



HAL
open science

Arts premiers: un guide des guides

Jean-Loïc Le Quellec

► **To cite this version:**

Jean-Loïc Le Quellec. Arts premiers: un guide des guides. Les Cahiers de l'AARS, 2011, 15, pp.313-326. halshs-00696543

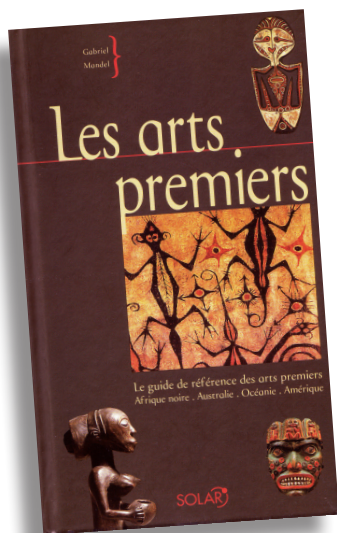
HAL Id: halshs-00696543

<https://shs.hal.science/halshs-00696543>

Submitted on 11 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Arts premiers : un guide des guides

Accompagnant l'ouverture de la galerie dite «musée du quai Branly», la préparant ou la secondant, des ouvrages désormais en vente dans la librairie de ce nouvel établissement proposent d'initier les visiteurs à la connaissance des «arts premiers». Cette expression, qui semble désormais

abandonnée par les concepteurs du lieu bien qu'elle ait servi à qualifier leurs choix au début, apparaît dans le titre de plusieurs de ces livres récents. L'un d'eux se présente même comme «le guide de références des arts premiers»¹.

On l'ouvre en hâte, dans l'espoir d'y trouver une approche sérieuse, voire une définition de la notion, mais en vain. Cela n'étonne guère, puisque l'édition originale italienne, parue en 2001 à Milan, s'intitulait *Arte etnica...* lequel «art ethnique», qui n'est pas mieux défini que lesdits «arts premiers», semble, aux yeux de Gabriel Mandel, l'auteur, être ignoré de toute l'Eurasie, entièrement absente de son livre. D'un format agréable, richement illustré, celui-ci est susceptible d'attirer l'œil, de piquer la curiosité. Hélas, le texte, littéralement atterrant, accumule les platitudes. On peut y lire que «les arts premiers se caractérisent [...] par l'immobilisme de leurs traditions» (p. 6), alors que l'auteur explique sur la même page que les œuvres qu'il présente ne sont pas datées, et que «leur réalisation n'est pas antérieure au XIX^e siècle.» Une ligne de la page suivante présente les expressions «arts ethniques» et «arts premiers» comme parfaitement synonymes (p. 7) mais en guise de définition, il faut se contenter d'une affirmation selon laquelle serait «qualifié d'«ethnique» ou de «premier» l'art qui ne poursuit pas une recherche esthétique dans un environnement culturel prédéfini» (p. 11). Il semble à la lecture que ces expressions n'ont d'autres justifications que celle de leur modernité : «Les qualificatifs «ethniques» et «premiers» — expose l'auteur — «ne font que remplacer des termes utilisés autrefois mais complètement dépassés aujourd'hui tels que : art primitif, primitivité, art des peuples non civilisés, naturels, sans écriture (Vinigi Grottanelli 1912), art des peuples illettrés, prélogiques, alogiques (Lucien Lévy-Bruhl, 1857-1939)» (p. 19).

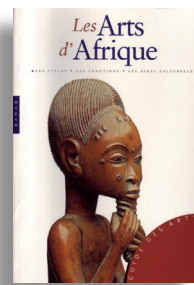
Rien que cette phrase mériterait de longs commentaires, notamment à cause de l'impasse sur le Lévy-Bruhl des *Carnets*, ou parce que tout l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, et dans un autre domaine les travaux de Marcel Detienne, prouvent que la distinction entre société avec ou sans écriture n'est pas «complètement dépassée». En place de réflexion, ce livre enchaîne d'innombrables jugements de valeurs et multiplie les contrevérités avec une constance telle que seul un petit aperçu peut en être donné ici : «Un principe commun à tous les arts premiers : le primitivisme» (p. 11); dans l'art des nomades «les couleurs sont généralement vives, brillantes et discordantes» (p. 14); «Le nomade s'abandonne naturellement à un symbolisme abstrait, puisqu'il prend de la distance par rapport à la représentation figurative, à la différence du sédentaire, qui ne reconnaît les valeurs que par «signes» lisibles et figuratifs. C'est aussi pour cette raison que l'art nomade se fonde essentiellement sur des schémas rythmiques et symétriques» (p. 15); [dans les arts premiers] «l'architecture est strictement fonctionnelle, on ne peut même pas y reconnaître une architecture «spontanée». Il s'agit davantage d'une pré-architecture. Les formes sculpturales et peintes dépendent plus du contexte socio-religieux, et entrent précisément dans le cadre de la culture chamanique ou de la culture animiste [...] Si l'art «ethnique», ou «premier», fut parfois défini comme l'art des peuples «sans histoire» ou «sans écriture», il pourrait également être présenté comme l'art des peuples «sans architecture»» (p. 20), etc.

S'agissant de l'Afrique, les approximations et les erreurs sont particulièrement fréquentes. En ouvrant le chapitre qu'il consacre à ce continent, Gabriel Mandel affirme tout de go : «L'Afrique est majoritairement peuplée [sic] de mélano-dermes de souche noire ou de souche chamito-sémitique. Parmi les groupes indépendants d'une certaine importance, citons les Éthiopiens, d'origine arabe, les Hottentots, les Boschimans et les Pygmées» (36). Puis il ne craint pas d'écrire (p. 37) que «Les Boschimans [...] habitent toujours les forêts inhospitalières du Kalahari»... alors qu'il s'agit là d'un désert au mieux semi-aride. Suivent des remarques pour le moins étonnantes. Par exemple : «Les pierres africaines se prêtent mal à la sculpture, si ce n'est à l'aide d'outils» (p. 40) ; «Très présent dans la musique afro-américaine, le rythme est caractéristique de la culture noire et s'exprime dans de nombreuses sculptures africaines» (p. 43) — on le voit, même l'inoxydable cliché des africains-qui-ont-le-sens-du-rythme ne nous est pas épargné. À propos de l'art africain en général, on nous assène qu'«il s'agit en fait d'un art rituel qui s'exprime à travers le mythe» (p. 44) — à moins que ce ne soit le contraire ? La classification des rites conçue par

1. Gabriel Mandel. *Les arts premiers. Le guide de référence des arts premiers. Afrique noire. Australie. Océanie. Amérique*. Solar, Paris (2002), 191 p.

l'auteur est digne de celles qu'affectionnait tant Borgès, puisque, selon lui, «Les rites religieux se répartissent entre : les rites cosmogoniques, surtout pratiqués par les Dogon, les Bambara, les Bwa, les Ekoï et les Batéké; les rites associés à la mythologie, pratiqués par les Bakouba, les Toma, les Dogon, les Koromba, les Siéna, ainsi que les Békom; les rites de mythologie animale, pratiqués notamment par les Dogon, les Bambara, les Baoulé, ainsi que les Kuyu» (p. 45). Bien qu'ayant déclaré au départ que son livre serait rédigé en «délaissant les critères de l'esthétisme et renonçant à la tentation de se référer aux modèles» (p. 17-18), Robert Mandel oublie bien vite cette promesse, et nous expose notamment que «L'art des Mendé, d'une grande délicatesse, est proche de l'art occidental» (p. 59) — nul doute que cette délicatesse et cette proximité se renforcent l'une l'autre, donc. «Outre la sociologie, une autre science a pris en considération les arts premiers : il s'agit de l'ethnologie» — avait également exposé Gabriel Mandel dès les premières pages (p. 20), laissant donc curieusement supposer que le rôle de l'ethnologie aurait été secondaire dans ce processus, contrairement à ce que montre à l'envi l'histoire de cette discipline. L'archéologie est une autre science que l'auteur utilise pour son propos, et de façon tout aussi malheureuse. Ainsi, nous dit-il, «les habitants de la savane, qui s'étend entre le Sud du Sahara et les grandes forêts, découvrirent le fer très tôt (dès le I^{er} siècle av. J.-C.)» (p. 53) — alors que la réduction du minerai de fer a au moins 2500 ans au Niger. Ailleurs, il affirme que «La première terre cuite trouvée en Afrique noire est une statuette de femme datée de 2000-1700 av. J.-C. et provenant d'Aniban, en Nubie» (p. 39) — alors que les petites figurines animalières en terre cuite de l'Akâkus et de Ti-n-Hanakaten, dans l'extrême sud du Sahara, sont bien plus anciennes que les pièces d'Aniba (et non «Aniban»), puisqu'elles remontent au cinquième millénaire avant notre ère. Quant aux figurines anthropomorphes et zoomorphes d'Afalou en Algérie, elles ont été trouvées dans des couches datées entre 13000 et 9000 ans BCE, ce qui les place bien avant la fabrication des premières céramiques domestiques régionales et en fait les rondes bosses en terre cuite les plus anciennes d'Afrique avec le fragment de Tamar Hamat, également en Algérie². N'auraient-elles pas mérité d'être au moins mentionnées dans un livre consacré aux «arts premiers»? Citer beaucoup d'autres «perles» de cet ouvrage serait facile, mais il suffira ici de quelques remarques conclusives : la bibliographie de ce «guide de référence» auto-proclamé cite douze ouvrages sur l'Afrique, dont seulement deux de moins de dix ans (et encore, l'un est la réédition en un volume des œuvres de Michel Leiris, alors que la même liste mentionne aussi

l'édition originale de *L'Afrique fantôme*). Toutes les autres sources mentionnées datent de plus de trente ans, parfois même de bien plus, et l'on est sidéré de voir apparaître comme référence fondamentale le *Manuel scientifique de l'Afrique noire* publié par D. de Pedrals en 1949, et parfaitement obsolète aujourd'hui. Quant à Georges Blandier, il est mentionné deux fois de suite à l'entrée «Blandier», ce qui montre bien que ce livre n'a été relu par aucun spécialiste. En résumé, ce prétendu «guide» est à déconseiller très fortement. Pourtant, à la réflexion, il pourrait présenter une certaine utilité pour les étudiants d'ethnologie, dans la seule mesure où ceux-ci pourraient l'utiliser afin de s'entraîner (peut-être un peu trop facilement) à y débusquer les poncifs et préjugés ethnocentriques.



