L'art des autres

Une étrange familiarité

table ronde

avec Hubert Damisch - J. Kerchache Louis Marin - J. L. Paudrat

(1)

Hubert Damisch. — Le titre donné à ce petit colloque traduit un sentiment ambigu. Ces objets qui nous sont donnés ici à voir et qui viennent tous d'Afrique (ce qui à soit seul fait problème), les Européens les ont regardés depuis plusieurs siècles. Ce n'est pas le XXe siècle qui a découvert les arts dits « primitifs ». Dürer les a connus, et d'autres sans doute avant lui. Mais il est certain qu'on ne les considère plus aujourd'hui comme on le faisait au début de ce siècle. Encore qu'il soit possible que, dès ce moment-là, tout le monde ne les ait pas regardés de la même façon. Je ne suis pas sûr, par exemple, que Picasso se soit intéressé aux objets dits « nègres » de la même façon que Matisse. En 1907-1908, il commençait à ramasser quelques pièces, essentiellement des masques. Dans les mêmes années, et peut-être avant lui, Matisse a acheté des statues. Le simple fait que l'un se soit plutôt attaché aux masques et l'autre plutôt aux statues est déjà l'indice d'une approche différente.

Vous avez pu observer que cette

(1) Cette table ronde a eu lieu dans le cadre de l'exposition « L'art premier en Afrique ».

Noroit, 1981, octobre, n° 262bis et nov.-déc. n° 263 (Arras).

exposition comporte très peu de masques. Imaginez une exposition faite il y a trente ans, il en aurait été exactement à l'inverse. Massivement, ce qui était alors reçu des arts dits « primitifs », c'était le masque. Par définition, le masque est ce qui, d'une société, est le plus apparent : la société se montre sous un masque ; donc elle montre son masque. Les statues sont plus difficiles à trouver, elles sont généralement cachées. Mais il y a peut-être à cela des raisons plus profondes. Ces objets paraissaient relever d'un art autre que le nôtre. Or, le fait qu'il s'agit par priorité de masques est à cet égard révélateur. On porte un masque pour faire croire qu'on est un autre ou, tout au moins, pour dissimuler sa propre identité. Le masque, c'est l'autre, qu'il se cache ou se pose comme autre que lui-même. De même, il est révélateur que Matisse se soit, lui, intéressé à des statues. Je crois qu'à cet égard, on pourrait marquer une différence très nette entre Matisse et Picasso ce qui permettrait une approche différente de leur art, de voir ce que chacun pouvait attendre des arts dits à l'époque, primitifs.

Il importerait aujourd'hui de mesurer, par comparaison, à quel point ces objets nous sont devenus familiers : ils ne nous sont plus absolument étrangers ; et en même temps ils gardent quelque chose d'irréductible, quelque chose que notre culture ne réussit pas à assimiler. Je crois qu'il est difficile aujourd'hui de faire la part de l'étrange et du familier : notre art s'est emparé des arts primitifs pour les exploiter à ses fins propres, et de manières extrêmement diverses. Picasso ne l'a pas fait de la même façon que Matisse, mais le résultat est là : ces objets ne nous choquent plus comme ils le faisaient à leur époque. J'aurais une question à poser à celui qui est responsable du choix des objets : pourquoi s'en être tenu à l'Afrique ?

Jacques Kerchache. — Les premiers objets ont été ramenés par les Espagnols. Dürer en a vus à Anvers lors d'une exposition de bijoux d'or en provenance de Colombie, les rares bijoux qui n'avaient pas été fondus en lingots. Dans le **Journal de Voyage aux Pays-Bas,** Dürer écrit son émerveillement, cependant il n'en a jamais peint dans ses tableaux. La première réflexion nous vient donc d'un artiste, par la suite on appréciera ces objets en tant qu'objets de curiosité et les Européens en commanderont aux Africains une quantité importante, notamment des ivoires. Aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, on lit très rarement de jugements esthétiques sur ces objets, certaines descriptions les appellent des « idoles » ou idoles de bois mais leur approche est toujours faite en tant que « curioso ». Ils ne sont en rien familiers.

H. Damisch. — Il faut quand même signaler l'apport considérable de l'expédition Cook.

J. Kerchache. — La découverte de l'Océanie et de la Polynésie ne s'est pas faite à la même époque que celle de l'Afrique. L'homme du XVIIIe siècle n'était pas celui de la Renaissance et le contact avec les îles a été beaucoup plus brusque que celui avec l'Afrique qui s'est fait progressivement, étape par étape, régions par régions. Lorsque les Européens arrivent en Afrique, celle-ci a déjà connu d'autres civilisations, que ce soit l'Asie du Sud-Est, le Moyen-Orient, l'Islam. Il y a eu la présence de grandes civilisations comme l'Egypte, Carthage. En revanche, lorsque Cook aborde les îles de Polynésie, le contact s'établit de façon brutale sans que les insulaires aient pu envisager une parade, c'est pourquoi les premiers objets rapportés par l'expédition Cook sont de très haut niveau. L'Afrique, au contraire, a eu le temps de préparer un système de protection, notamment en fabriquant pour le commerce ce que j'appelle « les objets de remplacement ». En effet, pour protéger les objets de culte religieux qui jouaient un rôle capital dans ces sociétés, ils en ont fabriqué d'autres pour les donner en échange et protéger ainsi les « authentiques ». La rupture n'a pas été aussi rapide que dans les îles. Toutefois on constate dans les inventaires des objets « ethnographiques » que très vite après le passage de Cook, il y a eu fabrication d'objets en vue de commerce.

