premières. C'est le cas de la trompe traversière sapi marquée par le style décoratif « manuelin » d'origine portugaise ; de la plaque en haut relief provenant du royaume du Bénin et s'inspirant probablement de la forme des livres ; du fragment de tambour mbembé arraché à l'intégralité de sa figure originare pour satisfaire le goût des amateurs occidentaux ; du poteau funéraire sakavala indiquant une connaissance de l'astrologie arabe. Sur un autre plan, la découverte de certains objets a été rendue possible par la diffusion du prosélytisme musulman et la présence coloniale européenne ; il en est ainsi du haut du masque mbachong en forme de serpent confisqué par une confrérie islamique, et de l'image gardienne du reliquaire kota que les forces coloniales obligeront ses possesseurs à abandonner en en permettant paradoxalement la conservation muséale.

*premières* et/ou disparues – dont ils devraient être les représentants – au Louvre. De fait, bien souvent, leurs lieux d'origine coïncident avec des aires classiques de la recherche ethnologique et leur parcours évoque celui de certains informateurs « professionnels ». Si ces derniers peuvent être considérés comme des « métiers culturels », intermédiaires toujours en train de négocier avec des « patrons discursifs » (les chercheurs) leur valeur en tant que passeurs et surtout celle de leur savoir, les pièces sont aussi le lieu de définitions et de sentiments changeants de la part de leurs « patrons visuels »<sup>22</sup> (propriétaires et/ou exposants). Kerchache poursuit néanmoins : « Ce n'est pas l'histoire de l'œuvre qui fait le chef-d'œuvre [...] Ainsi pourquoi recourir aux béquilles de l'ethnographie, à celles du primitivisme ou aux *a priori* de la pensée "étiqueteuse", source de confusions ? Il n'y a pas de preuves en art. »<sup>23</sup> On ne peut que rappeler à l'auteur de ces affirmations péremptoires qu'en dépit de toutes les déclarations de principe, les œuvres exposées au Louvre ont une histoire et surtout un *pedigree*. D'ailleurs, les auteurs du catalogue n'omettent pas de mentionner les noms de leurs propriétaires – lesquels leur ont en quelque sorte transmis leur prestige et les ont transformées par là même en pièces à conviction –, validant ainsi le choix des organisateurs. Dans la plupart des cas, il s'agit de spécimens munis de références ethnographiques et/ou *anoblis* du fait de leur provenance : collections de peintres célèbres, d'artistes et... d'anthropologues. Leur dimension d'authenticité résulte donc d'interventions multiples. Kerchache affirme plus loin qu'il est « [...] capital de renforcer la transparence autour de l'objet, de respecter les vides souhaités par l'artiste et la circulation pour le public. »<sup>24</sup> Cette présentation pure des formes artistiques ne contredit-elle pas l'opacité de leur création culturelle, surtout quand leur appartenance à des collections prestigieuses les a dotées d'une plus-value en leur offrant une nouvelle naissance ? La quête d'une telle *transparence* paraît vouée à l'échec dans un champ où l'origine culturelle des objets se confond avec la tradition moderne qui leur a communiqué un nouveau sens. Irrésistiblement, elle me rappelle la « *parole claire* » recherchée autant que créée par les ethnologues en pays dogon<sup>25</sup>.

À propos d'une sculpture réalisée au nord de la région Kota au Gabon, exposée au Louvre, Leon Siroto écrit : « En espérant qu'il finira par devenir tout à fait démodé de viser l'identification ethnique en assignant *stricto sensu* une invention à un groupe particulier, les africanistes devraient commencer à élaborer un vocabulaire conventionnel permettant de rendre compte de la nature "pluri-ethnique" des œuvres dont la date de création ne peut pas être établie. »<sup>26</sup> On pourrait ajouter que les élaborations successives de l'œuvre en fonction des intentions de ses différents usagers et re-créateurs, dans les divers contextes et regards par lesquels elle

22. J'emprunte cette expression à Jean-Maurice Monnoyer, *Walter Benjamin...*, *op.cit.* : 105. Dans le texte l'expression est au singulier.

23. *Ibid.* : 19.

24. *Ibid.* : 20.

25. Parmi les nombreux textes consacrés à cette notion, je me limite ici à renvoyer au livre de Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, *Le Renard pâle. I : Le mythe cosmogonique*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965 (« Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie » 72).

