

l'importance des « lignées » aussi bien des collectionneurs que d'artistes — et il ne s'agit pas là d'art primitif : « Je ne vois pas l'intérêt de défendre éternellement l'œuvre de Barr, mais la lignée d'artistes qu'il a reconnue est incroyable ! Pensez à l'époque où il a établi cette liste, au fait que cette liste n'a quasiment pas changé ! Quelles que soient les attaques portées contre les options de Barr ou de Rubin, je ne vois pas que les artistes qu'ils ont défendus aient passé de mode... J'espère avoir une conception de l'histoire de l'art, j'espère aussi être sensible aux considérations théoriques, mais il faut avant tout que je puisse croire au travail d'un artiste pour qu'il franchisse la porte de ce musée ».

A propos de « High and Low » : « Je dirais d'abord que High and Low sont des termes intraduisibles en français. De plus le sens de ces mots est difficilement explicable. Un ami français me disait que les expressions de haut clergé et bas clergé constituaient les approximations les plus fidèles ». Que dire alors des difficultés de traduction en français de termes dogon relatifs à l'esthétique dogon !

A propos de la distinction : « Je préfère choisir quatre œuvres d'un artiste auquel je crois plutôt que quatre œuvres supplémentaires de gens qui ont nié l'existence de toute hiérarchie. »

A propos de sa conception du dialogue entre High and Low : « Je désire vraiment savoir à quoi ressemblait la publicité à Paris en 1914... Quand les panneaux d'affichage ont-ils fait leur apparition ?... Que contenait donc cette fameuse loi du 29 juillet 1881 que l'on voit placardée sur les murs de Paris ? Pour Duchamp, on peut s'interroger sur la plomberie en 1914. D'où venait l'urinoir de Duchamp ? » A supposer que la

plomberie en 1914 recèle le secret de l'Urinoir de Duchamp, quel secret de ferrailleur fon pourrait bien se nicher sous le manteau du grand Gu ? *E La Nave Va...* que l'on pourrait traduire en « low french » par : Vogue la galère...

Il n'est pas étonnant que les pages stimulantes de ce livre pressent le lecteur à fournir son lot d'anecdotes personnelles tout en lui permettant d'affûter son regard et son sens critique. De par sa tournure démystificatrice, il nous invite aussi à ne « plus s'y laisser prendre » car on a maintenant tout loisir de « porter cette nouvelle paire de lunettes » pour dénicher, dans les moindres recoins de nos habitudes visuelles, les trames complexes du sens commun — et du moins commun aussi — et de ce fait, porter sur le monde des arts un autre regard qui peut de surcroît s'apparenter au regard d'un autre.

Ouvrages cités

Jean Jamin, 1982, « Objets trouvés des paradis perdus, à propos de la mission Dakar-Djibouti », *Collections Passion*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel », pp. 69-100, Neuchâtel.

Jean Laude, 1985 (1970), « Ethnologie et Histoire de l'Art », *L'Écrit-Voir*, n° 6, mai, pp. 61-80, Paris.

Sally Price, 1986, « L'Esthétique et le Temps : Commentaire sur l'histoire orale de l'art », *L'Ethnographie*, LXXXII, 98-99, pp. 215-225, Paris.

Sally Price, 1988, « Arts Primitifs-Regards Civilisés », *Gradhiva*, n° 4, pp. 19-27, Paris.

Sally Price, 1989, « Art Autre-Art Nôtre », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 28, pp. 61-68, Paris.

M. B. S.

L'art africain : une marchandise dissimulée.

*L'Art africain*¹, publié à la fin de 1988 par les éditions Mazenod, suscita un concert de louanges et transforma les critiques de journaux et de télévision en publicités rédactionnelles. L'éditeur, il est vrai, est connu pour la beauté et

la qualité de ses livres. Il n'empêche que *L'Art africain* provoque chez le lecteur libre et attentif un malaise². Mais à quelque chose le malaise est bon puisque ce livre, plus que d'autres, se prête à une réflexion sur la place des arts africains dans notre société.

