

Université de Montréal

**Discours ethnologique et dissidence chez Carl
Einstein et Michel Leiris :
autour de la revue *DOCUMENTS***

par
Sébastien Côté

Département de littérature comparée
Faculté des Arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor
en Littérature comparée
option Littérature générale et comparée

Janvier 2006



© Sébastien Côté, 2005

PR
14
U54
2006
v.015

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Discours ethnologique et dissidence chez Carl Einstein et Michel Leiris :
autour de la revue *DOCUMENTS*

présentée par :
Sébastien Côté

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :


président-rapporteur

Amaryll Chanady
directrice de recherche

Najat Rahman

membre du jury

Simon Harel
examineur externe

 Christiane Ndiaye
représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 2 juin 2006

R É S U M É

Dans cette thèse, j'étudie l'esthétique et les discours iconoclastes mis en avant dans *Documents* (1929-1930), une revue d'avant-garde parisienne éphémère, mais fascinante. Cela m'a permis d'analyser l'œuvre de deux collaborateurs, Carl Einstein et Michel Leiris, et de découvrir par le fait même une pensée critique résolument antisurréaliste. Puisque ce mouvement anticonformiste partage plusieurs objectifs utopiques avec la scène politique européenne, il est possible de voir un lien entre l'obsession de renouveler l'esthétique paneuropéenne et l'épuisement de la diplomatie traditionnelle après la catastrophe de 1914-1918. Sans précédent à cette échelle, mon analyse met au jour un véritable laboratoire du discours contemporain sur l'Autre, tourné vers la culture matérielle et célébrant les pratiques « naturelles » ou « primitives ». Cela explique en partie l'intérêt croissant manifesté par les artistes d'avant-garde pour l'art africain, dont la *nouveauté* commençait à s'infiltrer dans les cercles bien informés.

Puisque la fonction occupée successivement par la figure du bon sauvage et du Tahitien dans la littérature française des Lumières était avant tout de nature réflexive et autocritique, je voulais explorer la question de l'« Autre primitif » dans le contexte de la France de l'entre-deux-guerres. C'est ainsi que j'en suis venu à m'intéresser aux formes de percolation du discours ethnologique dans *Documents*.

Consacrés à Einstein, mes deux premiers chapitres proposent un regard nouveau la relation qu'il entretenait avec l'ethnologie de son époque. Ainsi, j'ai clairement démontré que, même dans les articles qui traitent en apparence de thèmes ethnologiques, Einstein ne parvient pas, ni ne tente de situer son discours dans un contexte de savoir effectif. En fait, ses intentions sont dirigées vers la dissidence artistique et la rébellion intellectuelle contre la tradition bourgeoise.

Quant à la contribution de Leiris, elle semble refléter en partie les observations d'Einstein. Comme plusieurs auteurs de sa génération, il croit que la France traverse une crise majeure. Aussi tourne-t-il le dos au rationalisme occidental pour chercher des solutions dans l'occultisme médiéval et la magie, puis dans les ouvrages d'ethnographie, qui présentaient alors le dernier « Autre primitif ». Croyant que la primitivité de l'art africain découlait de la relation que ces artistes avaient avec leur « moi primitif », Leiris en a conclu qu'il devait vivre une rencontre authentique avec l'altérité pour atteindre à l'empathie dans ses écrits.

MOTS-CLÉS : Avant-garde, entre-deux-guerres (1919-1939), ethnologie, primitivisme, art, dissidence, France, Allemagne, Afrique

A B S T R A C T

In my dissertation, I address the iconoclastic aesthetics and discourses displayed in *Documents* (1929-1930), a short-lived, yet fascinating Parisian avant-garde journal. This allowed me to analyze the work of Carl Einstein and Michel Leiris, and therefore to discover a critical thought that was absolutely anti-surrealistic. Since these anti-conformist movements shared several utopian goals with European politics, I showed that it was possible to see a link between their obsession with pan-European aesthetic renewal and the traditional diplomacy's relentless exhaustion after the 1914-18 catastrophe. Unprecedented on this scale, my analysis unearths a genuine laboratory of contemporary discourse on the Other, oriented toward material culture and celebrating "natural" or "primitive" practices. This partially explains the growing interest shown by several avant-garde artists and writers for African art, whose unexpected *novelty* was beginning to spread within some well-informed circles.

Since the function successively occupied by the noble savage and the Tahitian figures in the Enlightenment's French literature was mostly reflexive and self-critical, I wanted to explore the question of the "primitive Other" in the context of interwar France. Thus I came to analyze the forms of percolation of the ethnological discourse in *Documents*.

Dedicated to Einstein, the first two chapters of my dissertation shed a new light on his actual relationship with the ethnology of his time. Hence, I clearly demonstrated that even in articles apparently dealing with ethnological themes, Einstein did not manage, nor try to situate his discourse in the context of actual knowledge. Hence, his intentions headed in quite another direction, i.e. artistic dissent and intellectual rebellion against all bourgeois traditions.

