



Les nouvelles idoles du primitivisme : une mythologie des modernes

Benoît Roux

Université de Rouen Normandie / Université des Antilles

THE NEW IDOLS OF PRIMITIVISM: A MYTHOLOGY OF THE MODERN

The emergence of the Musée du quai Branly project and its inauguration in Paris in 2006 have sparked off many controversies and stimulated numerous debates about the politics of representation, the colonial heritage in museum collections, the influence of art dealers, the role of indigenous communities, but also and above all the often antagonistic relationship between ethnographic and aesthetic approaches. It is not our intention here to reopen the controversy of the origins or to settle the alternative between the End of Art and the end of museum ethnography. On the contrary, we wish to place ourselves in a historical perspective, and to take advantage of this contribution to lay down some milestones in an intellectual journey that began more than a century ago and which is still often written in the mode of discontinuity.

KEYWORDS:

Otherness; Art; Ethnography; Idol; Art Market; Museum; Object; Artwork; Primitives; Surrealists

MOTS-CLÉS :

Altérité ; art ; ethnographie ; idole ; marché de l'art ; musée ; objet ; œuvre ; primitifs ; surréalistes

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.7>

INTRODUCTION

Imaginons un sculpteur mumuye qui présente une nouvelle statuette à ses amis. Leurs réactions immédiates peuvent sûrement être comparées à celles des peintres à qui Picasso montra *Les Femmes d'Alger*. « Il est fou » — « Un jour, il va se pendre derrière ». Et puis, le premier choc passé, ce sculpteur mumuye a dû vivre une intense compétition avec les autres artistes de son ethnie, un peu comme Braque, Picasso et Juan Gris entre 1911 et 1913.

« Ces sculpteurs — poursuit le marchand d'art et collectionneur Jacques Kerchache (1942-2001) — ont certainement tenu des conversations passionnantes pour l'évolu-



tion de leur art devant cette proposition »¹. En transposant ainsi au cœur de l'Afrique de l'Ouest, chez d'intemporels Mumuye, le dialogue artistique des avant-gardes parisiennes du début du XX^e siècle, J. Kerchache posait l'existence d'un universalisme dans l'acte de création, d'une intuition immédiate dans notre perception. L'instigateur du projet de musée des Arts premiers consacrait « l'affinité du tribal et du moderne », célébrée quelques années auparavant lors de l'exposition *Primitivism* au MoMA de New York, en paradigme pour appréhender des arts tour à tour qualifiés de *primitifs*, de *négres*, d'*exotiques*, de *premiers*, d'*extra-européens*, de *non occidentaux*, etc.².

Les discours qui accompagnèrent l'inauguration du musée du quai Branly en 2006, cinq ans après la mort de J. Kerchache, mobilisèrent amplement cette construction de la pensée pour en faire une généalogie revendiquée. Une généalogie avec les artistes du début du XX^e siècle, peintres et écrivains, qui, à contre-courant du mépris colonial, surent reconnaître aux arts premiers une valeur esthétique. C'est d'ailleurs sans ambiguïté que le président Jacques Chirac, principal promoteur du musée, fit du quai Branly le moyen de réparer l'iniquité coloniale : « Il viendra rompre une certaine vision, tronquée et injuste, de l'histoire de l'humanité et rendre toute leur place, une place immense et essentielle, aux Arts premiers. Ici, leurs expressions les plus abouties s'offriront à la découverte et à l'admiration »³. Le choix d'un nouveau lieu sur la rive gauche de la Seine, préféré au musée des Arts africains et océaniens (Porte Dorée, 1931) ou au musée de l'Homme (Trocadéro, 1938), devait achever cette rupture avec la période coloniale.

Pour autant, la création du musée du quai Branly fit ressurgir une querelle qui puise ses origines dans ce même début du XX^e siècle, entre les tenants d'une vision anthropologique et les défenseurs d'un regard esthétique sur les collections. « Tu vois — pourrions-nous résumer à la façon de Sergio Leone —, le monde se divise en deux catégories : ceux qui considèrent ces objets comme des artefacts documentaires et ceux qui y voient des œuvres d'art »⁴. L'architecte et scénographe Jean Nouvel se rangea d'emblée du côté des seconds en pensant le musée comme un cadre où « tout est fait pour provoquer l'éclosion de l'émotion portée par l'objet premier. [...] Poétique et dérangeant »⁵. De fait, les réactions et notamment académiques, ne se firent pas

-
- 1 Kerchache, Jacques. « L'artiste africain ». In Kerchache, J. — Paudrat, J.-L. — Stephan, L. *L'Art Africain. Les principales ethnies de l'art africain*. Paris : Citadelles & Mazenod, « L'Art et les grandes civilisations », 1988, p. 495.
 - 2 «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the modern*, 27 septembre 1984–15 janvier 1985. L'exposition a donné lieu à plusieurs publications, notamment Rubin, W. — Paudrat, J.-L. (éds.). *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris : Flammarion, « Art référence », 1987.
 - 3 Chirac, Jacques. Déclaration sur le chantier et le projet du musée du quai Branly. Paris, 15 octobre 2004. URS : <https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2004/10/15/declaration-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-le-chantier-et-le-projet-du-musee-du-quai-branly-a-paris-le-15-octobre-2004> [consulté le 4 juillet 2021].
 - 4 Librement inspiré d'une célèbre réplique du western spaghetti *Il buono, il brutto, il cattivo* — *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966).
 - 5 Nouvel, Jean. « Musée du quai Branly-Jacques Chirac ». In *Ateliers Jean Nouvel* [en ligne], 1996. URS : <http://www.jeannouvel.com/projets/musee-du-quai-branly> [consulté le 4 juillet 2021].



attendre à l'image de l'historien James Clifford qui évoquait dans la revue *Le Débat* « un vaste monde enchanté, éclairé comme un théâtre », où « “illusion” et “œuvre d’art” coexistent malaisément avec le réalisme de l’ethnographie et de l’histoire »⁶.

