

# L'altération nègre

---

« Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière.  
Je suis une bête, un nègre...  
Le plus malin est de quitter ce continent...  
Plus de mots... J'ensevelis les morts dans mon ventre.  
Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! »  
Rimbaud

## Topique : du même et de l'autre

---

Il y a bien longtemps déjà, un étrange étranger, arrivé d'Élée, vint nous apporter la parole de l'autre. Lui qui était personne ou le sans nom, nous enseigna, contre Parménide qui affirma l'immuable identité du même, que l'altérité circule toujours au cœur du *logos* mais que, pour cette raison, l'autre est toujours relatif au même et qu'il n'y a donc pas de tout autre ou de différence absolue. Ainsi accueillie, l'altérité fut en même temps annexée à l'empire du même, intégrée en particulier au *tissu* de la cité.

Mais l'histoire, *notre* histoire ne s'est pas vraiment réglée sur ce modèle. La différence trop forte de l'Occident a fini par écraser toute différence. Dans l'échange inégal et souvent meurtrier que l'Occident a institué, le rapport à l'autre est resté dissymétrique, unilatéral, déséquilibré. Et quand, à la fin, les hommes noirs se sont mis debout pour nous regarder, quand ils ont mis fin « au privilège de voir sans qu'on (les) voie » (Sartre, 1948), quand ils ont pris la parole, l'autre s'est révélé différent de celui que Platon ou Hegel nous avait annoncé : le *barbaros* ne fut pas *hellénisé* et ne se laissa pas apprivoiser. Nous en fûmes quittes alors pour poursuivre un monologue deux fois millénaire, un interminable soliloque. Mais comme nous

avons pourtant besoin de l'étranger pour nous affirmer et pour construire notre identité, il fallut bien l'inventer et nous le façonnâmes à notre guise, le présentant tour à tour comme un diable, l'héritier maudit des fils de Cham ou comme un dieu, comme un mauvais ou comme un bon sauvage, croyant parler de lui alors que, alibi de l'amour ou de la haine que nous nous portons à nous-mêmes, nous ne prenions en considération que notre rapport avec lui.

C'est en tout cas ce que l'on ne peut qu'être tenté de penser quand on considère l'apparition, en pleine ère coloniale, de ce qu'on a appelé les « arts primitifs ». Gauguin, le premier, le « primitif entre les primitifs », avait lancé la mode de ce que l'on allait appeler justement « le primitivisme » ; « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs », écrivait-il à O. Redon en 1890, en donnant pour la première fois une acception positive à ce terme. Le primitivisme apparaissait donc, d'entrée de jeu, comme un ressourcement à une origine antérieure ou étrangère à la Renaissance « Pour faire neuf, disait encore Gauguin, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance ». Plus qu'un support à une révolte formelle contre l'académisme et le naturalisme, ce qu'il cherchait dans l'art primitif, c'étaient les *immémoriaux*, l'*Urmensch* et l'*Urnatur*. En partant pour Tahiti puis pour les Marquises, il entendait aller puiser à la source primordiale ou au principe du grand art afin de devenir, sans rien pourtant de régressif ni de *völkisch*, le primitif d'une époque nouvelle : « mon art tend à cette réalité des grandes formes qui se trouvent parfaitement pures, dans l'art nègre et parmi les primitifs authentiques », écrit-il par exemple. L'expressionnisme allemand de *Die Brücke* et du *Blaue Reiter* ne sera très explicitement que la grande répétition de cette thématique héritée du romantisme. Pechstein puis É. Nolde partiront à leur tour pour ces mers du sud où se situait pour les surréalistes, le centre du monde. Là-bas, « l'expression intense et souvent grotesque d'énergie, de vie » des « primitifs » contraste évidemment avec le bon goût, l'art « sirupeux, pâle et dégénéré » d'une Europe vieillie et usée.