As for Leiris's contributions to *Documents*, they first seem to echo Einstein's observations. Like many authors of his generation, he believes that France is in the middle of a major crisis. Accordingly, turning his back on Western rationality, he first sought solutions in medieval occultism and magic, then in ethnographic works, which described the last "primitive Other". Convinced that the "primitiveness" of African art had a close relation with the artists' ability to cope with their untamed primitive self, Leiris concluded that he had to experience a genuine encounter with otherness in order to achieve empathy in his writings.

KEYWORDS : Avant-garde, interwar (1919-1939), ethnology, primitivism, art, dissent, France, Germany, Africa

TABLE DES MATIÈRES

Identification du jury	<i>ii</i>
Résumé	<i>iii</i>
Abstract	<i>iv</i>
Table des matières	<i>v</i>
Liste des abréviations	<i>viii</i>
Liste des figures	<i>ix</i>
Avant-propos et remerciements	<i>xii</i>
INTRODUCTION	<i>1</i>
0.1 Ethnologie française, avant-garde et arts primitifs	<i>2</i>
0.2 Orientalisme, exotisme et primitivisme : où situer <i>Documents</i> ?	<i>12</i>
0.2.1 L'orientalisme	<i>13</i>
0.2.2 L'exotisme	<i>15</i>
0.2.3 Le primitivisme	<i>18</i>
0.3 Le choix de l'Autre : de la côte brésilienne à l'Afrique coloniale	<i>22</i>
0.4 Einstein, Leiris et le discours ethnographique dans <i>Documents</i>	<i>33</i>
0.5 Justification du corpus : mais où donc est Bataille ?	<i>38</i>
0.6 Problématique	<i>40</i>
0.7 Plan synthétique	<i>42</i>
CHAPITRE 1 : <i>Carl Einstein, l'ethnologue de l'art moderne mis en question</i>	<i>44</i>
1.1 Avant <i>Documents</i>	<i>48</i>
1.2 Remarques bibliographiques	<i>55</i>
1.3 Trois interventions ponctuelles sur l'art africain	<i>58</i>
1.4 De quoi au juste est-il question dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » ?	<i>66</i>
1.4.1 Titre trompeur et statut problématique de l'iconographie	<i>69</i>
1.4.2 L'emploi répété de termes génériques	<i>73</i>
1.4.3 Einstein l'africaniste est-il un orientaliste relocalisé ?	<i>79</i>
1.4.4 « Paris-Dakar », aller et retour	<i>84</i>
1.5 Conclusion	<i>86</i>

CHAPITRE 2 : *Carl Einstein et le dévoiement de l'ethnologie au profit du discours sur l'art des avant-gardes européennes (1900-1930)* 88

- 2.1 Pour une théorie de l'art moderne : à la poursuite d'un idéal 91
- 2.2 Contre l'archaïsme des formes : ce qu'il faut éviter à tout prix 108
- 2.3 Deux analyses de cas : Georges Braque et Fernand Léger 113
- 2.4 Le cubisme et Picasso 120
- 2.5 Miró et Arp : un retour à l'enfance de l'art ? 131
- 2.6 Conclusions transitives 137

CHAPITRE 3 : *Crise du rationalisme, primitivité et réhumanisation des arts : Michel Leiris avant L'Afrique fantôme* 139

- 3.1 La Mission Dakar-Djibouti et l'approche ethnographique dans *L'Afrique fantôme* 142
- 3.2 Leiris et le recours au discours ethnographique dans *Documents* 148
- 3.3.1 « Malaise dans la civilisation » : regards sur le « Dictionnaire critique » 154
- 3.3.2 « Civilisation » 162
- 3.4.1 Contre la stagnation 170
- 3.4.2 Civilisé / sauvage ou la *primitivité* au service de la révolution 176

CHAPITRE 4 : *Entre magie et désir du terrain : l'ethnographie comme remède à la crise* 189

- 4.1 Magie, alchimie et autres pratiques occultes 190
- 4.2 De l'ethnographie comme catalyseur de révolte 208
 - 4.2.1 Leiris lecteur de J. G. Frazer et Jean Brunhes 209
 - 4.2.2 En attendant l'Afrique, l'espoir de la rencontre 220

CONCLUSION 237

BIBLIOGRAPHIE 247

ANNEXE 1 : TABLEAU 1 : Répartition des articles publiés par Einstein, Leiris et Bataille dans *Documents* 270