26. Leon Siroto, « Sculpture réalisée au nord de la région Kota », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 174 sq.

transite, font de l'*art premier* une nébuleuse sémantique aussi inadéquate que significative. Certains passages du catalogue sont éclairants à cet égard : il y est question de pièces à l'« exotisme intrinsèque »<sup>27</sup> et de régions où « le temps converge et où le sens de l'histoire et du lieu se révèle en même temps »<sup>28</sup>, formules vagues qui suggèrent la vocation des hauts lieux à devenir des destinations touristiques. Plus qu'assujettie à une « convergence », l'histoire est engloutie, remodelée par le paysage culturel. Ce n'est pas un hasard si la description du Mexique précolombien, dont les sculptures exposées au Louvre seraient le miroir, fait penser à certaines visions du pays dogon des ethnologues : « Dans ce milieu culturel des plus anciens, les montagnes, les grottes, les sources, les lacs et les rivières, ainsi que tous les phénomènes célestes diurnes ou nocturnes furent *pour la première fois* identifiés aux événements de la Création, aux exploits des ancêtres-héros, aux demeures des esprits tout-puissants. En ces temps voués à l'imaginaire, l'univers était considéré comme le reflet des forces de vie, et les esprits perçus par l'œil prenaient automatiquement un autre sens. Ces frontières entre la perception et l'objectivité se sont estompées, le rêve et la réalité n'ont fait qu'un, et tout est devenu vivant et intimement lié. »<sup>29</sup> *Harmonia mundi* !

De l'objet exposé dans un musée d'ethnographie, Denise Paulme écrivait : « Sa signification première a disparu : inerte, immobile, la sculpture n'est plus qu'un objet d'art. Du moins sa survie est assurée, le musée conservera le témoignage d'une forme esthétique dont aucune trace ne demeurerait sans lui, car, dans leur milieu d'origine, masques et statues n'ont le plus souvent qu'une existence éphémère. »<sup>30</sup> Paulme appelait « première » la signification attribuée par un artiste à sa sculpture<sup>31</sup>. Pour Kerchache<sup>32</sup> au contraire, une ignorance volontaire de cette connaissance devrait caractériser la notion d'art premier. Certains<sup>33</sup> évoquent l'idée de *métamorphose*, chère à André Malraux<sup>34</sup>, pour justifier la transformation des œuvres d'art en vue de l'édification idéale d'un musée imaginaire où elles circuleraient en tant que patrimoine de l'humanité. À ce propos, on peut se demander si cette idée de *métamorphose*, métaphore d'une réappropriation du sens de la création artistique, peut être mobilisée dans une procédure de reconnaissance de la valeur des cultures.

« Exhibitors cannot represent cultures. »<sup>35</sup> C'est la conclusion d'une analyse de Michael Baxandall centrée sur les trois termes qui interviennent dans l'espace

27. Christiane Duverger, « Sculpture taïno », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 346 sq.

28. Richard F. Townsend, « Sculpture de Chupicuario », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 362 sq.

29. *Ibid.* : 366 sq. C'est moi qui souligne.

30. Denise Paulme, *Les Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, PUE, 1956 : 4 sq.

31. « Vouloir juger un masque ou une statue de ces régions sur le seul plan esthétique, en ignorant volontairement le dessin de son auteur, n'apparaît pas moins absurde que prétendre étudier la sculpture médiévale en faisant abstraction du christianisme » (Denise Paulme, *op. cit.* : 3).

32. Cf. Jacques Kerchache, *op. cit.*

33. Dans la présentation du catalogue de la collection du Louvre, Stéphane Martin, directeur du Musée du quai Branly écrit : « [...] il [le Musée du quai Branly] ambitionne d'être le chaînon manquant qui permettra, enfin, d'accomplir le rêve d'André Malraux : "rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité" » (Jacques Kerchache, *op. cit.* : 11).