« Primitif », le mot d'abord, quand il n'était pas réservé à l'histoire de l'art (les primitifs italiens) était un concept comparatif à connotation péjorative et il avait fini par remplacer en partie au XIX<sup>e</sup> siècle celui de « barbare ». Mais Gauguin l'emploie encore et il écrit d'une façon encore bien rousseauiste en donnant la frappe et la force d'un manifeste à cet aphorisme qui sonne comme le coup d'envoi du primitivisme : « le retour à la barbarie est pour moi un rajeunissement ». Amertume et désenchantement viendront plus tard. La découverte d'un sol tahitien devenu « tout-à-fait français », d'un sol où la colonisation avait accompli son œuvre de mort allait bien vite faire de lui le peintre de l'Éden et du péché : « C'était bien fini, rien que des civilisés » (*Noa Noa*, 1988, p. 37).

La réédition d'un *topos* romantique, celui de l'idolâtrie du primitif préservé de tout contact allogène<sup>1</sup>, et de la déploration symétrique du présent, remettait ainsi en honneur un certain exotisme et faisait repartir une course aux trésors qui avait déjà rempli les cabinets de curiosité. Il n'y avait, à l'époque, rien *de plus intelligent à faire*, dira encore Maurice Denis, que de retourner à l'enfance, que *de faire la bête, un art de sauvage et de primitif. Désir d'être une brute*, écrira encore en 1931 dans *L'Afrique fantôme*, le si honnête Leiris, soudainement saisi, au cours d'une rapine coloniale de masque (qu'il dénonçait), d'une violence fantasmatique qu'il imagine sacrée et régénératrice : « Formidable religiosité. Le sacré nage dans tous les coins. Tout semble sage et grave. Image classique de l'Asie... Rien ne rit plus ici, ni la nature ni les hommes ».

Mais quand, beaucoup plus tard, la science prit la relève, notre rapport au « primitif » en fut-il pour autant fondamentalement modifié ? Comment ne pas voir, avec le recul que nous donne un bon

---

1. C'est ainsi que Jean Rouch, à la suite de Griaule, a évité de filmer tout ce qui pouvait rappeler la présence, pourtant ancienne en Afrique de l'Ouest, de l'Islam.

demi-siècle de distance, ce qu'il peut y avoir de révélateur dans la transformation en 1882 du Musée du Trocadéro en *Musée de l'Homme*? Les intentions «humanistes» et tolérantes de Paul Rivet, son fondateur, ne sont pas en cause. Mais tout se passe comme si, dans sa prétention à l'universalité, dans son empressement à accueillir dans son musée imaginaire les œuvres de la terre entière, l'Occident avait oublié de se présenter lui-même dans la singularité de son entreprise, dans l'arbitraire de sa perspective, comme s'il refusait de voir que cet «humanisme» affiché pouvait aussi, pour les tout-autres, apparaître très simplement comme «la coutume et l'institution d'un groupe d'hommes, leur mot de passe et quelquefois leur cri de guerre» (Merleau-Ponty, 1947). Faut-il rappeler que ce sont nos cultures aux religions universalistes et au prosélytisme actif et elles seules qui ont pratiqué, à l'échelle de continents entiers, l'exploitation coloniale avec son corollaire obligé, la mise en fiche systématique réservée à l'ethnographie?

Si l'ethnologie est fille du colonialisme, tout porte à craindre que la reconnaissance, au début du siècle, des «arts primitifs» et de «l'art nègre» en particulier, soit elle aussi tributaire de cette origine impure. Baptiser (et donc s'approprier) au nom de «l'art» une bonne partie des artefacts venus de la planète entière, tout en faisant silence sur la façon dont ces biens ont été acquis, ne serait-ce pas un des modes, particulièrement insidieux de l'impérialisme culturel de l'Occident? La constitution des collections, la fantastique objectivation de la *valeur* sous toutes ses formes — valeur esthétique et valeur marchande — ont occulté les relations de pouvoir qui sont le fond de l'histoire et qui sont bien évidemment aussi à l'œuvre dans leur constitution.