Il n'est pas ici question de rouvrir la controverse des origines ou de trancher l'alternative abstraite entre *Fin de l'art* et *fin de l'ethnographie muséale*. Nous voudrions au contraire nous inscrire dans les perspectives développées par les travaux de Philippe Dagen, Nélia Dias, Benoît de L'Estoile, Sophie Leclercq ou Maureen Murphy, et profiter de cette contribution pour poser quelques jalons dans une histoire encore souvent écrite sur le mode de la discontinuité.

Cette incursion sur les traces des idoles du primitivisme, nous la faisons, non pas en qualité d'historien de l'art — nous ne le sommes pas —, non plus en qualité d'anthropologue — nous ne prétendons pas l'être et ne définirons donc pas des concepts du *musée*, du *primitif* ou de *l'idole* —, et pas davantage ou encore moins en prétendant faire partager nos idées sur le sujet. *L'idole* et le *primitif* sont de ces notions idéologiquement problématiques — liées à une esthétique plus normative que descriptive — qui ne se laissent pas aborder au travers d'une définition univoque et partagée. Dans les deux cas pourtant, la prise en considération de leur enchevêtrement historique ouvre la voie à une enquête sur l'imaginaire des images forgées par l'Europe dans ses relations à l'Autre⁷. C'est donc en historien que nous envisagerons de délimiter quelques-unes des variations de discours et de pratiques qui ont alimenté les controverses sur lesquelles s'est construite la fiction du primitif dans l'art.

LA PRÉFÉRENCE ET LE REJET : DONNER À VOIR LES PRIMITIFS

Le mur opposé était recouvert d'une panoplie barbare de massues et de lances effrayantes. Les unes étaient incrustées de rangées serrées de dents brillantes pareilles à des scies d'ivoire ; d'autres portaient des touffes de cheveux humains ; et l'une d'elles, munie d'un énorme manche, avait la forme d'une faucille avec une courbe semblable à celle que fait le long bras du faucheur quand il abat l'herbe. On tremblait en regardant cet objet, on se demandait quel terrible sauvage, quel abominable cannibale avait bien pu s'en aller faire moisson de mort avec ce sinistre outil de dévastation⁸.

6 Clifford, James. « Le Quai Branly en construction », *Le Débat*, n° 147, 2007, p. 30.

7 Au croisement de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'anthropologie historique, les recherches suscitées depuis plus de trente ans par les deux notions ont permis un véritable renouvellement historiographique et épistémologique, voir notamment Bernand, Carmen — Gruzinski, Serge. *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*. Paris : Seuil, 1988 ; Watthee-Delmonte, M. — Dekoninck, R. (éds.). *L'idole dans l'imaginaire occidental*. Paris : L'Harmattan, 2005 ; Price, Sally. *Arts primitifs, regards civilisés* [1989]. Tr. par G. Lebaut et M.-A. Sichère. Paris : Beaux-arts de Paris Éditions, 2012 ; McIntosh-Varjabédian, F. (éd.). *Discours sur le primitif*. Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle — Lille 3, 2002.

8 Melville, Herman. « Moby Dick » [1851]. In *Moby Dick. Pierre ou Les Ambiguïtés*. Tr. par Ph. Jaworski. Paris : Gallimard, 2006, p. 32.



Très tôt, dès la rencontre de l'Ancien et du Nouveau Monde à la fin du XV^e siècle, des objets manufacturés d'Afrique, d'Amérique et plus tard d'Océanie affluèrent en Europe. Ornaments obligés des cabinets de curiosité, ces *exotica* suscitaient, à l'image des armes dépeintes par Herman Melville (1819–1891) sur le mur d'une taverne à marins, autant l'intérêt que la répulsion. En aucun cas toutefois, il n'aurait su être question de les considérer comme relevant de l'art. Que se passa-t-il alors au tournant du XX^e siècle pour que les objets produits par des sociétés dominées par les puissances coloniales européennes, et donc méprisées, commencent à être placés sur une ligne commune avec les arts reconnus comme tels en Europe, jusqu'à entrer, de façon graduelle certes, sur un même marché ?

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'état des connaissances en matière de cultures africaines, américaines ou océaniques demeurait évasif et désordonné. Le pêle-mêle ethnographique décrit par l'anthropologue Ernest-Théodore Hamy (1842–1908) à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 est à ce titre éloquent : l'Amérique préhispanique et le Laos, Hawaï et le Gabon, l'Indonésie et l'Alaska se côtoyaient sans logique apparente. Pour autant « le grand public montra l'intérêt qu'il prenait à ces choses lointaines, qui lui étaient si longtemps demeurées tout à fait étrangères et vers lesquelles le port[ai]ent de plus en plus les nécessités du moment »⁹.

En l'espèce, l'œuvre du peintre Paul Gauguin (1848–1903) et son rayonnement jouèrent un rôle central dans la fixation d'un horizon d'attente autour des *primitifs*. Au retour du premier voyage de l'artiste à Tahiti (1891–1893) et plus sûrement encore après sa mort en 1903, le public découvrit une peinture nouvelle aux sujets *exoticisés* ; une peinture annonciatrice de l'engouement pour les arts *lointains* auquel allaient participer tant de peintres et d'écrivains dans les décennies suivantes. La création chez Gauguin, trop souvent encore réduite à une genèse évidente, émergea en réalité à la conjonction de plusieurs facteurs, chacun reflétant l'aspiration du peintre à se défaire des influences de la civilisation moderne¹⁰.