ANNEXE 2 : Liste des articles de Carl Einstein publiés dans *Documents* 271

ANNEXE 3 : Liste des articles de Michel Leiris publiés dans *Documents* 273

ANNEXE 4 : Liste des entrées du « Dictionnaire critique »	275
ANNEXE 5 : TABLEAU 2 : Description des œuvres reproduites par Einstein et leur correspondance avec les objets répertoriés dans le catalogue <i>Exposition d'art africain et d'art océanien</i>	277
ANNEXE 6 : TABLEAU 3 : synthèse du catalogue <i>Abstrake und surrealistische Malerei und Plastik</i> , Kunsthaus Zürich, 1929	279
ANNEXE 7.0 : Ensemble des figures mentionnées dans l'introduction	280
ANNEXE 7.1 : Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 1	283
ANNEXE 7.2 : Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 2	292
ANNEXE 7.3 : Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 3	299
ANNEXE 7.4 : Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 4	304

LISTES DES ABRÉVIATIONS

Pour faciliter la lecture de la thèse, les œuvres ci-dessous y seront identifiées par une abréviation. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

ŒUVRES DE CARL EINSTEIN

AP	<i>Afrikanische Plastik</i>
CORR	<i>Correspondance 1921-1939, avec Daniel-Henry Kahnweiler</i>
EAM	<i>Ethnologie de l'art moderne</i>
GB	<i>Georges Braque</i>
K20	<i>Die Kunst des 20. Jahrhunderts</i>
NP	<i>Negerplastik [La sculpture nègre]</i>
SüP	<i>Südsee-Plastiken</i>
W1	<i>Werke, Band 1. 1907-1918</i>
W2	<i>Werke, Band 2. 1919-1928</i>
W3	<i>Werke, Band 3. 1929-1940</i>

ŒUVRES DE MICHEL LEIRIS

AF	<i>L'Afrique fantôme</i>
AH	<i>L'âge d'homme</i>
ÀPGB	<i>À propos de Georges Bataille</i>
AU	<i>Aurora</i>
BRI	<i>Brisées</i>
CÀD	<i>C'est-à-dire</i>
5ÉE	<i>Cinq études d'ethnologie</i>
ÉCH	<i>Échanges et correspondances, avec Georges Bataille</i>
JNL	<i>Journal 1922-1989</i>
MA	<i>Miroir de l'Afrique</i>
ZÉB	<i>Zébrages</i>

LISTE DES FIGURES

La table qui suit constitue la synthèse de toutes les figures mentionnées dans le présent travail, chapitre par chapitre. Sauf exception, les légendes reproduites ici correspondent à celles de *Documents*.

Introduction (cf. ANNEXE 7.0)

FIGURE 0.1 : *Carte de l'Afrique coloniale vers 1914*

FIGURE 0.2 : *Carte de l'Afrique actuelle*

FIGURE 0.3 : *Extrait de Tintin au Congo (1930)*

FIGURE 0.4 : *Extrait de Tintin au Congo (1946)*

FIGURE 0.5 : « *Le gros orteil* »

FIGURE 0.6 : *Les Pieds Nickelés*

Chapitre 1 (cf. ANNEXE 7.1)

FIGURE 1.1 : *Museum für Völkerkunde in Berlin (Musée d'Ethnologie de Berlin)*

FIGURE 1.2 : *Arbres-fétiches*

FIGURE 1.3 : *Masque Janus, Cameroun*

FIGURE 1.4 : *Masque Ekoi*

FIGURE 1.5 : *Masque Bapindi*

FIGURE 1.6 : *Figure niamodo, Pahouin (Congo français)*

FIGURE 1.7 : *Tête juju, Cameroun (sud)*

FIGURE 1.8 : *Masque Dan*

FIGURE 1.9 : *Masque (Ugoma)*

FIGURE 1.10 : *Hermaphrodite. Uli (Nouvelle-Guinée)*

FIGURE 1.11 : *Mendiant, Cameroun*

FIGURE 1.12 : *Tête de pierre, Sierra Leone (Scherbo)*

FIGURE 1.13 : *Siège, Cameroun (Bangura)*

FIGURE 1.14 : *Masque Bajaka*

FIGURE 1.15 : *Masque. Côte-d'Ivoire (confins du Liberia)*

FIGURE 1.16 : *Hermaphrodite. Statue Habbès*

FIGURE 1.17 : *Figure bi-sexuée*

FIGURE 1.18 : *Masque du San-Kourou. Congo belge*

FIGURE 1.19 : *Vase zoomorphe. Cameroun*

FIGURE 1.20 : *Radja (corvar à crânes). Nouvelle Guinée*

Chapitre 2 (cf. ANNEXE 7.2)