Louis Marin. — Dans la réponse que tu as faite à Hubert Damisch, tu nous as donné un certain nombre de remarques concernant les objets « in situ », par exemple quand tu compares ce qui s'est passé en Océanie, dans le Pacifique et en Afrique. Mais par ailleurs, tu as dit que les objets de Cook étaient tous des objets de « haut niveau » alors que, reprenant le même problème à propos de l'Afrique, tu as dit qu'il y avait eu en Afrique une « parade au contact » et j'aimerais penser que les deux sens du mot parade coexistent dans l'expression, à la fois une défense et aussi une certaine façon de se mettre en valeur pour les autres. Tout cela comme également la lecture du catalogue m'inclinerait à discerner deux types de discours tenus sur ces objets. Il y a un discours qui les considère comme objets à connaître, le discours du savoir, celui du spécia-

liste, du savant qui nous explique que telle statue est la représentation des ancêtres ou le gardien du foyer, etc., bref un discours qui nous explique (ce que nous ne savons pas nécessairement) le fonctionnement de l'objet dans la société en question. Et puis il y a l'autre discours qui fait apparaitre des jugements de type esthétique, par exemple lorsque l'on dit que ces objets touchent notre sensibilité par un aspect ou par un autre : une forme, un volume, une expression, que sais-je. L'objet touche notre sensibilité peut-être parce qu'elle a été éduquée par l'art et la peinture modernes : avec Picasso, Matisse, Derain, etc., on a vu un art qui lui-même s'est intéressé à ces objets. C'est ainsi que j'interrogerai la notion d'étrange familiarité. Si on entend par familiarité quelque chose qui touche notre sensibilité esthétique et qui nous incite à dire : « C'est beau, c'est moins beau... J'aime moins cela... », alors à côté de ce sentiment, et sans doute en faisant partie de lui il y aura l'étrange : « c'est une idole, c'est un fétiche, c'est un ancêtre, c'est le dieu du tonnerre, etc... ».

Je m'interroge sur l'articulation de ces deux discours, le discours de savoir (anthropologique, ethnographique, ou géographique, etc.) et l'autre discours (esthétique) qui est l'expression de notre sensibilité.

H. Damisch. — « Etrange familiarité » traduit très mal en français un terme allemand employé par Freud. C'est le « Unheimlich », le « non-familier » ou pour mieux dire, le familier « nié », ce qui n'est pas reconnu comme familier. Il eût été préférable, pour mieux jouer de la contradiction, de s'en tenir, comme le fait Freud, à un seul mot frappé de dénégation.

Jean-Louis Paudrat. — J'ai essayé de comprendre comment ce titre : « l'Art des Autres, une étrange familiarité » pouvait traduire cette expérience que nous faisons tous, dans les musées à caractère ethnographique ou lors d'expositions consacrées aux arts dits primitifs. Face à ces objets qui proviennent de cultures « autres », nous sommes pris, en effet, d'un sentiment mélangé : nous oscillons entre la fascination et le malaise.

Aussi pourrions-nous, d'abord, nous interroger sur la nature de ce malaise. Bien que fascinés, nous ne pouvons pas manquer de prendre conscience de l'écart, du décalage qui existe entre la situation de ces objets dans l'espace du Musée ou de l'exposition en Occident et celle que l'on suppose qu'ils avaient au sein de configurations sociales et spirituelles dont ils ont été extraits. Mais aussi malaise dans la crainte de se prononcer, au sujet d'œuvres issues fréquemment de pays qui ont subi le joug colonial, dans une langue marquée par l'histoire du mépris et de la négation dans lesquels nous avons tenu longtemps ces civilisations exotiques. Malaise enfin, devant la difficulté à comprendre, sans les médiations savantes qu'en proposent les spécialistes anthropologues, ces univers de formes et de sens dont le moindre attrait n'est pas précisément celui de leur « éloignement ». D'où, progressivement, l'émergence de ce doute : n'est-ce pas par abus de langage que nous nommons « art » ce qui, ailleurs, pourrait bien n'être qu'objets votifs, objets fonctionnels élaborés dans le cadre strict de la nécessité religieuse et sociale ? N'est-ce pas, à partir d'événements parfaitement localisables dans l'histoire des idées que l'art — quelques artistes européens du premier quart du siècle, soit par goût de la provocation, soit dans la volonté d'élargir l'espace de leurs références figuratives « découvrent » l'Art Nègre — que l'on a considéré comme relevant de l'art, un matériel dont le sens ne peut apparaitre que dans l'environnement magico-religieux qui lui est spécifique ? Cependant, simultanément à cette interrogation sur ce qui nous rebute jusqu'à nous exclure, se maintiennent attirance, fascination, parfois même reconnaissance. D'où cette question encore : Lorsque nous parlons de l'art des Autres, cette altérité que nous tenons à marquer, est-elle si radicale ? L'œuvre « primitive » ne ménage-t-elle pas, par delà l'étrangeté apparente de ses formes, une voie d'accès à ce qui, en partie, la légitime : une relation étroite entre ses formes et leurs sens ?

J. Kerchache. — L'exposition est consacrée à l'art africain mais il faut toutefois souligner que ce type d'art n'est pas exclusif à l'Afrique. On trouve le même type de propositions plastiques en Océanie, en Amérique du Sud, en Amérique centrale, chez les Indiens d'Amérique du Nord et les Esquimaux, en Asie du Sud-Est. D'autre part, on peut aller plus loin et constater que ce type d'art est apparu également en Chine, au Japon, en Egypte, en Grèce archaïque, en Albanie ou en Europe centrale, en France, en Roumanie mais à des époques différentes. Si nous pouvions avoir ici deux sculptures du néolithique de Roumanie qui datent de 3 000 ans avant Jésus-Christ ou d'autres de Yougoslavie ou encore des sculptures en terre cuite Jomon du Japon, ou même une Cyclade, on s'apercevrait que ce type d'art est apparu dans certaines sociétés. Parler d'art exclusivement africain, serait rester dans une position d'exotisme par

rapport à ce continent. En réalité, ce type d'art est apparu dans toutes les sociétés à un moment donné de l'histoire de l'humanité. C'est en ce sens que je parle d'art premier pour mettre en évidence le décalage par rapport à art primitif, qui outre son aspect péjoratif, ne rend pas compte de la dimension universelle de ce type d'art. Ces productions artistiques apparaissent à chaque fois qu'une société se fixe, au néolithique, les mentalités se transforment et l'on voit les premières sculptures avec l'« homo sapiens » au magdalénien. On retrouvera ensuite des formes un peu différentes mais ayant la même utilisation dans toutes les sociétés à un moment donné de leur évolution. Dans l'Egypte pré-dynastique, au Japon avant l'arrivée de l'écriture, de l'état, de l'armée, on retrouve ces formes en Albanie au VIIIe siècle av. J.-C. en Inde, en Grèce. Par conséquent, ces formes correspondent à un certain ensemble de données de la société. D'abord la sculpture n'apparaît que dans les sociétés qui se fixent et l'on pourrait parler d'« homme africain » en Chine, au Japon, en Inde ou en Europe.