Sur le plan politique et matériel, la décision du départ en Polynésie — pour laquelle Gauguin avait d'ailleurs hésité avec Madagascar et le Tonkin — résultait du constat d'incompatibilité entre la liberté de création revendiquée par l'artiste et le développement capitaliste de la société industrielle :

Tout est pourri, et les hommes et les arts. Il faut se déchirer sans cesse. [...] Pendant qu'en Europe les hommes et les femmes n'obtiennent qu'après un labeur sans répit la satisfaction de leurs besoins, pendant qu'ils se débattent dans les convulsions du froid et de la faim, en proie à la misère, les Tahitiens au contraire, heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie, ne connaissent de la vie que les douceurs¹¹.

9 Hamy, Ernest-Théodore. *Les Origines du musée d'ethnographie*. Paris : Ernest Leroux Éditeur, 1890, p. 60–61.

10 Voir l'analyse renouvelée de Dagen, Philippe. *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français* [1998]. Paris : Flammarion, 2010.

11 Lettre de Paul Gauguin à Jens Ferdinand Willumsen, fin 1890, citée dans Gauguin, Paul. *Oviri : écrits d'un sauvage*. Guérin, D. (éd.). Paris : Gallimard, 1974, p. 67–68.



S'il est tentant de voir dans ce passage, à la suite de Françoise Cachin (1936–2011), « une des premières traces de ce thème mythique de la décadence de l'Occident, si cher à de nombreux intellectuels européens de la génération suivante », l'expérience qu'avait Gauguin de la banqueroute en France était, elle, bien réelle¹². Le peintre ne développait pas davantage, comme il a parfois été écrit, une pensée annonciatrice de l'anticolonialisme des années 1920, et ce, d'autant moins avant son départ pour le Pacifique¹³. En revanche, il fut, aux Marquises notamment (1901–1903), un farouche opposant à l'administration coloniale, civile et religieuse, dont la politique avait conduit à la disparition brutale des cultes et cultures antérieurs dans l'archipel¹⁴.

Sur le plan artistique, le peintre prônait le rejet des canons pour laisser cours à une expressivité intérieure affranchie des voies académiques jugées corruptrices. « Nous sommes — disait-il — tombés dans l'abominable erreur du naturalisme. [...] La vérité, c'est l'art cérébral pur, c'est l'art primitif »¹⁵. Cette part du *primitif* chez Gauguin, encouragée dès 1878 par Vincent Van Gogh, se déclinait¹⁶. Elle liait par comparatisme, et selon la typologie qu'en donne Philippe Dagen, le *rustique* et le *sauvage*. Autrement dit, le peintre trouvait autant le *primitif* dans la matière de Bretagne (*Quatre femmes bretonnes*, 1886¹⁷) que dans celle de Tahiti (*Manao Tupapau — L'esprit des morts veille*, 1892¹⁸). Dans les deux cas, « l'enjeu n'[était] pas pour lui de réunir les images d'une description véridique, mais d'inventer une province archaïque »¹⁹. Le pinceau de Gauguin s'attacha dès lors moins aux physionomies et aux caractères qu'aux costumes, aux objets, aux motifs, à tout ce qui participait à la projection fictionnelle d'un pittoresque traditionnel à jamais disparu²⁰.

Mais ce qui aurait pu n'être qu'une mode éphémère au tournant du XX^e siècle tendit à devenir à partir des années 1920 un point de focalisation persistant des artistes d'avant-garde. Pour autant, était-ce toujours le même regard sur les *primitifs* ?

12 Cachin, Françoise. *Gauguin*. Paris : Le livre de Poche, 1968, p. 201.

13 Voir par exemple Danielsson, Bengt. *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises* [1964]. Tr. par M.-T. Danielsson. Paris : Presses Pocket, 1988.

14 Staszak, Jean-François. *Géographies de Gauguin*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2003, p. 114–117.

15 Ces propos furent rapportés par l'essayiste Morice, Charles. *Paul Gauguin*. Paris : H. Floury, 1920, p. 27. Pour Gauguin, la réalité est celle de l'esprit et des essences. L'art est une abstraction dont le creuset créatif se situe dans le cerveau du peintre et pas ailleurs.

16 Staszak, Jean-François. *Géographies de Gauguin*, *op. cit.*, p. 83 sq.

17 Neue Pinakothek (Munich), huile sur toile, 71,8 × 91,4 cm.

18 Albright-Knox Art Gallery (Buffalo), huile sur toile, 73,02 × 92,39 cm.

19 Dagen, Philippe. *Primitivismes. Une invention moderne*. Paris : Gallimard, 2019, p. 282. Le critique d'art identifie cinq modes selon lesquels se décline la pensée et la connaissance du *primitif* à partir de la fin du XIX^e siècle : le sauvage, le fou, l'enfant, le préhistorique et le rustique.

20 L'archétype du système tahitien est la toile *Mata Mua — Autrefois* (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Madrid), huile sur toile, 91 × 69 cm, 1892) : dans une nature luxuriante, trois femmes au second plan environnent un *tiki* de pierre, nombreux dans l'île avant l'arrivée des missionnaires.

