

Noir sur blanc : décoloniser le regard

Jérôme Duwa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53753>

DOI : 10.4000/critiquedart.53753

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2019

Pagination : 54-68

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Jérôme Duwa, « *Noir sur blanc : décoloniser le regard* », *Critique d'art* [En ligne], 53 | Automne/hiver, mis en ligne le 26 novembre 2020, consulté le 09 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53753> ; DOI : 10.4000/critiquedart.53753

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2019.

EN

Noir sur blanc : décoloniser le regard

Jérôme Duwa

Tout en sachant pertinemment que l'expression « regarder innocemment » est dénuée de signification, il faut avouer que l'on se surprend encore en flagrant délit d'idéalisme. Marc Jimenez notait que, tout en étant devenus relativistes en matière de goût et donc conscients de la pluralité des systèmes culturels conditionnés par des contextes historiques spécifiques, nous n'en restons pas moins capables, par distraction, de ces appréciations esthétiques en appelant à une beauté platonicienne « immuable, anhistorique ou transhistorique »¹. En finira-t-on jamais avec notre œil idéaliste ?

Rien ne peut mieux agir sur notre rétine qu'une grande exposition révélant ce qu'on rationalisait approximativement grâce à une connaissance livresque. En exergue de l'un de ses articles réunis dans la somme de quelque neuf cents pages de ses *Ecrits sur l'art*, Jean Laude citait opportunément Jean-Jacques Rousseau : « Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas avec des mots, mais par des signes ; ils ne le disaient pas, ils le montraient. »² Pour Jean Laude, attentif à l'enseignement de Pierre Francastel, ce propos de l'auteur de *l'Essai sur l'origine des langues* préfigure ce qu'il nomme une « pensée non discursive »³. Mettre à jour cette pensée-là, avec ses présupposés qui cheminent à travers l'agencement des motifs et des formes, était l'un des enjeux de l'exposition *Le Modèle noir : de Géricault à Matisse* qui s'est tenue au Musée d'Orsay (26 mars-21 juillet 2019)⁴. Comment caractériser l'effet d'une telle exposition sur le visiteur absorbé ? En ouverture du catalogue, les mots d'Anne Lafont et de David Bindman relatifs à une précédente présentation muséale, le disent parfaitement : cette succession d'œuvres de Théodore Géricault à Henri Matisse s'avère « révélatrice de l'eurocentrisme et de l'approximation confortable de la perception de l'Autre, exotique éternel et figé, ou encore élément innocemment propice à la régénération de la sophistication artistique de l'Occidental, qui se révèle à son tour essentialisé dans sa majesté »⁵. La présence dans ce même catalogue d'une photographie de Martin Luther King visitant l'exposition du Bowdoin College (Brunswick, Maine) le 6 mai 1964, l'année même du *Civil Rights Act*, donne le ton : le propos de cette exposition sera, au sens fort, politique et à l'adresse d'un public davantage en cohérence avec la réalité d'une société française qui comprend des territoires d'outre-mer, ceux traversés jadis par Toussaint

Louverture ou Madeleine, la jeune domestique noire peinte par Marie-Guillemine Benoist⁶.

Que signifie plus largement cette conversion à un regard politique pour comprendre l'art occidental, à savoir celui de l'Europe de l'Ouest, de l'Amérique du Nord, de l'Amérique latine et des Caraïbes, autrement dit, de ce monde européen impérialiste depuis le XV^e siècle ? Exactement ceci : que « l'histoire téléologique moderniste la plus pure ne peut se passer de l'histoire sociale et politique en général, et peut-être plus encore de l'histoire noire en particulier. »⁷

Une prise en compte effective de cette histoire implique de surmonter une difficulté, voire un tabou terminologique, tout du moins en France : celui du mot « race »⁸. Par principe, il a semblé salutaire de l'exclure de son vocabulaire, tout en se débarrassant d'un même mouvement des mots de « primitif » ou de « nègre », en raison de leurs connotations racistes. Toutefois, sans perdre de vue l'inconsistance biologique du terme de race, ainsi que les logiques essentialisantes qu'il charrie, il ne faudrait pas pour autant occulter qu'il signifie bien quelque chose en tant que construction sociale manifestant, soit une logique de stigmatisation, soit une démarche de revendication⁹. Dans son enquête sur l'art de cour d'Abomey, Gaëlle Beaujean souligne un autre malentendu idéologique longtemps dominant dans les présentations muséographiques : la classification par ethnie. Etranger à tout préjugé raciste et rompant ostensiblement avec la présentation militaire des butins ethnographiques, le musée de l'Homme de Paul Rivet et Georges Henri Rivière (1937) n'échappait pourtant pas au présupposé ethnique. Ainsi, la réalité esthétique profondément hétérogène des artefacts d'un royaume d'Abomey cosmopolite intégrant, au fil des guerres et des contacts, des apports culturels très variés, y compris venus d'Occident¹⁰, était alors imperceptible pour le visiteur. Cela changera en France à partir des années 1980, notamment avec l'affirmation d'un parti pris esthétique à l'ouverture de la fondation Dapper¹¹, lequel se confirme sur une toute autre échelle avec le musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006).