L. Marin. — Tu as parlé de correspondance entre certains types de sociétés dans le monde qui sont apparues à des époques chronologiques différentes mais caractérisées par leur sédentarisation et d'autre part des propositions artistiques, des signes plastiques, des formes qui, quoique très différentes, ont cependant une utilisation semblable. Quand tu parles de correspondance, je ne pense pas que tu veuilles dire qu'il y ait une sorte de déterminisme mécanique mais une correspondance de type fonctionnel (utilisation semblable d'une très grande diversité de propositions ce qui n'empêche pas que nous retrouvons dans des sociétés très différentes sur le plan géographique mais ayant peut-être obéi aux mêmes évolutions des formes comparables, des solutions plastiques semblables dans des sociétés elles-mêmes très différentes.

Qu'est-ce qui permet de dire, lorsqu'on considère une unité culturelle qu'est une société déterminée, que cette statue qui sans doute a une fonction rituelle, religieuse précise, est un objet d'art ? Est-ce que je peux employer le mot « artiste » pour parler de celui qui l'a faite ?

J. Kerchache. — Le mot « artiste » est employé dans ces sociétés. Non seulement il a un sens mais encore l'artiste résulte d'un choix. Il a été déterminé par l'ensemble du groupe, c'est-à-dire qu'il y a dans ces sociétés un sentiment esthétique, un plaisir. Déjà Leroi-Gourhan parlait de plaisir esthétique, partagé, pour les Vénus du Magdalénien. Mais à propos de « familiarité », j'aimerais faire la distinction entre plaisir collectif et plaisir plus sélectif. Je veux dire par là qu'un objet africain peut appartenir à une société et être parfaitement étranger à toute une catégorie de la population, la familiarité avec certaines sculptures est réservée à certaines personnes. Un objet peut trouver sa fonction, son utilisation et engendrer un certain plaisir esthétique à un petit ensemble d'hommes d'une classe d'âge bien sélectionnée. Si ce même objet est placé dans le « collectif », il peut paraître parfaitement étranger exactement comme pour nous.

H. Damisch. — Je ne pense pas qu'on puisse beaucoup avancer en parlant en termes de fonctionnalité et je ne crois pas non plus qu'on puisse beaucoup avancer en se limi-

tant à une approche sociologique. On a fait quantité d'enquêtes pour savoir si le terme d'« artiste » existe ou non dans ces sociétés. Pour la société néolithique, on n'en saura jamais rien.

J. Kerchache. — Vous êtes pourtant capables de distinguer un objet d'art populaire produit par un individu quelconque de l'objet fabriqué par un artiste dans notre société.

H. Damisch. — Justement je partirai de là. Je dirai que plutôt que de se demander : avons-nous affaire là de l'art ? Il faudrait d'abord prendre conscience du fait que c'est notre société qui suscite cette question car il est évident qu'art il y a en l'occurrence. C'est de cette évidence qu'il faut partir. Une évidence qui s'imposait aux missionnaires eux-mêmes au point qu'ils aient dû brûler ces objets qu'ils jugeaient horribles... en forçant un peu les choses, je dirai que la preuve que c'était là de l'art à leurs yeux, c'est qu'ils n'avaient d'autre choix que de le détruire. C'est sur cette évidence que se fonde l'étrange familiarité que nous disions familiarité refusée, déniée, refoulée, un peu comme la société au XVIIIe siècle a refusé l'art médiéval et détruit, bien avant la Révolution, nombre de statues, tout en continuant à construire des cathédrales en style gothique. Le fait même de ce refoulement signale qu'il y a là quelque chose difficile à saisir et tu as très bien fait de poser le problème en terme « anthropologiques », c'est-à-dire de demander pourquoi alors que les formes d'art différent radicalement (il ne faut pas confondre les idoles cycladiques et les sculptures du Sépik, etc...), quelque chose les traverse pourtant qui est du même ordre. Je crois qu'on ne peut pas s'en tenir à des analyses en termes de « fonctions », de « signes », etc... Je crois qu'il faut aller plus loin et penser, par exemple, à ce que Hégel dit de ces sociétés anciennes qui n'avaient d'autres moyens de former les idées, d'élaborer des concepts que ceux de l'art. Et c'est bien là ce qui nous inquiète dans ces objets que nous sentons là qu'une pensée y est au travail, en travail.