Les propos agressifs de Jacques Kerchache à l'égard des ethnologues serviront de point de départ à cette réflexion. M. Kerchache n'aime pas les ethnologues et il le leur montre bien. On passera sur les leçons de méthode qu'il leur dispense sur le mode protecteur (p. 489). Cela est bénin et les ethnologues en souriront. Ils souriront aussi aux portes ouvertes qu'enfonce avec gravité M. Kerchache. Par exemple : « contrairement à ce que certains "ethnologues" voudraient nous faire penser, l'Afrique ne vit pas dans un éternel présent » (p. 489). Mais M. Kerchache ne s'en tient pas à des propos sans intérêt qu'il aurait pu s'éviter en lisant Georges Balandier il y a plus de trente ans. Il pousse le bouchon plus loin. Après les leçons de méthode viennent les leçons de morale : « On a déjà assez pillé l'Afrique dans tous les sens du terme (déportation, esclavage, colonisation, racisme institutionnalisé), il ne faudrait pas maintenant que des ethnologues veuillent la châtrer dans leurs laboratoires » (p. 496). Ni plus, ni moins. Les ethnologues sont associés aux pilliers en tous genres. Peut-être pour que le compte soit juste eût-il fallu ajouter d'autres pillages ? On citera parmi d'autres entreprises du même type un fameux safari organisé dans les années soixante-dix par un grand collectionneur américain au Burkina-Faso, alors Haute-Volta. Pendant que les par-

1. Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, Lucien Stephan, *L'Art africain*, Maz-mod., 619 p., 1 069 phot.

2. Qui participe d'un malaise général qu'analysait Jean Clair dans *Libération* du 20 décembre 1988.

ticipants attendaient dans leur station-wagon climatisée, leurs rabatteurs s'en allaient dérober les masques dans les abris où ils étaient déposés. Cette campagne systématique se solda en pays bobo par de nombreux suicides de villageois qui ne purent survivre à la perte de leurs masques. Bref, on l'aura compris, par la grossièreté de ses attaques contre les ethnologues, M. Kerchache n'est pas crédible. La profession traitera la chose par un haussement d'épaule. Mais laissons Kerchache à ses fantasmes, laissons-le prendre son plaisir et trôner pour la postérité, le pied sur le simulacre d'ethnologue qu'il vient d'ajouter à son tableau de chasse. Il n'en demeure pas moins que son attitude pose toute une série de questions.

Et la première est de taille : comment un éditeur prestigieux peut-il laisser passer des propos aussi insultants pour les ethnologues alors qu'il avait accueilli l'un des plus grands d'entre eux en publiant, il y a vingt ans, *Préhistoire de l'Art occidental* d'André Leroi-Gourhan ?

Une autre question vient à l'esprit quand on considère l'ensemble de l'ouvrage : ces chercheurs vilipendés sont cités à toutes les pages y compris par M. Kerchache lui-même. Et ce sont leurs travaux réduits à l'état de notices pauvrettes et approximatives qui constituent la dernière partie du livre. Le corps de l'ouvrage dû à Lucien Stéphan est une laborieuse compilation des ethnologues traitée à grand renfort de philosophes, de Platon à Wittgenstein généreusement mis à contribution. On serait alors tenté de dire aux auteurs : mais laissez donc les ethnologues tranquilles !

Sur quoi se fonde le paradoxe qui traverse tout l'ouvrage ? Pourquoi ceux qui fournissent la matière du livre sont-ils rejetés aussi totalement ? Aucun ethnologue ne par-

ticipe à l'entreprise. Imagine-t-on un livre sur le Quattrocento auquel ne participerait aucun historien de cette période ou un livre sur l'art préhistorique sans préhistorien ? Mais au fond pourquoi pas ! Des écrivains et des peintres ont su très bien parler des arts primitifs³. Et les créateurs du début du siècle qui s'entouraient de sculptures africaines n'eurent pas besoin des conseils des ethnologues.