L'ŒUVRE ET L'ARTEFACT : L'APPROPRIATION SURREALISTE DES OBJETS SAUVAGES



Les plus acharnés collectionneurs de sculpture nègre sont des amateurs des œuvres d'art tout à fait d'avant-garde et souvent ces artistes eux-mêmes. Il n'est pas rare de voir dans les ateliers d'artistes aux dessins les plus avancés une ou plusieurs de ces statues de bois au visage en triangle, aux membres taillés symétriquement, posées sur le coin de quelque rayon ou de quelque vieux bahut. La statue nègre semble regarder avec une grande sympathie la toile cubiste ou telle statue contemporaine qui s'ébauche sous la main inspirée de l'artiste²¹.

Désormais loin de l'idée de fonder un « Atelier des Tropiques »²² — communauté idéale d'artistes rêvée par Gauguin en Martinique, à Madagascar ou à Tahiti —, c'est d'abord à Paris dans les milieux surréalistes que se réinventait l'idole des origines. La critique tant politique qu'esthétique des écueils de la modernité industrielle, toujours au cœur du mouvement, se doublait d'un anticolonialisme radical. Mais, plus encore, et comme le souligne le critique André Warnod (1885-1960) avec intérêt, l'engouement créatif pour les *primitifs* passait dorénavant par un exotisme collectionné²³.

De cela, l'histoire de l'art retient généralement la fascination d'artistes pour les *fétiches* venus d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie : celle des peintres Maurice de Vlaminck (1876-1958) et André Derain (1880-1954) pour les masques Fang d'Afrique centrale ; celle des écrivains poètes André Breton (1896-1966) et Paul Éluard (1895-1952) pour les poupées kachina des Hopi d'Arizona — parmi lesquels l'auteur du *Manifeste du surréalisme* passa d'ailleurs l'été 1945 — ou pour les masques Yup'ik d'Alaska. Entre les interstices, pourtant, une autre histoire plus en nuances se jouait. Si l'idée d'une sympathie esthétique — plutôt que celle d'une révélation, aujourd'hui battue en brèche par la critique²⁴ — entre ces objets de *l'Ailleurs* et la production surréaliste est opérante, elle n'explique pas à elle seule ces affinités électives.

La dimension marchande était, comme l'ont montré les travaux de Sophie Leclercq, un élément moteur de l'appropriation des arts *primitifs* par les surréalistes :

Les relations qu'ils entretiennent avec les marchands, leur correspondance tout comme l'abondance des catalogues de ventes comportant de nombreuses

21 Warnod, André. « L'art nègre », *Comœdia*, VI, 1555, 2 janvier 1912, p. 3.

22 Voir notamment le catalogue de l'exposition *Gauguin-Tahiti, l'atelier des Tropiques* (Paris-Boston, 2003-2004). Frèches-Thory, C. — Shackelford, G. T. M. (éds.) *Gauguin-Tahiti, l'atelier des Tropiques*. Paris : Réunion des Musées nationaux, 2003.

23 Voir l'ouvrage tiré de la thèse de doctorat de Leclercq, Sophie. *La Raçon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon : Les Presses du Réel, 2010.

24 Sur la notion de *sympathie* et son rapport à l'autorité symbolique, voir Dagen, Philippe. *Primitivismes 2. Une guerre moderne*. Paris : Gallimard, 2021, p. 15 sq.



annotations, que l'on retrouve dans les archives de Breton et d'Éluard, révèlent à quel point assister aux ventes fait partie de leur mode de vie²⁵.

À cet égard, le galeriste et collectionneur Charles Ratton (1895–1986), fin connaisseur du Moyen Âge et figure incontournable du marché de l'art parisien des années 1930, joua un rôle d'accompagnement essentiel sur plusieurs plans entremêlés.

Sur le plan sociologique et poétique, d'abord, dans la mise en scène de la « trouvaille » — « merveilleux précipité du désir », selon l'expression même d'André Breton²⁶ — qui suscita l'enthousiasme initial d'une génération d'artistes collectionneurs, et ce, notamment pour les objets nord-américains (*Masques et Ivoires anciens de l'Alaska et de la Côte Nord-Ouest de l'Amérique*, 1935). Mais en deçà du premier mouvement de fascination indépassable, l'appropriation et la reconnaissance surréalistes des pièces ethnographiques participèrent de l'intention assumée du mouvement de se construire une identité maîtrisée²⁷ ; une identité intimement liée aux cultures dont ces artefacts, déracinés par les tempêtes coloniales, offraient des échos fragmentaires.

Sur le plan du symbolisme, ensuite, pour avoir fait émerger des analogies formelles entre des pièces ethnographiques et des productions surréalistes : « d'un masque esquimau en forme de canard, d'une plante carnivore, d'un verre malaxé par la lave d'un volcan à un objet surréaliste, il n'y a qu'un pas à franchir. Il est vite franchi par le visiteur »²⁸ (*Exposition surréaliste d'objets*, 1936). Les expositions et leurs catalogues jouèrent dès lors de ces variations dans la perception que le public avait des objets qui l'entouraient, chargés de représentations et d'interprétations qui se superposaient aux formes réelles. Les objets, ainsi détournés de leurs usages, pouvaient alors prendre un sens pour partie métamorphosé et se charger de signes nouveaux, au point que « le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable [...] cessent d'être perçus contradictoirement »²⁹.

Sur le plan strictement marchand, enfin, dans le développement d'un double aspect spéculatif et opportuniste (*Vente André Breton et Paul Éluard*, 1931). Il perdure à ce sujet une équivoque de la part des deux écrivains ; équivoque que la presse du temps ne manqua pas de souligner : « Coïncidant avec les succès de l'Exposition coloniale, une vente de sculptures ne pouvait manquer d'attirer à l'Hôtel de Ville amateurs et

25 Leclercq, Sophie. « L'appropriation surréaliste de "l'art sauvage" dans l'entre-deux-guerres : l'objet surréaliste contre l'objet colonial », *Histoire de l'art*, n° 60, 2007, p. 140–141.