L'art occidental se définit par rapport à une pensée qui est élaborée indépendamment de lui et qu'il lui revient d'illustrer pour une bonne part. Même si l'art a joué un grand rôle dans l'élaboration de la pensée religieuse il n'a pas été le lieu de cette élaboration. Alors qu'il suffit de considérer les objets qui nous entourent pour se persuader que l'art n'est peut-être pas le lieu exclusif mais un lieu majeur d'élaboration de la pensée. C'est là ce qui nous séduit, nous fascine, nous attire. L'idée qu'une pensée, la pensée précise se donne à voir. Une pensée va-t-elle changer le statut selon qu'un objet sera qualifié de beau ou de laid conformément aux critères qui sont les nôtres. Les indigènes en jugeront en d'autres termes : en termes non d'esthétique mais d'« efficacité ». Et voilà qui est fait pour nous tromper, nous qui confondons régulièrement l'efficace et l'utile. Un objet n'est pas utile, il est efficace, persuasif comme une pensée peut l'être. On s'en convaincra à simplement regarder ces objets. Si on en fait la sociologie, on s'en tient à leur endroit à une face de savoir positiviste, on ne peut que passer à côté. Il y a un risque à prendre avec ces objets, c'est d'en passer par ce rapport d'étrange familiarité que nous entretenons avec eux, un rapport qui n'a rien de « fonctionnel ». Nos conceptions utilitaires, l'idée qui est nôtre du rapport entre texte et image, par exemple, entre l'art et la pensée, sont sans prises sur ces objets. C'est là ce qui nous dérange en eux et en même temps nous fascine, nous attire, et qui en même temps nous est complètement étranger. Encore que par des voies très détournées on puisse rejoindre cet univers, un univers qui ne se laisse pas penser en termes seulement de « niveaux de développement ». Tu as très bien parlé du moment où les sociétés se stabilisent, s'implantent, prennent racine. A cet égard, je noterai que toutes les premières formes d'art sont des formes d'art enterrées. J'ai été très frappé au Mexique, à la Venta, de découvrir qu'on y avait disposé des quantités fantastiques de couleur dans de grands espaces rectangulaires pour ensuite les recouvrir de terre. La stabilisation va de pair avec le développement de l'agriculture, l'implantation avec la production d'une surface d'inscriptions. La pensée ne se satisfait pas de sa traduction verbale, il en va d'elle comme de la société : la pensée trouve son champ d'inscription, se fixe dans des objets, se rend visible à elle-même et commence à établir tout un réseau de circulation.

Un auditeur. — Je voudrais savoir si l'absence d'œuvre d'art dans l'ancien Israël est due au fait qu'ils sont nomades ou au fait qu'ils ont mis une insistance exceptionnelle sur l'écriture.

J. Kerchache. — Vous avez au musée de Jérusalem trois des plus belles sculptures anthropomorphes du néolithique qui sont de 5 et 6 000 ans avant J.-C. J'ajouterai que les premières têtes trophées sont de Jéricho et sont de 7 000 ans av. J.-C. En Palestine, comme plus tard en Turquie, nous avons eu les pre-

mières grandes fixations et aussitôt après les premiers objets qui ne sont pas de l'art populaire mais des sculptures déjà très élaborées.

H. Damisch. — La question a rapport à celle de l'iconoclasme. Je ne crois pas que celui-ci soit lié seulement au passage à l'écriture. Ce qui importe, c'est plutôt le privilège reconnu du Verbe en tant qu'instrument de la Révélation. Si l'image peut rivaliser avec le Verbe, alors celui-ci est dévalorisé. Le privilège du Verbe ne se partage pas. Il y a des images dans l'Islam comme il y en a en Israël mais pas au niveau de la Révélation. Pour qu'il y ait iconoclasme, il faut qu'il y ait icône ; on ne saurait briser les icônes que si elles existent. On les brise parce qu'une pensée se découvre à travers l'icône et qu'il vient un moment où le Verbe affirme sa priorité. A ce moment-là on n'est plus au niveau où la pensée se fabrique dans les objets, dans les images.

J. Kerchache. — Il y a également un changement de société. J'irais même plus loin en parlant de société de loisir où il n'y a pas de commerce. Ces sociétés ne fonctionnent qu'au niveau de l'échange du surplus. Un changement de société survient pour des raisons démographiques. Le développement de l'agriculture entraîne la domestication et le groupe va alors augmenter et modifier ses relations. La pensée évoluera et prendra une autre forme.

L. Marin. — On a parlé de société sans écriture et aussi on a parlé de signes qui fonctionneraient comme des écritures. Si par exemple je prends cette statue, je ne veux pas ne pas m'interroger sur ces traces ? Pourquoi y en a-t-il là ? Pourquoi trois colliers ? Je les perçois comme des inscriptions sur un support. Je n'en connais pas le sens mais cela se donne à moi comme des signes inscrits sur un support et il se trouve que ce support est aussi un volume et un volume anthropomorphe. Je te rejoins très bien quand tu parles de texte et d'image, de rapport entre l'icône et le signe, mais n'avons-nous pas affaire ici à des textes ? A des textes dont le support serait ce volume anthropomorphe qui obéirait à certaines caractéristiques mais sur lesquels il y aurait ces empreintes, ces inscriptions qui, à ma connaissance, sont une certaine forme d'écriture. Il y a là un problème formel mais qui est peut-être plus qu'un problème formel.

J.-L. Paudrat. — Je souscris à ce que disait Hubert Damisch sur la nécessité d'évacuer provisoirement l'interrogation sur « l'usage » et « la représentation ». En effet, ce que l'on attend trop souvent du spécialiste c'est qu'il réponde à la double question : à quoi cela (masque ou statuette) sert-il ? Qu'est-ce que cela représente ? Or à tenter d'apporter une réponse définitive, comme peut le proposer la notice d'un catalogue, on risque de se détourner de l'œuvre même, du système de formes qu'elle présente. Ce que l'on doit requérir comme attitude première, c'est une attention particulière à l'objet sculpté, à ce qui le constitue, aux modalités d'organisation des divers éléments plastiques qui le composent. Par ailleurs, pour suivre Jacques Kerchache dans ses propos, il est bon d'indiquer que la plupart des sculptures qui nous entourent proviennent de sociétés qui sont, à la fois, sans Etat et sans Ecriture. Ce qui ne doit pas être perçu comme la marque de l'incapacité d'élaborer de tels systèmes, en raison d'un quelconque archaïsme. Inversement, cette corrélation pourrait être ainsi reformulée : sociétés sans Livre, sociétés sans dogme, c'est-à-dire sociétés sans doctrine religieuse ou politique, fixée une fois pour toute, de telle sorte que l'on devrait s'y référer strictement et éternellement. Cela implique que l'on abandonne l'idée reçue selon laquelle les arts de l'Afrique subsaharienne par exemple, seraient des arts « traditionnels », dont les œuvres répéteraient inlassablement les mêmes thèmes et motifs, indexés sur l'intangible charte mythique. Pour peu que l'on observe, dans la même culture, une série suffisamment étendue d'objets destinés au même usage religieux : culte des ancêtres, par exemple, assignés aux mêmes fins « représentatives » : le héros civilisateur, par exemple, l'on s'aperçoit, de l'un à l'autre, de la présence de différences, qui pour être faibles n'en sont pas moins significatives. Ces écarts sont particulièrement pertinents lorsque l'on considère que ces systèmes de formes ne sont pas des univers clos, qu'au contraire ils sont sujets à variations infinies. Cependant il n'en va pas ainsi dans toutes les sociétés africaines : dans les sociétés « étatiques », les « artistes-artisans » qui sont regroupés au sein d'une corporation, liée au pouvoir central par la médiation des chefs de cultes et des prêtres, œuvrent dans la célébration des hauts faits mythiques et historiques de leur commanditaire.