FIGURE 2.1 : *André Masson, Poisson en éventrant un autre (1928)*

FIGURE 2.2 : *André Masson, Des poissons dessinés sur le sable (1927)*

FIGURE 2.3 : *Georges Braque, Nature morte [1]*

FIGURE 2.4 : *Georges Braque, Nature morte [2]*

FIGURE 2.5 : *Fernand Léger, Composition [1] (1929)*

FIGURE 2.6 : *Fernand Léger, Composition [2] (1929)*

FIGURE 2.7 : *Pablo Picasso, Intérieur (1928)*

FIGURE 2.8 : *Pablo Picasso, Le peintre et son modèle (1928)*

FIGURE 2.9 : *Pablo Picasso, Figure (1928)*

FIGURE 2.10 : *Joan Miró, Papiers collés [1] (1930)*

FIGURE 2.11 : *Joan Miró, Papiers collés [2] (1930)*

FIGURE 2.12 : *Hans Arp, Tête — Moustache — Bouteilles (1929)*

FIGURE 2.13 : *Hans Arp, Feuilles — Nombrils (1930)*

FIGURE 2.14 : *Hans Arp, Cravate-chemise (1928)*

Chapitre 3 (cf. ANNEXE 7.3)

FIGURE 3.1 : *Le danseur Féral Benga*

FIGURE 3.2 : *Les Blackbirds à leur arrivée en France*

FIGURE 3.3 : *Le métarécit de l'évolution sociale*

FIGURE 3.4 : *Alberto Giacometti, Tête qui regarde (1928)*

FIGURE 3.5 : *Alberto Giacometti, Personnages (1929)*

FIGURE 3.6 : *Joan Miró, Intérieur hollandais (1928)*

FIGURE 3.7 : *Le chanteur Georgius*

FIGURE 3.8 : *Kalifala Sidibé, Serpent avalant un homme*

FIGURE 3.9 : *Kalifala Sidibé, Femmes maliennes (ca. 1919)*

FIGURE 3.10 : *L'acteur, auteur et metteur en scène nègre Louis Douglas*

Chapitre 4 (cf. ANNEXE 7.4)

FIGURE 4.1 : *Figure microcosmique, Recueil du monastère d'Axpach*

FIGURE 4.2 : *Figure microcosmique, Tractatus astrologicus apotelematicus*

FIGURE 4.3 : *Antoine Caron, Les massacres du Triumvirat (1566)*

- FIGURE 4.4 : *Antoine Caron, Les massacres du Triumvirat (détail)*
- FIGURE 4.5 : *Antoine Caron, Les massacres du Triumvirat (centre)*
- FIGURE 4.6 : *Amé Bourdon, Nouvelles tables anatomiques [1] (1678)*
- FIGURE 4.7 : *Amé Bourdon, Nouvelles tables anatomiques [2] (1678)*
- FIGURE 4.8 : *Amé Bourdon, Nouvelles tables anatomiques [3] (1675)*
- FIGURE 4.9 : *William B. Seabrook, auprès d'un autel vaudou*
- FIGURE 4.10 : *Femme fuégienne mangeant la vermine de la tête d'un enfant*
- FIGURE 4.11 : *Représentants officiels et typiques de la race blanche en Europe
(Locarno)*
- FIGURE 4.12 : *Little Black Sambo*
- FIGURE 4.13 : *Masque de cuir conçu par W. Seabrook*
- FIGURE 4.14 : *Masque de cuir et collier*

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

Je ne saurais énumérer un à un les hasards qui m'ont conduit, au fil d'embranchements tous aussi imprévus les uns que les autres, à consacrer quatre ans de ma vie à cette thèse. Bien sûr, je travaillais depuis longtemps sur la France, tout en lorgnant vers des problématiques propres à la littérature germanophone du xx^e siècle, et j'avoue que l'avant-garde de l'entre-deux-guerres m'a toujours attiré. Sans doute y percevais-je les échos d'une irrévérence provinciale, que je connais bien, pressée de contrevenir aux règles d'un petit cercle métropolitain. Mais cela n'explique pas l'apparition fantomatique du continent africain dans le portrait. Au départ, je me demandais pourquoi j'en étais arrivé là et, surtout, comment j'allais traiter d'un sujet aussi gigantesque, dont je n'avais qu'une idée vague. Celle-ci m'avait d'abord été inspirée par *Tintin au Congo*, que je reçus de ma mère vers l'âge de sept ans, puis de frère Jean-Charles, mon oncle missionnaire au Tchad, qui me fit presque aussitôt comprendre, entre autres choses, que le casque colonial n'y était plus d'usage... En vérité, je crois pouvoir affirmer que j'ai toujours gardé en mémoire cette leçon bienveillante et je profite de cette occasion pour remercier mon oncle pour les répercussions à long terme de son enseignement et des photos qu'il rapportait de Moundou et de la savane tchadienne. Bref, à rebours, il m'apparaît que cette thèse se situe au confluent des principaux intérêts qui m'habitent depuis que j'ai mis les pieds à l'université, soit la littérature, l'histoire, l'art, les langues et les voyages. Et derrière tout cela, au fond, il y a l'indéfectible volonté de comprendre l'humain. Or, la pierre d'assise de *Documents* n'est pas autre chose.