34. André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965. [1<sup>re</sup> éd. 1947.]

35. Michael Baxandall, « Exhibiting Intention : Some Preconditions of the Visual Display of Culturally .../...

d'une exposition : « makers of objects », « exhibitors of made objects », « viewers of exhibited made objects ». Baxandall aperçoit dans l'espace sémantique fluctuant entre l'objet et son étiquette un jeu de collusions et d'oppositions qu'on peut résumer ainsi : l'artiste et l'exposant considèrent tous deux leur action comme activité créatrice, encore que différemment orientée et selon des dimensions spatio-temporelles et anthropologiques parfois fort éloignées ; l'exposant et le visiteur partagent, à des échelles différentes, certaines références culturelles ; l'artiste et le visiteur sont sensibles, chacun par rapport à son contexte, aux « causes » qui président à la conception de l'œuvre, alors que l'exposant est plus intéressé par les « effets » que produit sa mise en scène de l'objet. Ces relations font de l'exposition un lieu d'échanges où la communication interculturelle est marquée par plusieurs malentendus. Le croisement des différents regards, s'il est créateur de nouvelles métaphores culturelles, s'enlise toutefois dans la prétention de pouvoir reconnaître une culture. Dans cet espace où plusieurs intentions convergent tout en étant en concurrence quant à la transformation matérielle et symbolique de l'objet lui-même, « The intention of the object is a relation between culturally conditioned goals or functions (it does not matter which) pursued with culturally enabled resources in culturally determined circumstances »<sup>36</sup>.

En définitive, la présence des arts premiers au Louvre devrait, dans l'optique des organisateurs, restituer aux peuples *primitifs* dignité et prestige. La valeur actuelle et visible des arts premiers se fonde sur sa prétendue authenticité et sa transformation en patrimoine de l'humanité. Ils sont resitués dans un cadre institutionnel censé leur conférer un rayonnement œcuménique et à les sauver de l'oubli. Cette opération, que Gernet qualifierait de juridique, où un patrimoine invisible est converti en fortune réelle et durable grâce aux indices matériels de son existence, sanctionne l'appropriation et la fructification d'un héritage de la part de ceux qui en sont les « patrons visuels ». En effet, les promoteurs de la reconnaissance esthétique oblitèrent les intentions individuelles et collectives qui sont à l'origine du sens de la création artistique<sup>37</sup> ainsi que les rapports de pouvoir qui règlent le marché de l'art primitif. La créance se fonde dans la croyance et la dette se transforme en richesse pour le sujet débiteur. Le fragment de civilisation exotique devient le signe d'une révélation au sens d'une transformation de ce qui était caché en propriété concrète. Le mythe exotique devient bien culturel et marchandise symbolique. Ajoutons que cette logique, loin d'être totalement étrangère à l'histoire de l'ethnologie, peut être envisagée comme une dérive et un avatar de l'insularisation ethnographique des sociétés, dans la mesure où elle a ouvert la voie à des procédures de patrimonialisation<sup>38</sup>.

Purposefully Objects », in Ivan Karp & Steven D. Lavine, eds., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991 : 41 sq. [Trad. franç. : « Exposer l'intention : les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle », *Cahiers du MNAM*, 1993, 43 : 35-43.]

36. *Ibid.* : 39.

37. Sur les notions d'intention et d'intentionnalité en anthropologie de l'art, cf. Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art. À propos d'*Art and Agency* d'Alfred Gell », *Terrain*, 1999, 32 : 119-128.

38. Malgré les débats anthropologiques qui l'ont accompagnée et suivie, une œuvre comme celle de Griaule, en tant qu'elle prétendait révéler la profondeur de la pensée « noire », a pu être lue comme .../...

À une époque où l'on assiste à des phénomènes « de mise à distance par les sociétés elles-mêmes d'un certain nombre d'objets, de pratiques et de savoirs constitués en réservoir de signes pour l'identification collective et individuelle »<sup>39</sup>, le Musée du Louvre accueille à Paris une exposition censée promouvoir le principe de l'égalité des cultures. Mais la relation historique entre la création, les pratiques muséographique et marchande, la circulation des objets d'un contexte à l'autre et leur valorisation en tant qu'œuvres d'art, se métamorphose – hélas – à travers le choix consistant à réunir les quatre continents dont les objets sont exposés autour de la même appellation de *premier*. Dans un des pays où la collecte d'objets « ethnologiques » et l'« appréciation » de l'art primitif sont toujours allées de pair, la *croissance* en une essence esthétique première devrait appeler, au regard de la constitution d'un patrimoine mondial, une éthique de la *créance* au nom de laquelle on claironne l'entrée des arts primitifs au Louvre comme l'acquiescement d'une dette.

