Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008

Traditions et temporalités des images

L'empathie primitiviste

Carlo Severi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/794>

DOI : 10.4000/imagesrevues.794

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Carlo Severi, « L'empathie primitiviste », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/794> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.794>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'empathie primitiviste

Carlo Severi

*Ce qui nous fascinait dans cet art était sa primitivité
absolue,
son intense, souvent grotesque expression de force et
de vie
dans sa forme la plus simple
Emil Nolde¹*

- 1 Force, vie, forme simple : au début du siècle, presque simultanément, *Die Brücke* en Allemagne et l'Art Fauve en France, découvrent l'art primitif². L'un et l'autre groupe, bien que chacun selon ses propres choix esthétiques, cherchent essentiellement la voie pour atteindre une intensité nouvelle de l'œuvre d'art. A partir de la rupture introduite par ces deux groupes d'avant-garde, le travail de l'artiste est conçu selon le double registre de l'invention d'un nouvel espace et de l'intensité affective que cette invention s'avère capable de déclencher. Il faut avant tout, comme le déclarait Matisse, « donner à partir d'un espace limité l'idée de l'immensité »³.
- 2 Mais ce travail sur l'espace de la représentation (et l'affranchissement des lois académiques de l'imitation de la nature qui en résulte) doit toujours se donner pour but d'atteindre une nouvelle intensité de l'image. Il ne faut pas seulement, comme l'écrivait De Chirico, « dépouiller l'art de ce qu'il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, et... donner des sensations qu'on ne connaissait pas avant »⁴. Il faut aussi trouver une force nouvelle qui rende l'œuvre capable d'aller au-delà des registres émotionnels propres à l'univers clos de l'art académique. Portée par la découverte d'un nouvel espace, la recherche artistique doit choquer. Elle dépassera ainsi le système classique des passions et élargira le champ des émotions représentées. Il s'agit aussi bien d'accueillir ce qui, de la dimension affective, se trouvait exclu de l'art du passé, que de jeter une lumière nouvelle sur ce qui y apparaissait déjà. L'art, ne cessent de déclarer les Fauves et les Expressionnistes de *Die Brücke* – doit pouvoir retrouver, au-delà des apparences du réel, l'éclosion pure de l'émotion.
- 3 La référence à l'art des primitifs – ou plutôt à ce mélange chaotique d'objets africains, asiatiques, ou océaniques qui, au début du siècle, passait encore, à Paris et ailleurs, sous le nom d'art nègre, devient, dès le début du siècle dernier, une des modalités essentielles de la tentative de ces artistes d'atteindre cette intensité émotionnelle. Inventer une œuvre (peindre par exemple la *Danseuse* de 1913 pour Nolde ou, pour Matisse, le *Nu Bleu* de 1907 – figs.1 et 2), c'est avant tout chercher l'essentiel, capturer la force d'une image.

Fig.1

100

Emil Nolde, *Danseuse*, 1913

Fig.2

Henri Matisse, *Nu Bleu*, 1907

- 4 La rendre, à la différence d'une photographie, unique, irremplaçable, chargée d'énergie comme une idole. La rendre primitive au sens d'originale, d'inimitable, d'immédiat – et d'affranchi à jamais des apparences.

- 5 Pour Robert Goldwater, qui publie en 1938 aux États-Unis le premier ouvrage sur cette question, le primitivisme en art est encore essentiellement cela : un moyen de simplifier les aspects purement optiques de l'œuvre d'art (liés aux techniques d'imitation de la nature) pour donner libre cours, par une image absolue, libre de toute référence au réel, à l'intensité de l'affect. Voici comment Goldwater décrit ce processus :

« *The arts valued by the twentieth century – écrit Goldwater – are exotic arts in which it is imagined that technique has been properly kept subordinate by the intensity of the emotion expressed, or indigenous arts (those of the folk, children and madmen) where, ideally, the medium would be obliterated in favor of a direct conveying of emotion.* »⁵

- 6 Selon Goldwater, les artistes primitivistes ont essentiellement deux moyens pour atteindre cette manière immédiate de susciter l'émotion. On sait que les artistes qui s'engagent dans cette voie choisissent des thèmes dramatiques, concentrés sur les « passions fondamentales de l'existence » (Goldwater). Toutefois, ce n'est pas ce choix qui engendre dans leurs œuvres le style primitiviste : pour atteindre ce résultat, il leur faut avant tout inventer une certaine manière de simplifier l'image :

« *... (the artist needs to) reduce the picture to a single, simple dominating scene, which will not be analyzed as a variegated formal composition, but will absorb, or be absorbed by him in a direct and indifferentiated fashion.* »⁶

- 7 C'est là un moyen, pour Goldwater, de réduire autant que possible la distance psychique qui sépare l'observateur de l'œuvre. Lorsqu'une seule action, un seul personnage (pensons encore à la *Danseuse*, de Nolde et au *Nu Bleu* de Matisse) domine l'œuvre, l'image se rapproche brusquement, et le regard court à l'essentiel. Les œuvres des *Fauves*, mais aussi celles des artistes réunis dans le groupe de *Die Brücke* et plus tard de ceux du *Blaue Reiter*, offrent maints exemples de ce procédé : il suffirait de se référer aux œuvres du jeune Kandinsky, précèdent immédiatement le choix de l'abstraction (par exemple *Dans le mode lyrique* de 1911, fig.3) pour suivre presque pas à pas ce processus de simplification progressive du sujet, qui s'accompagne d'une graduelle intensification du résultat visuel.

Fig.3

Kandinsky, *Dans le mode lyrique*, 1911

- 8 Simplifier, réduire le sujet à l'essentiel, toutefois, n'est qu'une première étape. Le deuxième moyen propre au primitivisme d'atteindre cette intensité est d'ordre différent. Il s'agit pour l'artiste de généraliser à la fois l'espace et les figures de façon à leur ôter tout aspect circonstanciel, que ces aspects se trouvent liés à un état d'esprit particulier, où associés à un lieu et à un temps définis. Il s'agit, en somme, de bannir l'épisode (ce qu'on appelait dans les milieux des avant-gardes, le roman peint) pour viser l'image symbolique. C'est sur ce point que le modèle de l'« art nègre » semble jouer un premier rôle crucial : comme C. Einstein l'écrira quelques années plus tard à propos de la sculpture africaine, l'art des primitifs connaît le masque, mais ignore le portrait. Pour qu'une image soit intense à la manière imaginée par les primitivistes, il n'est nullement nécessaire d'insister sur la caractérisation psychologique de la figure humaine. Il faut au contraire qu'elle soit relativement impersonnelle, presque anonyme. C'est par cette voie qu'elle peut devenir généralisable à la manière d'un symbole :

« This kind of symbolism is reached by the omission of such detail, in both formal and iconographic senses, as would particularize the situation presented in terms of the characters involved, and so would make it external, peculiar, and not susceptible of emotional identification by the spectator. Neither Gauguin's Bretons nor his Tahitians are individuals, nor are his landscapes in the countryside... »⁷

- 9 Présentation immédiate, dans un espace raréfié, de la scène et qualité « symbolique » (simplifiée, généralisée, et dépourvue de détails) des figures. Dans l'analyse qu'en donne Goldwater (au-delà de la distinction qu'il propose, entre une approche « émotionnelle » et une approche « intellectuelle » du primitivisme⁸), ces deux moyens d'intensification de l'image se révèlent être à l'œuvre dans une grande part du mouvement primitiviste moderne :

« *The scenes depicted by both the Fauves and the Brücke have that strange enveloping "jungle" quality that results from the combination of close-up rendering with a formal and psychological generalization.* »⁹