Tout au long de la rédaction de cette thèse, en plus des chercheurs immatériels que j'ai croisés dans les bibliographies spécialisées, plusieurs personnes en chair et en os ont soutenu mon projet tout en contribuant, parfois à leur insu, à sa progression. Tout d'abord, sur le plan universitaire, je tiens à remercier chaleureusement ma

directrice de recherche, M^{me} Amaryll Chanady, pour la confiance qu'elle m'a témoigné pendant les nombreux mois où elle ne savait pas encore, ni moi non plus, de quoi je parlerais. Les longues discussions que nous avons eues au cours de la dernière année, son appui constant et ses indéniables qualités de lectrice ont influencé de manière déterminante la progression de mon travail. Je lui en suis infiniment reconnaissant. Je tiens également à remercier les deux autres membres de mon jury d'examen de synthèse, soit M^{me} Livia Monnet et M. Philippe Despoix. À l'été 2002, M^{me} Monnet m'avait vigoureusement encouragé à explorer cette avenue dans le cadre de mes lectures dirigées, ce que j'ai fait avec bonheur. Quant à M. Despoix, c'est lui qui m'a posé les questions les plus difficiles de l'examen oral, en plus de me fournir de précieuses indications bibliographiques.

Sur le plan personnel, mes remerciements les plus admiratifs vont à Lise, la femme de ma vie, pour son soutien de tous les instants. Comme s'il ne lui avait pas suffi de suivre un boursier à Saarbrücken pour y étudier un an, elle a dû me subir pendant le processus pénible de mon examen de synthèse. Par moments, il devait lui paraître encore plus éprouvant qu'à moi !

Ensuite, je tiens à remercier ma famille, soit ma mère Lyne, mon père Gilles et mon frère Francis, pour leur sollicitude de tous les instants et leur patience. S'ils n'ont jamais douté qu'un jour, j'arriverais à mes fins, dussé-je devenir docteur en littérature, ils ne pouvaient évidemment pas savoir que j'emprunterais un parcours aussi long. Malgré leurs inquiétudes, jamais ils ne m'en ont découragé. En plus de m'accueillir chez lui pendant les vacances, mon frère m'a aidé à préparer les images qui sont reproduites ici, apprenant du même coup sur quoi je travaillais depuis tout ce temps !

Par ailleurs, je voudrais exprimer toute ma gratitude aux doctorants qui, avec moi, formaient le *Club des thésards*, soit Delphine Bénézet, Ragnhild Johnsrud, Frank Runcie (2004-2005) et Julie Beaulieu (2005-2006). Sans votre regard critique sévère, mais juste et constructif, de même que votre assiduité sans faille, jamais je n'aurais progressé aussi rapidement. Du reste, je ne crois pas que j'aurais pu rester sain d'esprit sans cette routine de socialisation bimensuelle. J'espère vous l'avoir rendu. Je profite

également de l'occasion pour remercier l'équipe de la revue électronique *Post-Scriptum.ORG*, avec laquelle je collabore depuis 2002.

Enfin, je m'en voudrais d'oublier mes beaux-parents, François et Burthy, dont le chalet du lac Trois-Saumons m'a servi de havre salubre à des moments-charnières ; Richard et Lucie pour leur hospitalité légendaire et leur intérêt pour le surnaturel (croyez-le ou non, *Le musée hermétique* me fut très utile !); Geneviève pour sa voix splendide et sa bonne humeur (« Mon cœur s'ouvre à ta voix »); Véronique Lamontagne, à qui je dois d'avoir à la maison *Werke 2* de Carl Einstein ; Pavel Khol, pour sa maîtrise du nominatif tchèque (et des six autres cas, d'ailleurs : *děkuji pěkně* !); Jonathan Dumas pour sa lecture critique de l'introduction et, bien sûr, son amitié tenace ; Annie Baillargeon pour la bonne idée qu'elle a eue de déménager à Montréal ; et Marie-Pierre Héту pour son précieux numérisateur.

Cela dit, tous ceux qui ont poursuivi des études supérieures savent que même le soutien le plus indéfectible des collègues et des proches ne suffit pas à mener à terme un projet de recherche doctoral. C'est pourquoi je souligne l'appui financier que j'ai reçu d'organismes subventionnaires et du Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. D'abord, grâce au soutien de M^{me} Monique Moser-Verrey et M. Hans-Jürgen Greif, une bourse de recherche du *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) m'a permis de passer une deuxième année à Saarbrücken en 2000-2001, pendant laquelle j'ai perfectionné ma maîtrise de la langue allemande. Ensuite, une bourse doctorale du *Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture* (2001-2005) m'a permis de me consacrer entièrement à ma thèse sans m'encombrer de soucis pécuniaires. Enfin, le Département de littérature comparée a complété le financement de mes études en m'octroyant une bourse de rédaction en 2005-2006, en plus de m'offrir la chance d'accumuler de l'expérience en tant que chargé de cours et à titre d'auxiliaire d'enseignement et de recherche de M. Wladimir Krysiniski et M^{me} Amaryll Chanady.