Le livre qu'Alain-Michel Boyer consacre aux «arts d'Afrique» se présente sous la forme d'une série de doubles pages thématiques, dont le propos s'articule autour de commentaires d'images, au rythme d'au moins une par page, et en attirant l'attention du lecteur

sur tel ou tel détail significatif³. L'idée est plaisante, qui apparente la lecture à une visite effectuée en compagnie d'un connaisseur qui attirerait notre attention sur des aspects qui, généralement, échappent au novice. Pas plus que dans l'ouvrage précédent, il n'est donné de définition claire de ce qu'auraient en commun les œuvres sélectionnées pour figurer dans cet ouvrage lui aussi bien mis en valeur à la librairie du quai Branly, mais il est vrai que, dans son cas, l'expression «arts premiers» ne figure pas en couverture. Une particularité exceptionnelle de cette publication — qui se présente comme un «guide» des arts du continent —, est qu'elle consacre une importante partie aux arts rupestres, si répandus en Afrique et qui, du point de vue chronologique, sont parmi les seuls à vraiment mériter l'appellation de «premiers». Cela mérite un regard un peu appuyé car, dans les ouvrages généraux sur les arts d'Afrique, il est déjà bien rare que se glisse une seule photographie de peinture préhistorique. Généralement, ce type d'ouvrage préfère le «primitif de l'ailleurs» au «premier de l'avant». Or ici, cinq pages (p. 10-15) sont consacrées aux gravures rupestres du Sahara, sept (16-23) aux peintures de la même zone, cinq (24-29) à celles d'Afrique australe. Hélas, une fois de plus, la forme prime le fond, et l'on est bien obligé de constater que l'auteur prouve sa méconnaissance du sujet qu'il traite. S'agissant des gravures de la Tassili-n-Ajjer, par exemple, il affirme : «Le Sahara contient plus de 50.000 gravures. À lui seul,

2. Slimane Hachi *et al.*, «Figurines du Paléolithique supérieur en matière minérale plastique cuite d'Afalou Bou Rhumel (Babors, Algérie). Premières analyses par spectroscopie d'absorption infrarouge.» *L'Anthropologie* 106(2002): 57-97. Rappelons que la plus ancienne statuette en céramique connue est la «vénu» de Dolní Vestonice (Moravie) datée entre 29.000 et 25.000 BP.

3. Alain-Michel Boyer. *Les arts d'Afrique. Les styles, les fonctions, les aires culturelles. Guide des Arts*. Hazan, Paris (2007) 383 p.

l'oued Djerat, qui partage le Tassili sur 21 km, en comporte environ 6000, ce qui en fait le plus grand ensemble gravé au monde» (p. 10). Or cet oued, long de quelques dizaines de kilomètres, ne saurait en aucun cas «partager» ce massif dont la superficie fait environ le sixième de celle de la France. Quant à écrire que ses 6000 gravures en feraient «le plus grand ensemble gravé au monde», c'est montrer une ignorance totale du domaine. Sans même faire appel à l'Australie avec les centaines de milliers de gravures de la péninsule de Burrup, en Afrique plus de 20000 images gravées ont été recensées dans le seul Mesāk (Sahara libyen), c'est-à-dire dans une zone où les inventaires sont pourtant très incomplets. L'auteur stipule que les gravures se trouvent «dans les actuels pays du Niger, de la Libye, de l'Algérie et du Tchad» alors qu'en réalité aucun pays du nord de l'Afrique n'en est exempt. La figure présentée en bas de la même page est définie comme «cervidé» alors qu'il s'agit d'un très classique boviné à cornes en avant (et la présence réelle d'un cervidé à cet endroit au Néolithique serait certes intéressante !). Pour parachever cette entrée en matière, Alain-Michel Boyer rapporte une rumeur idiote : «Encore aujourd'hui, on peut marcher [au Sahara] sur des zones entièrement couvertes de pointes de flèches en silex.» C'est là un pur fantasme de collectionneur, du reste entretenu par certaines agences de voyages qui font miroiter à leurs clients la possibilité de participer discrètement — et impunément ! — au pillage généralisé du patrimoine saharien. Sur la page suivante, l'auteur date de «2500 av. J.-C.» une célèbre gravure de crocodile du Mesāk alors qu'il vient juste d'écrire que «vers 3000 av. J.-C. la sécheresse commence à s'installer irrémédiablement». Conscient de la contradiction, il prend alors le ton du commentateur prudent : «Des Touaregs affirment toutefois que certains [crocodiles], longs d'à peine 1,50m, survivent encore dans les trous d'eau résiduels, mais cette information n'a jamais été prouvée par des photographies.» Là encore, c'est consternant. Outre celle du crocodile tué en 1924 à Iherir en plein Tassili, de nombreuses photographies ont été publiées, tant de ceux de la guelta d'Archei au Niger que de ceux du Tagant mauritanien, et la présence actuelle de cet animal au Sahara est très bien documentée⁴. De certaines gravures d'I-n-Habeter, toujours au Mesāk, Alain-Michel Boyer déduit que «L'artiste a tenu compte des fractures de la roche pour mettre en valeur la scène» (p. 13) alors que même un examen superficiel permet de se rendre compte sur place qu'en réalité la roche s'est fracturée après avoir été gravée. Qu'en est-il des peintures ? Dans la partie les concernant, le même auteur estime que «Les peintres ont conçu leur art différemment des graveurs, sur le plan des styles et des êtres

représentés, comme si les uns et les autres constituaient des populations distinctes, avec une spiritualité divergente. L'univers magico-religieux est plus présent, avec aussi des scènes pastorales, des danses, des chasses rituelles» — ce qui est globalement faux. L'incompétence dont fait preuve l'auteur sur le sujet qu'il pense pouvoir présenter est telle qu'il va jusqu'à illustrer le style des «Têtes Rondes» (le plus ancien parmi les peintures tassiliennes) par l'image d'un personnage de style caballin (*ie.* : de la période récente) près d'un *bāsūr* (attestant l'usage du chameau), le tout étant ainsi légendé : «Peintures rupestres de la période des “Têtes rondes”, Tadrar. Akakous, Sud de la Libye, 4800 av. J.-C.» (p. 17). En réalité, ces images datent à peine de quelques siècles avant ou après notre ère. De la représentation précise de trois femmes tranquillement assises dans leur habitation, il écrit : «trois femmes, à gauche, se livrent à une danse rituelle en gesticulant», avant d'ajouter qu'à droite un homme tient un instrument de musique, une sorte de rhombe, alors qu'il marque la mesure de la main gauche» — l'observation montre pourtant que ce personnage a simplement les bras en «W» comme des milliers d'autres du même genre... mais pour que les femmes «gesticulent», du moins dans l'imagination de l'auteur, il leur fallait bien un musicien (p. 21) ! Le comble de l'incompétence est atteint avec le commentaire d'un char schématique de l'oued Teshwinêt (Akâkus, Libye) dans lequel l'auteur s'obstine à voir un véhicule tiré par des chevaux représentés selon la convention dite du galop volant : «Vers 1000 ans avant notre ère apparaît le style 'des Chars volants', du nom des véhicules représentés sur les peintures. Il s'agit de la phase la plus récente de l'art rupestre au Sahara [...] Le pointage des stations sur la carte indique que ces convoyeurs de chars, partis de la capitale des Garamantes, à Djerma, en Libye, traversaient le Sahara pour atteindre le Niger à Gao» (p. 23). Écrire cela, c'est ressusciter l'ancienne théorie romantique de la «route des chars», qui eut son heure de gloire dans les années 1960, mais dont les promoteurs (Henri Lhote, Raymond Mauny) avaient rapidement reconnu l'inanité. Une autre hypothèse obsolète au secours de laquelle accourt notre auteur est celle des momies sahariennes, s'appuyant sur le fait que «devant l'abri Uan Muhguggiag, a été retrouvée la momie d'un enfant “négroïde” orné de parures, enterré il y a 4500 ans» (p. 18) — pourtant, une expertise a prouvé dès 1964 qu'il s'agissait incontestablement d'une momie naturelle. Une perle pour finir cette partie saharienne : «Les peintures sont réalisées au trait fin, avec des poils souples d'animaux à fourrure» (p. 20). Alain-Michel Boyer entame ensuite la partie intitulée «L'art rupestre de l'Afrique australe» en faisant état de

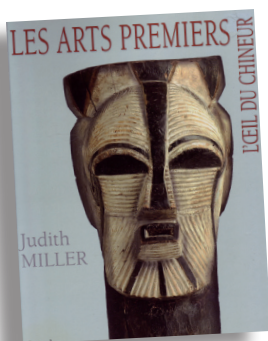
4. Voir par exemple Henri Lhote 1961. «Le crocodile du Tassili.» *Bulletin de liaison saharienne* 43 : 268-285. — J. Tubiana 1995. «Les crocodiles d'Archi.» *Le Courrier de la Nature* 153 : 26-29. — Klaas de Smet 1998. «Status of the Nile crocodile in the Sahara desert.» *Hydrobiologia* 391 : 81-86. — Pascal Lluh, Seved Robin & Jean Lescure 2004. «Le crocodile du Nil, *Crocodylus niloticus* Laurenti 1768, dans le Tagant (Mauritanie).» *Bulletin de la Société Herpétologique de France* 111-112 : 5-23.

son étonnement: «Il est singulier de noter que l'art rupestre se situe en dehors des régions où se pratique la sculpture, comme s'il existait, en Afrique, une répartition géographique des moyens d'expression» (p. 24). C'est pousser un peu loin l'art de raisonner sur des faits imaginaires, avec le risque de les réifier, car l'affirmation qui suscite cette interrogation est absolument fausse, ainsi que le montrent le cas du pays dogon et celui des rondes bosses sahariennes, entre autres maints exemples. L'interprétation des peintures est souvent propice aux dérapages, et l'auteur n'y coupe pas, quand il estime douteux, à propos des représentations de l'antilope éland en Afrique du Sud, «que cet animal relève d'une magie propitiatoire de chasse ou de fertilité. L'effigie est vraisemblablement un totem du clan, les familles se plaçant sous l'égide d'un animal protecteur (p. 29) — de telles choses ne peuvent s'écrire que dans une ignorance complète des débats qui, depuis une bonne vingtaine d'années, agitent les spécialistes à ce propos.

