

Préface

Daniel Sherman nous rappelle des vérités qui dérangent sur l'histoire de la France empêtrée dans ses contradictions. Il exhume un passé colonial qu'il reconnaît sous les formes contemporaines du mot-gigogne « primitivisme ». Il fait de ce « primitivisme » un outil d'analyse de la société française de l'après-guerre, coïncée entre un mouvement de modernisation et de décolonisation et toutes les formes possibles de résistance.

Les musées sont un bon observatoire, à commencer par les ATP (Arts et Traditions Populaires) qui passent du *folklore* à *l'ethnologie après 1945* – le *populaire* est muséologiquement pensé en même temps et de la même façon que le *primitif*. Arrimé à l'origine au colonialisme, l'ethnologue a pu se voir en sauveur de cultures menacées, il est aussi porteur de valeurs à qui le colonisé n'a jamais rien demandé, de même qu'il n'a pas commandé les enquêtes, l'établissement de catégories et d'invariants le concernant. Comme l'écrit si bien Daniel Sherman, qui ne manque pas d'humour, au musée des ATP, « ceci est égal à cela : les Papous *sont* leurs canoës ; les Bambaras *sont* leurs masques ; les Navaros *sont* leurs tissus, comme les Auvergnats *sont* leurs houes ».

Et les Parisiens, que sont-ils ? L'analyse des revues de décoration des années d'après-guerre contribue à la réponse : cet « univers miroitant de la civilisation mercantile », décrit par Perec dans *Les Choses*, comprend désormais un mélange symptomatique dans un cadre familial. Sur fond de guerre d'Algérie, les fantasmes de pureté originelle s'y étanchent dans les objets usuels « primitifs » que le marché a transformé en art. Les « œuvres » océaniques, les *fétiches* dogons ou maliens y sont bien disposés, auprès des œuvres d'art, de préférence abstraites, européennes ou américaines. Les élites urbaines auront donc à la fois le confort et les traces d'un monde pré-capitaliste, où les relations entre les humains ne sont pas encore altérées par la « vie moderne ».

L'étude de Daniel Sherman des intérieurs bourgeois, des musées ou des expositions, vise à montrer à quel point les agencements sont faits pour oublier l'histoire violente du colonialisme. Et quoi de plus efficace pour opérer cette magie amnésique que de transformer les objets singuliers en œuvres d'art universelles ? Le MAAO (Musée des Arts africains et Océaniques), ancêtre du Quai Branly, ne pouvait guère mentir sur son architecture coloniale, mais il se rattrape

à l'intérieur en cultivant l'approximation historique proche de l'indigence. « Les collections » garderont, elles, leurs secrets inavouables sur la provenance des pièces, sur leurs conditions d'acquisition, de pillage ou d'une économie détraquée dans les pays d'origine. La fascination se mélange à la convoitise et au cynisme, en France au moins, les prix sur le marché augmentent sensiblement.

Même les artistes de « l'art brut » codifié par Dubuffet n'échappent pas à cette soif d'exotisme primitiviste. Leurs expositions sont défendues comme des réserves d'art pur et « universel » dans un monde vicié dont on s'interdit de rappeler de quoi il est alors fait. Or, Daniel Sherman ne croit pas à l'art « universel » mais à des pratiques singulières. Il repère les contradictions chez des artistes comme Dubuffet et Chassac, qui croisent, eux aussi, la vie des institutions culturelles et du marché de l'art occidentaux dont ils veulent se détourner. Ils se retrouvent un siècle plus tard dans la position de Gauguin qui avait cherché dans les îles lointaines le remède à la civilisation qu'il exécrait. Tahiti, qui a fait partie des refuges du peintre, va continuer à jouer son rôle de pseudo-paradis, mais cette fois pour les Français assoiffés de vacances au grand large que l'on peut désormais atteindre par avion à réaction. Le Club Méditerranée s'installe dès 1955 à Tahiti, où l'on oblige les autochtones à jouer aux « Polynésiens », politique touristique oblige. Tous les contrastes sont permis : la modernisation veut qu'on ménage aussi en Polynésie française un terrain pour les essais nucléaires – il sera juré aux autonomistes que ces expériences n'auraient lieu que si le vent soufflait dans la bonne direction – nous savons aujourd'hui leurs conséquences sanitaires sur les populations.

Mais, la préservation des sites et de la culture devient une priorité touristique, économique, politique – Diên Biên Phu en 1954, puis la crise du canal de Suez, en 1956, annoncent la fin de l'empire colonial français et des ressources nouvelles s'imposent. Les Polynésiens se voient ainsi pris dans l'étau d'une double contrainte : ils doivent être à la fois de « bons sauvages » et se prêter au jeu du « progrès ». Ils sont en tout cas les esclaves du fantasme primitiviste : folkloriques, danseurs, joueurs, libres de corps sinon d'esprit, demeurés (à tous les sens).

Le premier statut d'autonomie de la Polynésie française ne mettra pas fin aux rêveries primitivistes, loin de là. L'épilogue de l'auteur est cinglant sur la suite qui nous concerne encore. Sans le déflorer, disons qu'il suffit de prêter attention au détail où loge le diable, dans les cartels du Quai Branly, par exemple. L'épisode colonial ne s'affiche pas plus qu'avant, au profit de l'art au-dessus

d'un monde des contingences historiques et au bénéfice du mythe. Car, pour éviter à tout prix de regarder l'histoire en face, il faut continuer à « mythifier » au sens où Roland Barthes (très soucieux de l'histoire coloniale) désignait le mythe comme un discours et « une parole dépolitisée » qui « ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité. »

Laurence Bertrand Dorléac