- 10 Cette interprétation du primitivisme a fait autorité pour presque cinquante ans. Elle a toutes les qualités de l'œuvre d'un pionnier. Avant *Primitivism in Modern Art*, la référence à l'art primitif restait liée aux légendes confiées aux souvenirs des artistes, et aux histoires racontées, souvent de manière contradictoire, par tel ou tel protagoniste. Elle restait, en un mot, dans le domaine de l'épisodique. Avec Goldwater, elle devient un élément important de l'analyse des idées esthétiques qui ont orienté la recherche des premières avant-gardes. L'historien américain pose en effet deux problèmes essentiels. Le premier est d'ordre historique, et se trouve posé dans son livre dans toute son ampleur : si l'art nègre devient brusquement si important entre 1903 et 1905, pour Vlaminck et pour Nolde, pour Kirchner et pour Derain, et ensuite pour Cubistes, Surréalistes, et peintres abstraits, c'est qu'il entre en contact avec un courant, souterrain mais persistant, de la pensée européenne. Cette pensée, dont l'un des thèmes fondateurs est certainement l'idée de forme et sa relation avec les processus de pensée, ne se limite pas à la seule recherche esthétique. L'art nègre, en tant qu'objet de pensée pour les artistes, surgit en écho de ce courant de pensée, où la réflexion d'un certain nombre de philosophes, anthropologues et psychologues du XIX^e siècle a joué un rôle crucial¹⁰.
- 11 Toutefois, si l'approche du critique américain permet d'inscrire pour la première fois l'interprétation des arts non-occidentaux dans le débat esthétique du modernisme européen – elle engendre aussi un paradoxe. Ce paradoxe se situe au cœur même de sa lecture des œuvres primitivistes. En fait, dans la perspective de Goldwater, le mouvement primitiviste ne doit presque rien à l'observation (au sens d'interprétation formelle) des arts primitifs. Pour lui, après le premier choc de la découverte de l'art nègre, l'art moderne découvre sa propre identité et se développe non pas en s'inspirant, mais plutôt en s'éloignant progressivement des arts « tribaux ». Pour lui, le rapport à l'art nègre n'a été qu'un épisode passager, une étape provisoire dans une recherche indépendante de toute connaissance réelle des arts non-occidentaux.
- 12 L'effet du contact d'un groupe d'artistes avec ces arts a été, à ses yeux, temporaire, et ne semble pas avoir laissé de traces durables. Après quelques années d'engouement pour le primitif venant d'ailleurs (écrit-t-il en 1938), les artistes, français et allemands en particulier, s'intéressèrent à d'autres formes de primitivité, et la place du primitif fût vite occupée par l'art populaire et celui des enfants :
- « *The primitive works of art which provided inspiration began to be less exotic and removed and to come closer to home : children's art and folk art were at first mixed with the African and the Oceanic, and similarities were found between them. With the addition of subconscious art considered under its primitive aspects, they entirely replaced the aboriginal productions.* »¹¹
- 13 Pour comprendre cette interprétation, il faut rappeler que pour Goldwater il n'y a jamais eu de relation directe, au sens d'emprunt formel, entre le primitivisme occidental et les arts africains, océaniens ou amérindiens. L'art primitif réel n'a été qu'un catalyseur (*a catalyst*) de certaines idées esthétiques propres à la modernité. Le lien entre art indigène et art moderne n'a jamais été que métaphorique, et ne concerne nullement les œuvres. Ce lien est à saisir plus sur le plan psychologique que sur le plan formel :

« Far from being the cause of any "primitive" qualities that may be found in modern art, primitive art only served as a kind of stimulating focus, a catalyst which, though not itself used or borrowed from still helped the artists to formulate their own aims because they could attribute to the qualities they themselves sought to attain. For these reasons the very limited direct formal influence of primitive art is not to be wondered at... »¹²

- 14 L'emprunt direct (direct formal influence) entre art primitif et art moderne a joué un rôle mineur. En tant que recherche d'un « *art of an absolute character* », le primitivisme, aussi bien du point de vue technique que du point de vue conceptuel, n'a vu dans l'art des primitifs qu'une métaphore de sa propre identité, un prétexte parmi d'autres pour frayer sa propre voie :

« Primitivism as it is embodied in modern painting and sculpture ... has little similarity with the chronologically, the culturally, or the esthetically primitive in the arts. »¹³

- 15 Le primitivisme ne marque donc pas, dans cette perspective, un premier pas vers une nouvelle compréhension des arts non-occidentaux. Il témoigne, au-delà des apparences, d'un tout autre processus. En développant, par sa propre logique, des moyens d'atténuer la distance psychique qui sépare l'image de son observateur, en ouvrant la voie qui conduit vers une nouvelle approche du symbolisme, la recherche des primitivistes marque une étape vers l'invention de l'art abstrait. C'est donc vers l'abstraction, et la réflexion sur la forme qu'elle implique, que les deux moyens d'intensification de l'image identifiés par Goldwater – la simplification et la généralisation – conduisent. Cette intuition, vite oubliée par les successeurs de Goldwater, reste pour nous essentielle à la compréhension du primitivisme, et il faudra revenir plus longuement sur l'affinité, bien plus profonde qu'on pourrait l'imaginer, entre style fantastique (au sens que Baudelaire donnait à ce terme¹⁴), abstraction et primitivisme, que l'historien américain a su déceler le premier. Il faut toutefois constater que le livre de Goldwater est aujourd'hui peu lu et peu cité. En fait, l'idée que nous avons du primitivisme, presque soixante ans après sa parution, a beaucoup changé.
- 16 Dans une exposition mémorable du Musée d'Art Moderne de New York¹⁵, William Rubin et son équipe ont montré il y a déjà quelques années (1984) que, contrairement à ce que Goldwater croyait, l'emprunt direct à partir d'œuvres d'art non européen (surtout africain, océanien et amérindien) a été massif et fréquent dans l'art des avant-gardes historiques européennes. L'intensification de l'image que l'art moderne a cherché à atteindre a très souvent impliqué l'emprunt direct : chez Matisse, Derain, Kirchner, Picasso et bien d'autres artistes que Goldwater avait étudié. L'image primitive réelle n'a donc pas de présence purement métaphorique dans le primitivisme. Bien que souvent insérée dans un contexte qui peut en dissimuler les apparences, et dont Rubin nous a appris à déjouer les pièges visuels – elle est là, parfaitement reconnaissable.
- 17 Toutefois, ce travail de repérage des sources, qui nous oblige à revoir la perspective de Goldwater, ne justifie nullement l'oubli qui frappe le travail de Goldwater. Il ne touche pas l'essentiel du deuxième problème, de nature purement esthétique, qu'il a posé : quelles sont les nouvelles opérations de regard qui, sous couvert de référence au primitif, fonctionnent comme de nouveaux déclencheurs d'affect dans certains styles primitivistes ?
- 18 Il faut reconnaître toutefois qu'après avoir posé ce problème fascinant, Goldwater s'est aussi, pour ainsi dire, privé des moyens de le résoudre. La première conséquence de ses conclusions sur le caractère métaphorique de la relation entre « primitif » et « primitivistes » est en effet que le concept même de primitivisme se fait vague, et tend

à se dissoudre. Comment identifier des opérations mentales (et perceptives) typiques d'une problématique dont, au-delà d'un effet d'illusion fécond, mais passager, on ne peut saisir les limites ? Et comment délimiter une approche esthétique qui se trouve à la fois définie comme inhérente à une relation aux arts extra-européens et comme indépendante, du point de vue formel, de ces mêmes arts ? Comment comprendre ce processus de catalyse dont on nous décrit les effets sans en explorer la source ? Il nous faudra donc, pour essayer d'élucider la question des opérations de regard (et de leur lien avec la représentation de l'affect), nous interroger à nouveau sur le sens du mot primitiviste – en tenant compte de ce que Goldwater n'a pu apercevoir : l'opération de l'emprunt et ses enjeux esthétiques.

Enjeux de l'emprunt

- 19 Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Nolde, Kandinsky, Marc, Carrà..., les œuvres des artistes dits primitivistes s'alignent dans nos Musées et dans nos Histoires de l'Art avec toute la force des évidences : le transfert littéral de tel ou tel détail, de tel ou tel profil d'objet, qui se révèlent tiré d'un masque africain ou d'une sculpture océanienne, fonctionnent souvent comme une révélation inattendue. Ces transferts d'image – pensons par exemple au *Portrait de Madame Matisse*, et au masque Shira Punu qui est, semble-t-il, sa source directe (figs.4 et 5) – provoquent la surprise, et emportent la conviction : l'emprunt est là, indéniable.