En revanche, dans les communautés villageoises qui ne dépendent pas d'un pouvoir central, qui ne doivent pas respect et tribut à un « roi divin », le statut de l'« artiste » apparaît différent. En Afrique de l'Ouest, le sculpteur était souvent le forgeron. Or le statut de l'artisan était toujours clairement distingué de celui des cultivateurs qui l'entou-

raient. Sur le plan mythique, le forgeron dogon, par exemple, est dit autre et différent. Sur le plan social, il ne peut se lier, en raison d'interdits puissants, avec les familles des cultivateurs. D'une part on lui prêtait de nombreux pouvoirs mais d'autre part, il n'avait pas celui de cultiver et de posséder des champs et par conséquent d'accroître un quelconque capital foncier. En bref, il semble qu'il jouissait de tous les pouvoirs sauf de celui de les matérialiser par l'appropriation d'un territoire étendu. A l'inverse comme sculpteur des objets rituels et des marques de propriété des greniers des cultivateurs, il a celui de limiter la volonté ostentatoire de ces derniers. Il tempère la quête de prestige que ses commanditaires pourraient poursuivre. En fait, c'est lui seul l'inventeur et le propriétaire des signes et de leurs combinaisons. Au souhait de telle famille de voir pérenniser par des signes matériels le bien fondé et la légitimation de son pouvoir économique, il offre, au contraire, un dispositif symbolique/iconographique constamment renouvelé. Le forgeron effectue un contrôle des rivalités potentielles entre les familles en élaborant des combinaisons constamment nouvelles des motifs de telle sorte que l'exhibition d'un volet ouvragé sur la façade d'un grenier, par exemple, ne puisse servir exclusivement le prestige de son propriétaire.

Cet exemple particulier peut, me semble-t-il, permettre de comprendre la prodigieuse diversité des solutions tant plastiques que sémantiques qu'offrent les arts africains. On peut en prendre, ici, la mesure : Que l'on considère, par exemple, les quatre variations de la « représentation d'ancêtre » Mumuye.

J. Kerchache. — Plus on élargit son inventaire, plus on trouvera de points communs, répartis de façon différente. Prenons l'exemple des Mumuyé qui vivent dans l'Est du Nigéria, répartis en sept groupes distincts. En les comparant entre eux, on constate que les oreilles sont un élément important dans le visage tout en étant traitées de façon différente d'un groupe à l'autre. Même pour un regard neuf, cela sera évident.

H. Damisch. — Tu décris cela en des termes qui évoquent la méthode d'analyse structurale appliquée au mythe. Tu parles de groupe. Il y a là un ensemble d'objets dont chacun opère un certain nombre de transformations par rapport au voisin. Tous relèvent d'un même groupe ce qui n'exclut pas qu'on puisse ensuite étendre l'opération. En partant du groupe Mumuyé, on va regarder chez les voisins et voir que tout cela se transforme mais tout en continuant d'appartenir à un même ensemble. Au fond, pour que l'on puisse parler de texte, il ne faut pas s'en tenir à une sculpture isolée mais viser d'autres de sous-ensembles. Ces sociétés n'ont peut-être pas d'écriture au sens où nous l'entendons mais elles ont sûrement des textes. Elles ont des mythes qui, même s'ils ne sont pas écrits, sont bien des textes et ont tous les caractères des textes écrits ; elles ont aussi ces textes qui constituent ces ensembles de sculptures. J'ai été frappé en écoutant Louis, il y a un instant. C'est vrai que la sculpture, c'est une question qui nous est posée. Regardez l'extraordinaire inflation de textes à laquelle donne lieu la peinture. Mais la sculpture... qui en parle dans notre société à part quelques critiques audacieux ? Je me suis toujours demandé pourquoi en t'écoutant je me disais que tu travaillais dans le sens de la peinture, sous le prétexte que ces sculptures étaient peintes et qu'on peut regarder la sculpture comme une manière de support pour les signes. Je caricature bien sûr. Mais qu'en est-il de la sculpture en son fond ? C'est une écriture qui produit son propre support. Non qu'elle en dispose pour y inscrire ensuite ses signes. On a affaire ici à une écriture qui est à elle-même son support sans qu'on puisse distinguer entre ce qui est support et ce qui est écriture. Pour moi, ces sculptures telles que je les vois sont destinées à être lues par la lumière. Il est étonnant de penser que ces sculptures sont le plus souvent emballées dans des étoffes, de la paille, des lianes, etc., qu'on ne les sort une fois par an devant un petit groupe. C'est là une autre raison de leur « étrangeté » : le fait que personne n'ait le droit de les voir, sauf un groupe restreint en certaines occasions. Mais qu'est-ce que cela veut dire « les sortir » ? Sinon les mettre au jour, les exposer à la lumière. A l'époque dynastique, l'Egypte, cela va être cela, cela va être un art qui va être lu par la lumière. Toutes les architectures égyptiennes sont faites pour que la lumière joue dessus. Ces sculptures sont faites pour cela et c'est en cela qu'elles sont des écritures parce qu'on peut dire comment elles sont lues. Elles sont lues par la lumière. Les éclairer comme on l'a si bien fait ici, c'est en proposer une lecture.