Enfin, Alain-Michel Boyer cède à la mode actuelle du pan-chamanisme, en affirmant, sur le ton de l'évidence, que «La grotte était le lieu d'importantes activités chamaniques, pour recevoir une protection de la part d'animaux totémiques» (p. 26). Il avait du reste également écrit, à propos de la fameuse «scène d'habillage» de Wa-n-Amīl, dans l'Akâkus: «L'absence de tête [du personnage central] pourrait signifier la perte de conscience que produisent les états de transe» (p. 18) — affirmation d'autant plus gratuite que la tête du personnage est en réalité bien présente, même si les traits du visage en sont effacés. Ce type de déclaration s'est malheureusement répandu dans le domaine des études d'art rupestre, et du reste, Gabriel Mandel s'en faisait lui aussi l'écho dans son ouvrage en affirmant, contre l'évidence, que «Dans toute culture, on retrouve en fait la présence du vécu chamanique et celle du vécu animiste» (p. 18). La même chose est ici répétée, mais plus discrètement, en affirmant que les sculptures Baoule représentent souvent «La figure du dieu-chaman (*gbreke*)» (p. 63). Immanquablement, le pire est atteint avec cette affirmation grotesque: «La figure du chaman, muni de son tambour, est caractéristique de toutes les cultures ethniques» (p. 11). Pour terminer par un point positif cette revue des pages consacrées par Alain-Michel Boyer aux arts rupestres, on peut souligner cette remarque générale, faite par lui en passant mais qui me semble particulièrement intéressante: «La roche constitue un fond actif, avec ses irrégularités naturelles. D'où l'absence de représentation de paysage dans l'art rupestre: il est présent dans le fond, comme substance des gravures, et non simple support» (p. 28).

Concernant maintenant le reste des œuvres d'art qu'il mentionne, Alain-Michel Boyer signale que les objets africains dont parle son livre étaient, au XIX^e siècle «tout juste bons à figurer dans ce que l'on appelait alors précisément les cabinets de curiosité, ou comme aujourd'hui encore, au Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle, qui possède pourtant des œuvres exceptionnelles du Tchad, à côtoyer les anomalies offertes par la nature, comme ces fœtus à deux têtes baignant dans du formol» (p. 6). Ce que postule ce propos, comme du reste celui de Gabriel Mandel au début de son propre livre, c'est l'existence d'un changement du regard occidental sur les œuvres concernées. Jadis méprisés, puis objets d'une curiosité quelque peu condescendante (fût-elle «haute»), naguère qualifiés de «primitifs», ils accèdent désormais à une certaine reconnaissance, d'où la nécessité de leur trouver un autre nom. La référence au musée de La Rochelle n'est pas innocente, puisque cet établissement s'enorgueillit de posséder les meubles du cabinet de curiosités organisé par Clément Lafaille au XVIII^e siècle et qu'il s'agit d'un musée d'histoire naturelle et d'ethnologie tout à la fois — mais l'ensemble de ses collections dans le second domaine s'est constitué à une époque où l'on nommait encore «naturels» les membres des sociétés dont on collectait et réunissait des éléments de culture matérielle. Ethnologie, musées, histoire de l'art (ou des arts?) entendent bien faire état de la culture des autres, mais l'on a fini par admettre qu'en écrivant l'histoire de ces domaines on en apprend au moins autant sur les cultures au sein desquelles ils s'épanouissent. Alors écrire, sur le ton du reproche, que le musée de La Rochelle «possède pourtant des œuvres exceptionnelles du Tchad», en laissant entendre qu'il serait d'autant plus inexcusable d'y faire se côtoyer des «objets africains» et des «anomalies offertes par la nature», c'est se tromper de perspective. En effet, plus loin (p. 43) Alain-Michel Boyer commente en ces termes une tête Sao des collections de ce même musée: «Le muséum de La Rochelle s'est enrichi des plus belles trouvailles de l'art des Saos, malheureusement ni situées ni datées: on ne connaît rien des conditions précises de leur mise au jour». La vérité, c'est qu'on connaît très bien, au contraire, les conditions de mise au jour de ces quelque 680 objets: ils ont été donnés à la ville de La Rochelle par un amateur charentais, Ernest Bouyer, contrôleur de travaux publics qui travaillait à la construction de la route du Cameroun au Tchad au début des années 1950, et qui les a ramassés sur les sites archéologiques qu'il contribuait à bulldozérifier et piller sans vergogne, ce qui fait que leur valeur archéologique et informative est pratiquement nulle, surtout en regard de la masse d'informa-

tions qu'auraient apporté des fouilles, mêmes rapides, effectuées sur les sites ainsi détruits. Il en résulte que, maintenant, ces «belles trouvailles», pour reprendre l'expression de l'auteur, ne sont guères bavardes sur les Sao. Pourtant, ce qu'elles ont à dire sur l'attitude de certains «expatriés» en Afrique déplaît tant à certaines oreilles que l'actuelle directrice de l'établissement rochelais a refusé, quasiment horrifiée, le projet de muséographie organisé autour de ce thème, que je proposais il y a quelques années dans le cadre d'une rénovation. Or au-delà de leur mutité d'objets volés, ces terres cuites Sao, comme mille autres pièces de ce musée et de tant d'autres, témoignent incomparablement bien de l'histoire des regards et des relations entre les voyageurs-collectionneurs-aventuriers français et l'objet de leur convoitise. Et il n'est pas indifférent de savoir que, dans le cas rochelais, Ernest Bouyer travaillait pour le compte d'Étienne Loppé, conservateur du Musée municipal et lui-même collectionneur invétéré, qui avait pris conseil auprès de Jean-Paul Lebeuf et de Marcel Griaule. Pour le dire dans les termes qu'employait Claude Lévi-Strauss en 1961 : «C'est dans cette exigence avide, cette ambition de capturer l'objet au bénéfice du propriétaire ou même du spectateur, que me semble résider une des grandes originalités de l'art de notre civilisation». Mais de cela, que cachent ou taisent encore soigneusement tant de musées — en particulier la galerie du quai Branly —, il n'est aucunement question dans les ouvrages précités.



Grâce à leur aspect attrayant et à la grande distribution dont elles bénéficient, les publications dont il vient d'être question vont certainement toucher beaucoup de lecteurs, qu'elles contribueront à désinformer.

D'autres «produits» de ce genre ont été publiés à la hâte par divers commerciaux ayant visiblement flairé le «bon coup» des arts premiers. Particulièrement redoutable à cet égard est le livre de Judith Miller intitulé *Les arts premiers. L'œil du chineur*⁵, disponible en piles abondantes à la librairie du quai Branly, tant pour sa version française publiée en 2007 que pour l'édition anglaise originale publiée un an avant sous le titre *Tribal Art*. L'avant-propos expose que le but de cette publication serait de situer «ces objets dans leur contexte». Mais quels objets ? La réponse est donnée dans un très bref chapitre consacré à «Définir les arts premiers» et dans lequel l'auteur affirme : «il s'agit de pièces culturelles ethnographiques créées en Afrique, en

Océanie et dans les Amériques par une grande diversité de peuples et sur une période de temps très étendue» (p. 8). Une telle absence de précision interdit de parler ici de définition. Seule donnée supplémentaire, celle qui concerne «la question de l'authenticité», qui serait «déterminée par le fait que l'auteur d'une pièce appartient à une culture donnée, et qu'il a utilisé des outils traditionnels pour la fabriquer. Cette pièce doit en outre avoir servi dans son contexte culturel» (p. 9). J'en conclus que les navettes que fabriquait mon père pour ravauder ses filets de pêche étaient donc parfaitement «authentiques» — mais comme il était breton, ce ne sont pas des «objets d'art premier.» Le reste des pages introductives multiplie les affirmations générales des plus inutiles, du genre de celle-ci : «Les cultures polynésiennes et précolombiennes adoraient un panthéon de dieux et de héros, êtres mythiques dont on trouve des représentations dans les sculptures ou l'architecture» (p. 12) — alors que la même chose peut se dire de la Grèce ou de l'Égypte antique, des Celtes, de l'Inde, de la Chine... et probablement de toute culture produisant des sculptures. La Mélanésie est associée au sacrifice humain et au cannibalisme, alors que pour l'Afrique, c'est le vieux cliché des «puissantes sociétés secrètes» qui est ressorti (p. 13). Plus loin, il est affirmé, sans faire aucune mention des masques amérindiens, océaniens, asiatiques et encore moins européens, que «l'objet africain par excellence est probablement le masque» (p. 21). On apprend ailleurs (p. 56) que «L'Afrique centrale est très peuplée» ou que «Les rois Kuba régnaient sur une société hiérarchisée dont le style artistique est très particulier» (p. 65). Outre ces phrases creuses, les erreurs ne sont pas rares : «les masques-heaumes [...] créés par les artistes Mendé, Vai et Gola» constitueraient «la seule utilisation documentée de masques portés par des femmes en Afrique subsaharienne» (p. 24) — alors qu'en 1998 la revue *African arts* a consacré un numéro entier aux mascarades féminines en Afrique, avec des exemples provenant de nombreux pays (Cameroun, Nigeria, Liberia, Zambie, Gambie...)⁶. Un bouclier Nguni est présenté comme «masque ventral» (p. 79). En outre, bien des informations égrenées dans ce livre sont du type suivant : «Dans ces deux pays [Côte-d'Ivoire et Mali] on fabrique aussi de petits meubles qui sont appréciés des décorateurs d'intérieur américains. La statuaire des Baoulé [...] est aussi très connue, notamment des collectionneurs occidentaux...» (p. 27) ; «les statuettes Baoulé sont recherchées» (p. 32) ; «les poids [à peser l'or] sont surtout recherchés en raison de leur beauté et de leur diversité» (p. 34) ; «les serrures [Dogon] sont prisées des collectionneurs» (p. 37). Les objets résultant du pillage de sites archéologiques sont

5. Judith Miller, *Les arts premiers*, Paris, Gründ («L'œil du chineur»), 2007, 240 p. (éd. originale en anglais : *Tribal Art*, London, Dorling Kindersley, 2007).