Tout le monde peut parler des arts africains et les ethnologues ne revendiquent pas le monopole de la parole ! On peut très bien imaginer un livre sur les arts africains qui se fasse sans le secours des ethnologues et de leurs travaux et qui réalise le grandiloquent programme de M. Kerchache. A la sculpture africaine, « il faut, dit-il, offrir son temps, lui ouvrir sa sexualité, ses rêves, lui livrer sa mort, ses inhibitions... (p. 489) ».

N'importe qui peut être saisi par la bataille de San Romano sans rien savoir de Paolo, sans avoir lu, ni Panofsky, ni Baxandal, ni Francastel, ni Chastel, ni aucun de ceux qui tentèrent de comprendre le Quattrocento. Mais il est indéniable que ceux qui font comprendre viennent enrichir l'émotion de chacun d'entre nous. Alors pourquoi cette attitude à l'égard des ethnologues ?

Pour faire progresser vers une réponse, il faut revenir à la *Préhistoire de l'Art occidental* de Leroi-Gourhan et tenter une comparaison. Là un maître de l'ethnologie livre une somme qui fait date. Ici les ethnologues absents et mis en accusation sont pourtant omniprésents par les résultats de leurs travaux. Quelle différence y aurait-il entre l'art préhistorique et l'art africain qui puisse justifier des sorts si dissemblables ? Les grandes œuvres de la préhistoire sont pour l'essentiel sur les parois des abris et des grottes. L'art mobilier est principalement dans des collec-

tions publiques. De ce fait l'art préhistorique a échappé à la sphère de la marchandise. Objet de délectation, il est aussi sans que nul le conteste objet d'étude. Il en va tout autrement pour les arts africains. Les masques et les statues d'Afrique tout comme les tableaux et les sculptures de toutes les époques sont des marchandises.

Les ethnologues, modestement, parlent des arts africains ou de l'art d'une région ou d'une époque particulière. Qu'est-ce que cet Art africain avec un grand A dont M. Kerchache se fait le héraut ? Imagine-t-on un ouvrage traitant d'un « Art européen » tous siècles et régions confondus ? Qu'ont en commun tous ces arts venus de cultures et d'âges différents pris dans un continent grand trois fois comme l'Europe ? La seule qualité qu'ils partagent c'est d'être des marchandises et d'être reconnus en tant que telles par le terme d'Art africain.

Qu'on se désole de cet état ou qu'on s'en réjouisse, c'est un fait : ce que l'on appelle Art africain est une marchandise. C'est en étant marchandises que les arts africains sont mis à la disposition des amateurs et qu'ils entrent dans les collections. Une marchandise se vend et s'achète. Elle circule en fonction de sa valeur.

Il n'y a rien de scandaleux à cela au sein d'un monde où tout — notre travail, notre temps, notre santé — est marchandise. Le scandale vient d'ailleurs. Il est dans le processus par lequel la valeur de l'objet d'art africain est déterminée. Jamais on ne trouvera la signature qui authentifie au dos d'une statue baoulé ou à l'intérieur d'un masque punu. A plus forte raison pas de date. Aucune, non plus, de ces indications de facture qui guident l'attribution des œuvres. La délectation est sans

3. Comme le firent entre autres, André Breton, Claude Roy et Karel Kupka.



Zaïre. Statue en bois (coll. Paul Tishman)

prix. Comment alors se détermine la valeur d'un objet d'art africain ?

Un objet africain c'est d'abord un nom. On dira c'est un tschokwé, un sénoufo, un baoulé... Mais comment distinguer un vrai d'un faux ? En dépit des protestations des amateurs et des experts je dirais qu'il n'y a aucun critère intrinsèque de distinction. La patine, la nature du bois, celle des colorants, le vieillissement d'un objet de l'année peuvent être en tous points comparables à ceux d'un objet fait au siècle dernier. Il est sain au moment où le dogon flambe à New York de lire van Beek, un ethnologue, qui décrit

avec minutie tous les procédés utilisés par les sculpteurs dogon pour donner à leur production la patine requise par le marché⁴. Alors que faut-il faire ? Conseil à un véritable amateur : collectionner les objets qu'il aime et lui donnent du plaisir, peu importe qu'ils soient faits de la veille ou qu'ils proviennent d'un sanctuaire centenaire. Mais ce n'est pas si simple. L'amateur a obtenu ses objets contre argent et il est préoccupé de leur valeur. Il veut être en mesure de se procurer des objets nouveaux en vendant éventuellement certains de ceux qu'il possède. Et puis il y a aussi ceux qui spéculent sur l'Art africain comme d'autres sur le lingot ou sur Péchiney...