Davantage que d'autres secteurs de l'histoire de l'art, celui prenant en considération les arts africains invite à maints préliminaires méthodologiques¹², tant l'objet à connaître est éminemment piégé ou, plutôt, tant nos catégories de connaissance occidentales nous prédisposent à le méconnaître. Ainsi, il ne faudrait pas oublier l'ambiguïté essentielle du discours scientifique sur l'Autre ; sans dépendre du ministère des Colonies, rappelle Gaëlle Beaujean, l'ethnologie « était fort utile aux administrateurs et autres fonctionnaires en poste en Afrique. »¹³ Pour commencer à prendre la mesure des présupposés hérités de notre histoire impériale, on peut opportunément se mettre à l'heure coloniale en interrogeant les pendules dites au Nègre de Jean-Simon Deverberie (1764-1824), ces objets décoratifs très prisés entre 1800 et 1830 et destinés à prendre avantageusement place sur les cheminées d'une riche clientèle internationale. Ces « africaneries » (Anne Lafont) en bronze doré, patiné et ciselé, ont été réalisées dans un esprit sans doute proche de la génération des peintres post-davidiens, comme Anne-Louis Girodet, l'auteur du fameux *Portrait de Jean-Baptiste Belley* (1797) conservé au château de Versailles. Dans le contexte de la première abolition temporaire de l'esclavage entre 1794 et 1802, contemporaine de la disparition des corporations de bronzier-horloger, la compagnie Deverberie va proposer par son catalogue d'objets pittoresques une manière singulière de lier la représentation de l'« Autre » lointain (le Nègre qui peut être aussi bien l'Indien inspiré d'*Atala*) à la donnée temporelle. Quelle que soit la pendule, le sujet noir est au travail ou en lien avec une activité laborieuse,

souligne Anne Lafont. En somme, ces objets ornementaux hautement sophistiqués sont les condensés d'une nouvelle représentation du monde particulièrement prédatrice, celle du XIX^e siècle occidental. Le programme du monde européen comprend alors deux volets : commercialement, « l'ambition capitaliste et la foi dans le progrès technologique » et « pour ce qui concerne le désir d'expansion territoriale, l'exploitation légale, avec ou sans l'esclavage, de la main d'œuvre. »¹⁴. Si l'on considère l'exemple du Danhomè, la France a entrepris à partir d'août 1892 ce qu'on nomma pudiquement « pacification » sous le commandement du général Dodds dirigeant plus de 3 000 hommes, principalement des bataillons de tirailleurs sénégalais. Mais la guerre proprement dite avait été précédée par une « stratégie d'emprise »¹⁵ commerciale, politique et religieuse, dénonçant en particulier au nom de valeurs humanistes, les troublantes *hwetanu*, ces fêtes annuelles accompagnées de sacrifices humains¹⁶.

Comme l'avait anticipé Jean-Jacques Rousseau dès son premier *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), le legs des Lumières est tout à fait ambivalent, puisque le progrès du savoir n'implique pas celui des mœurs. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison* (1944) approfondiront cette observation à laquelle un livre de Susan Buck-Morss, *Hegel et Haïti* (2006), confère une pertinence renouvelée¹⁷. Relisant de près *l'Esthétique* du penseur de la dialectique du maître et de l'esclave, la philosophe américaine forme l'hypothèse que la naissance de l'esthétique comme discipline est liée à l'ébranlement devant un monde devenu hétérogène et exigeant ainsi de nouvelles normes comme de nouveaux critères de goût. La mort de l'art classique annoncée par Hegel serait « le paradis perdu »¹⁸ de l'occidental eurocentré et nostalgique, confirmation de l'indépassable contradiction des Lumières, indissolublement émancipatrices et colonialistes¹⁹.