J. Kerchache. — Il faut faire la distinction entre l'objet funéraire qui a un temps de vie très court, étant conçu pour accompagner le mort. Dans ce cas, la lumière ne joue aucun rôle.

H. Damisch. — Mais si, puisqu'il y a la couleur, le fait de colorer

prouve bien que la lumière est quelque part. Pourquoi peindre les momies par exemple ?

J. Kerchache. — C'est différent. Il est évident qu'un objet plus coloré a été sorti de son contexte et a été récemment utilisé. Le rouge et le blanc sont les deux couleurs de base et même les Cyclades étaient peintes.

L. Marin. — J'ai réagi à l'utilisation de l'écriture entendue dans un sens très banal, c'est-à-dire « notre écriture », en disant « société sans écriture » et je dis que ce sont des sociétés avec écriture. Mais je voulais tout de même insister sur la distinction entre ce qu'on pourrait appeler le « modelage », la construction du volume et éventuellement les accidents concertés, inscriptions, gravures, etc., qui se produisent sur ce volume ; ne considérons pas cela comme des ornements mais comme des éléments qui contribuent à la signification de ce volume. Je voulais mettre en valeur cette idée qu'il ne faut pas projeter sur ce type d'objet des catégories que nous avons héritées d'une certaine tradition artistique vieille de deux ou trois siècles. Pourquoi quand on dit « support » doit-on penser à quelque chose de lisse, de plat et qui se situerait sous quelque chose d'autre qui serait l'essentiel ? Un visage peint, fardé par exemple est une écriture.

Un auditeur. — Je constate que c'est très éloigné de la conception qu'ont les artistes de leur art en Europe. Je me demande si nous n'avons pas perdu cette utilisation.

L. Marin. — Quand j'ai dit : « Est-ce de l'art ? Avons-nous affaire à des artistes ? » Je voulais faire exprimer ce préjugé très fondamental que l'art est désintéressé, que c'est un plaisir gratuit et pur que l'on prend aux formes. Or « l'art est ou peut être cette efficace ». Je dirais qu'une des finalités actuelles de ces objets telle qu'on peut la ressentir, c'est de faire apparaître en tous cas les préjugés au sens profond du terme, que nous pouvons avoir sur ce qu'est objet d'art, sur le type de réaction que l'on doit avoir devant un objet d'art, etc.

H. Damisch. — Oui, parce qu'il faut bien voir ce que sont devenus ces objets aujourd'hui. On nous dit et les artistes eux-mêmes l'ont dit, que la découverte des arts primitifs a eu une influence sur le développement de l'art moderne. Un rencontre, un espèce de court-circuit s'est produit dans l'art moderne, a fait son profit. A présent ces objets sont entrés dans notre culture. C'est en partie par les artistes qu'ils nous sont devenus familiers. Ils ont pénétré dans les maisons, et s'accordent fort bien avec l'architecture moderne, avec celle des musées. Ces objets font désormais partie de notre cadre de vie. Est-ce à dire qu'ils nous soient devenus plus proches ? Je me le demande. Il est très chic d'avoir chez soi un objet africain, même de mauvaise qualité. Cela fait partie du décor familier, si familier qu'on en oublie ce qu'il y a là d'étranger. C'est pour cela qu'il faut réveiller ce qu'il y a de provocant, de dérangeant pour nous dans ces objets.

J. Kerchache. — J'ajouterai que, pour ces sociétés, les objets ne font pas partie du décor.

H. Damisch. — A la limite ils peuvent être objets de parure, ce qui est tout à fait différent.

L. Marin. — De même il faudrait voir ce que l'on entend par « ornements », dans quelle mesure l'ornement ne constitue-t-il pas son propre support.

H. Damisch. — Il y a une société du nord-ouest du Pacifique, les Tsimhians, où l'on tatoue les enfants. On en tatoue un morceau chaque année ; une année c'est un bras, l'autre année c'est l'autre bras, l'opération se poursuit sur plusieurs années, c'est seulement quand le sujet est complètement tatoué qu'il existe en tant qu'individu. Ceux dont les parents n'ont pas le moyen de payer le tatouage complet ne sont pas des individus, ne le seront jamais. On voit tout de suite à qui on a affaire, l'individu qui est complet et celui qui ne l'est pas, le riche et le pauvre.

J. Kerchache. — On n'est pas dans le même cas ici. Tout est très collectif.

H. Damisch. — Mais il y a tout de même des riches et des puissants.

J. Kerchache. — Oui, mais on constate qu'il n'y a pratiquement pas de sculptures dans les sociétés indiennes d'Amérique du Nord. On a affaire à des sociétés de masques où la plupart des objets sont collectifs.

H. Damisch. — Et en réponse à ce que disait Paudrat tout à l'heure, dans les sociétés du Nord-Ouest du Pacifique, l'art est un moyen d'ascension sociale. Dans le sens de ce que disaient Paudrat et Kerchache, je citerai un exemple magnifique de la façon dont cet art peut être, d'une certaine manière, étranger à ces sociétés. Les grands anthropologues allemands de la fin du XIXe siècle ont eu le mérite consi-

dérable de prendre en compte pour la première fois les arts sauvages et s'en tenaient à l'idée de création collective. Or tout indique, quand on entre dans le détail, qu'il en va à l'inverse, par exemple aux Iles Trobriand étudiées par Malinovski, un village produit la sculpture pour tout l'archipel. Personne ne parle à ces gens-là mais ils ont une puissance considérable. Ils sont très riches, ils vendent leurs sculptures très cher. Ils sont relégués au bout de l'île comme des pestiférés mais tirent un prestige particulier de cette étrange familiarité dont ils font commerce. Ensuite ces objets entrent dans le circuit collectif. Il en va de même à titre individuel en Afrique, pour le forgeron qui est regardé comme le détenteur de certaines puissances toujours un peu hérétiques et qui le placent en marge de la société.