Fig.4

Henri Matisse, *Portrait de Madame Matisse* (détail), 1913

Fig.5

Masque Shira Punu (Gabon)

- 20 Ce constat a été définitivement établi par le travail mené par W. Rubin et son équipe au Musée d'Art Moderne de New York. Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition offre une série de preuves de cette profonde « affinité » – le mot est de W. Rubin – qui s'est établie entre le Primitif et le Moderne. Toutefois, la nature de cette affinité, dès qu'on essaye d'en approfondir quelques aspects, se révèle difficile à saisir. Nous savons que, pour Goldwater, le primitivisme était un phénomène relativement bref, un épisode dans la recherche artistique qu'on pouvait considérer clos à l'époque où il écrivait (1938).
- 21 Pour les organisateurs de l'exposition du Musée d'Art Moderne de New York, au contraire, la liste des artistes primitivistes, déjà longue, n'en finit pas de s'enrichir de nouveaux noms. Le choix de se poser vis-à-vis des arts extra-européens comme face à une source d'inspiration directe n'a manifestement pas fini de produire des œuvres nouvelles, et nous oblige à abandonner aujourd'hui le point de vue de l'historien, pour suivre et essayer de comprendre la recherche des artistes contemporains. Bref, le primitivisme refuse d'abandonner la scène, et ne se laisse pas ranger dans les archives de l'art de ce siècle. Il poursuit, de nos jours comme il y a presque un siècle, son chemin. Il se trouve donc en pleine mutation, ce qui rend difficile d'en esquisser le profil, et d'en comprendre la nature. Une part d'indétermination, laissée aux développements futurs, persiste.
- 22 Mais cette sensation d'incertitude ne concerne pas seulement le présent et l'avenir du primitivisme. Elle frappe également ses origines historiques. D'où vient le primitivisme ? Quand et comment devient-il un des moments marquants de l'art moderne ? À propos de ces questions, comme chez Goldwater mais en termes nouveaux, une contradiction semble apparaître inévitablement entre l'analyse des

œuvres et l'histoire des idées. En fait, quant à l'origine du primitivisme, on croit en connaître la réponse. Une des thèses les plus répandues dans les histoires du primitivisme est en effet qu'il faut chercher l'origine du mouvement primitiviste dans l'œuvre de Gauguin, un artiste qui a voulu abandonner les vieux parapets de l'Occident, et s'est lui-même voué à la vie primitive. Selon la grande majorité des historiens, c'est à son aspiration à dépasser les limites de notre civilisation que nous devons la « découverte » de l'art primitif. Toutefois, lorsqu'on passe du registre biographique à la lecture des œuvres, on ne peut que constater, avec W. Rubin lui-même, que rien ne permet vraiment de l'affirmer : « *The Polynesian works of art – écrit Rubin – functioned for Gauguin more as symbols and decorative devices than as agents of influence on his style.* »¹⁶

- 23 Ce qui est « primitiviste », chez Gauguin, c'est plus un projet de vie qu'un travail qui s'élabore dans l'œuvre :

« *it would not be farfetched to consider Gauguin's visual account of his "island paradise" a somewhat desperate example of life imitating literature, in effect, a mimetic reenactment of the "myth of the primitive".* »¹⁷

- 24 Goldwater, dont nous avons vu qu'il avait une perspective complètement différente de celle de Rubin, concorde avec lui sur ce point. Pour lui aussi, les œuvres de Gauguin tendent vers le primitivisme, mais ne le réalisent jamais. Pour Gauguin, le primitivisme est encore un mélange de Romantisme et de Jugendstil qui donnent à ses figures une intensité, souvent érotique

« *which tries to, but never succeeds in dominating the emotional tone of his pictures. Grace still properly belonged to Gauguin's conception of the primitive, and to the pictures which were its result, but only in spite of himself.* »¹⁸

- 25 Si Gauguin a été primitiviste, il l'a donc été malgré lui, presque de manière involontaire. Si le primitivisme, au sens propre, est un choix poétique – peu importe qu'il implique l'emprunt conscient de formes, ou tout autre manière d'établir une relation aux arts primitifs capable d'influencer le style – il n'a pas son lieu de naissance dans l'œuvre de Gauguin.

- 26 Quand et où naît donc le primitivisme dans l'art moderne ? La recherche des origines historiques et conceptuelles du primitivisme – si on veut aller au-delà des souvenirs personnels des protagonistes, des récits légendaires et des épisodes tant discutés par certains historiens de l'art¹⁹, semble devoir faire face à un ensemble de difficultés logiques. « Quand est né le primitivisme ? » est une question complexe, et il est difficile d'y répondre parce qu'elle semble impliquer deux questions de nature différente : une de caractère chronologique, l'autre de nature conceptuelle. Il nous paraît hors de doute que, quelles qu'aient été les circonstances dans lesquelles quelque chose comme un « primitivisme » dans l'art est né, cette naissance ne peut se concevoir sans la constitution d'une toile de fonds, d'une épistémé qui s'est lentement constituée autour des objets qui ont commencé à arriver dans les collections européennes à partir du début du XV^e siècle. Il m'est naturellement impossible de retracer ici cette histoire, dont j'ai esquissé les grandes lignes dans d'autres travaux.²⁰ Ici, je vais essayer d'éclairer le concept de primitivisme par une autre voie : celle qui conduit, au-delà des circonstances et des épisodes, vers une morphologie de l'échange culturel. C'est donc en étudiant un cas d'emprunt culturel qui ne donne pas lieu à un résultat primitiviste, que nous pourrions examiner à quelles conditions la problématique primitiviste apparaît. Observons donc, de ce point de vue délibérément abstrait, un épisode

d'échange iconographique dans lequel, de façon exemplaire, aucune trace de tension primitiviste n'apparaît.

- 27 Observons le portrait que le peintre Giuseppe Castiglione, jésuite milanais établi à la cour de Pékin entre 1714 et 1766, réalise du jeune empereur Qianlong, autour de 1758²¹ (fig.6).

Fig.6

Giuseppe Castiglione, *Portrait Equestre de l'empereur Qianlong*, 1739 ou 1758. Musée du Palais, Pékin

- 28 À première vue, Castiglione semble avoir adopté cette modalité particulière de simplifier l'espace – réduit à une surface rigoureusement plate et appréhendée selon une vision frontale, sans nuance d'ombres ni variations de lumière – qui fait le propre du style traditionnel de l'art chinois de cour. Telle a été la maîtrise qu'il a acquise de ce style que Giuseppe (qui prendra le nom chinois de Lang Shining) obtiendra de l'empereur de nombreuses commandes. Si on regarde le portrait un peu plus attentivement, on s'aperçoit que Castiglione a en même temps inséré dans l'espace plat que le style chinois lui impose, une belle imitation du modèle de portrait équestre européen. Il s'agit d'un modèle iconographique de la représentation du souverain qui a eu un grand succès dans l'art occidental, qui remonte au moins au *Charles V* du Titien, et a été ensuite repris par Rubens, Van Dick et tant d'autres. Le tableau de Castiglione témoigne certainement d'un goût raffiné. Il est ingénieux, subtil, et techniquement très habile.
- 29 Toutefois, un deuxième regard, plus attentif à l'ensemble de la scène, suffit à dissiper l'illusion d'unité habilement calculée par Castiglione. Nous nous apercevons que l'image du jeune empereur assis sur un cheval dont la perfection technique est presque hallucinatoire, bien que située dans un espace qui semble approcher de la perspective, reste en fait conceptuellement scindée en deux parties indépendantes. La figure de

Qianlong est, selon les règles de l'art de cour (fig.6) composée statiquement, dans un espace plat et symétrique. Celle du cheval (et parfois le paysage), au contraire, obéit au schéma iconographique occidental, et introduit timidement une profondeur implicite. Le cavalier reste ainsi comme suspendu dans une position artificielle, sans toucher terre, dans un espace qui n'est pas le sien.²² Les deux modèles rhétoriques (d'une rhétorique visuelle), celui du souverain chinois et celui du souverain européen, se trouvent ici juxtaposés, et ne s'articulent nullement pour engendrer une image nouvelle. Chacun se trouve situé, dans le même tableau, selon un horizon différent. Ce sont en effet les deux horizons visuels (et conceptuels) qu'ils impliquent qui ne sont nullement affectés par la tentative d'articulation de Castiglione. Chaque ligne d'horizon continue à opérer selon ses propres lois. Aucune synthèse n'est à l'œuvre ici.