INTRODUCTION

Dans cette thèse, j'étudie les formes et les fonctions du discours ethnologique tel que transformé dans le cadre de *Documents* (1929-1930), une revue d'avant-garde parisienne. Bien qu'éphémère, celle-ci s'était dotée d'un solide programme éditorial, à la fois scientifique et artistique, ce qui correspondait parfaitement à ses objectifs parfois contradictoires. Cette exploration m'a permis d'analyser en profondeur l'œuvre d'un auteur allemand à peu près inconnu dans le monde francophone, Carl Einstein (1885-1940), et celle de Michel Leiris (1901-1990). Ce faisant, j'ai découvert un mouvement intellectuel et critique qui, bien que profondément inscrit dans l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, s'affichait comme résolument antisurréaliste (cf. Barck).

Qui plus est, sans précédent à cette échelle, mon analyse met au jour un véritable laboratoire du discours contemporain sur l'Autre, résolument tourné vers la culture matérielle et célébrant les pratiques dites *naturelles* ou *primitives*, comme on les désignait à l'époque. Puisque ces discours anticonformistes partagent plusieurs visions utopiques avec la scène politique européenne de la première moitié du xx^e siècle, je crois qu'il est possible d'établir des liens entre l'épuisement inexorable de la diplomatie après la catastrophe de 1914-1918 (Fejtö : 23-48) et l'inébranlable volonté affichée par les plus dynamiques collaborateurs de la revue, tous en faveur d'un renouvellement esthétique et littéraire paneuropéen nourri par l'*ailleurs*. Cela explique en partie l'intérêt croissant manifesté par les artistes d'avant-garde pour l'art primitif (c'est-à-dire *sauvage*, africain, océanien ou simplement *nègre*), dont la nouveauté commençait alors à s'infiltrer dans les cercles bien informés.

Enfin, d'un point de vue plus historique, puisque la fonction occupée successivement par la figure du bon sauvage et du Tahitien dans la littérature

française des Lumières était surtout réflexive et autocritique, je tenais à examiner la question de l'« Autre primitif » dans le contexte particulier de la France de l'entre-deux-guerres. De fil en aiguille, j'en suis venu à analyser les formes épousées par la percolation du discours ethnologique dans *Documents*. Quoique relativement inexplorée, cette approche s'est révélée foisonnante, complexe et fructueuse. Cependant, pour bien saisir les nuances et les renvois tacites qui parsèment mon analyse, il convient de procéder tout d'abord à une mise en contexte rigoureuse.

0.1 Ethnologie française, avant-garde et arts primitifs

On considère aujourd'hui que l'ethnologie française du début du xx^e siècle, si tant est qu'elle se fût alors véritablement constituée en tant que discipline, accusait un certain retard vis-à-vis de la communauté scientifique anglo-saxonne, dans la mesure où le travail de terrain était rare et les ouvrages spécialisés peu répandus¹. Certes, il existait bel et bien dans le corpus français des textes issus d'enquêtes ethnographiques menées *in situ*. Pensons seulement aux *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), du missionnaire jésuite Jean-François Lafitau (1681-1746). Avec cet ouvrage portant sur les *bons sauvages* de la Nouvelle-France, l'auteur s'est mérité, « au xx^e siècle, la réputation de fondateur de l'ethnologie comparative et de précurseur de l'anthropologie scientifique » (Motsch 2001 : 2). À cela, il faut ajouter les travaux du pasteur Maurice Leenhardt (1878-1954) sur les Kanaks de Nouvelle-Calédonie, ainsi que ceux de Paul Rivet (1876-1958) et d'Alfred Métraux (1902-1963) sur l'Amérique latine (Laurière 1995, 1999, 2000-2001). De même, dans le champ de l'ethnologie théorique, on ne saurait négliger l'importance ni l'influence considérables d'ouvrages

¹ Puisqu'il en sera constamment question au cours de ce travail, je dois distinguer clairement l'*ethnographie* de l'*ethnologie*. Le *Petit Robert* (1994) définit l'ethnographie comme étant l'« [é]tude descriptive des divers groupes humains (ethnies), de leurs caractères anthropologiques, sociaux, etc. ». Ici, le travail de terrain est sous-entendu. Quant à l'ethnologie, elle serait plutôt l'« [é]tude des faits et documents recueillis par l'ethnographie (couvrant le domaine de l'anthropologie culturelle et sociale) ». Ici, en revanche, c'est le travail de bureau qui est passé sous silence. Cette précaution dissipera d'entrée de jeu, je l'espère, la trompeuse impression d'équivalence entre les deux termes.

tels que ceux d'Émile Durkheim (1858-1917), Marcel Mauss (1873-1950) et Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), auxquels nous devons respectivement *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), *Essai sur le don* (1923-1924) et *La mentalité primitive* (1922). Or, aux yeux de plusieurs spécialistes contemporains (Jamin : 9-14 ; Clifford 1988 : 21-54 ; Richman 1995, 2002), malgré l'influence parfois considérable de ce corpus restreint, celui-ci ne suffisait pas à constituer une tradition ethnologique française digne de ce nom, faute de masse critique.