26 Breton, André. *L'Amour fou* [1937]. Paris : Gallimard, 1991, p. 21–22.

27 Voir à ce sujet Cowling, Elisabeth. « An Other Culture ». In Dawn, Ades. *Dada and Surrealism Reviewed*. London : Art Council of Great Britain, 1978, p. 467 : « Such has been the success of surrealist propaganda for the works of art they discovered or rediscovered that it is perhaps difficult for us to realise just how radical their taste was in the 1920s and 1930s » (« Le succès de la propagande surréaliste autour des œuvres d'art qu'ils ont découvertes ou redécouvertes est tel qu'il nous est peut-être difficile de réaliser à quel point leur goût était radical dans les années 1920 et 1930 »).

28 Henry, Maurice. « Quand la poésie devient tangible. Une exposition d'objets surréalistes », *Le Petit Journal*, 24 mai 1936, p. 11.

29 Breton, André. « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution surréaliste*, vol. V, n° 12, 15 décembre 1929, p. 1.

curieux [...] la dispersion de la collection André Breton et Paul Éluard »³⁰. D'un côté, les surréalistes avaient condamné avec véhémence l'Exposition coloniale et sa mise en scène théâtrale, voire *carton-pâte*, du mythe de la « mission civilisatrice » de la France dans ses territoires ultramarins, de l'autre, A. Breton et P. Éluard profitaient en toute connaissance de cause du retentissement de l'événement et de ses effets pour conforter leur propre vente et donc leurs bénéfices³¹.

Parmi les détracteurs du mouvement, comme le critique Waldemar-George (1893-1970), l'objection était toute trouvée : « ce retour à un état premier de la civilisation est devenu une forme d'académisme »³². De fait, la fascination des surréalistes pour les objets africains, américains ou océaniens paraissait s'inscrire dans une dialectique permanente entre anticonformisme et suivisme, « c'est-à-dire d'une adaptation des surréalistes à la tendance du milieu qui [était] le leur »³³. Mais pouvait-il en être autrement ?

L'ÉCRIN ET LA FABRIQUE : EXPOSER L'ALTÉRITÉ « DANS LA MAISON D'AUJOURD'HUI »

Le premier choc provoqué en Europe par la connaissance, par la révélation de l'art précolombien et des arts dits « primitifs » appartient déjà au passé. [...] L'élargissement du goût est un fait acquis. Déjà les milieux plus ou moins fermés d'amateurs d'art exotique ne sont plus les seuls à apprécier la sculpture nègre ou les bas-reliefs mayas. Les réflexions que l'on entend devant les vitrines du musée de l'Homme prouvent que la sensibilité du public s'est assouplie, qu'elle est prête à accueillir ce que naguère elle eût repoussé d'emblée³⁴.

L'Exposition coloniale de 1931 fut un succès tel que les collectionneurs Henri Clouzot (1865-1941) et André Level (1863-1947) affirmaient que « le public était mûr pour apprécier la nouvelle matière d'art qui lui était soumise »³⁵. Les propos de l'anthropologue Jacques Soustelle (1912-1990), au moment de l'inauguration du musée de l'Homme en 1938, dont il était alors le directeur adjoint, ne disaient pas autre chose. H. Clouzot et A. Level le nuançaient seulement en mentionnant l'abord difficile, aux yeux de certains critiques et visiteurs, des fétiches africains : « œuvres plus ardues, mais parfois plus hautes, plus significatives encore »³⁶. Mais était-il encore question d'exposer l'*Autre* ou de porter un regard sur *Soi*, et ce, à travers des objets qui

30 « Au hasard des ventes », *L'Ami du peuple*, IV, 1155, 3 juillet 1931, p. 2.

31 Ruscio, Alain. « Contre l'exposition coloniale de 1931 (Paris-Vincennes) : des voix fermes, mais bien isolées. Aperçus », *ADEN. Paul Nizan et les années trente*, 8, 1, 2009, p. 104-111.

32 George, Waldemar. « Le crépuscule des idoles », *Les Arts à Paris*, 17, 1^{er} mai 1930, p. 7.

33 Leclercq, Sophie. « L'appropriation surréaliste de "l'art sauvage"... », art. cité.

34 Soustelle, Jacques. « Le Musée de l'Homme a ouvert ses portes », *Beaux-Arts*, 15 juillet 1938, p. 4.

35 Clouzot, Henri — Level, André. *Sculptures africaines et océaniques, colonies françaises et Congo belge*. Paris : F. Sant' Andrea et Marcesou, s. d. [1923], p. 4.

36 *Ibidem*.



participaient d'une mise en scène où primait non pas la réflexion sur leur origine et leur signification, mais leur seconde vie en Europe entre les mains de possesseurs illustres considérés à bien des égards comme de nouvelles figures tutélaires³⁷ ?

À suivre ces témoignages, l'Entre-deux-guerres constitua donc un moment de bascule, de transformation profonde dans la perception des objets *primitifs* désormais constitués en « art ». Mais quel(s) art(s) ? Dans l'effervescence de l'Exposition de 1931, deux visions s'opposaient radicalement sur le terrain de la sémantique. Dans un article consacré à « La renaissance des arts indigènes », le critique Robert de La Sizeranne (1866-1932) les définit comme des arts mineurs. Le choix délibéré du pluriel soulignait, sous sa plume, la nature fondamentalement décorative de ces arts *indigènes* — c'est-à-dire opposés aux beaux-arts —, dont il associa l'esthétique, sans doute pour mieux la faire accepter, à la pratique du goût populaire : « Le "fini" d'un objet d'art est le critère suprême du Beau pour ces peuples, les plus raffinés aussi bien que les primitifs. D'ailleurs, en Europe nos classes populaires n'en ont pas d'autre »³⁸. Le *rustique* et le *primitif* partageaient une fois de plus le même sort.