6. «Women's Masquerades in Africa and the Diaspora», numéro spécial de *African Arts*, 1998 (xxi) 2.

présentés en usant de subtils euphémismes. Ainsi, à propos de «l'art Djenné», Judith Miller estime qu'on «connaît peu de choses sur l'utilisation de ces pièces, car le contexte dans lequel on les a retrouvées a été oublié» (p. 37) — alors que ce type d'objet figure sur la liste rouge de l'ICOM avec la mention suivante: «Le Musée national du Mali possède toutes les statuettes trouvées lors de fouilles officielles. La majorité des autres statuettes de la vallée du Niger est donc issue du pillage des sites archéologiques, qui sont aujourd'hui touchés à 80% ou 90% par les déprédations. C'est pourquoi on connaît très peu de choses sur les cultures qui ont produit ces pièces en dépit du grand nombre d'objets commercialisés sur le marché de l'art. Leur provenance exacte restera à jamais inconnue de même que la date de leur création»⁷. Trois waka (poteaux funéraires anthropomorphes) Konso sont présentés avec leur prix, comme du reste tous les objets photographiés dans le livre, sans qu'il soit précisé que l'exportation de ces

7. <http://icom.museum/redlist/afrique/french/page04.htm>.

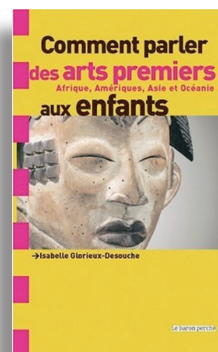
8. <http://icom.museum/redlist/afrique/french/page01.htm>.

9. In Philippe Pataud Célérier, «L'imaginaire des collectionneurs d'art primitif pisté par deux ethnologues», *Art Tribal* 4(2003): 68-73 (p. 71). Sur les motivations des différents types de collectionneurs d'«art premier», voir Rolande Bonnain, *L'empire des masques. Les collectionneurs d'art premier aujourd'hui*, Paris, Stock (2001), 426 p.

10. Isabelle Glorieux-Desouche. *Comment parler des arts premiers aux enfants*. Afrique, Amérique, Asie et Océanie. Paris, Le baron perché (2006), 175 p.

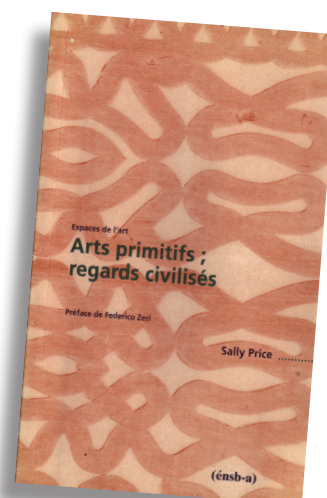
11. Sally Price. *Arts primitifs: regards civilisés*. Paris, École Nationale des Beaux-Arts (1995), 207 p. (réédité en 2006).

que par son appartenance à une école artistique très générale. Heureusement, quelques éditeurs exigeants ont aussi, de leur côté, fait paraître des ouvrages d'une tout autre tenue. Quand ceux-ci sont produits par des maisons aux moyens plus modestes, ils ne peuvent bénéficier de la même mise en place que ceux qui viennent d'être cités, et il est parfois assez difficile de les trouver.

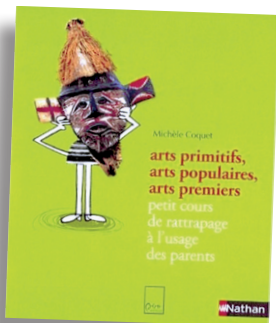


Ce n'est pas le cas de l'excellent *Comment parler des arts premiers aux enfants*¹⁰, bien en évidence dans la librairie du quai Branly. Isabelle Glorieux-Desouche cherche à y répondre très simplement aux nombreuses questions que cette familière des visites-conférences a coutume d'entendre quotidiennement — la première de toutes, soigneusement évitée par les livres précédents, étant bien sûr: «qu'entend-on par arts premiers?». Il apparaît alors qu'il s'agit le plus souvent des arts non européens, et que «trouver une formulation unique pour résumer l'art de quatre continents est peut-être un leurre» (p. 11). On se souvient des définitions que donnait Sally Price de «l'art primitif»: «Toute tradition artistique postérieure au Moyen Âge pour laquelle les cartels des musées ne donnent pas le nom de l'artiste auteur des objets exposés»; ou encore: «toute tradition artistique où la valeur marchande d'un objet est automatiquement multipliée par dix ou davantage dès que cet objet est détaché de son contexte culturel d'origine pour être exporté»¹¹. S'il est vrai que le seul point indiscutablement commun à tous les objets exposés par exemple dans l'établissement du quai Branly, c'est qu'ils ne viennent pas d'Europe, Isabelle Glorieux-Desouche préfère répondre à cette question définitionnelle par une autre: «Les arts premiers seraient-ils en définitive ceux qui, récemment découverts, ont du mal à

pourrait à la rigueur trouver sa place au Louvre des antiquaires, mais certainement pas dans la librairie d'un musée. Il nous donne au moins l'occasion de réfléchir sur le rapport que lesdits chineurs entretiennent avec les objets qu'ils réunissent. À ce propos, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, deux ethnologues ayant choisi pour «terrain» d'étude le monde des collectionneurs d'art «primitif», ont conclu que «plus l'objet garde une part de mystère, plus l'imaginaire du collectionneur est sollicité, et plus sa capacité à se projeter est forte»⁹. La valeur de l'objet collectionné résidant surtout dans la faculté que lui prête l'amateur de focaliser ses projections personnelles, il importe donc peu à ce dernier qu'une pièce archéologique soit autrement documentée



être reconnu en tant qu'art en Occident?» (p. 12). Mille autres questions sont ensuite abordées, et discutées, parmi lesquelles figurent celles de «l'authenticité» des œuvres et celles des «faux», de leur place au musée et de la façon dont ceux-ci ont constitué leurs collections et l'augmentent, du distinguo entre «art» et «artisanat», du statut de l'artiste et de l'attribution des œuvres, de l'évolution du goût occidental en la matière, etc. Deux pages (p. 48-49) sont consacrées à remettre rapidement à leur place quelques idées toutes faites, comme celle-ci : «En Asie, il n'y a pas d'arts premiers»... qui se trouve résumer très précisément la position de Gabriel Mandel. Cette introduction que feraient donc bien de lire les deux auteurs précédents se complète ensuite d'une série de trente «fiches d'œuvre», dans lesquelles sont analysés autant d'objets provenant d'Afrique, Amérique, Asie, Océanie. Chacune de ces «fiches» se présente sous la forme d'une photographie de ladite œuvre avec l'indication de son époque et sa localisation, puis viennent plusieurs pages de réponses aux nouvelles questions que ces objets ne manquent pas de susciter... autant d'occasions de préciser le contexte culturel et social de ces pièces, d'explicitier leur provenance, de s'informer sur leur fonction, de réfléchir sur nos propres appréciations esthétiques, le tout avec une remarquable sûreté d'information.



C'est également aux pères et mères d'enfants curieux que s'adresse l'ethnologue Michèle Coquet, bien connue pour ses travaux sur les textiles et arts de cour africains¹², et qui propose cette fois un «cours de rattrapage à l'usage des parents»¹³.

Comme dans le cas précédent, le propos dépasse de loin l'annonce du titre, et permet au lecteur une approche discrètement savante, bien écrite et sensible. Après avoir rappelé que la galerie du quai Branly est, de fait, consacrée «aux arts des sociétés exotiques» (p. 7), Michèle Coquet indique bien que les arts dits «primitifs» ou «premiers» ne se différencient des arts dits «populaires» que par leur exotisme, et l'on peut penser que ce n'est pas un hasard si l'établissement consacré aux premiers fut inauguré alors même que le musée consacré aux seconds était fermé. L'auteur montre également combien les œuvres produites au sein des ateliers de chefs ou dignitaires africains différaient de celles du peuple : elles sont donc comparables à mainte sculpture ou peinture exposées au Louvre, non essentiellement du fait de leur esthétique ou de leur qua-

lité de chefs-d'œuvre, comme on s'est plu à le répéter, mais avant tout par la similarité de leur fonction et de leurs conditions de réalisation (p. 16-17). Le chapitre sur l'histoire du terme «sauvage» et du rapport de l'Occident aux autres, plaisamment intitulé «Les barbares, les ploucs et autres sagouins» s'appuie sur l'étymologie pour analyser l'évolution du regard des explorateurs, philosophes ou autres savants, et pour élucider leur façon de définir et dénommer l'Autre. L'approche est très éclairante, mais l'on regrette que soient répétées sans critique certaines étymologies légendaires, comme celle qui veut que le mot Eskimo signifierait «mangeurs de viande crue» (p. 24), alors que l'origine de ce mot fait l'objet de débats complexes dont témoignait déjà un article publié par Émile Benveniste en 1953 («The Eskimō name.» *International journal of American linguistics* 19: 242-245).