- 30 C'est là un bon exemple de ce que le primitivisme n'est pas. Ce portrait, comme d'autres oeuvres de lui, où la mise en place d'une perspective alterne avec la vision atmosphérique et plate de la tradition chinoise²³, n'exhibe aucune trace de ce processus de reconstruction réciproque de deux modèles d'espace qui a lieu dans le primitivisme, et dont l'emprunt n'est que l'effet visible. Ce processus, dans la tradition occidentale, associe deux registres en apparence différents : d'une part l'invention de nouvelles images, et d'autre part la perception nouvelle, l'attribution d'un sens nouveau à d'autres images, venant de civilisations extra-européennes.
- 31 D'autres ont fait observer que le primitivisme marque le moment dans lequel les artistes ne s'intéressent plus seulement à ce que les arts exotiques représentent, mais aussi à la manière dans laquelle ils engendrent des représentations²⁴. Cela est vrai, mais cela ne suffit pas. Pour qualifier de primitiviste une œuvre (ou un contact entre deux styles), il faudra qu'apparaisse toujours une tension réciproque entre deux styles de la représentation. À partir de cette tension, un des deux langages visuels devient définissable à travers l'autre. C'est ainsi qu'on a pu définir « cubistes » ou « abstraits » certains objets africains, et en même temps qualifier de « style africain » celui des *Demoiselles d'Avignon*²⁵. Dans ce cas, la rencontre de deux traditions produit effectivement un style nouveau, et en même temps il engendre une poétique du regard, une nouvelle manière d'interpréter les objets qui viennent d'autres civilisations. Dans cette perspective, une relation d'interprétation réciproque, au plan purement visuel, s'établit entre deux traditions. Dans la culture occidentale, à partir du moment où les « sauvages » passent du statut, qui a été longtemps le leur, d'« étrangers absolus » à celui d'« ancêtres potentiels »²⁶, cette relation se trouve exprimée dans les termes d'une filiation imaginaire. C'est à partir de cette première définition de l'emprunt primitiviste que nous allons maintenant essayer d'identifier les opérations de regard que cette interprétation réciproque de deux espaces (doublée d'une relation mythique aux ancêtres primitifs) suppose.

Carl Einstein, ou l'extase immobile

- 32 Aucun auteur n'a saisi ni développé ce processus d'interprétation réciproque de deux traditions figuratives (et des deux horizons perceptifs qu'ils impliquent) autant que Carl Einstein. Son magnifique *Negerplastik*, paru en 1915 dans une collection regroupant des écrits de poètes et d'écrivains expressionnistes²⁷, est entièrement écrit dans l'intention de « considérer l'art africain seulement en relation avec les principes qui inspirent l'art de nos jours ».²⁸

- 33 L'« art de nos jours » est, pour Carl Einstein, surtout le *Cubisme*. Einstein n'hésite pas à déclarer (quelques années après *Negerplastik*) y « avoir examiné les œuvres d'art africaines d'un point de vue cubiste », et avoir pu ainsi « identifier en Afrique des exemples accomplis d'art cubiste » (fig.7)²⁹.

Fig.7

Tête Pahouin (Gabon)

tiré de C.Einstein, *Afrikanische Plastik*, 1921, pl. 51

- 34 Les prémisses de la pensée d'Einstein se trouvent entièrement formulées dans un des grands livres de l'esthétique allemande du XIX^e : *Le problème de la forme* de Hildebrand³⁰. Une des idées maîtresses de Hildebrand est que chaque modalité de la création artistique doit tendre vers un idéal de cohérence absolue avec la nature de la forme (au sens de modalité de la perception, et des opérations mentales qu'elle implique) qui lui est propre³¹. Sculpteur lui-même, Hildebrand avait par exemple montré comment l'influence du modèle optique de la perspective sur la sculpture, dont l'art académique et romantique avait fait un dogme, était une manière d'en trahir sa nature plastique. Faire prévaloir, dans la perception d'une figure sculptée, la vision frontale et le raccourci – comme l'avait fait par exemple Rodin (dans son Balzac, ou dans les *Bourgeois de Calais*), signifiait imposer au volume une modalité picturale d'appréhension. Il s'agissait là d'une manière d'introduire la contradiction dans la pensée et la pratique esthétique qu'Hildebrand condamnait vivement. En véritable « spectateur cosmopolite » (Baudelaire), Einstein reprend dans les mêmes termes, et avec certains des exemples analysés par Hildebrand, cet argument et le transforme en instrument de lecture de la sculpture africaine. « Il est permis de constater que la sculpture continentale est fortement mêlée de succédanés picturaux », écrit-il.

« En effet, dans l'ouvrage de Hildebrand sur *Le Problème de la forme*, nous trouvons un équilibre parfait entre le pictural et le plastique. Un art aussi marquant que la sculpture française, paraît, jusqu'à Rodin, s'évertuer justement à faire disparaître le caractère plastique. La frontalité même... doit être considérée comme une appréhension picturale du volume... car ici la tridimensionnalité est concentrée en quelques plans qui réduisent le volume. »³²

- 35 Le thème central de ces analyses, comme dans tous les grands textes consacrés au primitivisme, concerne en effet le déchiffrement de l'espace. C'est là que se pense l'efficacité de l'image, précisément du point de vue de son aspect émotionnel. Il n'est donc pas étonnant qu'Einstein décrive la sensation de profondeur impliquée par l'appréhension frontale de la sculpture comme un véritable piège, presque une illusion dangereuse :

« (lorsque l'on adopte la vision frontale), on accentue les parties les plus proches du spectateur et on les ordonne en surface en considérant que les parties postérieures sont des modulations de la surface antérieure. On met ainsi l'accent sur les motifs placés à l'avant... et on escamote, par un mouvement de la forme, dessiné ou modelé, l'essentiel, l'expression immédiate de la troisième dimension. »³³

- 36 C'est ainsi que, conclut Einstein :

« La construction de l'espace fut sacrifiée à un procédé secondaire, étranger même au domaine de la plastique... La tridimensionnalité disparaissait sous le sentiment et... les sculptures furent considérées comme des périphrases de l'effet produit. »³⁴

- 37 Le *Cubisme*, et la découverte de la sculpture africaine ont permis, simultanément de changer radicalement cette situation :

« Il y a quelques années seulement - écrit Einstein - nous avons vécu en France une crise décisive. Grâce à un prodigieux effort de la conscience... quelques peintres eurent assez de force pour se détourner d'un métier appliqué mécaniquement. Une fois détachés des procédés habituels, ils examinèrent les éléments de la perception de l'espace pour trouver ce qui pouvait bien l'engendrer... Au même moment on découvrit la sculpture nègre et l'on reconnut que, dans son isolement, elle avait cultivé les formes pures de la plastique. »³⁵

- 38 Sortir de l'illusion frontale et picturale, c'est saisir la forme pure dans son fondement, c'est engendrer mentalement l'espace omnidirectionnel où la forme apparaît. Or, cette saisie mentale dont la sculpture africaine (et la peinture cubiste) donnent l'exemple le plus accompli est encore, si on suit l'argumentation de *Negerplastik*, un moyen d'intensification de l'image. L'image cubiste est certes, du point de vue de sa construction, indépendante du point de vue de l'observateur en tant que point unique marqué dans un espace. Elle ne se conforme plus au spectateur, elle méprise la fiction d'une profondeur feinte, ou simplement suggérée par des moyens picturaux. Elle ne calcule plus le dispositif optique selon « la frontalité et la distance »³⁶. En fait, l'image cubiste construit une multiplicité de points de vue, et montre ainsi ce qu'Einstein appelle les « conséquences logiques de la plasticité », le déploiement, sinon l'analyse du processus même de la perception. En fait, pour Einstein (comme pour Hildebrand), c'est seulement lorsqu'une image (une « réalisation particulière ») saisit de manière parfaite une loi de la perception, qu'une forme véritable apparaît :

« La forme, c'est cette identité parfaite de la perception et de la réalisation particulière (l'œuvre) qui, en vertu de leur structure coïncident parfaitement. »³⁷

- 39 À l'intérieur de ce processus de déploiement, le déchiffrement de la profondeur, bien qu'affranchi de la position frontale et de son caractère illusoire, occupe toujours une position cruciale. Il s'agit bien, pour le regard, d'identifier la part d'invisible dont

l'image est porteuse : et c'est bien dans cette part d'invisible que réside l'efficacité de l'image. Sur ce point, l'analyse d'Einstein se révèle d'une extrême acuité :

« La sculpture n'a rien à voir avec la masse naturaliste, mais seulement avec l'organisation de la forme. Il s'agit donc de figurer sur les parties visibles les parties invisibles dans leur fonction formelle... et le volume, le coefficient de profondeur comme je voudrais l'appeler (de manière à ce que)... chaque partie trouve son autonomie, et se trouve déformée de façon à absorber la profondeur. »³⁸

- 40 Or, ce déchiffrement du coefficient de profondeur, en créant l'espace comme totalité et comme identité parfaite entre la perception individuelle et la perception en général – fait apparaître la vraie nature de l'œuvre plastique. Pour Einstein, la forme transforme ainsi l'expérience de l'observateur en un « cas particulier (de perception) d'intensité absolue »³⁹. Le modèle de cette intensité est, pour Einstein, le masque africain. Inhumain, impersonnel, pris dans sa fixité, le masque peut paraître indifférent (fig.8).