À l'autre extrémité du spectre définitoire, l'ethnologue Marcel Mauss (1872-1950) préférait au pluriel « arts indigènes », le singulier « art indigène », faisant de ce fait entrer de plain-pied ces objets dans l'art *stricto sensu*³⁹. Mais l'attention portée par l'auteur de *l'Essai sur le don* à la reconnaissance et au respect d'une égale dignité des productions artistiques s'inscrivait dans une préoccupation universaliste bien plus vaste : « c'est une joie pour les vétérans de l'ethnographie et de la sociologie, joie pure et sans mélange que de voir les futurs savants et futurs artistes entrer dans la vie avec cet esprit large et proclamer par l'acte leur accord chaleureux avec tout ce que l'humanité a produit de beau »⁴⁰.

Si la dimension esthétique et avec elle la fascination pour les arts *non occidentaux* tinrent à l'évidence une place prépondérante dans cette double perception d'une humanité commune au sein de laquelle s'exprimaient des diversités multiples — conception qui présida à la création du musée de l'Homme —, les perspectives ethnographiques et artistiques entrèrent en tension, sinon en concurrence, dès avant l'inauguration du nouveau musée sur la colline de Chaillot. Le constat que dressait déjà Georges Henri Rivière (1897-1985) en 1930, alors qu'il occupait les fonctions de sous-directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro, est à ce titre éloquent :

37 Estimé entre 100 000 et 150 000 euros, un masque gouro de Côte d'Ivoire a ainsi été adjugé à 1 375 000 euros à l'Hôtel Drouot en 2014. Or c'est ici la provenance qui explique le niveau d'enchère élevé : le masque fit en effet partie de la collection personnelle d'André Breton, qui l'avait acquis du collectionneur Paul Guillaume dans les années 1920. Le surréaliste le revendit à Charles Rattou vers 1930. Comble de la fétichisation, le masque apparaît sur un portrait que le photographe surréaliste Man Ray (1890-1976) fit de Simone Kahn (1897-1980), la première épouse du poète, dans l'appartement du 42 rue Fontaine en 1927.

38 La Sizeranne, Robert de. « L'art à l'Exposition coloniale. III : la renaissance des arts indigènes », *Revue des Deux Mondes*, vol. 4, n° 3, 1^{er} août 1931, p. 583.

39 Mauss, Marcel. « Les arts indigènes », *Lyon universitaire*, 14, avril-mai 1931, p. 1-2.

40 *Ibidem*.



Depuis que certaines classes d'objets ethnographiques — en particulier des sculptures africaines puis océaniques — ont été annexées au domaine de la curiosité artistique sous l'impulsion, quelques années avant la guerre, d'artistes de l'école de Paris, un fossé n'a laissé de se creuser entre le public gagné à ce goût et les conservateurs de musées d'ethnographie⁴¹.

L'état de décrépitude avancée dans lequel les « artistes de l'école de Paris » avaient découvert le musée vieillissant expliquait, selon G. H. Rivière lui-même, l'image désastreuse que cette avant-garde s'était forgée de la discipline ethnographique, mais aussi sa volonté de « constituer bien vite un Louvre pour y rassembler toutes les belles pièces d'art primitif »⁴².

Aussi, lorsqu'il fut question d'aménager de nouvelles salles, Le Corbusier (1887-1965) proposa ses services au directeur du musée, Paul Rivet (1876-1958). Il ne s'agissait pas selon la formule de l'architecte d'un « travail d'architecture », mais d'une « mise en scène d'œuvres d'art, à divers points de vue », de la « création d'une atmosphère ». La réponse de P. Rivet fut aussi polie qu'inflexible : « Je dois vous dire que le futur musée d'Ethnographie doit être strictement scientifique [...]. Je suis convaincu qu'avec votre sensibilité et votre sens plastique de haute classe vous sauriez donner à nos objets une "atmosphère" incomparable, mais notre but est plus austère »⁴³. Si le document l'emporta sur l'œuvre au Palais de Chaillot — pour un temps au moins —, Le Corbusier réalisa de son côté un certain nombre de mises en espace des arts indigènes et notamment lors de l'exposition *Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui* organisée avec le galeriste Louis Carré (1897-1977) à la Maison de Verre en 1935. Cet aménagement d'intérieurs participait d'une mise en scène globale, faisant dialoguer différents types d'œuvres d'art, du moderne et du primitif, du contemporain et du classique ou de l'antique, jouant sur les analogies de formes et/ou de matières⁴⁴.

Impossible de ne pas voir dans cette mise en « atmosphère » des parallèles avec la « poétique de situation » proposée par Jean Nouvel au musée du quai Branly-Jacques Chirac ; musée qu'il décrit en ces termes : « c'est un endroit chargé, habité, celui où dialoguent les esprits ancestraux des hommes ». Les poteaux structurels s'y métamorphosent en « arbres » ou en « totems », quand « le jardin parisien devient un bois sacré et le musée se dissout dans ses profondeurs »⁴⁵. La généalogie est incontestable. L'accent mis sur le choc émotionnel pour toute appréciation face aux objets des arts

41 Rivière, Georges Henri. « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-arts », *Cahiers de Belgique*, vol. 9, novembre 1930, p. 310. Voir la réédition de ce texte dans *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n° 33, 2003, p. 67-68.