De même, on ne peut dire que l'autonyme berbère «Imazighen» signifierait simplement «hommes libres et nobles» (p. 25) car il est construit sur une racine antique de sens inconnu et la traduction mentionnée n'est apparue que dans le contexte de la société targuie, très stratifiée, avant d'être reprise par les mouvements identitaires berbérissants. Quant à écrire que Chleuh, terme d'étymologie discutée, signifierait en arabe «sauvages qui parlent une langue incompréhensible» (ibid.), c'est tout aussi abusif et cela ne renforce en rien l'argumentation. L'important, quant à celle-ci, est bien que le «primitif» d'hier soit devenu le «premier» d'aujourd'hui, et que l'engouement pour chacun d'eux soit comparable d'une époque à l'autre, à ceci près que, de nos jours, cette métamorphose a fait du «primitif» un sage, écologiste avant l'heure, dépositaire du savoir ancestral et du mysticisme qui nous manquent. Mais elle en a aussi fait un «dernier», menacé de disparition imminente, sinon déjà disparu et alimentant notre nostalgie. Tout au long de son livre, Michèle Coquet se plaît à rapprocher objets, rites et pratiques exotiques, de leurs équivalents européens. Au chapitre des masques, elle convoque ainsi les mascarades rituelles et les déguisements végétaux des «hommes sauvages» de Suisse, la signification des couleurs en Afrique lui donne l'occasion de citer les travaux de Michel Pastoureau sur leur histoire en Europe, les cuillers cérémonielles offertes aux jeunes mariées dans certaines régions d'Afrique sont rapprochées du cadeau similaire fait en Europe à la naissance d'un enfant, à ses yeux les peintures des Walpiri d'Australie illustrent aussi bien que les tableaux de l'Annonciation exposés dans nos églises la notion de «mythogramme» chère à Leroi-Gourhan, etc. Ainsi, en évitant soigneusement tout amalgame, ce procédé permet de réduire insensiblement la dimension

12. Michèle Coquet, *Textiles africains*. Paris: Adam Biro, 1998, 159 p. et *Arts de cour en Afrique noire*, Paris, Adam Biro, 1997, 159 p

13. Michèle Coquet, *Arts primitifs, arts populaires, arts premiers. Petit cours de rattrapage à l'usage des parents*. Paris: Nathan/Biro, 2007, 144 p.

14. Au cours des débats sur la notion d'« arts premiers », il a été souvent rappelé que, dès 1920, Félix Fénéon avait proposé l'appellation « arts lointains » (Félix Fénéon, « Ironies au Louvre ? Enquête sur des arts lointains. » Paris, *Bulletin de la vie artistique* (rééd. à Toulouse, Toguna, 2000, 24 p.).

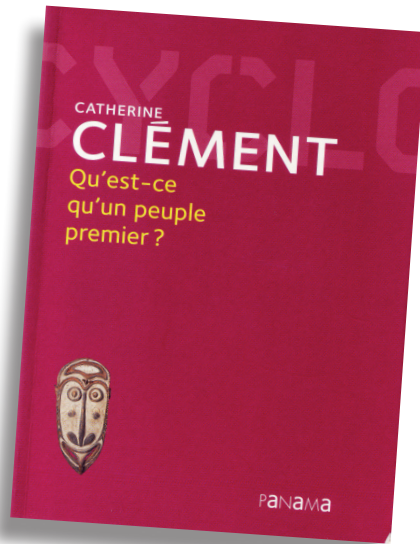
15. François Jost, « Exotisme : étymologie, étude sémantique, commentaire. » In Jean-Marie Grassin [éd.] *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, s.v. (mis en ligne à cette adresse: <http://www.ditl.info/>)

16. Catherine Clément. *Qu'est-ce qu'un peuple premier ?* Paris: Éditions du Panama (2007), 225 p.

17. Cet objet est actuellement exposé au quai Branly (No. d'inventaire 71.1961.103.316).

18. Pourtant, Catherine Clément écrit p. 148-150 du même livre, que « parmi les signes évidents du renouveau des peuples autochtones se trouve la fin de cet anonymat [des oeuvres] ».

exotique des « arts premiers », au sens actuel du terme « exotique », qui désigne moins l'étranger ou le lointain¹⁴ que l'insolite¹⁵. L'auteur peut alors conclure : « Il n'y a en vérité ni art primitif, ni art premier, ni art dernier, tout simplement parce que la notion de progrès, notion technique, n'a aucun sens en art » (p. 44).

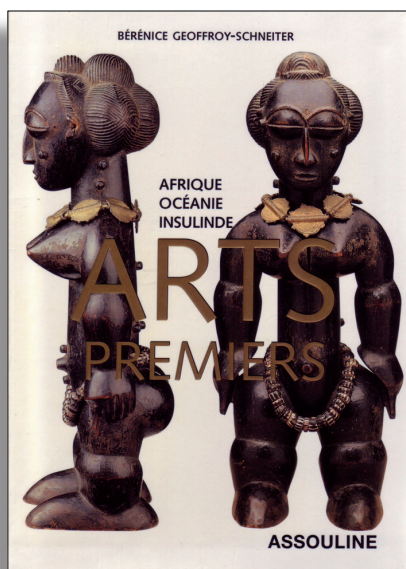


Plutôt que de la question des « arts premiers », Catherine Clément, responsable de « l'université populaire » du quai Branly, préfère traiter de celle des « peuples premiers », et entend consacrer tout un livre à la définition de cette notion¹⁶. Or s'il existait bien des « peuples premiers », nul doute que les arts produits par ceux-ci ne pourraient être, également, que « premiers ». Il se trouve que la conception de la couverture de ce livre témoigne d'une certaine façon de voir à la fois les uns et les autres : elle s'orne d'une photographie dotée de la légende suivante : « Visage monumental de bois sculpté en champlévé et peint. Musée du quai Branly. → Musée du quai Branly / Photo Patrick Gries ». Il s'agit d'un *kompouonkarawan* de l'East Sepik (Papouasie-Nouvelle-Guinée) provenant des collections réunies de 1934 à 1936 pendant le fameux voyage de la Korrigane¹⁷. Chose à peine croyable s'agissant d'un livre qui, selon la 4^e de couverture, prétend faire le tour de la question, si le nom du sculpteur n'est pas cité — il est inconnu —, il n'est même pas fait mention ici de la culture à laquelle il appartenait, ni même d'une quelconque zone géographique, fût-ce à un niveau continental. Par contre, le « copyright » n'est pas omis, ni le nom du photographe. Bref : l'usage de cette image se réduit à un emploi strictement esthétique, et sa valeur documentaire est oubliée, pas sa valeur commerciale. Même si c'est du fait de l'éditeur, cela augure mal d'un livre qui entend rapprocher « les récits

des anthropologues, le regard des philosophes et la parole des indigènes » (également selon la 4^e de couverture)¹⁸. Dans son texte, l'auteur évoque les « premières nations » reconnues dans la constitution du Canada, appellation qui peut se comprendre dans le contexte de ce pays, mais qui ne saurait justifier de généraliser celle de « peuples premiers ». Analysant ce qu'elle appelle le « vocabulaire des origines », composé de termes comme aborigènes, indigènes, autochtones, etc., elle conclut (p. 30) : « Il n'y a pas de peuple premier. Tous sont des migrants qui en découvrirent d'autres », ce qu'elle confirme peu après : « Premier ne signifie rien. Premier veut dire le rêve inaccessible d'un peuple à qui rien n'arriverait » (p. 35), et plus loin encore : « Premier ne veut rien dire » — autant d'affirmations auxquelles le lecteur ne peut que souscrire. De même qu'à celle-ci : « le mot "autochtone" n'est pas plus clair qu'un autre » (p. 36), plus loin confirmée elle aussi : « Autochtone n'a pas grand sens » (p. 61). Le problème est que le livre est alors loin d'être terminé et que, dans les pages suivantes, les contradictions se multiplient. Alors qu'elle vient tout juste de renvoyer la notion de « peuple premier » à son ethnocentrisme et à sa vacuité (p. 35), la même Catherine Clément n'en écrit pas moins : « Et voici qu'apparaissent déjà certains traits des peuples dits "premiers" : à cause du rapport éminent entre les êtres et les espèces, il n'y a pas toujours de centre unique, pas de Dieu unique, pas forcément une âme unique, et pas nécessairement un père et une mère pour fabriquer l'enfant » (p. 37). Le lecteur ne peut manquer d'être désespéré, et ne sait comment suivre un auteur qui définit de la sorte les traits particuliers d'un type de peuple qui, de son propre aveu, n'existe pas. Du reste, Catherine Clément ne semble vraiment pas trop quoi penser de son sujet, puisque dans la suite du livre, elle n'emploie presque plus l'expression « peuple premier », à laquelle elle préfère très majoritairement celle de « peuples autochtones » — il est vrai adoptée par la commission des droits de l'homme de l'ONU. Elle mentionne ainsi « les systèmes de mythes et de rites des peuples autochtones » (p. 54), « la dignité des formes de pensée des peuples autochtones » (p. 55), dénonce la légèreté de Sartre qui « avait imprudemment parlé des peuples autochtones comme d'une "humanité rabougrie et difforme" » (p. 59-60), et va jusqu'à proférer des affirmations comme celle-ci : « Souvent prescrite chez les peuples autochtones, l'homosexualité est de règle entre futurs beaux-frères... » (p. 73). Elle évoque aussi les travaux de Georges Condominas « chez les Mnong Gar, peuple autochtone des montagnes du Centre-Vietnam » (p. 78), explique que « le