L'ethnologue joue un rôle décisif dans la détermination de la valeur d'un objet africain. Saisi par l'énigme que lui propose l'objet, il essaye de le comprendre, de faire le partage entre la nécessité sociale et la liberté qui ont présidé à sa naissance. Il décrit et photographie le masque dans la danse ou la statue sur son autel. Cette démarche d'enregistrement est précieuse. Elle certifie l'origine de l'objet. Elle permet de nommer. Du même coup l'ethnologue se trouve, sans que cela soit le but de sa recherche, attester l'authenticité de l'objet africain.

A la base de la valorisation de l'objet africain se trouve donc l'ethnologue. Cela est indéniable. Tel masque connu seulement par quelques exemplaires, délaissé par les collectionneurs, acquiert de la valeur sitôt qu'un ethnologue témoigne l'avoir observé sur le terrain. L'objet entre définitivement dans le panthéon de l'Art africain, c'est-à-dire qu'il devient marchandise, si l'ethnologue lui consacre un article et encore mieux en publie des photographies. La demande chemine vers l'Afrique par les correspondants et les rabat-

teurs locaux jusqu'aux villages. Un masque dont l'utilisation n'était plus qu'épisodique devient l'objet d'une fabrication de masse. Les villageois utilisent les matériaux, bois et colorants qu'ils ont à leur disposition. Les masques arrivent dans les collections nantis quelquefois d'attestations dictées par un ancêtre de fantaisie à son dernier héritier. Les prix grimpent, la demande s'exacerbe et des villages entiers se consacrent à la satisfaction⁵. Jusqu'au jour où quelque esprit critique s'inquiète d'une arrivée aussi massive et soudaine sur le marché. Il faut alors assurer l'avenir des masques achetés dans l'euphorie et sur lesquels plane désormais le doute. Faire figurer le masque dans un article ou dans un livre est le moyen d'assurer son avenir. C'est encore là où l'on a besoin de l'ethnologue. Son nom, sur la couverture, devient à son insu, la garantie de l'authenticité. Cette étape dans l'authentification de l'œuvre d'art africain, dans son admission définitive dans l'univers de la marchandise, est souvent l'objet de toutes les manipulations. Des photographies sont imposées à l'auteur à la dernière minute. Des dates de collecte sont reculées au début du siècle. Des attributions modifiées se feront, comme par hasard, en faveur de l'ethnie voisine la mieux cotée sur le marché.

Cependant tout doit se passer comme si dans l'univers des marchandises les objets étaient seuls et tiraient leur valeur de leur seule confrontation. Aussi c'est sans leur propriétaire, que les objets doivent y faire leur entrée. D'où une pratique générale et malsaine de l'indication d'origine : « collection particulière ». Cette mention que les naïfs pourraient croire inspirée par un souci de discrétion a pour

4. Walter E. A. van Beek, « Functions of sculpture in Dogon religion », *African Arts*, août 1988, vol. 21, n° 4.

5. Cette description est loin d'être imaginaire.

effet, en occultant son propriétaire, de laisser croire que c'est à ses seules qualités que l'objet doit de figurer dans l'ouvrage, le catalogue ou l'article. Ces pratiques semblent être typiquement françaises. Dans des sociétés pleinement installées dans le règne de la marchandise, l'argent et la richesse ne sont pas honteux, et c'est la transparence qui est la règle. A preuve le très bel ouvrage que Susan Mullin Vogel consacrait il y a trois ans à la collection Carlo Monzino⁶. A preuve aussi les différents ouvrages⁷ qu'a suscités la collection suisse Barbier-Müller. Dans ce cas, le collectionneur n'a pas craint de recourir à la collaboration des ethnologues. L'échange est à bénéfice réciproque ; l'ethnologue accède à des objets nécessaires à ses recherches et la collection s'enrichit dans tous les sens du terme, par la compréhension qu'il vient ajouter. Comme on le voit, la transparence s'accommode fort bien des ethnologues. *A contrario*, l'occultation et toutes les manipulations auxquelles elle peut se prêter n'a que faire du regard des ethnologues qui ne sont alors que des empêcheurs de tourner en rond.