Affirmer que l'Occident est incapable de s'engager dans l'aventure de l'altérité serait pourtant peut-être aller un peu vite en besogne. Ce serait oublier que l'apparition de l'ethnologie est contempo-

raine *aussi* de la dislocation de l'ethnocentrisme occidental, c'est-à-dire de la reconnaissance de l'éclatement et de la multiplicité des perspectives. Ce serait oublier conjointement que, à un certain moment, la découverte de l'«art primitif» a contribué non pas à conforter nos attentes mais à les décevoir et à subvertir non seulement notre représentation de l'art mais aussi ce que nous considérons comme étant la «réalité». Est-il excessif de dire que, pour l'ensemble de la modernité, la découverte de l'Afrique et de l'Océanie fut plus importante que ne l'avait été la découverte de l'Antiquité pour la Renaissance? Et que donc sans l'art nègre il n'y aurait pas eu, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de modernité européenne, que ce soit dans le domaine des arts plastiques, de la danse ou de la musique? La rencontre des «arts primitifs» a en effet cassé le discours colonial, a ouvert une brèche dans l'ordre occidental des choses. C'est elle qui nous a «altérés», rendus autres, rendus à l'autre, en déstabilisant nos certitudes, notre tradition esthétique, notre imaginaire. Comme avec toute grande passion nous avons été exposés à l'excès et au débordement. «Qu'importe de moi! est l'expression de la vraie passion, c'est le degré le plus extrême pour voir quelque chose à l'extérieur de soi», écrit Nietzsche, par exemple. L'usage du concept d'altération<sup>1</sup>, qui vient de G. Bataille, par sa force, son héritage, sa valeur polysémique nous semble être ici particulièrement pertinent. Pour prendre la mesure de la puissance avec laquelle les artistes vont se laisser modifier, affecter par les œuvres relevant du primitivisme, rien n'est plus significatif que de comparer primitivisme et orienta-

---

1. Altération c'est l'*alloyôsis* aristotélicienne «le devenir autre» selon la catégorie de la qualité qui nous permet d'approcher l'horreur sans nom que suscite en nous la vue du cadavre. C'est aussi ce que Hegel appelait *die Änderung*, le processus du devenir, mais c'est surtout cet *hétéros* dans son ambivalence que Bataille, s'appuyant sur le «sens opposé des mots originaires» (Freud) et sur la conception de l'ambiguïté du sacré développée par R. Otto, a tenté de théoriser dans son hétérologie ou agiologie.

lisme. Dans les œuvres orientalistes, l'observateur occidental entendait souligner son extériorité — sa domination, son autorité — par un style extrêmement naturaliste sinon académique (E. Saïd, 2005). Les orientalistes, sous prétexte d'inventaire scientifique, de classement des types raciaux, de peinture des scènes de genre, étaient simplement, le plus souvent, des voyeurs qui sacrifiaient au goût du pittoresque et à l'idée que l'Occident se faisait de l'Orient. Le primitivisme au contraire se caractérise par la relation dynamique qu'entretiennent le sujet et le style. L'artiste est, cette fois-ci, affecté par la façon dont l'Africain ou l'Océanien se représentent eux-mêmes, par l'expérience que font les indigènes de leur « art ». Il ne s'agit plus à présent de chercher à comprendre l'autre, à l'assimiler et à le réduire au même (ce que fit aussi, pour l'Afrique, le père Tempels parlant de philosophie bantou). Les cultures alternatives nouvellement découvertes sont cette fois-ci plus dépayantes que ne le fut le Japon, par exemple, pour les peintres impressionnistes, si dépayantes qu'à tout prendre, il vaut peut-être mieux d'abord comprendre que nous ne comprenons pas, que nous ne comprenons pas cet étranger qui surgit d'abord comme un intrus. Sans pour autant payer un quelconque tribut à la croyance en une mentalité primitive (Lévy-Bruhl), c'est ce que découvre V. Segalen qui donne un lustre nouveau au vocable d'exotisme en le sortant de l'ornière esthétisante et européocentriste : « partons donc de cet aveu d'impénétrabilité, écrit-il. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ». Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ».

C'est que la notion « d'art primitif », malgré sa provenance équivoque (marquée par l'évolutionnisme, elle connote la faiblesse, l'arriération, la maladresse), doit ici être entendue dans un sens *positif*

et *analytique* (freudien), comme le dit Bataille qui avait commenté dans la revue *Document* le livre de Luquet sur « l'art primitif<sup>1</sup> ».