Fig.8

Masque Yoruba

tiré de C.Einstein, *Afrikanische Plastik*, 1921, pl. 74

- 41 Pour Einstein, ce serait là méconnaître entièrement sa nature, et ne rien saisir de son intensité : « la fixité du masque africain n'est rien d'autre que le dernier degré d'intensité de l'expression, libérée de toute origine psychologique »⁴⁰.
- 42 Le masque africain n'est donc pas porteur d'indifférence. Bien au contraire, il faut le considérer comme un modèle de création cubiste précisément parce que, selon les mots d'Einstein, « l'élaboration d'une structure purifiée » y engendre « un état d'extase immobile »⁴¹.
- 43 Cette lecture du texte de Carl Einstein conduit donc à deux conclusions. D'une part, elle montre comment l'interprétation réciproque des arts africains et cubistes produit simultanément une esthétique de l'image et une poétique de la perception de l'art africain. D'autre part, cette interprétation (qui se veut rigoureusement fondée sur la reconnaissance de purs rapports formels) se révèle aussi, avec une grande netteté, une

autre modalité de l'intensification affective de l'image. La voie vers l'extase immobile qu'Einstein indique, et qui constitue le véritable enjeu de l'emprunt primitiviste des cubistes, suppose l'utopie d'un regard omnidirectionnel, affranchi de toute perspective, un oeil enfin immobile où toutes les dimensions qui définissent l'existence même de l'espace se trouvent réunies en une sorte de point sublime de la sensibilité. L'art africain, en ce sens, devient l'accomplissement de l'utopie de Hildebrand et de sa théorie de la forme. Cet art réalise l'affranchissement de la sculpture, ou plutôt de la plasticité comme pensée pure de l'espace, de tout aspect pictural - et donc de toute apparence optique.

- 44 Cela ne signifie nullement, toutefois, que cette pensée de l'espace dont l'art africain témoigne exclut toute référence à la sensibilité du regard. Il suffira pour s'en convaincre de rappeler ce qu'écrivait Derain de la lumière propre à l'*Art Nègre* :

« C'est affolant d'expression. Mais il y a un motif double à ce surcroît d'expression : ce sont des formes... issues de la pleine lumière, et appelées à se manifester dans la pleine lumière... Il est donc entendu que des rapports de volume peuvent exprimer une lumière, ou la coïncidence de la lumière avec telle ou telle forme. »⁴²

- 45 La grande force et l'originalité de la pensée de Carl Einstein ne doit pas non plus faire oublier que cette lecture de l'art africain aurait été unimaginable sans la transformation qui a fait des « imagiers africains » auteurs des masques, jusque-là considérés comme des « étrangers absolus », des « Nouveaux Antiques », comme les appelle Einstein : c'est-à-dire des « ancêtres potentiels », dépositaires d'une mémoire de la forme pure dont l'Occident aurait oublié l'existence. Cette toile de fond est si importante, sa présence est si efficace qu'elle permet, plus tard dans le siècle, un lien entre l'artiste et le primitif au-delà de l'emprunt et de son véritable enjeu : l'interprétation réciproque, dans une sorte de pratique consciente de la pensée utopique, d'espaces culturellement différents.

Le primitivisme sans emprunts, ou la filiation imaginaire

*States of order, organic intensity
Energy and motion made visible
Memories arrested in space
Jackson Pollock*⁴³

- 46 Au début des années Quarante, une attitude tout à fait nouvelle apparaît dans les milieux primitivistes : il ne s'agit plus d'emprunter des formes (sans se soucier nullement de leur contexte ou de leur signification) à l'art primitif. Il s'agit de comprendre l'esprit de l'artiste primitif, et d'établir avec lui une relation d'empathie directe. Cette position, qui marque une hostilité à l'emprunt direct, est exprimée avec une grande lucidité dans les écrits de Barnett Newman⁴⁴, dont les œuvres ne portent aucune trace d'imitation, mais ambitionnent à se situer dans un esprit d'affinité profonde avec les artistes océaniens ou amérindiens dont il admire les œuvres (fig.9).

Fig.9

Barnett Newman, *Euclidian Abyss*, 1946-47

- 47 Dans plusieurs écrits des années Quarante et Cinquante, Newman affirme que les artistes qui cèdent à la tentation des emprunts (il pense surtout aux Surréalistes) ne font qu'inscrire des images empruntées aux arts exotiques dans un espace défini selon les catégories occidentales. Loin de témoigner d'une tentative de comprendre les arts primitifs, l'emprunt devient ainsi un moyen superficiel d'atteindre un effet pictural. L'artiste qui a recours à l'emprunt, écrit Newman, imite la magie propre aux arts africains, amérindiens et océaniens, sans jamais en comprendre la nature, ni en atteindre l'efficacité. En commentant une exposition consacrée aux Arts des Mers du Sud, Newman écrit :

*« It was almost as if the object lesson of this important exhibition – was to demonstrate the failure of the surrealist to interpret correctly the meaning of magic – that they comprehended only its superficial aspects. »*⁴⁵

- 48 Tout en s'inspirant de tel ou tel détail tiré d'un masque africain ou océanien, l'artiste surréaliste reste parfaitement étranger à l'esprit de ces arts :

*« By insisting on a materialistic presentation of (this art) rather than a plastic one, by attempting to present it... in terms of Renaissance space. – écrit Newman – ...they hoped to make acceptable (the surrealists prefer the term surreal) what they consciously know to be unreal. ...This attempt to make the unreal more real by an overemphasis on illusion, ultimately fails to penetrate beyond illusion. »*⁴⁶

- 49 Cet échec s'explique par l'indifférence des Surréalistes pour l'espace impliqué par les objets exotiques, celui qui se trouve indiqué par leurs propres « coefficient de profondeur », selon l'expression d'Einstein. La tâche du primitiviste est précisément de déchiffrer cet espace dans ses termes propres. C'est ainsi que la compréhension des arts primitifs devient plus importante que leur imitation. Cette compréhension est pour

Newman, comme, en d'autres termes, elle l'était pour Einstein, entièrement exprimée en termes d'espace. Toutefois, alors qu'Einstein rêvait d'un oeil immobile, d'une forme entièrement repliée sur elle-même, capable d'exclure toute fonction du spectateur, Newman affirme au contraire la nécessité d'une activité intense de l'œil. Seule cette activité peut faire surgir autour des objets exotiques l'espace qu'ils impliquent. Du point de vue des opérations de regard, et des actes d'interprétation perceptive dont les arts primitifs font l'objet, la pensée de Barnett Newman est certainement plus proche de celle d'un autre grand théoricien primitiviste, lui-même lié aux avant-gardes russes du début du siècle : Pavel Florienskij.

- 50 Le travail critique de Florienskij, dans ses deux ouvrages principaux, *Le Renversement de la perspective*, et *Temps et Espace dans l'Art*,⁴⁷ vise à identifier des modalités de construction de l'espace dans des situations où la perspective classique n'est pas utilisée. Un seul exemple d'espace implicite nous suffira ici : la manière dans laquelle un objet plat, par exemple un livre, est représenté dans cette tradition (fig.10).