Cela ramène à *l'Art africain* publié par Mazenod. L'ouvrage est bien français. Dans les œuvres sélectionnées par M. Kerchache l'occultation est de rigueur pour la presque totalité des œuvres représentées venant de collections privées. Elle atteint même M. Kerchache qui, dans la présentation des auteurs, est intitulé « expert en art premier » alors que ce n'est un secret pour personne qu'il est à la fois un marchand et un grand collectionneur. Pourquoi l'avoir « omis » ? Serait-il honteux de

6. Susan Mullin Vogel, *African Aesthetics*, The Carlo Monzino Collection, The Center for African Art, New York, 1986.

7. Ainsi le dernier en date, paru en 1988 : *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Müller*, chez Nathan.

vendre et de collectionner des objets d'arts africains ? Pourquoi ces petites cachotteries dans un livre qui se voulait un grand livre ? Pourquoi ne pas jouer la transparence ? Cela éviterait l'inutile procès qui est fait aux ethnologues. Cela éviterait aussi les sourires entendus de ceux qui ne sont pas dupes. Pour tout dire les arts africains méritaient mieux qu'un catalogue de marchandises qui ne veut pas dire son nom.

G. D.

EXPOSITIONS

L'Art africain existe-t-il ? A propos de quelques expositions récentes.

Coloniales, 1920-1940 (Musée municipal de Boulogne, 7 novembre 1989-31 janvier 1990), était un condensé des différents modes d'approche et de représentation des colonies à cette époque et des initiatives et mouvements d'esprits auxquels ils ont donné lieu : peinture, sculpture, expositions coloniales, débuts de l'ethnologie institutionnelle. A travers cette nouvelle discipline, une volonté de compréhension de l'objet comme produit d'une culture, aujourd'hui dénoncée par les collectionneurs comme représentative de la profession à l'égard de l'art d'Afrique noire, se fait jour : « Il me paraît aussi dangereux qu'absurde de séparer l'objet de la pensée de ceux qui l'ont créé, de chercher uniquement des émotions et des séductions appuyées sur des formes matérielles dressées par des mains inconnues. Il ne s'agit pas de dire ce que nous pensons des arts noirs mais ce que pensent les noirs eux-mêmes. » (M. Griaule¹). S'il est vrai que cette volonté a donné lieu à un discours sur le symbolisme qui occulte d'une certaine manière la matérialité de l'objet, donc sa valeur plastique, il n'en demeure



Zaïre, Kongo. Statuette en stéatite

pas moins qu'un parti-pris d'esthétisme a dirigé les choix — influence de l'époque — et qu'il y avait dans cette attitude une volonté de réhabilitation de systèmes de pensée tout simplement niés ou dénigrés. Cette pensée, resituée dans son époque, prend donc un aspect singulièrement progressiste ; elle ne peut être commentée autrement sans être faussée. Cette exposition, sorte de coupe transversale sur l'attitude d'un monde, à une certaine époque, à l'égard du monde d'outre-mer, offrait donc un matériel de réflexion tout particulier.

1. Marcel Griaule, *Arts d'Afrique noire*, Paris, Duchesne, 1947.

Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie publiée par la section Histoire de l'ethnologie du musée de l'Homme, avec la collaboration scientifique de l'École des hautes études en sciences sociales, paraissant deux fois par an.

Comité de direction
Michel Izard, Jean Jamin,
Michel Leiris.

Conseil de rédaction
Claude Blanckaert, Philippe Descola,
Jacqueline Dubois, Jean-Claude
Galey, Michael Houseman, Gérard
Lenclud, François Lupu, Marie
Mauzé, Patrick Menget, Britta
Rupp-Eisenreich, Anne
Vitar-Fardoulis.