L'idée d'art premier renvoie en quelque sorte à l'*esthétique* comme « science des sensations » en vogue au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, quelques décennies plus tard, utilisera l'adjectif esthétique « pour qualifier une personne qui a le culte de l'art primitif »<sup>40</sup>. Cet usage est révélateur de la croyance en un pouvoir métonymique de l'image exotique comme synthèse d'une connaissance de l'altérité. À cet égard, les critères contemporains de la « sélection-manifeste »<sup>41</sup> qui se donne à voir au Louvre entendent souligner la vocation de l'œuvre-image à exprimer un tout. En réalité, l'ailleurs à collecter et à exposer est le lieu d'une représentation, par la culture hégémonique, de ses fantasmes exotiques.

Au Pavillon des Sessions, une sorte d'exaspération visuelle tend à isoler des icônes en bois, métal, plumes et pierre en leur fabriquant des niches de vitre et de lumière qui en protègent la splendeur. Les visiteurs, ensorcelés – peut-être – par la force et la beauté primitives émanant de ces témoins d'archipels de l'humanité, ne peuvent que supposer une vérité lointaine qui leur échappe, leur flânerie devenant une manière d'errer de conjectures en conjectures. Les initiés s'attribueraient alors l'avantage, fondateur de tout ésotérisme, de connaître le substrat profond de ce qui est authentique. On retrouve ce dispositif herméneutique dans des livres comme *Les Saô légendaires* ou *Dieu d'eau* de Marcel Griaule<sup>42</sup>, mais aussi, aujourd'hui

---

une arme contre le préjugé racial. En effet, la découverte et la reconnaissance de la sagacité mythologique noire ont été revendiquées par des intellectuels africains se réclamant de mouvements anticoloniaux. L'ethnologue français était ainsi considéré comme celui qui avait été capable de donner une « expression écrite » à la richesse de l'« âme noire » (cf. Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie, 1963). Les Dogon ont fini par représenter un exemple fabuleux et pédagogique dans l'histoire des civilisations humaines. Tradition en péril et mythe colonial d'abord, ils sont devenus par la suite patrimoine de l'humanité garanti par l'Ethnologie et protégé par l'UNESCO, modèle mythique d'une politique éclairée à l'égard de ceux qui se sont désormais transformés, dans la modernité ethno-touristique, en aïeux à la fois mythiques et vivants.

39. Daniel Fabre, communication personnelle.

40. Alan Rey, ed., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998 : 1312.

41. Cf. Stéphane Martin : « Cette sélection est un manifeste. », in Jacques Kerkache, *op. cit.* : 10.

42. Marcel Griaule, *Les Saô légendaires*, Paris, Gallimard, 1943 ; *Id.*, *Dieu d'eau*, Paris, Éditions du Chêne, 1948.

d'hui, dans les fiches où les artistes et les objets exposés au Pavillon des Sessions sont affublés de noms de convention issus parfois de la fantaisie, sinon de la fantasmagorie, des organisateurs ou de ceux qui les ont précédés dans leurs découvertes. Avec une différence fondamentale : pour Griaule, l'objet n'est que le reflet d'un mythe préexistant ; l'ethnologue peut ainsi faire sculpter une arche du monde d'après le récit cosmogonique qu'il a lui-même *recueilli*<sup>43</sup>, tandis que l'œuvre exposé au Pavillon des Sessions ne se charge d'une aura mythique qu'a posteriori, à travers sa présentation et son appellation. Si Griaule baptise les statuettes dogon du nom de divinités mythologiques (« Nommo au bras levé », « Dyongou-Serou »), les concepteurs de la collection du Louvre ont opté pour des noms qui renvoient au créateur de l'œuvre ou à la signification supposée de l'objet en tant que production d'un génie qu'anticipe le discours qui décrit et interprète<sup>44</sup>. On apprend ainsi l'existence, parmi les artistes, d'un « maître au bras levé », d'un « maître de la maternité rouge », d'un « maître aux yeux obliques », d'un « maître des coiffures en cascade », et, parmi les œuvres, d'un « chien-medium »<sup>45</sup>, d'un « monolithe ancestral ». Définitions destinées sans doute à capter le regard par le biais d'une *information* supposée conduire le public dans des régions enchantées, hors du temps, où une durée mythique transcende la réalité historique et instaure un espace de fascination. Un tel enchantement, censé le rapprocher du sujet exotique, ne fait que masquer l'absence de transmission d'une connaissance. On regrette par exemple que, devant les sculptures figurant mères et enfants, appelées pompeusement « maternités », le visiteur ne soit pas renseigné sur la différence sémantique qui existe entre l'idée chrétienne de maternité et celle de fécondité, plus adaptée aux représentations et aux rites associés à ces objets<sup>46</sup>. La proximité fictive établie par ce type d'attributions rappelle un passage du texte de Monnoyer : « Benjamin nous parle [...] d'une *égalisation de nuances*, mais loin