Si l'on peut identifier un phénomène d'« euphémisation de la brutalité »²⁰ coloniale uniquement dévoilée dans l'art dénonciateur – comme le fait magistralement William Blake²¹ –, il faut souligner aussi l'importance d'un processus plus récent d'appropriation de l'art des colonies africaines par les avant-gardes européennes. C'est au sens de cette lecture occidentale des arts de l'Afrique noire que Jean Laude (1922-1983), ethnologue recruté au musée de l'Homme par Michel Leiris en 1946, poète, chercheur au CNRS puis à l'université, va consacrer une part importante de son existence²². Dans les années d'après la Seconde Guerre mondiale, il était prématuré d'appréhender la place du corps noir dans les arts. Les productions d'objets des sociétés africaines, observées et collectées par les ethnologues comme Marcel Griaule, vont focaliser l'attention. En vertu de sa propre formation décroïsonnée, Jean Laude va souligner et préciser dans ses essais combien il y a convergence des intuitions et des hypothèses heuristiques entre, d'une part, les apports de l'ethnologie de terrain et, d'autre part, les formes des peintres dits cubistes, plus précisément celles de Pablo Picasso, Georges Braque et Juan Gris²³. A plusieurs reprises, Jean Laude cite les propos mémorables de ce dernier : « Les sculptures nègres nous donnent une preuve flagrante de la possibilité d'un art anti-idéaliste. »²⁴. C'est-à-dire d'un art non-symbolique, à envisager comme un système « combinatoire »²⁵ de stéréotypes formels ou de signes. Les textes de Jean Laude sont nourris des apports décisifs des Sciences humaines (particulièrement du Structuralisme de Roman Jakobson ou Claude Lévi-Strauss). Cela le distingue sans doute de nombreux historiens de l'art, plus académiques, de son temps²⁶. Sa vigilance et sa préoccupation classificatoire de l'art dit « nègre » le conduisent en outre à prêter grande attention à l'œuvre alors méconnue de Carl Einstein (1885-1940). Ce dernier, collaborateur de la revue *Documents* de Georges

Bataille, est l'auteur en 1915 du livre pionnier, *Negerplastik*. Carl Einstein ne dissimule pas que son accès à l'art africain s'est fait par le truchement du Cubisme, dont il est le contemporain. Ce détour doit-il être considéré comme un écueil méthodologique ? En tant qu'occidental, il serait au contraire illusoire de croire qu'on puisse accéder sans médiation à un art foncièrement autre. Jean Laude défendra fidèlement l'apport précurseur du théoricien allemand comme en témoigne le portrait qu'il lui consacre dans le premier numéro des *Cahiers du musée national d'art moderne*, en 1979. Défendre cette approche, sans s'aveugler sur certaines de ses lacunes, signifie surtout prendre parti pour un art qui n'ambitionne plus de décrire le réel mais de le recréer. Le Cubisme reconduit ce mouvement à sa manière et, en cela, il constitue au sens propre une « rupture », notion que Jean Laude élabore en tenant compte des travaux de Michel Foucault (*L'Archéologie du savoir*, 1969)²⁷. Mais cette rupture ne tient pas simplement à la conscience floue de ce que l'exposition phare du Museum of Modern Art de New York présenta en 1984-1985 sous le nom lui-même problématique de "*Primitivism*" in *20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* (commissariat de William Rubin)²⁸. En explorant les voies complexes de l'appropriation, Jean Laude montre avec force en quoi un tableau clé de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1906-1907), constitue la preuve visible d'une « pensée figurative » (Pierre Francastel) hautement élaborée et « d'une coupure décisive dans le langage plastique de l'Occident »²⁹. Plus exactement, cette peinture-pensée expose une crise en montrant ce qu'elle bouleverse dans le régime de connaissance (*épistémè*) et dans la sensibilité (*aisthésis*) d'une époque. A quoi avons-nous affaire au juste dans cette scène de lupanar ? Réponse de l'historien-ethnologue : « devant Cézanne, tout à la fois somme, achèvement et couronnement de la tradition de l'Occident, il [Picasso] dresse des formes dérivées d'un art méprisé, celui des colonies. »³⁰. Si on l'entend selon cette interprétation, par des voies qui sont les siennes, l'appropriation africaine de Pablo Picasso ne se montre pas moins consciente de l'enjeu politique pénétrant la dimension formaliste, le tout sur un champ de bataille métaphysique entre une conception occidentale dualiste (séparant le corps et l'esprit, ce qui permet d'oublier le premier) et une conception condensée, toute autre, dont les arts africains dans leur diversité offrent des exemples.