J. Kerchache. — Le forgeron peut être à la fois le créateur et l'utilisateur. Par ailleurs, ce n'est pas nécessairement le même homme qui va créer le signe collectif et le signe de l'ensemble restreint. Dans notre société, l'artiste est aussi l'utilisateur de la proposition plastique qu'il a créée. Aux îles Trobriand, les sociétés sont collectives, un groupe de villageois va fabriquer les spatules et les utiliser ou les vendre aux plus riches qui auront une spatule avec un personnage de taille plus grande.

L. Marin. — Pourquoi n'y a-t-il que trois masques dans cette exposition ?

J. Kerchache. — C'est intentionnel dans la mesure où statue et masque n'ont pas le même rôle et un public différent. Il y a beaucoup de masques qui se renouvellent rapidement. Griaule chez les Dogon ne parle que de masques. D'autre part, avec le masque, on se rapproche de l'art populaire. Un gamin quelconque peut prendre un bout de bois et se fabriquer un masque. Tout le monde peut faire le sien (je parle des masques vus par la collectivité). Donc il n'y a pas eu choix d'un artiste, tous s'expriment à partir de certaines données et un gamin ne réfléchira pas six mois pour choisir son matériau. C'est presque de l'art populaire. Il est beaucoup plus difficile de trouver des masques qui évoluent à l'intérieur d'un groupe plus restreint et qui sont fabriqués pour des individus déterminés. Sur le plan esthétique, les milliers de masques que l'on peut voir sont très pauvres, au niveau de l'aboutissement du geste ou des volumes. Ils gardent un intérêt ethnographique mais esthétiquement, il y a peu de grandes solutions. Aussi pour garder un haut niveau à cette exposition, nous n'avons retenu que trois exemplaires qui présentent des solutions plastiques très abouties et un assemblage des volumes très savant.

Un auditeur. — Est-ce que l'on pourrait parler de rapports entre la forme plastique et l'utilisation qui en a été faite dans la colonisation et au niveau de notre art à nous ?

J. Kerchache. — Il y a eu de très grands masques chez les Dan et les Guéré par exemple, qui ont eu une influence évidente sur les Cubistes et les Expressionnistes allemands. On peut facilement reconnaître les objets africains dans les tableaux expressionnistes, en revanche il est très difficile de reconnaître chez les Cubistes. Historiquement, les Allemands étant au Cameroun et en Nouvelle-Irlande, les artistes ont pu voir des objets dans les musées de Dresde et de Leipzig dès 1902. Les Français ou les Anglais avaient d'autres objets dans leurs musées. Mais l'inventaire dont disposaient les artistes à cette époque est très différent de l'actuel, il serait intéressant de rechercher ce qu'ils avaient exactement pu voir.

(à suivre)

L'art des autres

Une étrange familiarité

table ronde

avec Hubert Damisch - J. Kerchache Louis Marin - J. L. Paudrat

(suite et fin)

J.-L. Paudrat (en réponse à une question concernant l'usage d'une terminologie impropre à qualifier les œuvres des « Autres »). — Vous faites allusion aux premières classifications qui ont été élaborées pour tenter d'ordonner la profonde diversité des arts de l'Afrique. Différents critères ont été successivement retenus. Celui de la relation des sociétés et de leurs productions avec le milieu physique reste, à ce jour, le plus fréquemment invoqué. Or, pris dans le contexte de la colonisation de l'Afrique, ce critère du déterminisme révèle, au-delà du souci de classification, une volonté d'infléchir la réalité à des préoccupations d'ordre politique, voire militaire : dans un ouvrage resté célèbre de 1927, Georges Hardy propose d'opposer les arts de la Savane à ceux de la Forêt. La Savane, milieu ouvert aux influences extérieures, plus facilement pénétrable pour l'étranger et de là, plus facilement maitrisable, produit un art sans grande originalité, schématique, simpliste à force de simplicité. La Forêt, espace plus difficilement accessible, plus dangereux, produit un art puissant mais fruste : dans les sabbats nocturnes de l'épaisse forêt,

Voir Noroit N° 262 bis.

autour du Fétiche maculé du sang d'innocentes victimes, se réunissent sorciers et autres comploteurs. On reconnaît là, sans mal, l'imagerie coloniale et ses stéréotypes... Autre exemple, sans doute plus atténué, auquel vous semblez faire directement référence : les masques de telle société de la Côte d'Ivoire, en raison du traitement relativement réaliste des traits du visage humain qu'ils présentent seront considérés comme « classiques ». En revanche, ceux d'une société contiguë, parce qu'ils combinent des éléments zoomorphes avec des éléments anthropomorphes seront dits « expressionnistes ». Et subrepticement, la classification glisse : l'on opposera la sérénité des uns à la sauvagerie des autres. Ainsi, à prendre sans précaution une terminologie qui n'est neutre que d'apparence, on risque de tomber dans les travers d'interprétations aberrantes.

Un auditeur. — Il me semble que l'expression « inquiétante étrangeté » chez Freud n'a pas de sens si on ne la confronte pas avec le fait qu'il y a des instances refoulantes. Les œuvres d'art sont des indications de ce que nous disons malgré nous qui est proche et que nous voulons conserver lointain et ceci n'aurait pas de sens s'il n'y avait pas des pensées qui refoulent ce que nous sommes.

J.-L. Paudrat. — Curieusement, on pourrait tenter de comprendre d'un point de vue « vernaculaire » cette « étrange familiarité ». Les Bakongo usent d'un terme unique : Umbangu pour qualifier les œuvres sculptées qu'ils considèrent réussies. Or ce terme signifie à la fois le respect des conventions de la tradition et l'innovation ; à la fois la filiation aux ancêtres et l'ouverture sur l'à venir.