Cependant, à l'époque où Leiris s'embarque pour l'Afrique avec la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), plusieurs monographies à prétention scientifique traitant des cultures « primitives » circulaient depuis des décennies déjà en Angleterre et aux États-Unis. Dans *The Invention of Primitive Society : Transformations of an Illusion*, étude consacrée à la persistance de l'illusion primitiviste dans le discours ethnographique depuis 1860, l'anthropologue Adam Kuper souligne la fascination engendrée par cette recherche de la société originaire et, par le fait même, porteuse d'indices susceptibles de révéler aux civilisations « évoluées » les stades archaïques de leur développement. Selon lui, cette quête a véritablement pris forme à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui coïncide à peu près avec la publication du célèbre ouvrage de Charles Darwin, *The Origin of Species*, en 1859².

Ce débat autour de la question des sociétés dites primitives, pratiquement ignoré par l'ethnologie française naissante jusqu'à ce que Lévi-Strauss y revienne dans les années 1940, n'en a pas moins soulevé les passions de part et d'autre de l'Atlantique, principalement au sein de la communauté scientifique anglo-saxonne (Kuper : 210-230). En fait, Kuper impute ce silence, en partie du moins, à des facteurs linguistiques, auxquels pourrait s'ajouter une touche de snobisme de principe contre la recherche d'origine anglo-saxonne. Ainsi, des anthropologues comme Lewis H. Morgan (1818-

² À la même époque, cette vision du monde évolutionniste s'installait en histoire de l'art. Dans une large mesure, la discipline souffrirait aujourd'hui encore de son obsession pour l'évolution et le progrès (Hazan : 19-86).

1881), Edward B. Tylor (1832-1917), James G. Frazer (1854-1941), Franz Boas (1858-1942), William H. R. Rivers (1864-1922) et Alfred C. Haddon (1855-1940) ont consacré l'essentiel de leurs recherches aux structures fondamentales de la société primitive à partir d'enquêtes menées sur le terrain auprès de populations « archaïques » contemporaines, notamment en Australie, chef-lieu désigné du primitivisme (Kuper : 92), dans les îles du Pacifique et aux États-Unis. Si bien que pendant des décennies, c'est-à-dire jusqu'à l'intervention critique de Bronisław Malinowski (1884-1942) vers 1930, anthropologues, ethnographes et ethnologues se sont relayés pour déchiffrer, entre autres mystères impénétrables, la logique des liens de parenté et les règles de descendance en vigueur au sein des populations étudiées, en vue d'un classement systématique. Puis, survint la question du totémisme, que Kuper qualifie d'Éden des anthropologues, voire de véritable « foundation myth of rationalism » (121). Or, comme le souligne Kuper à juste titre dans une formule quasi foucauldienne³, « there are no fossils of social organization » (7) et, en conséquence, « the history of the theory of primitive society is the history of an illusion » (8).

Ainsi, bien avant l'émergence des principales avant-gardes européennes du tournant du xx^e siècle, des anthropologues étaient parvenus à créer pratiquement de toutes pièces un objet d'études teinté de nostalgie romantique⁴. Parmi ces mouvements, on trouve non seulement l'expressionnisme allemand, les premières manifestations zurichoises de Dada (1916-1917) et le surréalisme parisien, mais aussi des ensembles situés en marge des empires coloniaux de l'époque (Royaume-Uni, France, Allemagne, Belgique). Pensons, par exemple, au *Skupina výtvarných umělců* [Groupe des artistes plastiques] fondé à Prague (1911-1917) par Josef et Karel Čapek, Otto

³ Du moins, le Foucault dubitatif de *L'archéologie du savoir* lorsqu'il aborde « la mise en question du document » (13). Dans son introduction, Kuper souligne qu'il est parfois possible, à force de volonté, de fabriquer un domaine de recherche pointu sans disposer du moindre document !

⁴ Cela ne va pas sans rappeler le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), dans lequel Rousseau élabore les concepts de « l'homme Sauvage » et de « l'état de Nature », qui connaîtront une diffusion considérable. En fait, le discours ethnographique des années 1930, dont celui qu'embrassera Leiris dans une large mesure, en est encore imprégné à maints égards.