Membres correspondants
Jean-Paul Colleyn (Belgique), James
Clifford, Jean-Paul Dumont et Paul
Rabinow (États-Unis), Clémentine
Deliss et David Parkin
(Grande-Bretagne), Nélia Dias
(Portugal), Anita Jacobson-Widding
(Suède), Jacques Hainard et Roland
Kaehr (Suisse).

Secrétariat de rédaction
Catherine Krantz.

**Coordination scientifique
et documentaire**
Annie Dupuis.

Maquette et montage
Atelier J.M.P.

Directeur de la publication
Jean Jamin.

Direction et rédaction
Section Histoire de
l'ethnologie, Musée de l'Homme,
Palais de Chaillot, place du
Trocadéro, 75116 Paris. 45 53 24 28.

Édition, administration et diffusion
Editions Jean-Michel Place,
12, rue Pierre-et-Marie-Curie,
75005 Paris. 46 33 05 11.

Composition et impression
Imprimerie Tardy Quercy,
Cahors - 527 B.

© Jean-Michel Place, 1990

Prix de vente au numéro 70 F
Abonnement particuliers (France)
110 F + 20 F de frais de port
Abonnement particuliers (étranger)
et institutions (France et étranger)
140 F + 20 F de frais de port
Abonnement de soutien
à partir de 300 F.

ÉTUDES ET NOTES

- 3 Être affecté, par Jeanne Favret-Saada.
10 « Ethnographie » et Révolution. Lequinio de Kerblay et le Jura,
par Noël Barbe.
17 L'Indien de Volney, par Michel Izard.
20 De la technologie à l'évolutionnisme. L'œuvre de Pitt Rivers, par
François Sigaut.
38 Paris-Nouvelle-Guinée : 1925-1935. Jacques Viot, les maro de
Tobati et la peinture moderne, par Philippe Peltier.

DOCUMENTS ET MATÉRIAUX

- 66 La machine à feu. Travail humain et forces de la nature,
correspondance entre Wilhelm Leibniz et Denis Papin, présentée
et annotée par Daniel Becquemont.
83 Actualités de Boucher de Perthes, par Claude Blanckaert.

INFORMATIONS SCIENTIFIQUES ET DOCUMENTAIRES

- 96 Débat : des arts dits primitifs
↘ Jeux de regard, jeux de pouvoir, par Michèle Baj Strobel.
L'Art africain, une marchandise dissimulée, par Georges Dupré.
103 Expositions
L'Art africain existe-t-il ? par Annie Dupuis.
Le Cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, par Nélia Dias.
112 Comptes rendus.
120 Ouvrages reçus

En couverture : Inde, province de Madras. Homme Toda (cl. J. Millot).
Gradhiva remercie Florence et Albert Loeb de leur autorisation pour la reproduction
du lavis de Jules Pascin, ainsi que Françoise Huguier pour la photographie extraite
de son ouvrage *Sur les traces de l'Afrique fantôme*.
Gradhiva rappelle aux auteurs que les manuscrits — dactylographiés en double
interligne sur des feuilles de format 21 x 29,7, et désormais accompagnés d'un
résumé en anglais et en français d'une dizaine de lignes — doivent être adressés
à la rédaction.

Crédit photographique

Noël Barbe : p.13
Jean-Loup Charmet : p. 110
D.R. : p. 19, 14, 37, 85, 110
Guibaut-Liotard : p. 113, 116
Françoise Huguier : p. 65
Richard Long : p. 105
Louis Maître : p. 8
J Millot : p. 21

Musée de l'Homme : p. 9, 46, 49, 51, 54,
56, 57, 59, 60, 61, 64, 78, 94, 102, 103,
119, 122, 123
Musée national d'Art moderne : p.105,
107
Pitt Rivers Museum : p. 25
G. Pourcher : p. 9
Van den Broek : p. 45
Jacques Viot : p. 43
X : p. 23, 38

Publié avec le concours du Centre national des lettres et de la Maison des sciences de l'Homme
ISSN 0764-8928

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire

4 JUIN 1996

N° : 37 768 e2

Cote : B