Fig.10

L'Apôtre Pierre, XII-XIVe siècle, gouache sur table, Galerie Tretiakov, Moscou.

- 51 Apparemment, aucune indication n'est donnée dans cette image quant à l'espace optique réel dans lequel la vision de cet objet se réalise dans la réalité. La profondeur semble complètement ignorée : seul le contour de l'objet est très attentivement tracé, et souligné par une ligne d'or. Florienskij focalise son analyse sur ce détail apparemment mineur. Son premier constat est que, du point de vue de la tradition iconographique byzantine, rien ne fait penser ici à une anomalie, ou à un défaut dans la technique de représentation de l'espace. Bien au contraire, il est facile de relever qu'une attention technique extrême est ici consacrée à la réalisation de ces lignes de contour⁴⁸. Or, Florienskij découvre que ces lignes qui semblent, d'un point de vue

optique, introduire une déformation dans la perception de la profondeur, sont en réalité destinées à orienter la perception de l'image. C'est en suivant ces lignes que l'œil doit trouver sa voie, et faire ainsi surgir l'image suggérée dans l'icône.

« Les lignes d'or de l'image – écrit Florienskij – représentent avec une force supérieure à celle de ses lignes visibles dans la réalité, le schéma métaphysique de l'objet, sa dynamique... ces lignes, qui ne sont nullement perceptibles dans la réalité, constituent plutôt le schéma d'ensemble que le mouvement de l'œil qui contemple l'icône doit suivre. Ces lignes – conclut Florienskij – agissent donc comme schéma de reconstruction, dans la conscience, de l'objet contemplé. »⁴⁹

- 52 Il y a donc deux manières, pour Florienskij, de représenter un espace. L'une, typique de l'art occidental, est essentiellement optique, et cherche à imiter les modalités de la perception quotidienne. L'autre, qui est propre à l'icône byzantine comme à l'art primitif, est de caractère symbolique, et vise plutôt la réalisation d'une synthèse, ou d'un équivalent mental de l'image. La différence entre ces deux modalités est définie par Florienskij en termes purement visuels : la modalité propre à la perspective tend à immobiliser l'œil. La modalité symbolique, au contraire, fait appel à sa mobilité active. Dès ses origines théâtrales, le système de la perspective vise un double but : immobiliser le regard et éliminer l'acte perceptif de la conscience. C'est ainsi que l'œil perd conscience de son activité, et simultanément acquiert l'illusion de maîtriser l'espace. Toutefois, cette maîtrise apparente n'est que le masque d'une limite très étroite imposée à la perception. Il suffit de regarder n'importe quelle image construite selon les règles de la perspective, même celles qui peuvent sembler les plus complexes du point de vue géométrique, comme celles de Padre Pozzo (fig.11), pour se rendre compte qu'elles exigent, pour que l'effet soit réalisé, une immobilité absolue de l'œil, qui doit se trouver placé dans un seul point de l'espace.

Fig.11

Andrea Pozzo, *Le triomphe de Saint Ignace*, 1691. Sant' Ignazio, Rome

- 53 De telles œuvres sont, pour Florienskij, des « représentations mortes », à savoir des représentations où l'image tend à tout communiquer à l'œil sans qu'aucune synthèse mentale soit réalisée. Dans ces représentations,
- « ce sont les processus psychophysiologiques mêmes de l'acte de voir qui sont exclus. L'œil fixe, immobile et impassible, comme une lentille optique. Il ne réalise aucun mouvement, alors même que la condition essentielle de la vision est l'activité, la reconstruction active de la réalité dans l'acte de voir, comme activité d'un être vivant. Cette vision là n'est accompagnée ni par la mémoire, ni par l'analyse. »⁵⁰
- 54 L'idéal de la perspective est que l'image physique et l'image mentale deviennent strictement équivalentes, de façon à ce que, face à un seul point de vue, ce qui atteint la rétine et ce qui est construit par l'artiste tendent à coïncider. Il s'agit là, pour Florienskij, de l'exemple parfait d'une reproduction dépourvue de synthèse visuelle⁵¹.
- 55 C'est à partir de la formulation de ce concept de synthèse visuelle que l'approche de Florienskij devient pertinente pour la perception de l'art primitif. Une représentation qui ne suit pas les règles de la perspective est certes moins adéquate du point de vue d'un œil immobile, et donc d'une représentation morte. Cette même représentation symbolique, toutefois, conduit aussi le regard à explorer activement une forme. Là réside sa force : pendant son exploration, à partir de ce que l'œil voit, mais aussi à partir de ce que l'œil reconnaît comme manquant, le regard produit mentalement une représentation intérieure plus complète, plus vivante et incomparablement plus intense de celle qui se trouve matériellement inscrite sur la surface de l'icône. L'art du peintre byzantin et russe est d'offrir au regard des traces, des indices qui lui permettent de reconstruire l'objet qui se trouve mentionné, mais non décrit, dans

l'image. Et comme l'esprit est infiniment plus puissant que le pinceau du peintre, l'icône produit une image mentale infiniment plus intense que sa représentation en perspective. Il est clair pour nous que cette découverte d'une modalité de représentation visuelle qui se réalise dans le dialogue entre l'œil et l'esprit, en s'inscrivant au cœur même du processus de synthèse mentale produit par la perception à partir d'une forme-indice (la ligne d'or qui marque les contours d'un objet dans les icônes) ne se limite nullement à une interprétation de l'art byzantin. Florienskij lui-même percevait clairement la possibilité de généraliser son analyse, et déclarait que « toute image visuelle a une affinité profonde avec les constructions que nous voyons dans les icônes ».

« La vision artistique est un processus très complexe – écrivait-il – où se fondent plusieurs éléments psychiques, toujours accompagnés de résonances mentales ; sur l'image reconstruite par l'esprit, s'accumulent les mémoires, les échos des émotions, et sur les grains de poussière des données sensorielles cristallise enfin son véritable contenu psychique. »⁵²

56 J'ai essayé de montrer ailleurs comment ce processus de mise en place d'indices visuels peut nous permettre de comprendre un certain nombre de témoignages d'art primitif, et notamment ce que j'ai appelé les objets/chimères⁵³, où la surface visible d'un objet n'est conçue que comme le support d'une série de développements invisibles, mais nullement imprécis, de l'image. Je souligne ici un autre point : le travail de reconstruction mentale que Florienskij identifie ici permet d'élucider cette opération d'exploration de l'espace implicite que Newman considère comme indispensable à tout primitivisme sans emprunt. Loin d'être l'effet d'une technique de simplification de l'image (Goldwater), ou l'aboutissement de l'affranchissement utopique de tout dispositif optique (Einstein), l'intensité de l'image est ici le résultat d'un éveil de l'activité du regard. Le modèle de la réflexion de Florienskij, la pensée avec laquelle il partage les racines les plus profondes est certainement celle de Kandinsky. Dans son essai sur la *Question de la forme*⁵⁴, Kandinsky écrit que « l'émotion qu'on éprouve devant le réel est la partie essentielle de l'œuvre d'art ». De ce fait, toute œuvre accomplie « est porteuse d'un son interne dont il s'agit de percevoir la résonance ». L'instrument de cette perception est précisément la forme, dans la mesure où elle s'affranchit progressivement de toute affinité avec les apparences. C'est par cet éloignement progressif de l'apparence que la forme devient porteuse d'empathie, ou plutôt, selon ses propres mots « d'une énorme force inconsciente »⁵⁵.

57 Carl Einstein affirmait que le travail de l'œil n'est qu'un expédient, lié surtout à la vision frontale, à la perspective, et donc à l'aspect pictural transféré sur la sculpture. Florienskij, Kandinsky et Newman définissent un travail du regard tout à fait différent. Ce travail de la perception, émancipant la perception visuelle de la perspective, redonne une vie insoupçonnée à l'interprétation de l'espace à partir d'une surface plane et sans recourir à l'emprunt. En fait, nous retrouvons ici l'intuition de Goldwater : l'espace que Florienskij, dans une perspective primitiviste, attribue à l'icône est à la fois celui de l'art abstrait et celui de certaines manifestations de l'art non-européen. Pour comprendre la nature de cette activité du regard (ou de cette saisie de la résonance d'une forme, dans les termes de Kandinsky), on pourra penser par exemple à certaines œuvres de Franz Kline (ainsi qu'à leurs sources cachées, et jamais explicitement empruntées, qui sont dans l'art japonais, figs.12 et 13), où l'œil est appelé à apporter son complément à l'image, même quand celle-ci est abstraite, selon l'esprit

d'un primitivisme qui, sans citer des formes, s'attache néanmoins à s'appropriier des modalités de construction et de conceptualisation de l'espace.