Hubert Damisch a posé la question de la relation des arts « primitifs » avec les arts occidentaux contemporains. A cet égard, l'on pourrait rappeler que l'esthétique de l'Ecole de Francfort (Adorno dans sa « Théorie esthétique », Marcuse dans « la Dimension Esthétique ») analyse le plaisir devant l'œuvre d'art comme l'effet de la présence simultanée d'un ordre ancien et de sa rupture dans l'œuvre elle-même. Celle-ci réalise en quelque sorte le « dépassement » (Aufhebung) de deux ordres contradictoires. Lévi-Strauss, me semble-t-il, ne dit pas autre chose lorsqu'à propos des masques indiens de la Côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, il avance : « Un masque ne « représente » pas, il nie autant qu'il affirme »...

H. Damisch. — Nous n'avons pas parlé d'« inquiétante étrangeté » mais « d'étrange familiarité ». Et je répète qu'il aurait fallu trouver un seul mot comme Freud l'a fait avec Unheimlich.

L. Marin. — J'ai relu récemment le texte de Freud. A tous les niveaux y apparaît cette sorte d'« oxymore » que l'expression « inquiétante familiarité » contient, d'abord la tension entre l'instance refoulante et le retour du refoulé, ensuite, dans le refoulé lui-même, l'effrayant « refoulé » mais en même temps, le fascinant « refoul », c'est-à-dire simultanément quelque chose que je refuse comme effrayant mais qui, en même temps, m'attire. L'effet d'« Unheimlich », c'est cette tension entre les contraires et qui se donne comme une unité.

H. Damisch. — Il est intéressant de voir que chez quelqu'un qui est complètement étranger à la problématique freudienne comme Lévi-

Strauss, la problématique du mythe recoupe celle de l'inconscient. Le mythe commence par ouvrir un jeu d'oppositions : haut-bas, chaud-froid, etc., pour ensuite les surmonter mais il ne peut surmonter ces oppositions que s'il commence par en ouvrir le jeu et il ne peut l'ouvrir ce jeu que pour les surmonter. Il est gênant de parler ici d'instance refoulante. Quel sens peut avoir « refoulement » quand on parle de ces sociétés ?

L. Marin. — On parlait d'une écriture qui engendrerait son propre support, ce support n'étant pas lui-même une surface mais un volume, etc... Je crois que c'est notre intention à tous les quatre de retourner le fonctionnement admis de certaines notions. Par exemple, l'écriture comme instance refoulante.

Un auditeur. — Ce qui m'a frappé le plus, c'est cet art premier qui apparaît au moment où les sociétés se sédentarisent et vous dites que les arts ici portent témoignage du passé et cela me plaît beaucoup parce que dans le temps où la société se fixe, quelque chose dans cette société doit porter témoignage du temps d'avant.

J. Kerchache. — Dans ces sociétés, l'homme est plus important mort que vivant. Avec la fixation, on va retrouver constamment la représentation des fondateurs du clan.

Un auditeur. — Il m'a semblé que vous disiez en même temps : « Mais dans ces sociétés quelque chose résiste à ce que ce passé soit évoqué et voilà pourquoi les œuvres d'art sont des inquiétantes étrangetés ». Je voulais savoir ce qui dans ces sociétés-là fait résistance à l'évocation du passé qui ne soit pas l'écriture.

H. Damisch. — Pourquoi cette assignation du refoulement à l'écriture et réciproquement ? Il y a un passage dans l'**Introduction à la psychanalyse** où Freud explique que la culture n'a pu se constituer que par une répression. Pour lui, le refoulement n'est pas quelque chose de second ; il est premier et constitutif de la culture. Freud compare l'art aux réserves naturelles que nous constituons aujourd'hui en disant : « Il faut garder quelque chose qui soit comme le souvenir, la trace de l'état qui était celui du monde avant que la société industrielle n'ait tout démoli ». Le souvenir d'un état antérieur mais qui n'est pas simplement le passé au sens généalogique, au sens où j'ai eu un père, un grand-père, un arrière-grand-père, etc., ce qui relève encore de l'historique, mais un passé pré-historique, le passé refoulé au sens strict du terme. L'art joue là-dessus. En même temps ces objets sont aussi le seul moyen dont ces sociétés disposent pour élaborer leur pensée, donc leur culture, donc ce qui refoule ; l'art c'est aussi l'instrument du refoulement. Si vous voulez que l'écriture soit le refoulement. l'art l'est aussi. Ces objets manifestent à la fois le refoulement et le retour du refoulé parce que les deux vont ensemble. Il n'y a refoulement que parce qu'il y a retour du refoulé et réciproquement.

Un auditeur. — Ce n'est pas la définition que nous donnons aujourd'hui. Nous confions le refoulement à d'autres instances que les œuvres d'art. Nous déléguons à nos artistes métaphoriquement le droit de dire ce que nous sommes par opposition à toutes ces instances qui nous interdisent de nous dire ce que nous sommes.

H. Damisch. — Prenez aujourd'hui la polémique conduite au nom du « post-modernisme » contre le modernisme considéré comme instance de répression, de refoulement. Considérez la réaction des peintres contre la tyrannie de l'art abstrait, ce qu'il est regardé par certains comme une pratique profondément répressive. Devant ces objets-là, c'est là ce qu'il nous font penser. On n'échappe pas à l'Un-heimlich.

J. Kerchache. — D'après mon expérience sur le terrain, il y a des objets sélectionnés qui vont fonctionner dans un petit groupe d'individus et il y a le collectif.

H. Damisch. — Il y a une hiérarchie, des privilèges.

J. Kerchache. — La parole est collective. Les objets sont le support du langage, la parole s'y inscrit. Dans les assemblées africaines, on trouve des bâtons de commandement qui vont servir à donner la parole ou à la retirer. Parfois même on voit de petites lames de fer qui sortent de la bouche des statues et qui signifient la bonne ou la mauvaise parole. Ces sculptures ne fonctionnent pas sans la parole, que nous avons malheureusement perdue. De même il nous manque la musique qui accompagne la sortie des masques dans les grandes cérémonies collectives et le langage secret ou la musique secrète ne seront compris que par certains initiés. Je ne crois pas que la parole a le même rôle que la peinture ou la sculpture.

FIN