42 Voir à ce sujet Dias, Nélia. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1878-1908. Anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éditions du CNRS, 1991.

43 Cité par Delpuech, André. « Frontières, atmosphères, idoles et nostalgies ». In Mengin, Ch. (éd.). *Le Corbusier et les arts dits "primitifs"*. Paris : Éditions de La Villette, 2019, p. 288. Voir également Murphy, Maureen. « Entre œuvres d'art et documents : les arts d'Afrique à Paris et à New York dans les années 1930 », *Histoire de l'art*, n° 60, 2007, p. 127-135.

44 Sur cette exposition, voir Lecomte, Laurent. « "Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui" ». In Mengin, Ch. (éd.). *Le Corbusier...*, op. cit., p. 123-157.

45 Nouvel, Jean. « Musée du quai Branly-Jacques Chirac », article cité.



premiers — devenus entre-temps objets de *l'Autre* et de *l'Ailleurs* — est partout. La logique déambulatoire achronique et les effets de lumière favorisent une mise en scène spectaculaire et sensorielle aux dépens des informations documentaires souvent réduites à leur expression la plus minimale. Ainsi pourrions-nous dire que le glissement des objets *non occidentaux* du champ de l'ethnographie vers celui des beaux-arts, tel qu'il s'est progressivement imposé au cours du XX^e siècle, s'incarne de façon absolue entre les murs de l'écrin à *merveilles*⁴⁶ du quai Branly. C'est, pour reprendre l'expression de l'ethnologue Gérard Toffin, « le triomphe de l'*homo aestheticus* porté par les surréalistes »⁴⁷.

CONCLUSION : LE MYTHE ET LE SAVOIR

Nous pourrions conclure avec l'historien de l'art Ernst Gombrich (1909–2001) que « la préférence pour le primitif équivaut souvent à un rejet »⁴⁸ ; rejet sur les plans politique, social comme esthétique. On ne peut non plus ignorer que cette fascination s'alimente dans la durée à un sentiment de nostalgie pour un âge d'or perdu, qu'il soit celui de la découverte de civilisations *originelles* et du « choc ressenti par les grands auteurs : Léry, Staden, Thevet »⁴⁹ au XVI^e siècle, ou celui de la (re)découverte par les avant-gardes du XX^e siècle avec l'avènement de nouvelles idoles.

Aussi, plutôt que de marqueur de fin ou de recomposition de l'art, les arts dits *primitifs* constituent un véritable miroir du temps dont il convient aujourd'hui de prendre toute la mesure de la profondeur. Mais c'est à la voix de Claude Lévi-Strauss (1908–2009) qu'il nous semble devoir laisser le soin de conclure :

Quand je revois les objets que j'ai recueillis sur le terrain entre 1935 et 1938 et c'est aussi vrai des autres, je sais bien que leur intérêt est devenu soit documentaire, soit aussi ou surtout esthétique. Sous le premier aspect, ils relèvent du laboratoire et de la galerie d'étude ; sous le second, du grand musée des Arts et des civilisations que les Musées de France appellent de leurs vœux⁵⁰.

46 Le *merveilleux*, qui occupa une place centrale dans la constitution des cabinets de curiosités à la Renaissance (*mirabilia*), connut une résurgence créatrice avec le surréalisme ; il fut de fait une valeur de référence pour le mouvement qui contribua largement à la définition de la sensibilité aux XX^e–XXI^e siècles. Voir Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Éditions du Sagittaire, 1924, p. 24 : « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ».

47 Toffin, Gérard. « André Breton, précurseur du musée du quai Branly », *Les Temps Modernes*, vol. 686, n° 5, 2015, p. 196.

48 Gombrich, Ernst Hans. *La Préférence pour le primitif : épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002]. Tr. par D. Lablanche. Paris : Phaidon Press, 2004, p. 7.

49 Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques* [1955]. Paris : Presses Pocket, 2005, p. 387.

50 Lévi-Strauss, Claude. « Une synthèse judicieuse », *Le Monde*, 9 octobre 1996, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