43. Cf. Gaetano Ciarcia, « Exposer le mythe. À propos de "L'Afrique de Marcel Griaule" », *L'Homme*, 1999, 151 : 287-290.

44. Cette distinction m'a été suggérée par Éric Jolly au cours d'une discussion.

45. À propos du « chien-medium », on peut lire : « Le maître qui a réalisé cette œuvre va plus loin que Hogarth, qui a condamné le Londres dissolu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que Goya dénonçant les horreurs de la guerre. Il n'a pas seulement créé un instrument complexe d'intimidation morale [...] il a également évoqué les signes de la fermeté morale, pourfendant le mal et remodelant la culture » (Robert Farris Thompson, « Sculpture vili », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 207 sq.). L'auteur de ce commentaire envisage la beauté artistique du chien-medium, objet en forme de chien où l'artiste aurait progressivement enfoncé des clous jusqu'à la représentation d'une figure « mêlant les apparences humaine, canine et celle d'un être hérissé de piquants » (*ibid.*), selon le principe d'une création esthétique active, c'est-à-dire qui participe à la vie sociale en la critiquant et en la remodelant. Étant donné qu'il s'agit d'un instrument probablement utilisé dans la sphère des rapports communautaires liés à la sorcellerie ou, pour employer un langage édulcoré, de la justice interclanique, on pourrait, à la lumière de la comparaison que Farris Thompson instaure entre le chien-medium et les œuvres de Goya, se demander par exemple si les tableaux de ce dernier participaient aux « horreurs de la guerre » qu'ils dénonçaient !

46. Dans le texte qui commente les photos de l'œuvre du « maître de la maternité rouge », Vincent Bouloré signale, non sans ambiguïtés, cette distinction. Après avoir distingué maternité et fécondité, et reconnu le flou des connaissances sur les « finalités rituelles » de la statuette, il affirme : « l'incertitude concernant sa caractérisation n'atténue naturellement en rien le remarquable talent avec lequel l'auteur est parvenu ici à transmettre le thème de la maternité » (Vincent Bouloré, « Sculpture du plateau dogon », in Jacques Kerchache, *op. cit.* : 91). On ne peut que constater que, pour Bouloré, l'incertitude sur les intentions de l'œuvre n'empêche pas de voir dans celle-ci le thème de la maternité que, de toute façon, son auteur aurait voulu transmettre.

d'être efficace, comme ce serait le cas d'une substance hallucinogène à l'aide de laquelle se décompose la délectation artistique petite-bourgeoise, cette égalisation est due au rapprochement qui ramène inmanquablement l'exotique dans le quotidien. »<sup>47</sup> En même temps, la rencontre avec les cultures premières est, pour l'œil qui scrute, insatisfait, des vitrines qui gardent leur mystère, un but inaccessible qu'il ne peut que frôler, tout comme au cours d'un voyage touristique on ne fait qu'effleurer l'ailleurs. L'initié devient donc le gardien d'un secret, l'explorateur au retour d'une découverte. Le secret ne se révèle pas ; on est invité à la mise en scène d'une aventure plus qu'à un enseignement et à une contemplation. L'initié ne peut pas raconter sa propre initiation, il ne peut que l'*exposer*.

