

Pluralité des acceptions du primitivisme

(draft)

Prof. Jean-Maurice MONNOYER, Université d'Aix-Marseille.

Table ronde.

Il existe plusieurs manières de parler de « primitivisme » : on parle de *primitifs flamands* par exemple, ou de *primitifs siennois*, dans l'histoire de la peinture. L'expression « peuples primitifs » pose aussi question et, quant à elle, a été employée dès la fin du XIX^e siècle. Enfin, la revendication d'un « art primitif » est encore plus riche, et notoirement plurivoque. Comment clarifier et conceptualiser ce désordre, qui mélange l'aspect *ethnographique*, *historique* et *expressif* ?

1/ Dans un sens très simple, par exemple chez Walter Friedländer ou Erwin Panofsky (*Early Netherlandish Painting*, Icon Editions, 1953, 1971), les primitifs en peinture sont les initiateurs d'un style : ils ont conquis cette indépendance stylistique sur la forme du hiératisme roman. Le cas de Duccio di Buoninsegna (1255-1318), après Giotto, est particulièrement révélateur à Sienne. On dit ces peintres « primitifs » dans le sens suivant : si Van Eyck et Fouquet rompent avec l'héritage, au tout début du XVe siècle, puis vers 1450, et sont eux aussi « primitifs » on se situe dans une conquête de l'expression qui modifie de fond en comble les canons de l'iconographie médiévale. Mais ces peintres sont « primitifs » au regard de Rubens et de Van Dyck, par exemple, à peine un siècle plus tard. On adopte une conception historique, qui les situe dans une histoire de la peinture occidentale. Dans ce cas l'indication de ce qui est primitif est lié à un *style* expressif : elle suppose une définition récursive, comme on dit en logique, par où un style donné présuppose un style antérieur.

2/ Pour ce qui est des « peuples primitifs », en revanche, on sait que l'expression est mise en doute sur le plan conceptuel, car le progrès civilisationnel est contesté depuis Montaigne et son essai « Des Cannibales ». On a associé à un usage « rituel » certaines expressions et des attitudes qui sont les leurs (dont nous n'avons que des témoignages documentaires), et comme s'il s'agissait d'une forme de protestation antitadée contre le procès de consommation artistique, tel que nous le connaissons. Qu'il soit libéral, bourgeois ou « désintéressé ». Du moins chez ceux qui ont entendu décrire ces peuples et enregistrer des vestiges disparus (je renvoie aux musées des *Volkerkunde*), pour ce qui est des armes et des bijoux par exemple. Enfin, la tradition française issue d'Auguste Comte a voulu étudier une *mentalité primitive*, dont le pionnier fut Lévy-Bruhl par exemple, qui consistait à poser un regard positiviste sur une pensée dite « pré-logique », qui fait l'objet de très nombreuses objections depuis 1910, surtout à l'époque structuraliste.

Je voudrais esquisser avec vous une réflexion et une discussion sur la 3^{ème} acception que je connais mieux.

3/ L'adjectif « primitif » a été substantivé pour d'autres raisons, qui ne dépendent plus du style ou de la période postcoloniale. Peut-on faire un bilan aujourd'hui ? S'agit-il d'une appropriation esthétique comme une autre ? Ce qui explique la naissance terminologique du *primitivisme* qui va des années 1890 aux années 1930 est bien différent des deux acceptions du terme que j'ai résumées. Il est certain que cette troisième acception est encore opportune aujourd'hui ; elle a une pertinence pour les artistes contemporains, même si de très nombreux avatars comme *l'art brut* ou *l'expressionnisme* ont eux-mêmes fait varier le point de vue scientifique qu'on peut avoir sur les productions du néo-primitivisme, qu'il soit russe ou

américain, et aujourd'hui chinois. La datation au XX^e siècle est relativement indifférente à la référence du concept. Il y a une assimilation du mouvement qui a dépassé les injonctions que faisait Dubuffet dans *Asphyxiante culture*. Cette assimilation suppose donc que le geste primitiviste ait lui-même été *reconnu et dépassé*. — Mais il faut marquer quelques nuances importantes sur ce point.

a/ D'une part, l'import des œuvres africaines et mélanésiennes a exercé une véritable rupture au niveau de l'art représentatif et même figuratif. Pourtant, de nombreux contre-sens aient été commis à ce sujet. Il y a différents niveaux d'analyse. Par exemple, Picasso a plus été influencé par les photos de nus prises par des européens, qu'il a collectionnées, et qui nous ont été transmises lors de la datation, ainsi que l'a démontré Anne Baldessari dans le *Miroir noir*, qu'il ne l'a été par les masques comme ceux que Braque et Apollinaire chérissaient, les regardant jalousement avec un « regard d'art » difficile à qualifier et qui semble mi-spéculatif, mi-halluciné. C'est notamment le cas des masques Fang et Dogon. Les œuvres africaines « premières » ou « primitives » ont joué un rôle moins important pour Picasso que les restes archéologiques de Gossol qu'il découvrit en Espagne. Le rôle que ces objets ont joué est anti-déictif : l'image picturale qui s'en inspire, le cas échéant, vient en contrepoint de la photographie et de la statuaire africaine pour développer une sorte d'ironie expressive, pure de toute référence ethnologique, du moins dans les *Demoiselles* de 1907. Ce qui n'est pas le cas de quelques artistes de la *Nouvelle Secession*, en Allemagne, qui ont pressenti la fin de l'espèce eurocentrée, avant et pendant le premier Conflit mondial. On trouve chez Apollinaire et Cendrars des réactions identiques, pour un motif artistique très différent, qui n'est pas idéologique. L'« envieillesse » prophétique de la modernité notamment, chez Apollinaire, la déterritorialisation rigoureuse chez Cendrars.