plus souvent, c'est vraiment sans le vouloir que les États mettent en danger leurs peuples autochtones» (p. 81), narre comment «la lutte pour la libération des peuples autochtones progressa» (p. 104), nous prévient de ce que «les noms de certains peuples autochtones s'orthographient différemment selon les époques et les auteurs» (p. 109), détaille «les différences entre les philosophies autochtones et les nôtres» (p. 119), expose que «Pierre Clastres était certain que les peuples autochtones se différenciaient des peuples modernes par leur absence d'état» (p. 123)¹⁹ — cette dernière citation montrant que, pour Catherine Clément, «autochtone» s'oppose à «moderne», ce qui est assez surprenant. Parfois, l'expression «les peuples autochtones» est réduite à «les autochtones»²⁰ et, en dernière page du texte, elle devient même synonyme des «animistes» (p. 159). De plus, tout ceci se fait parfois au prix d'une déformation de la pensée des auteurs cités, auxquels est prêté un vocabulaire qu'ils n'employaient pas. Ainsi, on peut douter que Sartre ait jamais parlé de «peuples autochtones» ou de «peuples premiers». Il est sûr que Pierre Clastres mentionnait en réalité des «sociétés primitives» (qui peuvent donc s'opposer logiquement aux «modernes») et il est donc abusif d'écrire à son propos, comme le fait Catherine Clément: «Voici enfin un ethnologue capable de définir un peuple premier» (p. 124, et cf. p. 128). Laisser entendre que c'est Claude Lévi-Strauss qui aurait débarrassé l'anthropologie de la notion de «mentalité primitive» et de «ses attributs "pré-logiques" tels que Lévy-Bruhl avait essayé de les décrire» (p. 59), c'est faire peu de cas de l'extraordinaire honnêteté intellectuelle de ce même Lucien Lévy-Bruhl qui, sur la fin de sa vie, avait abandonné la théorie évolutionniste et toute idée de «mentalité primitive» (sur laquelle il avait bâti sa carrière) pour suggérer à sa place l'existence d'une structure bipartite de l'esprit humain: «Il n'y a pas une mentalité primitive qui se distingue de l'autre par deux caractères qui lui sont propres (mystique et prélogique)» — écrivait-il dans ses *Carnets* publiés en 1949 — «Il y a une mentalité mystique plus marquée et plus facilement observable chez les "primitifs" que dans nos sociétés, mais présente dans tout esprit humain»²¹. Lévy-Bruhl stipula même que «du point de vue strictement logique, aucune différence essentielle n'est constatée entre la mentalité primitive et la nôtre»²²; en foi de quoi, le 14 octobre 1938 (Lévi-Strauss avait alors trente ans), il décida d'étudier, non plus les civilisations «primitives», mais le monde contemporain, afin de répondre à la question: «Le monde moderne voit-il, comme les civilisations primitives, naître, se déve-

lopper des mythes, et si oui (comme on peut le montrer sans trop de peine) quel en est le rôle, la fonction, la puissance, en comparaison des mythes primitifs?» Tout en utilisant le vocabulaire de son époque, la réflexion de Lévy-Bruhl préfigurait donc nettement celles de Lévi-Strauss sur la «Pensée sauvage». Malheureusement, la mort n'aura pas laissé au philosophe le temps d'étudier ces mythes modernes, aux nombre desquels figure maintenant celui des «arts premiers»... («quel en est le rôle, la fonction, la puissance»?) — Pour en revenir au livre de Catherine Clément, il apparaîtrait qu'en dépit de ses qualités littéraires et de ses bonnes intentions manifestes, il ne répond pas à la question de son titre et ne se distingue guère par la cohérence²³. En le refermant, on voit toujours aussi mal ce que peut être un «peuple premier», s'il n'est «autochtone».



Pas de «peuples premiers», partant, pas d'«art premier»? Les éditions Assouline n'en ont pas moins publié deux gros volumes consacrés auxdits *Arts premiers* par la journaliste Bérénice Geoffroy-Schneiter. Le premier, concernant l'Afrique, l'Océanie et l'Insulinde, bénéficie d'une préface de Douglas Newton, ancien directeur du «département d'art primitif» du Metropolitan Museum à New York, et il est pour le moins curieux de constater que celui-ci impute à l'influence du darwinisme la théorie évolutionniste qui amena les anthropologues du XIX^e siècle à classer les sociétés humaines en fonction de la place qu'elles auraient occupée — selon eux — sur l'échelle du progrès (p. 8). Rien n'est plus faux, car «l'évolutionnisme culturel» étant l'œuvre des Idéologues et des philosophes des Lumières, a précédé de plus d'un siècle «l'évolutionnisme biologique» de Charles Darwin, et ses thèses ont été formalisées dès

19. Cette liste pourrait être facilement allongée, car l'expression «peuples autochtones» est encore préférée à celle de «peuples premiers» aux pages 131, 144, 148, 152, 153, 154, 156.

20. Aux pages 143-144, 148, 150, 151, 152, 155, 159, où l'auteur fait l'histoire des revendications et démarches conduites par lesdits autochtones pour faire reconnaître leurs droits.

21. Lucien Lévy-Bruhl. *Carnets posthumes*. Paris, Puf, 1998 (1^{ère} éd.: 1949), p. 131.

22. *Ibid.*, p. 70.

23. Autre exemple, à propos du chamanisme: malgré une note au sujet de l'orthographe de ce mot (p. 109, n. 1), l'auteur tantôt utilise la transcription française «chaman» (p. 109, 141, 150) et tantôt adopte l'anglicisme «shaman» (p. 111-120).

24. Béatrice Geoffroy-Schneiter, *Arts premiers. Afrique, Océanie & Insulide*, Paris: Assouline (2006), 399 p.

1760 par le président de Brosses. Cette remarque n'est là que pour inciter le lecteur à rester sur ses gardes en lisant les références et analyses historiques que présentent certains amateurs «d'arts premiers»... fussent-ils professionnels. Ainsi, souhaitant faire, dans ce même volume, l'histoire du regard occidental sur ces arts, Bérénice Geoffroy-Schneiter cite Rabelais pour montrer que la fascination pour l'Afrique remonterait à la Renaissance. Or la phrase de Rabelais qu'elle utilise («que Africque apporte tousiours quelque chose de nouveau») est une citation d'Aristote²⁵ diffusée en latin²⁶ par l'entremise de Plin l'Ancien, ayant pris valeur d'adage dès l'Antiquité, et très souvent rappelée²⁷. Les choses ne sont donc pas si simples. Dans sa présentation en partie chronologique, puisque débutant par un chapitre intitulé «Les arts africains. Un lointain passé», l'auteur «saute» quelques dizaines de millénaires pour entamer son propos avec la statuaire Nok. Oubliées les peintures pariétales des San d'Afrique australe, dont certaines sont antérieures à l'ère commune, oubliée la petite gravure de zèbre trouvée dans la grotte de Wonderwerk (Afrique du Sud) et âgée d'environ 4000 ans, oubliées les plaquettes peintes datées d'environ 27000 ans avant nos jours et découvertes à Apollo Cave en Namibie, oublié même le plus ancien témoignage artistique de l'humanité, un petit bâton d'ocre gravé vieux d'au moins 65000 ans et trouvé à Blombos Cave en Afrique du Sud, sans parler des centaines de milliers d'images rupestres du Sahara, d'Éthiopie, du Mali, du Burkina-Faso, du Nigeria, du Cameroun, du Congo, du Gabon, de l'Angola, du Mozambique, du Malawi, de la Zambie, etc. Ce genre d'oubli pourrait sembler paradoxal sous la plume d'auteurs dissertant sur des arts qu'eux-mêmes appellent «premiers», et l'on pourrait presque suspecter ces mêmes auteurs de cécité, si ce n'était qu'ils obéissent à plusieurs non-dits qui empoisonnent littéralement les «histoires de l'art». À savoir que lorsqu'il est question des arts de l'Afrique dans ce genre de livre, il faut le plus souvent comprendre qu'en fait d'Afrique il ne s'agira que de sa partie sub-saharienne ou «noire», et que «les arts» s'y réduiront à la statuaire, à certaines rondes-bosses et aux masques, accessoirement à de rares tapas et tissus. Et que, le plus souvent, les glosateurs des «arts premiers» ignorent superbement les arts vraiment anciens de l'Afrique... ceux-ci seraient-ils donc «avant-premiers»? Que la plupart des ouvrages récemment parus à l'occasion de l'ouverture de la galerie du quai Branly entretiennent encore une telle façon de voir suffirait à faire douter de l'existence d'un renouvellement du regard occidental dont serait supposé témoigner cet événement. Pour en revenir au volume en cause, il est regrettable d'y trouver quelques affirmations

dénuées de tout fondement («l'art océanien, plus propice au rêve et à l'immatériel que [...] l'art africain d'apparence plus concrète, voire "terre à terre"»... p. 27-32), ou fausses dans leur généralité: «les femmes semblent exclues de cet univers [des mascarades] profondément misogyne: ni participantes ni spectatrices (sauf de rares exception) elles souillent de leur simple présence les mascarades sacrées et sont contraintes de fuir avec leurs enfants sous peine de sévices ou de réprimandes!» (p. 104-109). Or, nous l'avons vu, il existe en Afrique bon nombre de mascarades proprement féminines, et lorsque les masques masculins sont taboués pour les femmes, c'est justement que le rôle de celles-ci est fondamental. En ce domaine, l'approche du masque en tant qu'objet, telle que pratiquée par Bérénice Geoffroy-Schneiter comme par bien d'autres auteurs de «guides» des arts africains, ne peut qu'être extrêmement réductionniste, puisqu'elle ne fait aucunement appel à la mythologie, c'est-à-dire aux discours tenus sur ce type d'objets par ceux qui les fabriquent ou qui les portent.

Pourquoi négliger le fait qu'en Afrique des masques que l'on sait avoir été taillés de main d'homme sont pourtant réputés acheiropoïètes?²⁸ Comment ne pas s'étonner qu'on les cache aux femmes tout en disant que ce sont elles qui les ont inventés ou trouvés pour la première fois? Sinon parce que ce type de livre s'inscrit dans une tradition qui, sans tomber dans les excès caricaturaux d'un «guide du chineur», s'intéresse pourtant plus aux objets qu'à leurs utilisateurs et à ce que ceux-ci en disent. Il en résulte que, malgré sa présentation agréable, et nonobstant les visibles efforts de l'auteur pour allier informations ethnographiques et jugements esthétiques, cet ouvrage véhicule — assez discrètement il est vrai — divers clichés dignes de la science coloniale, et portés par un vocabulaire parfois obsolète. Ainsi, ce ne sont pas des peuples mais bien des «peuplades» qui vivent dans les mers du Sud (p. 15) et en Afrique (p. 149). S'agissant de cette dernière, pour l'auteur «il est peu de continents où le réel flirte si étroitement avec le surnaturel, où le monde des vivants entre autant en relation avec celui des esprits, où le maléfique et l'horreur sont apprivoisés et détournés en vertus apotropaïques» (p. 134). Dans cette phrase, il suffirait de remplacer «continent» par «région» pour la faire croire écrite par un folkloriste français du XIX^e siècle à propos de la Bretagne! Plus loin, on découvre que c'est grâce au commerce transsaharien que «les Africains de l'Ouest surmontèrent leurs superstitions» (p. 190). Il est aussi question des «services d'un prêtre féticheur» (*ibid.*) et l'on n'échappe ni au cliché des «sanguinaires luttes tribales» (p. 218) ni à la fascination pour

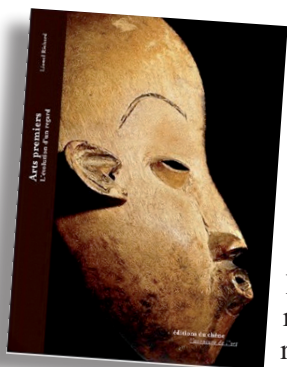
25. *Histoire des Animaux*, VIII, 28.