On retrouve cette dynamique à l'œuvre dans différents contextes historiques, avec, en amont, l'autorité que confère l'initiation et en aval le marché constitué par la folklorisation de l'Autre, devenu objet exotique. Je verrais là, pour ma part, une constante réécriture du mythe du voyage et surtout du retour des antipodes. Si, aujourd'hui, l'art premier conserve sa valeur de patrimoine invisible de l'humanité derrière sa réalité visible de propriété ethnique garantie par la culture hégémonique, on sait que chez certains mythographes l'ailleurs était déjà transsubstantié en mythe ethnologique par le biais d'un artifice : la version scientifique du savoir savant indigène se confondait avec sa fiction littéraire. Un exemple nous est offert par le modèle de type guénonien que Louis Dumont aurait plus ou moins inconsciemment assimilé<sup>48</sup>. Le pays dogon de Griaule a endossé, lui aussi, la fonction archétypale de centre d'une tradition primordiale dont la connaissance implique un apprentissage initiatique scandé par la série *initiation-révélation-occultation*<sup>49</sup>. Le système qui se dessinerait à partir de cette approche fondée sur une absence de rigueur et une énonciation, en forme de truisme, des faits et de leur signification, investit aussi les sphères de la vulgarisation. Le marché de l'exotisme, en faisant entrevoir l'identité ultime ou première que déploie la connaissance initiatique, illustre le pouvoir normatif inhérent à la mise en scène de tout ésotérisme<sup>50</sup>. Dans les textes fondateurs d'un certain africanisme comme dans la galerie du Louvre, on retrouve, selon des

47. Jean-Maurice Monnoyer, *Walter Benjamin...*, op. cit. : 77.

48. Cf. Roland Lardinois, « Louis Dumont et la science indigène », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1995, 106-107 : 11-26, et Jackie Assayag, « La construction de l'objet en anthropologie. L'indianisme et le comparatisme de Louis Dumont », *L'Homme*, 1998, 146 : 165-189.

49. Sur cette triade, cf. Daniel Dubuisson, « La conception éliadienne du symbolisme », *Gradhiva*, 1999, 26 : 25-36.

50. J'aperçois une relation hiérarchique descendante entre l'exposition du Louvre et l'affiche « Je suis au Louvre », placardée sur les murs du métro parisien au moment de l'ouverture du Pavillon des Sessions. À cet égard, la publication du catalogue *Sculptures*, du texte *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance* et du numéro hors-série de *Télérama*, *Trésors d'autres mondes. Les arts premiers entrent au Louvre*, me semblent constituer autant de formulations différentes de ce discours. Sur un autre plan, toujours lié à la médiatisation de l'entreprise, on ne peut que relever la démagogie du discours affirmant que l'entrée au Louvre des arts premiers légitimerait des « œuvres majeures produites par les trois quarts de l'humanité », comme on pouvait le lire dans le manifeste « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux », publié par *Libération* le 15 mars 1990. Si on compare la provenance des œuvres exposées, on aura du mal à les considérer, même à la faveur d'une métaphore, comme représentatives des trois quarts de l'humanité vivante et disparue.

modalités certes divergentes, les éléments constitutifs d'un élitisme imprégné de bonnes intentions démocratiques et égalitaires.

L'entrée des arts premiers au Louvre se voulait un dédommagement, ce qui laissait espérer un regard moins *prélogique* sur les œuvres et leurs auteurs. Or, la conservation patrimoniale d'items de l'art de sociétés considérées comme le réservoir « sauvage » de l'humanité illustrerait plutôt le *topos* d'une altérité pourvoyeuse d'une fascination prête à penser. Si le *regard* anthropologique « occidental » a produit une transformation de l'image de l'indigène des sociétés amazoniennes (l'être naturel serait devenu un naturaliste<sup>51</sup>), du « nouveau regard » inauguré au Pavillon des Sessions, on pourrait dire qu'aujourd'hui l'artiste sauvage est devenu un premier maître tout en restant une présence floue qu'il faut deviner derrière le concept supposé politiquement correct d'« émotion esthétique ».

MOTS CLÉS/KEYWORDS : muséographie/*museography* – patrimoine/*heritage* – exotisme/*exoticism* – mythe/*myth*.

51. Cf. Philippe Descola, « De l'Indien naturalisé à l'Indien naturaliste : sociétés amazoniennes sous le regard de l'Occident », in Anne Cadoret, ed., *Protection de la nature : histoire et idéologie. De la nature à l'environnement*, Paris, L'Harmattan, 1985 (« Alternatives paysannes ») : 221-235.