Luquet partait de la constatation suivante: l'art des enfants tout comme l'art des primitifs sont indifférents aux impératifs mimétiques ou illusionnistes de l'art des civilisés. Sa thèse, fondée sur un évolutionnisme résolument optimiste, consistait à faire du jeu créatif des enfants une voie d'accès susceptible de nous faire entrer dans le secret des processus créateurs qui sont ceux de l'art primitif. « Le désir d'abstraction se trouve au début de tout art ». L'instinct de la « chose en soi (est) plus puissant chez l'homme primitif », écrivait déjà Worringer en 1907 dans un livre qui exerça une influence considérable sur ceux qui étaient partis en quête de l'*Urgrund* et du primordial: Kandinsky, Klee, le dadaïste Hugo Ball, Henry Moore... Chez l'homme primitif aussi bien que chez l'enfant, on serait donc, selon Luquet, en présence d'une pulsion esthétique originelle totalement étrangère à l'intention figurative, ignorant délibérément les entraves de la ressemblance. Elle consisterait, pour l'enfant comme pour le primitif, à manifester d'abord librement et par pur plaisir sa propre présence en laissant des traces. Ce n'est qu'après coup que l'enfant investirait ces traces ou ces marques d'une valeur représentationnelle par un processus lié à la reconnaissance cognitive et non à la ressemblance. La figuration primitive relèverait donc d'un réalisme intellectuel très codé, fondamentalement différent du réalisme visuel, familier à l'occidental, en fait familier à l'homme *blanc, normal* et *adulte*. Ainsi dans le masque Grebo qui servit à Picasso dans l'élaboration de sa célèbre guitare en tôle de 1912, les deux cylindres

---

1. G.H. Luquet, *L'Art primitif*, Paris, G. Doin, 1930. Le compte rendu de Bataille dans la revue *Documents*, II, n° 7 est repris in O.C., I, p. 247, 254. Lévi-Strauss tentera encore d'annuler les connotations péjoratives du terme de « primitif »: « un peuple primitif n'est pas un peuple arriéré ou attardé... il peut dans tel ou tel domaine témoigner d'un esprit d'invention et de réalisation qui laisse loin derrière lui les réussites des civilisés ».

et les blocs parallèles horizontaux ne ressemblent ni à des yeux ni à une bouche mais ils les signifient de façon idéographique ou conceptuelle, «raisonnable» disait le peintre.

La thèse de Luquet est le premier hommage théorique rendu à la fonction essentielle et archaïque de l'art. L'art originel est art de conception et non art d'imitation, la naissance de Narcisse (Alberti) n'a pas présidé à sa naissance.

Cette théorie est par ailleurs reconnaissance de l'affinité profonde entre ces formes d'art (populaire, «brut», enfantin, tribal...) qui ont singulièrement réveillé et rajeuni l'art moderne, qui l'ont aidé à consommer la rupture avec un art idéal qui, manifestement, n'était plus d'époque et que certains (Kandinsky, Marc, Klee, Dubuffet...) ont longtemps subsumé sous le seul concept de «primitif». P. Klee, après sa rencontre avec Prinzhorn en 1922, le premier a exalté le potentiel créatif de la folie, est prêt à penser lui aussi que les malades mentaux sont des voyants et des élus qui ont accès aux vérités ultimes. De même il faut étudier «le dessin des gosses» parce que, sans doute, «la vérité y est» et qu'il nous en apprend davantage sur l'essence de l'art que les productions les plus sophistiquées de notre culture. Tout se passe comme si les fous, les enfants et les primitifs n'avaient pas encore perdu le moyen d'accéder aux images primaires (*Urbild*) qui sont stockées dans le psychisme, images qui fixent les expériences existentielles et assurent le maintien et la survie de chacun (C. Kaufmann, *L'art océanien*, Mazenod, 1993, p. 181 sqq.) Tous les enfants de la race humaine bénéficient d'une *vision primaire*, étran-



*Masque grebo*