b/ L'autre nuance est liée à la *primarité supposée* des arts dits « premiers » : on le mesure très exactement en visitant le musée du Quai Branly, qui a été une sorte de révélation d'un autre monde fantasmagorique qu'on aurait transfiguré par le regard muséal. L'expression « art premier » ou *First art* a une portée spécifique. L'accumulation des pièces qui avaient été cataloguées et authentifiées, sinon définies par leur pedigree et leur provenance, a produit littéralement un fétichisme d'une nouvelle sorte — ce qui n'est pas en soi une bonne chose, mais paradoxalement ce néo-fétichisme a délivré les artistes de la mise en scène de la « peinture-peinture », comme « idée du sujet » ou art en soi. Les arts « premiers » sont donc entrés malgré eux dans un cercle interprétatif, et sont devenus « premiers » dans une acception *seconde et secondarisée* comme s'ils n'étaient plus primitifs, au sens propre, dans leur expression stylistique. Jacques Kerchache a constitué une immense collection, comme jadis Charles Ratton ou Josef Brummer, qui a été ajoutée à la collection venant du *Musée de la porte dorée*. Cet achat de l'État français aura donc constitué une valorisation et une commodification de ces pièces, qui ont cessé d'être des documents. En quoi le primitivisme n'a rien à avoir avec cette appropriation culturelle ? Le grand témoin à cet égard — à l'encontre de Frobenius qui expertisait la documentation des reliquats coloniaux — est Carl Einstein dans son petit livre décisif : *Negerplastik* (1915). Ce que veut dire Einstein pour le résumer, est que ces œuvres ont une réalité « tautégorique » : elles sont des entités *catégoriques et indiscutables* de vérité, sans posséder une historicité « évidentialisée » dans leur facture même. Ce qui est bien le cas des primitifs siennois qui se démarquent de Giotto, et demeurent historiquement déterminés. Les œuvres de la sculpture nègre, aux yeux de Carl Einstein, ne sont plus seulement des documents religieux, et leur déficit auctorial est essentiel à leur constitution. Ainsi que l'a souligné Enzo Bassani, il y a eu des maîtres de cet art, qui ont par la suite été copiés, caricaturés et parfois démentis esthétiquement à l'intérieur d'une même tradition, dans une même zone géographique. Ce ne sont pas strictement non plus des

œuvres indigènes, et de fait Einstein sanctionne à sa façon la dilection, la passion et l'exigence des premiers collectionneurs, qui quant à eux, sont bien les premiers à regrouper des *curiosa* de cette sorte, sachant que ces œuvres mêmes ne sont pas des *unica* : autrement dit, des pièces originales. — Elles sont en effet *an-originales* (au plan plastique de leur exécution), et elles n'ont pas non plus justement d'origine historique déterminée par leurs intentions. C'est bien pourquoi la dénomination d'arts « premiers » reste, à quelques égards, contestable. Qu'est-ce qui est premier ? L'art des figures de l'art paléolithique à l'âge de fer ? L'*appréciation* de telles pièces, qu'elles soient mobilières, funéraires ou sacrées — quand on peut les dissocier par la fonction qu'elles avaient, de par les informations ou les légendes qui ont pu être recueillies — se distingue tout particulièrement de leur évaluation « artistique », et c'est cette dissociation qui frappe encore aujourd'hui dans l'usage que nous faisons de prédicats inadaptés à leur description. Une contre-esthétique naît alors dont Felix Fénéon a été le représentant le plus doué et le plus percutant, dans la mesure où son expertise se voulait anarchisante ou an-artistique, en réponse à cette « origine » apophatique (*i.e* : dont on ne peut rien dire de manière sensée), déchargeant les originaux de nos musées de leur signification arrêtée.