26. «*Ex Africa semper aliquid novi.*»

27. Jean Desange l'a par exemple utilisée en titre d'un recueil de ses articles: *Toujours Afrique apporte fait nouveau. Scripta minora*, Paris, De Boccard («De l'archéologie à l'histoire», 1999), 406 p.

28. Non fait par la main, non créé par l'homme. Des objets réputés acheiropoïètes se trouvent aussi, par exemple, dans la religion chrétienne (p. ex. le visage du Christ imprimé sur le voile que lui présenta Véronique).

les sociétés dites secrètes... lesquelles sont, comme de bien entendu, « puissantes », à l'instar de « la puissante société du poro » (p. 114).



C'est la collection « l'aventure de l'art », des éditions du Chêne, qui a publié le beau livre *Arts premiers. L'évolution d'un regard*²⁹.

Son auteur est Lionel Richard, professeur émérite de littérature comparée, poète, essayiste, spécialiste de l'histoire de

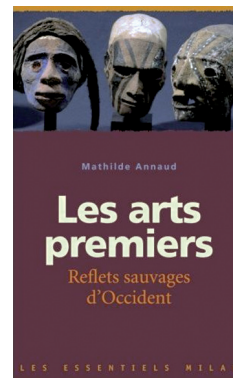
l'Allemagne du xx^e siècle, traducteur de Nelly Sachs en français. Également historien de l'art, il avait précédemment publié une *Encyclopédie du Bauhaus* et plusieurs titres sur l'expressionnisme. Il ne cherche pas à présenter une analyse des objets d'art en eux-mêmes, car son sujet d'étude est la réception des « arts primitifs » et la construction de la notion d'« arts premiers » en Europe et en Amérique. « En effet, » — rappelle-t-il — « ce sont les Occidentaux qui ont attribué progressivement une valeur esthétique à ces objets » (p. 15). Dans la perspective d'écrire l'histoire de cette construction, l'emploi de ces expressions est tout à fait justifié, et l'auteur passe en revue le commerce des « étrangetés », les « fantasmes et préjugés » de la Renaissance, l'émergence des théories évolutionnistes et l'organisation du collectage systématique d'objets au xix^e siècle ou encore les impasses de la théorie de la « mentalité primitive », tout en passant par la première apparition du mot « exotique » en français (dans un texte de Rabelais, avec le sens de « extérieur au pays ») et la mise en place de divers artisanats suscités par les Européens en Amérique et en Afrique pour une clientèle fortunée d'amateurs français, italiens, autrichiens, allemands, danois (p. 29-31). Sont ensuite évoqués le goût de la collection, la vogue des cabinets de curiosités ou de « singularités » qui précéderent l'ouverture des premiers musées d'ethnographie, les méthodes utilisées pour nourrir ces institutions en dizaines de milliers d'objets, les premières réflexions sur « l'inventivité » dont témoigneraient ces derniers, l'attribution, à la fin du xix^e siècle, de qualités artistiques aux productions des « sauvages », la naissance d'un commerce spécialisé dans les premières décennies du xx^e siècle. Certains clichés qui ont la vie dure, ou qui sont encore utilisés de nos jours à des fins partisans, sont utilement dénoncés, tel celui d'une opposition bloquée entre la vision ethnographique et l'approche artistique des objets, qui se comblait déjà dans les années 1920 (p. 150). La partie centrale de l'ouvrage, la

plus importante, étudie le réseau des artistes, historiens d'art et marchands qui ont fait entrer les objets ethnographiques dans la catégorie des « arts primitifs », non sans de vives résistances, par exemple de la part des archéologues, historiens d'art et mythologues qu'étaient Waldemar Déonna ou Salomon Reinach — lequel, directeur des Antiquités nationales, désignait la « sculpture sur bois des Nègres » comme « une aberration, quand ce n'est pas une fumisterie ». Le groupe des peintres impressionnistes fut le premier à répudier les normes esthétiques du classicisme en vigueur dans les écoles des beaux-arts, puis le mouvement des « fauves » systématisa le décalage, notamment chromatique, entre l'œuvre et le modèle, pour privilégier la vision subjective des formes et des tons — ce en quoi les « fauves » furent assimilés aux « primitifs », le peintre et critique André Lhote qualifiant leur art de « nègre et archaïque » à la fois. L'exemple de Gauguin parti en 1891 à Tahiti puis aux Marquises pour y retrouver, selon ses propres termes, « les moyens d'art primitif, les seuls bons, les seuls vrais », encouragea les artistes européens à rêver de voyages exotiques... effectués la plupart du temps en imagination seulement, ou par la fréquentation des vitrines des musées, de plus en plus souvent aussi en collectionnant les objets exotiques. Ce « néo-primitivisme » se diffuse alors jusqu'à Moscou, lorsqu'il est y revendiqué dès 1912 par le peintre Alexandre Chevtchenko. Cette révolution artistique est souvent mentionnée au prix de simplifications excessives qui en font un cliché repris mille fois : sans la rencontre de quelques peintres avec une petite série de statuettes et de masques « primitifs », jamais le cubisme n'aurait vu le jour. En s'appuyant sur des sources précises et bien datées, Lionel Richard montre que cette façon de présenter les choses est un mythe — du reste soigneusement entretenu par certains des protagonistes de cette histoire, en particulier Matisse et Vlaminck, relayés par Max Jacob, Derain ou Francis Carco qui, dans leurs témoignages, donnent tous un « récit fondateur » différent. La réalité, c'est que les œuvres des cubistes ne doivent pratiquement rien aux « masques nègres », et que la découverte de l'« art primitif » par ces peintres a surtout eu valeur de confirmation d'une démarche qu'ils avaient déjà entreprise auparavant. L'exemple le plus souvent cité est celui des « Demoiselles d'Avignon », de Picasso, où le visage de la femme de droite est supposé recopier un masque de la région d'Etoumbi (Congo) maintenant dans la collection Barbier-Mueller. Outre le fait que Picasso a toujours nié cette dette, il apparaît que les objets « primitifs » acquis par le peintre durant la réalisation de cette œuvre (en 1906-1907) étaient deux têtes sculptées ibériques. Sans compter que les premiers masques du

29. Lionel Richard. *Arts premiers. L'évolution d'un regard*. Paris, éditions du Chêne (« L'aventure de l'art », 2005, 223 p.

Congo comparables à cette tête ne semblent avoir pénétré en Europe qu'à partir des années 1930. Les éléments «primitifs» de ce tableau sont donc vraisemblablement plus ibériques qu'africains, mais les commentateurs de l'époque, face à une œuvre rompant à ce point avec les canons habituels de leur époque, ne pouvaient qu'y voir une négation des modèles «civilisés», et donc l'identifier à de l'«art nègre» — selon les termes du temps, puisque cette expression pouvait désigner aussi bien des œuvres africaines qu'océaniques ou... amérindiennes. Malgré l'affirmation d'Apollinaire — du reste très vague — lorsqu'il écrivit en 1912 que ledit «art nègre» aurait exercé «une grande influence sur les destinées de l'art français», la conclusion de l'historien est que «La découverte de l'«art nègre» n'est venue qu'appuyer une orientation déjà manifeste dans tout un pan de la peinture occidentale» (p. 124) et qu'il n'y a jamais eu, de la part des artistes européens en cause, d'imitation de la statuaire alors appelée «primitive». Simple, l'évolution autonome d'un Picasso ou d'un Braque (et de beaucoup d'autres) vers un rejet du naturalisme pour adopter un dépouillement expressif bien éloigné de l'enseignement académique, leur a fait reconnaître une démarche similaire dans les œuvres «nègres» qu'ils rencontraient, au début par hasard, puis de façon réfléchie. Il est également important de souligner, avec Lionel Richard, que l'intérêt des artistes européens pour les œuvres d'«art primitif» n'a jamais été de pair avec une curiosité pour les modes de vie et de pensée des peuples ayant produit ces objets. Ne s'intéressant ni aux mythes, ni aux rituels qui motivèrent statuettes ou masques, l'objectif de ces artistes n'est alors pas, contrairement à ce qu'affirme un lieu commun encore trop répandu, de «régénérer leur puissance de création pour effacer la culture qu'ils ont eux-mêmes reçue. Les statues, les masques, les bois décorés ou sculptés des Océaniques, des Africains, des Amérindiens viennent tout simplement leur confirmer combien juste est leur volonté de sortir des traditions figées de l'art occidental.» Et Lionel Richard d'ajouter: «Comme des témoins tutélaires, tous ces objets leur apportent providentiellement la preuve que l'Europe ne détient pas le fin mot de l'évolution artistique» (p. 128). Il n'en faut pas pour autant perdre de vue que ce sont bien «les entreprises coloniales qui ont modifié les rapports des Occidentaux et, par corollaire, des indigènes, à tous ces objets» (p. 152). Le fait que tel ou tel type de production de telle ou telle ethnie soit souvent privilégié en Europe par les musées, les collectionneurs ou les marchands de tel ou tel pays, tient beaucoup aux territoires colonisés par ces pays, aux zones anciennement fréquentées par les militaires, les prospecteurs, les commerçants.