Fig.12

Franz Kline, *Accent Grave*, 1955. The Cleveland Museum of Art, Cleveland

Fig.13

Hayashi Jikko, *Libellule*, XVIIe siècle

- 58 Dans ces œuvres, on ne peut plus clairement, à la place de l'illusion occidentale de la profondeur surgit la perception d'un espace qui n'est pas immédiatement visible, mais qui est impliqué par l'image. Dans cet « art de caractère absolu » (Goldwater), l'empathie ne nécessite plus l'emprunt (fig.10).
- 59 Dans un texte consacré à *L'Exposition Universelle de 1855*⁵⁶, Charles Baudelaire écrivait que pour qu'un objet d'art venant d'une autre civilisation – par exemple « un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement »⁵⁷ soit véritablement compris
- « il faut que le spectateur opère une transformation qui tient du mystère, et que par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. »⁵⁸
- 60 C'est à l'élucidation de quelques aspects de cette transformation, plus particulièrement en ce qui concerne les rapports entre imagination, perception visuelle, et intensité affective, que nous avons consacrée cette étude. De ce bref parcours de Matisse à Franz Kline, on pourra conclure que, pour que l'observateur évoqué par Baudelaire opère sa transformation en « spectateur cosmopolite », pour qu'il saisisse « par la volonté et l'imagination » ces « formes... dont le regard n'est pas projeté selon le même magnétisme »⁵⁹, il faut qu'il apprenne à mettre en oeuvre, selon certaines modalités, l'exercice de l'empathie. Nous en avons exploré ici quelques aspects. Cette exploration nous a conduit à identifier, au-delà des déclarations des artistes et de leurs interprètes, trois modalités propres aux poétiques primitivistes : l'atténuation progressive de la distance psychique entre observateur et image, la réalisation (à travers l'affranchissement de l'œil de la perception frontale de la profondeur) d'une « extase immobile » liée à l'utopie d'une perception absolue, et le travail de projection impliqué

par le processus d'élaboration des indices qui, selon Florienskij, Kandinsky et Newman, charge le regard de mémoire et permet de faire surgir les aspects invisibles inhérents à l'image.

- 61 Chacune de ces formes d'empathie s'est révélée intimement liée à une pensée de l'espace. Dans chaque cas, une réflexion sur les différents phénomènes de regard qui s'abritent sous la même dénomination « primitiviste » nous a montré que la relation d'interprétation réciproque qui s'y noue avec les arts non-occidentaux ne s'établit nullement sur le seul emprunt iconographique. Cette relation, même lorsqu'il n'en reste qu'une trace métaphorique sous forme de filiation imaginaire, se joue plutôt sur un certain partage entre ce qui est donné à voir et ce qui est marqué, dans l'image, comme sa part invisible. C'est à travers ces jeux d'empathie, qui sont autant de voies d'intensification de l'image, que le Primitif devient, dans le regard des avant-gardes, l'ancêtre du Moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- G. Boas, A. O. Lovejoy, *A Documentary History of Primitivism and related ideas*, Baltimore, 1935.
- D. Berinstein, « Hunts, Processions, and Telescopes. A painting for an imperial hunt by Lang Shining (Giuseppe Castiglione) », *RES, Anthropology and Aesthetics*, 35, Spring 1999, Numéro Special « Intercultural China ».
- M. C. Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1971.
- Giorgio De Chirico, *Méditations d'un peintre (Manuscrit Paulhan)*, dans *Il Meccanismo del pensiero - Critica, Polemica, Autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Turin, 1985.
- A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955.
- C. Einstein, *Negerplastik*, Verlag der weissen Bücher, Leipzig, 1915. Traduction française de Liliane Meffre in *Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, fasc.1, Université de Paris 1, Paris 1976, Reprise sous le titre « La sculpture nègre » in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Catalogue de l'exposition*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1986, p. 344-353.
- C. Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin 1921, traduction italienne (Edizioni di « Valori Plastici », Rome, 1944).
- J. Flam, *Primitivism and the Fauves*, in W. Rubin, *20th Century Art Primitivism*, Museum of Modern Art, New York, 1984.
- P. Florienskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (édité par N. Misler), Casa del Libro, Roma, 1983.
- P. Florienskij, *Tempo e Spazio nell'Arte*, Adelphi, Milano, 1995.
- R. Goldwater, *Primitivism in modern art*, Cambridge, Harvard University Press, 1966 (ed. or. 1938).
- E. Gombrich, *L'eredità di Apelle - Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1989.

Hildebrand, *The Problem of Form*, in H. Mallgrave et E. Ikonou (eds.) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1879-1893*, Getty Center Publications Program, 1994.

How Jinlang et M. Pirazzoli, « Les chasses d'automne de l'empereur Qinlong à Mulan » T'oung Pao, Paris, vol. LXV, 1-3.

V. Kandinsky, « Sulla questione della forma » (1912), in *Tutti gli scritti*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 126-129.

La Cité Interdite - Vie publique et privée des Empereurs de Chine 1644-1911, Catalogue de l'Exposition, Petit Palais, Paris, Musées Nationaux, 1996.

August Macke - Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln, 1964.

H. Mallgrave et E. Ikonou (eds.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1879-1893*, Getty Center Publications Program, 1994.

M. G. Messina, *Le Muse d'oltremare - Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Turin, Einaudi, 1993.

B. Newman, « Art of the South Seas », in *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990

H. Rogers, « For the love of God : Castiglione at the Qing Imperial Court », *Phoebus* 6, n° 1, Tempe, Arizona State University.

Bernice Rose, Jackson Pollock, *Works on Paper*, The Museum of Modern Art, New York, 1969.

H. Rosenberg, « Mondrian : meaning in abstract art I », in *Art on the Edge*, Chicago, University of Chicago Press.

W. Rubin, *20th Century Art Primitivism*, Museum of Modern Art, New York, 1984.

C. Severi, Entrée « Art », *Dictionnaire de l'anthropologie et de l'ethnologie*, Paris, PUF, p. 81-85.

C. Severi, « Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N° 28, Été 1989, p. 55-60.

C. Severi, « Una stanza vuota : Antropologia della forma onirica », in *Il sogno rivela la natura delle cose*, Catalogue de l'Exposition, Bolzano, 1991, p. 226-274.

C. Severi, « Présence du primitif. Masques et chimères dans l'œuvre de Joseph Beuys », *Cahiers du Musée National d'art moderne*, 42, Hiver 1992, p. 31-47.

C. Severi, « Vestiges, merveilles et chimères. Sur la collection ethnographique », *Annales du Centre d'art contemporain du château de Kerguelennec*, vol. I, 1994.

C. Severi, « Oggetti Magici e oggetti del pensiero. Primitivismi a confronto », in *Attes du Colloque Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*, Modène, 1998, Musée d'Art Contemporain, p. 35-53.

M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 46-89.

E. Wind, *Art and anarchy*, Londres, Faber and Faber, 1963.

W. Worringer, *Einführung und Abstraktion*, München, Piper Verlag, 1908, traduction italienne, *Astrazione e Empatia*, Torino, Einaudi, 1975.

NOTES

1. Emil Nolde, *Das Eigene Leben* (Berlin, Julius Bard, 1931), p. 158. Cité dans R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, (première édition Random House, New York, 1938).

2. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, p. 86-122 (première édition Random House, New York, 1938). J'utilise ici la deuxième édition publiée par The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1986. Goldwater rappelle aussi l'intérêt très précoce (mais longtemps isolé) de Kokoschka, qui s'intéressa aux œuvres exposées au Musée Ethnologique de Vienne dès 1902.
3. Henri Matisse, *Écrits*, p. 154 et 266.
4. Giorgio De Chirico, *Méditations d'un peintre (Manuscrit Paulhan)*, dans *Il Meccanismo del pensiero-Critica, Polemica, Autobiografia 1911-1943*, Turin, Einaudi, 1985, p. 31.
5. R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, op. cit. p. 254.
6. *Ibid.*, p. 255.
7. *Ibid.*, p. 256
8. *Ibid.*, p. 257-262.
9. *Ibid.*, p. 256 - souligné par moi.
10. Sur cette question, cf. par exemple G. Boas et A.O. Lovejoy, *A Documentary History of Primitivism and related ideas*, Baltimore, 1935.
11. R. Goldwater, op. cit., p. 265.
12. *Ibid.*, p. 252-253. Je souligne.
13. *Ibid.*, p. 271.
14. Sur ce point, C. Severi, « Una stanza vuota - Antropologia della forma onirica », in *Il sogno rivela la natura delle cose*, Catalogue de l'Exposition, Bolzano, 1991, p. 226-274.
15. W. Rubin, *20th Century Art Primitivism*, Museum of Modern Art, New York, 1984.
16. W. Rubin, *20th Century Art Primitivism*, op. cit. p. 7.
17. *Ibidem.*
18. R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, op. cit. p. 256.
19. Longtemps, le récit de la « découverte » des arts primitifs a été tiré d'un texte autobiographique truffé d'imprécisions et de contradictions : les *Mémoires* de Maurice Vlaminck. L'épisode de la découverte porte une date, 1906, et se passe à Argenteuil. Cf. J. Flam, « Primitivism and the Fauve » in W. Rubin, *20th Century Art Primitivism*, op. cit.. Il faut toutefois signaler que, depuis le travail de Goldwater, nous savons que la découverte des arts primitifs a été presque simultanée en France et en Allemagne, où Kirchner et le groupe « Die Brücke » avaient dès 1904 reconnu l'intérêt des objets africains et océaniens, exposés dans le Musée de Dresde. Ils furent bientôt suivis par les artistes du *Blaue Reiter* (R. Goldwater, op. cit. p. 105 et suivantes).
20. C. Severi, entrée « Art », in *Dictionnaire de l'anthropologie et de l'ethnologie*, Paris, PUF, p. 81-85. « Vestiges, merveilles et chimères. Sur la collection ethnographique », *Annales du Centre d'art contemporain du château de Kerguelennec* Vol. I, 1994 ; « Oggetti Magici e oggetti del pensiero. Primitivismi a confronto », dans Actes du Colloque *Dalla meraviglia all'arte della meraviglia*, Modène, 1998, Musée d'Art Contemporain, p. 35-53.
21. Sur Giuseppe Castiglione, peintre milanais qui (avec Attiret et Damasceno) fit partie du groupe d'artistes jésuites installés à la cour de Pékin au cours du XVIII^e siècle, voir M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 46-89 ; H. Rogers, « For the love of God : Castiglione at the Qing Imperial Court », *Phoebus* 6, n.1, Tempe, Arizona State University, p. 141-160 et Michel et Cécile Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1971. Sur la série de portraits de l'empereur Qianlong peints par Castiglione, cf. surtout *La Cité Interdite - Vie publique et privée des Empereurs de Chine 1644-1911*, Catalogue de l'Exposition, Petit Palais, Musées Nationaux, Paris 1996, p. 148-166.
22. Cf. le commentaire de ce portrait de M. Pirazzoli-t-Stevens, in *La Cité Interdite*, op. cit. p. 271.
23. Sur le long cycle de peintures consacrées à la chasse au cerf de l'Empereur, dans sa résidence de Mulan (dont certaines sont maintenant au Musée Guimet), cf. How Jinlang et M. Pirazzoli, « Les chasses d'automne de l'empereur Qianlong à Mulan », *T'oung Pao*, Paris, Vol.LXV, 1-3, p. 13-49 et D. Berinstein, « Hunts, Processions, and Telescopes. A painting for an imperial hunt by Lang

Shining (Giuseppe Castiglione) », *RES, Anthropology and Aesthetics* 35, Spring 1999, Numéro Special « Intercultural China », p. 170-185.

24. Maria Grazia Messina, *Le Muse d'Oltremare*, Turin, Einaudi, 1985.

25. Comme on sait, les sources des *Demoiselles d'Avignon* ne se réduisent nullement à la sculpture africaine, et impliquent notamment des références nombreuses à l'art ibérique (cf. l'essai de Rubin in W. Rubin, *op. cit.*, 1984).

26. C. Severi, « Oggetti magici ... », *art. cit.*

27. Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der weissen Bücher, Leipzig, 1915. J'utilise la traduction française de Liliane Meffre, fondée sur la deuxième édition, München, Kurt Wolff Verlag, 1920. Cette traduction, publiée une première fois dans *Travaux et Mémoires du Centre de Recherches Historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, fasc.1, Université de Paris 1, Paris, 1976, a été reprise in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ? Catalogue de l'exposition*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1986, p. 344-353.

28. Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin, 1921. J'utilise la traduction italienne (Rome, Edizioni di « Valori Plastici », 1944), p. 3.

29. C. Einstein, *ibidem*, p. 7.

30. Hildebrand, *The Problem of Form* in H. Mallgrave et E. Ikonomou (éds.) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1879-1893*, Getty Center Publications Program, 1994.

31. La meilleure analyse que je connaisse de la pensée de Hildebrand est celle de Edgar Wind, *Art and anarchy*, Londres, Faber and Faber, 1963.

32. C. Einstein, *op. cit.* p. 347.

33. C. Einstein, *Negerplastik*, *op. cit.* p. 347.

34. *Ibidem*.

35. C. Einstein, *ibid.*, p. 348-349 (souligné par moi).

36. *Ibid.*, p. 350.

37. *Ibidem*.

38. *Ibid.*, p. 351.

39. *Ibid.*, p. 350.

40. *Ibid.*, p. 353.

41. *Ibidem*.

42. A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955, p. 196-197, cité in M.G. Messina, *Le Muse d'Oltremare*, *op. cit.* (souligné par moi).

43. Cette note manuscrite trouvée dans les papiers de l'artiste à sa mort est citée in Bernice Rose, *Jackson Pollock, Works on Paper*, The Museum of Modern Art, New York, 1969, p. 102.

44. B. Newman, « Art of the South Seas », in *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990, p. 101.

45. B. Newman, *ibidem*.

46. Pour d'autres aspects de la position de Newman, cf. C. Severi, « Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 28, Été 1989, p. 55-60.

47. J'utilise de ces deux ouvrages les traductions italiennes : P. Florienskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (édité par N. Misler), Casa del Libro, Roma, 1983, et *Tempo e Spazio nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995.

48. Ce procédé me semble analogue à celui mis en lumière par Gombrich dans son essai sur l'Héritage d'Apelles. Cf. E. Gombrich, *L'eredità di Apelle - Studi sull'arte del Rinascimento*, Turin, Einaudi, p. 5-27.

49. P. Florienskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, *op. cit.*, p. 79. Je souligne.

50. *Ibid.*, p. 125.

51. *Ibid.*, p. 112.

52. *Ibid.*, p. 131.

53. C. Severi, « Una Stanza vuota... ». *art. cit.* ; « Oggetti magici », *art. cit.*
54. Kandinsky, « Sulla questione della forma » (1912), in *Tutti gli scritti*, Vol.I, Milan, Feltrinelli, 1973, p. 126-129.
55. *Ibidem.*
56. Charles Baudelaire, *L'Exposition Universelle de 1855*, in *Oeuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Y. Le Dantec, Paris, Ed. de La Pléiade, 1968, p. 954.
57. *Ibidem.*
58. *Ibidem.*
59. *Ibid.*, p. 954.
-

INDEX

Mots-clés : Fauves, primitivisme

AUTEUR

CARLO SEVERI

Anthropologue, est directeur d'études à l'EHESS et directeur de recherche au CNRS. Membre du Laboratoire d'Anthropologie sociale du Collège de France depuis 1985, il est actuellement associé au Département de la recherche et de l'enseignement du musée du Quai Branly. Il a notamment publié *La Memoria rituale* (La Nuova Italia, 1993 ; trad. esp. Abya Yala Ediciones, 1996), *Naven ou le donner à voir* (avec M. Houseman, CNRS/Éditions de la MSH, 1994 ; éd. angl. Brill, 1998). Son dernier ouvrage, *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire* est paru aux Editions Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.