La décolonisation du regard en France requiert encore bien des efforts conjugués à la fois dans l'esprit de l'exposition du Musée d'Orsay ou dans celui initié par Picasso, pour corriger peu à peu notre idéalisme impénitent. En conclusion, de l'un de ses articles, Jean Laude faisait une remarque facétieuse et mordante : « Que dirions-nous si nos amis africains publiaient à un rythme furieux des ouvrages intitulés "l'art blanc" avec une centaine de reproductions empruntées à la peinture et à la sculpture de tous les pays européens et de toutes les époques ? »³¹

NOTES

1. Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris : Gallimard, 1997, p. 24, (Folio essais)
2. Laude, Jean. « Lecture ethnologique de l'art », *Ecrits sur l'art*, Dijon : Les Presses du réel, 2019, p. 119, (Œuvres en sociétés)

3. *Ibid.*

4. L'exposition est le fruit d'une collaboration entre les musées d'Orsay et de l'Orangerie, The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery (Columbia University, New York), le Mémorial ACTe de Pointe-à-Pitre et la Bibliothèque nationale de France.

5. *Le Modèle noir : de Géricault à Matisse*, Paris : Musée d'Orsay : Flammarion, 2019, p. 22

6. Dans son approche, Gaëlle Beaujean relève également la fonction de « lien social » des expositions à partir des années 1970. Voir : Beaujean, Gaëlle. *L'Art de cour d'Abomey : le sens des objets*, Dijon : Les Presses du réel, 2019, (Œuvres en sociétés), p. 315

7. *Ibid.*, p. 24

8. Voir à ce sujet les précisions d'Anne Lafont dans *L'Art et la race : l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon : Les Presses du réel, 2019, (Œuvres en sociétés), p. 33-39.

9. *Le Modèle noir. Op. cit.*, p. 35

10. Beaujean, Gaëlle. « Le Rayonnement et la différenciation de 1892 à 1960 », *op. cit.*, p. 301

11. Beaujean, Gaëlle. « L'Art de cour d'Abomey depuis 1960 et 2000 », *ibid.*, p. 319

12. Lafont, Anne. « Introduction » à *L'Art et la race*, *op. cit.*, p. 5-42. Voir aussi les développements de Jean Laude sur l'approche ethnologique en art dans *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 119-145 et p. 773-809.

13. Beaujean, Gaëlle. *Op. cit.*, p. 311

14. Lafont, Anne. *Op. cit.*, p. 312

15. Beaujean, Gaëlle. « La Guerre coloniale et le butin de guerre : 1889-1894 », *op. cit.*, p. 223

16. Beaujean, Gaëlle. *Ibid.*, p. 230

17. Lafont, Anne. *Op. cit.*, p. 399-409

18. *Ibid.*

19. Sur un fondement nietzschéen, Jean Laude parle d'un effondrement de la « cohérence du monde occidental » pour les peintres post-cézaniens. Voir : *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 348.

20. Lafont, Anne. *Op. cit.*, p. 297

21. Gravures pour le livre de John Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana*, Londres, 1796.

22. Sa thèse de 3e cycle dirigée par Pierre Francastel porte sur *La Statuaire du pays dogon* (1964), tandis que son doctorat d'Etat dirigé par Etienne Souriau traite de *La Peinture française (1905-1914) et l'« Art nègre »* (1968).

23. En rupture avec une lecture fonctionnaliste, l'appartenance des artefacts africains à la catégorie « Art » va affecter les musées, y compris le musée de l'Homme, dès les années 1960. (Beaujean, Gaëlle. *Op. cit.*, p.314)

24. Laude, Jean. *Op. cit.*, p. 145

25. Laude, Jean. *Ibid.*, p. 147

26. Maxime polémique : « L'érudition n'est pas l'Histoire : elle conduit le plus souvent à un éclectisme acéphale », *ibid.*, p. 154.

27. Laude, Jean. *Ibid.*, p. 232

28. Gravement malade, Jean Laude contribue néanmoins au catalogue de cette exposition par un essai sur Paul Klee qu'il met au point grâce à l'aide de son ami Pierre Daix.

29. Laude, Jean. *Ibid.*, p. 339

30. Laude, Jean. *Ibid.*, p. 340

31. Laude, Jean. *Ibid.*, p. 809

AUTEUR

JÉRÔME DUWA

Jérôme Duwa est écrivain, historien de l'art et chercheur associé à l'IMEC. Il enseigne actuellement à l'Ecole Estienne (Paris). Parmi ses dernières parutions : Benjamin Péret, *Les Arts primitifs du Brésil* (Saint-Loup-de-Naud : Ed. du Sandre, 2017 ; co-édité avec Leonor de Abreu) ; Robert Lebel, *Il Surrealismo come tergitristallo : Scritti critici 1943-1984* (Milan : Johan & Levi editore, 2018) ; Philippe Audoin, *Les Capucines aux lèvres d'émail, Sur André Breton* (Caen : Le Grand Tamanoir, 2019). Et, avec Pierre Taminiaux, *Littératures et arts du vide* (Paris : Hermann, 2018, Colloque de Cerisy).