De plus, il n'est guère possible de définir objectivement des critères de beauté pour les objets, et leur valeur (surtout marchande) est essentiellement déterminée par «leur rareté, l'originalité de leurs formes, l'effet de surprise, les noms de leurs anciens propriétaires, et surtout les demandes des amateurs, qui déterminent leur prix» (p. 178). Quant à la prétendue «liberté d'invention» des «primitifs», ou leur «imaginaire», dont beaucoup s'émerveillent encore, c'est là, une fois de plus, un mythe occidental contemporain, qui relève essentiellement de la méconnaissance des conditions de création des artistes, et que l'auteur stigmatise: cette façon de voir «ne repose pas sur une connaissance de l'«autre». Encore moins sur une volonté de dialogue avec cet «autre». La captation des objets de civilisation «exotique» n'est, pour le collectionneur occidental, «qu'un substitut pour échapper à sa propre perte d'inventivité ou de spiritualité» (p. 182). Enfin, les dernières lignes du livre seraient à proposer à tous les visiteurs de la galerie du quai Branly: «La tendance à tout mélanger met en cause le mode d'observation des Occidentaux [...] Un musée qui entremêlerait les arts d'Asie, d'Amérique, d'Afrique, d'Océanie au nom de ce qui est «étranger», «lointain», «différent» ne serait que le prolongement d'une telle incohérence. Sous prétexte de «décoloniser» le regard occidental, le risque serait tout simplement de proposer une vision fautive de l'histoire des civilisations» (p. 191).



Au premier coup d'œil, le livre publié par l'ethnologue Mathilde Annaud sur le même sujet des «arts premiers» se différencie du précédent par sa taille et son poids, puisqu'il s'agit d'un tout petit ouvrage (63 p.) mais son sous-titre, *Reflets sauvages d'Occident*, indique dès l'abord que

c'est surtout l'approche qui diffère³⁰. Le principe en est simple: un folio introductif intitulé «Un art innommable» est suivi d'une série de doubles pages livrant informations et réflexions regroupées dans une série d'intitulés qui témoignent de l'esprit qui anime l'ensemble: «Une définition trouble», «Objet sauvage, ponction coloniale», «Musée, regard civilisé?», «Arts, impairs et passe», «L'avenir d'un passé dépassé», etc. La langue est limpide, le ton presque enjoué, l'humour et les jeux de mots ne sont pas dédaignés, mais sûre est l'information, et vive la critique. En aussi peu de pages, c'est un tour de force que d'avoir réussi à résumer l'histoire des musées en la replaçant

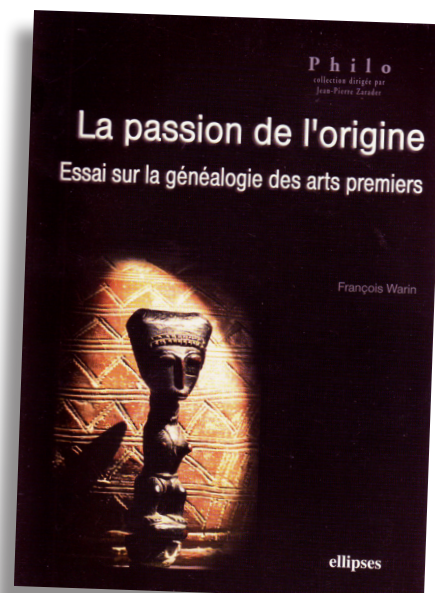
30. Mathilde Annaud. *Les arts premiers. Reflets sauvages d'Occident*. Toulouse: Milan («Les Essentiels»), 2007, 63 p.

dans le cadre des idéologies successives (évolutionnisme, fonctionnalisme, primitivisme, négritude...) et des divers types de présentation des «trésors» du monde arrivés en Occident, depuis les cabinets de merveilles jusqu'à l'établissement du quai Branly, en passant par les expositions coloniales de Marseille en 1906 et Paris en 1931, le musée de l'Homme et le MAAO qui fut auparavant musée d'Outre-Mer, après l'avoir été des Colonies. Sont également passés en revue les rapports entre les arts exotiques et ceux d'Occident, sur une scène très animée où apparaissent aussi bien Leo Frobenius, Marcel Griaule, Michel Leiris et Erwin Panowsky, que Guillaume Apollinaire, Vincent van Gogh, le douanier Rousseau, André Breton et le mouvement des «fauves»... parmi bien d'autres mentions qui rendent cette histoire fort vivante. La conclusion est sans appel, qui rejoint celle de Michèle Coquet: «l'art exotique, primitif ou premier n'existe pas. C'est une catégorie inventée en Occident pour désigner une grande diversité de pièces étrangères en provenance d'une pluralité de pays» (p. 25). Cela devrait relever de l'évidence: bien qu'il ne viendrait à l'idée de personne de placer sous une seule étiquette le foisonnement des arts de l'Europe, avec leurs innombrables styles, écoles, mouvements de toute époque, c'est pourtant bien ce que l'on fait en qualifiant «d'arts premiers» des productions encore plus diverses et provenant de tous les continents. Les deux seuls points communs que ce nouveau label peut révéler entre les objets ainsi réunis, c'est qu'ils relèvent de l'histoire coloniale, et qu'ils sont toujours vus comme exotiques (p. 26). Le second de ces caractères est du reste renforcé par la muséographie sélectionnée par l'établissement inconnu du quai Branly, et par le choix même des objets présentés, puisque leur nombre paraît inversement proportionnel au degré de proximité des cultures auxquelles ils appartiennent. Le second point, lui, est soigneusement tu, et Mathilde Annaud a donc bien raison d'y insister, tant sont profonds et parfois même dramatiques les bouleversements sociaux provoqués par les procédés des collecteurs — fût-ce sous le couvert de l'argument, toujours présenté *a posteriori*, de la protection occidentale assurée à des pièces qui, autrement, auraient fatalement disparu dans leur milieu d'origine.

Un autre excellent livre, pourtant introuvable à la librairie du quai Branly, est l'essai de François Warin sur la «passion de l'origine» et la «généalogie des arts premiers», qui s'appuie essentiellement sur des exemples africains³¹. S'il existe des arts dits «premiers», c'est évidemment parce qu'il en est d'autres qui ne le sont pas... sont-ils «seconds»? ou «derniers»? Et quel que

soit le nom qu'on leur donne, ces deux catégories ne se doivent-elles pas réciproquement leur existence dans la pensée contemporaine? C'est ce que laissent à penser toutes les déclarations d'artistes actuels affirmant que l'archaïsme est résolument moderne, que l'artiste le plus contemporain est celui qui «chamanise», qui rétablit le contact avec un inconscient archétypal, qui travaille «à la primitive». En cherchant à élucider les raisons historiques qui rendent aujourd'hui possible un énoncé comme

«cet objet appartient aux arts premiers», François Warin prolonge la comparaison en rapprochant de certains rituels d'Afrique les «installations» ou «performances» des artistes contemporains. Ce faisant, il retrouve, inmanquablement, les grandes interrogations sur la fascination pour l'archaïque, sur le «primitif de tout temps», sur l'art en général, et plus particulièrement sur les arts dits contemporains. Déclarer que, par exemple, l'œuvre de tel statuaire dogon relève des «arts premiers», puis la disposer dans un musée idoine, procède bien d'une démarche performative comparable à celle d'un Marcel Duchamp («ceci est de l'art») — ce qui en fait un geste éminemment «moderne». Quant à l'étiquette portant ce mot, «art», l'opération qui consiste à l'apposer aussi bien sur des objets qualifiés par d'autres de «tribaux», «ethniques» ou «primitifs» que sur les productions des plasticiens de notre époque ne renouvelerait-elle pas, en le mettant au goût du jour, l'ancien amalgame qui permit jadis d'inclure ces objets dans les collections de *naturalia* et de *mirabilia*? Finalement, l'établissement du quai Branly, formidable rassemblement d'*exotica*, ne formerait-il pas le plus récent avatar des cabinets de curiosités? L'idée fondatrice de ce lieu, à savoir, selon la formulation de Jacques Kerchache, que «les chefs-d'œuvre sont libres et égaux», ne relèverait-elle pas d'une synonymie abusive, faisant qualifier d'un même terme les choses les plus disparates, dans l'oubli désastreux de leur histoire, de leurs dissemblances, des discours dont elles sont ou furent l'objet? L'argument du «dialogue entre les cultures», dont le quai Branly a fait sa devise, ne masquerait-il pas la réalité d'un nivellement postmoderne généralisé? Tout cela ne témoignerait-il pas d'une forme très subtile d'assimilation résultant d'un déni de la bonne distance — elle-même née de la tension entre identification et rejet, qui forme la base de toute



31. François Warin. *La passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers*. Paris, Ellipse, 2006, 143 p.

pratique ethnologique? Telles sont quelques-unes des questions que se pose le lecteur en refermant ce petit livre salutaire, dans lequel François Warin livre les éléments de réflexion nécessaires à qui veut répondre à celle-ci, qu'il avait présentée dès les premières pages: «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'appropriier) 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?»

De ce tour d'horizon, il résulte qu'à part le livre magistral de Lionel Richard, les guides les plus fiables, les plus intéressants, ceux qui incitent le plus à la réflexion, ont été majoritairement rédigés par des ethnologues réfléchissant

sur leur discipline et ses à-côtés, ou par des philosophes aux vastes lectures ethnologiques. Ce sont souvent de «petits» ouvrages plutôt bon marché, qui ne s'imposent ni par leur format ni par leur poids, qui ne brillent ni par le glacé des pages ni par le nombre ou la qualité des photographies, et dont le texte n'est pas écrit en corps 14 double interligne sur papier bouffant pour donner l'illusion du «tomineux», comme disait Francis Ponge. C'est plutôt réconfortant, mais il reste que, dans leur ensemble, les publications comportant l'appellation «arts premiers» dans leur titre contribuent à cautionner une catégorie qui ne reflète au fond qu'une part de notre propre culture. Pour conduire un véritable dialogue avec les Autres, il faudrait nous déprendre de cette notion, et nul doute que les livres de Mathilde Annaud, Michèle Coquet, Isabelle Glorieux-Desouche et François Warin y aideront beaucoup. Qu'ils en soient remerciés.

JLLQ