- « Au hasard des ventes », *L'Ami du peuple*, vol. IV, n° 1155, 3 juillet 1931, p. 2.
- Bernand, Carmen — Gruzinski, Serge. *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*. Paris : Seuil, 1988.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Éditions du Sagittaire, 1924.
- Breton, André. « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution surréaliste*, vol. V, n° 12, 15 décembre 1929, p. 1-17.
- Breton, André. *L'Amour fou* [1937]. Paris : Gallimard, « Folio », 1991.
- Cachin, Françoise. *Gauguin*. Paris : Le livre de Poche, « Série Art », 1968.
- Chirac, Jacques. Déclaration sur le chantier et le projet du musée du quai Branly. Paris, 15 octobre 2004. URS: <https://www.elysee.fr/jacques-chirac/2004/10/15/declaration-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-sur-le-chantier-et-le-projet-du-musee-du-quai-branly-a-paris-le-15-octobre-2004> [consulté le 4 juillet 2021].
- Clifford, James. « Le Quai Branly en construction », *Le Débat*, n° 147, 2007, p. 29-39.
- Cowling, Elisabeth. « An Other Culture ». In Dawn, Ades. *Dada and Surrealism Reviewed*. London : Art Council of Great Britain, 1978.
- Dagen, Philippe. *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français* [1998]. Paris : Flammarion, « Champs Arts », 2010.
- Dagen, Philippe. *Primitivismes. Une invention moderne*. Paris : Gallimard, 2019.
- Dagen, Philippe. *Primitivismes 2. Une guerre moderne*. Paris : Gallimard, 2021.
- Danielsson, Bengt. *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises* [1964]. Tr. par Marie-Thérèse Danielsson. Paris : Presses Pocket, « Agora », 1988.
- Delpuech, André. « Frontières, atmosphères, idoles et nostalgies ». In Mengin, Christine (éd.). *Le Corbusier et les arts dits "primitifs"*. Paris : Éditions de La Villette, « Les Rencontres de la Fondation Le Corbusier », 2019, p. 285-299.
- Dias, Nélia. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1878-1908. Anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éditions du CNRS, 1991.
- Frèches-Thory, Claire — Shackelford, George T. M. (éds.). *Gauguin-Tahiti, l'atelier des Tropiques*. Paris : Réunion des Musées nationaux, 2003.
- Gauguin, Paul. *Oviri : écrits d'un sauvage*. Guérin, Daniel (éd.). Paris : Gallimard, « Idées » 1974.
- George, Waldemar. « Le crépuscule des idoles », *Les Arts à Paris*, 17, 1^{er} mai 1930, p. 6-13.
- Gombrich, Ernst Hans. *La Préférence pour le primitif : épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002]. Tr. par Dominique Lablanche. Paris : Phaidon Press, 2004.
- Hamy, Ernest-Théodore. *Les Origines du musée d'ethnographie*. Paris : Ernest Leroux Éditeur, 1890.
- Henry, Maurice. « Quand la poésie devient tangible. Une exposition d'objets surréalistes », *Le Petit Journal*, 24 mai 1936, p. 11.
- Kerchache, Jacques. « L'artiste africain ». In Kerchache, Jacques — Paudrat, Jean-Louis — Stephan, Lucien. *L'Art Africain. Les principales ethnies de l'art africain*. Paris : Citadelles & Mazenod, « L'Art et les grandes civilisations », 1988, p. 494-496.
- Leclercq, Sophie. *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*. Dijon : Les Presses du Réel, « Œuvres en sociétés », 2010.
- Leclercq, Sophie. « L'appropriation surréaliste de "l'art sauvage" dans l'entre-deux-guerres : l'objet surréaliste contre l'objet colonial », *Histoire de l'art*, n° 60, 2007, p. 137-148.
- Lecomte, Laurent. « "Les Arts dits primitifs dans la maison d'aujourd'hui" ». In Mengin, Christine (éd.). *Le Corbusier et les arts dits "primitifs"*. Paris : Éditions de La Villette, « Les Rencontres de la Fondation Le Corbusier », 2019, p. 123-157.
- Lévi-Strauss, Claude. « Une synthèse judicieuse », *Le Monde*, 9 octobre 1996, p. 20.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques* [1955]. Paris : Presses Pocket, « Terre humaine », 2005.



- Mauss, Marcel. « Les arts indigènes », *Lyon universitaire*, 14, avril-mai 1931, p. 1-2.
- McIntosh-Varjabédian, Fiona (éd.). *Discours sur le primitif*. Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle — Lille 3, « UL 3 », 2002.
- Melville, Herman. « Moby Dick » [1851]. In *Moby Dick. Pierre ou Les Ambiguïtés*. Tr. par Philippe Jaworski. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- Morice, Charles. *Paul Gauguin*. Paris : H. Floury, 1920.
- Murphy, Maureen. « Entre œuvres d'art et documents : les arts d'Afrique à Paris et à New York dans les années 1930 », *Histoire de l'art*, vol. 60, 2007, p. 127-135.
- Nouvel, Jean. « Musée du quai Branly-Jacques Chirac ». In *Ateliers Jean Nouvel* [en ligne], 1996. URS : <http://www.jeannouvel.com/projets/musee-du-quai-branly> [consulté le 4 juillet 2021].
- Price, Sally. *Arts primitifs, regards civilisés* [1989]. Tr. par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère. Paris : Beaux-arts de Paris Éditions, « D'art en questions », 2012.
- Rivière, Georges Henri. « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-arts », *Cahiers de Belgique*, vol. 9, novembre 1930, p. 310-313.
- Rubin, William — Paudrat, Jean-Louis (éds.). *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris : Flammarion, « Art référence », 1987.
- Ruscio, Alain. « Contre l'exposition coloniale de 1931 (Paris-Vincennes) : des voix fermes, mais bien isolées. Aperçus », *ADEN. Paul Nizan et les années trente*, 8, 1, 2009, p. 104-111.
- Sizeranne, Robert de La. « L'art à l'Exposition coloniale. III : la renaissance des arts indigènes », *Revue des Deux Mondes*, vol. 4, n° 3, 1^{er} août 1931, p. 575-594.
- Soustelle, Jacques. « Le Musée de l'Homme a ouvert ses portes », *Beaux-Arts*, 15 juillet 1938, p. 4.
- Staszak, Jean-François. *Géographies de Gauguin*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2003.
- Toffin, Gérard. « André Breton, précurseur du musée du quai Branly », *Les Temps Modernes*, vol. 686, n° 5, 2015, p. 174-197.
- Warnod, André. « L'art nègre », *Comœdia*, VI, 1555, 2 janvier 1912, p. 3.
- Wathee-Delmotte, Myriam — Dekoninck, Ralph (éds.). *L'Idole dans l'imaginaire occidental*. Paris : L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2005.

Benoît Roux

Université de Rouen Normandie — ERIAC EA 4705 / Université des Antilles — AIHP-GEODE EA 929