La collection personnelle de Fénéon est comme l'antidote de ses chroniques sur l'avant-garde de son temps, qu'il a suspectée et interrogée en connaisseur.

c/ La troisième nuance que je voulais apporter en marge de l'appropriation documentaire des œuvres qu'on dit « primitives » est que le primitivisme suppose une forme de *perspectivisme*. Certains bronzes du Bénin seront jugés « classiques », d'autres sculptures ornées sont « rococo », « maniérées », ostentatoires, ou justement « cubistes » — schématiques et tridimensionnelles par leur matériau et leur découpe, marquant un écart avec d'autres pièces qui avaient circulées d'un empire à l'autre entre le VIII^e et le XII^e siècle, du Mali au Congo. Certaines œuvres précolombiennes ou des effigies Maya paraîtront, il est vrai, seulement « votives », parce que destinées au culte ou à la manifestation des esprits, mais nous devons considérer sur le plan méthodologique que l'artéité de ces pièces reste entière : elle n'est pas réduite à leur fonction qu'une qualification symbolique ne suffit pas à caractériser. On l'a mieux compris, il y a une quinzaine d'années, à l'occasion d'*Africa Remix* : dans une exposition à Beaubourg, des artistes africains ont ré-interprété avec des déchets et des rebuts, des bidons plastiques, des pièces automobiles usagées, ou des morceaux de pneus, certaines des œuvres Fang et Dogon. De nos jours encore la fabrication des faux africains ou mélanésiens, voire aborigènes, est une industrie nouvelle. Le *perspectivisme* s'impose pour appréhender ces œuvres de la même façon (faut-il le croire ?) que nous considérons les pièces de l'art des Thraces et des Scythes, comme des témoignages artistiques et archéologiques déterminés. On voit bien la grande difficulté qu'il y a à saisir le domaine d'extension d'une « définition historique de l'art » que Jerrold Levinson a tenté de thématiser à l'encontre de la définition institutionnelle. Qu'est-ce qui est « *intended* » *to be art* ? En faisant la sémantèse du concept d'art, sans se fonder sur la réception hédonique de la beauté, ou sur la reconnaissance sociologique de ce que nous admettons comme étant de l'art, Levinson a contesté que les arts premiers fussent de l'art. Pour lui l'*appréciation* se confond avec l'évaluation.

d/ On peut ainsi se demander, pour élargir le débat : en quoi le *refus* d'une intention artistique déclarée peut-il être « artistiquement » défendable ? L'intérêt de la question suppose que la *demande d'art* ne puisse pas toujours être reçue (et comprise) indépendamment de l'activité poïétique des producteurs d'œuvres ou d'artefacts. On peut reprendre ici le concept d'activité de Fiedler, qui s'émancipe d'une définition symbolique de l'art. Le primitivisme s'interprète donc en tant qu'un mouvement symptomatique, et hautement révélateur, ce qu'ont montré H.

Read et R. Fry, en le situant dans le devenir de l'art contemporain. Il faut aller plus loin cependant. Par exemple, quand on parle d'*arte povera* et d'*oggetti meno*, comme l'a fait Pistoletto, dès les années 70, et en rapport avec cette révolution esthétique qui a commencé en 1969 à Berne (dans une exposition dont le curateur était Szeeman : Beuys, Kounellis, Merz, pour ne citer qu'eux, etc). Le sentiment est que l'action de ces artistes — la *poïesis* ou l'activité créatrice — constitue bien une remise en cause de « l'originalité des œuvres ». D'autres concepts sont ici prévalents : le minimalisme, les performances, les installations. C'est par rapport à cette évolution récente que se comprend le primitivisme des années Trente, sous des expressions très diverses.

e/ Le contraire du primitivisme, c'est le kitsch, le glissement vers l'*Entkunstung*. Je ne connais qu'un exemple en littérature qui désarticule l'unité lexématique (le mot), la syntaxe, la ponctuation même, il s'agit du petit livre intitulé : *Comment c'est*, de Samuel Beckett, où le *quod* et le *quid* fusionnent dans un redondant « quaqu » (quoi dire ? quoi écrire encore ?), qui trahit la fin de l'écriture objectale. Il n'y a pas de kitsch de l'oralité qui fasse autorité pour Beckett. Il est intéressant et particulier de poser la question du primitivisme littéraire qui mérite certainement un examen séparé.

En résumé, qu'est-ce que le primitif ? — Est-ce l'art des peuples primitifs ou l'art des occidentaux découvrant un ailleurs introuvable ? On a objecté, par exemple, qu'historiquement les pièces africaines sont aussi des emprunts métalliques des portugais dès le XVI^e siècle, et de même pour l'emploi des bronzes ? Le déni de la *tekhnê* est-il un dénigrement de l'art, ou un déni de la beauté ? Je n'ai pas de réponse.

Quand je regarde une tulipe, un vieil outil, un vieux téléphone, un aspirateur usagé — comme l'ont fait Warhol ou Jeff Koons, ce dernier découvrant de vieilles porcelaines, pour les métamorphoser, est-ce un retour vers de nouveaux tabous, ce que j'ai appelé des tabous industriels, comme si la péremption des objets était bien devenue un sujet de délectation ?

Je n'ai pas de réponse là non plus, et je suis navré de ne pouvoir pas vous donner de solutions plus convaincantes.