Gutfreund et le marchand d'art Vincenc Kramář, entre autres. Signe patent de son intérêt, ce groupe a publié les photographies de quelques spécimens d'art primitif dès juin 1913 dans un numéro d'*Umělecký měsíčník* [Revue artistique mensuelle], « à proximité de l'un des essais théoriques les plus pénétrants sur la sculpture moderne publiés à cette époque » (Paudrat : 144-147)⁵. En fait, selon William Rubin, commissaire de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* (New York, MoMA, 1984), et Shelly Errington, qui s'est penchée sur le concept mouvant de l'art primitif dans *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, vers la fin du XIX^e siècle déjà, certains artistes éprouvaient une réelle admiration pour la créativité manifeste des *primitifs*. Bien sûr, écrit Errington, « [l]ike virtually everyone else, artists believed the Africans were uncivilized and irrational [...]. But unlike virually everyone else, artists *celebrated* the irrational and intuitive at the turn of the century » (30). Nous constaterons dans le présent travail que, malgré quelques déformations particulièrement créatives, le processus de percolation du discours ethnologique (ou du moins, de ses objets d'étude) dans diverses sphères intellectuelles et artistiques s'est poursuivi avec un incontestable succès dans le contexte effervescent de l'entre-deux-guerres. En fait, puisque ces débats circulaient depuis plusieurs décennies déjà, les mouvements d'avant-garde de l'époque se trouvaient à la fin (ou au cœur) d'une chaîne ininterrompue de questionnements au sujet des sociétés *primitives*. On ne doit donc pas s'étonner du fait que les sympathisants du surréalisme, auquel Leiris adhéra de 1925 à 1929, Dada et d'autres mouvements d'avant-garde exprimèrent une fascination sincère à l'égard de l'authenticité *virginale* des cultures *originelles*. C'est-à-dire celles que la civilisation occidentale, nouvelle maladie dégénérative, n'avait pas encore dénaturées ni corrompues (Dedet et Petr : 329-331 ; Larson 1997 : 238).

⁵ Je rétablis ici le tchèque de Paudrat (merci à Pavel Khol). Au sujet du projet Dada originel, voir van den Berg (34-75). Quant aux liens qu'entretenaient l'expressionnisme et Dada avec le monde primitif, voir N'Guessan (2002 : 90-128).

Après un flottement épistémologique de plusieurs années causé, entre autres, par une approche hégélienne, donc évolutionniste, de l'histoire « universelle » de l'art (Errington : 49-69 ; Hazan : 27-86), l'*art primitif* a fini par obtenir une reconnaissance correspondant à la richesse des innombrables traditions recouvertes par cette appellation très problématique. Pour Errington (69), en tant que catégorie esthétique, l'art primitif aurait atteint son zénith lors de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*. Selon elle, malgré le succès retentissant qu'elle a remporté, cette ambitieuse exposition marquait le début de la fin d'une catégorie esthétique qui, tout au long du xx^e siècle, s'est révélée aussi imprécise que productive. En fait, tant les historiens de l'art que les anthropologues déplorent l'inadéquation de l'expression *art primitif* mais, faute de mieux, se résignent néanmoins à l'employer.

Cette étrange situation mérite quelques précisions terminologiques. En 1984, dès le premier paragraphe de son introduction au *Primitivisme dans l'art du xx^e siècle*, Rubin justifie en ces termes l'emploi des adjectifs *tribal* et *primitif* tout au long du catalogue :

Ces deux mots sont extrêmement discutables. Nous les utilisons à contrecœur (et l'un pour l'autre indistinctement) dans ce livre, car nous avons besoin d'une appellation générique pour l'art auquel nous avons affaire. [...] Quand ils ont affaire à des cultures déterminées, les historiens d'art peuvent facilement éviter des termes aussi contestables que « tribal ». Mais la nécessité d'un terme générique apparaît dès que l'on veut renvoyer aux caractéristiques qui semblent (aux yeux des Européens, du moins) analogues dans de nombreuses cultures, à différents points du globe (74, n1).

À bon droit, on pourrait penser qu'une vingtaine d'années plus tard, des chercheurs inventifs seraient parvenus à créer et imposer une appellation plus adéquate pour désigner à la fois les sociétés, les cultures et les productions artistiques *primitives*, mais le casse-tête demeure insoluble. Présentant la nouvelle traduction française de *L'art primitif* de Boas, Marie Mauzé propose timidement d'employer *arts premiers*, tout en admettant que l'usage a depuis longtemps consacré *art primitif* (Boas : 12 *sqq.*). De toute façon, précisent Rubin et Mauzé, le concept n'était péjoratif ni pour Boas, ni pour l'avant-garde du tournant du xx^e siècle ou de l'entre-deux-guerres. Aussi emploierai-je, pour des raisons de cohérence terminologique et historique, l'expression *art primitif*

(ou *art nègre*) dans l'acception méliorative qu'elle avait à l'époque de *Documents*. Cette mise au point implique que je n'aurai plus recours aux diverses précautions graphiques (italiques, guillemets) et rhétoriques (*dites* ou *soi-disant primitives*) employées depuis le début de l'introduction. Désormais, par convention, on devra accepter les adjectifs *primitif* et *nègre* comme des termes génériques aussi élastiques et flous que dans l'entre-deux-guerres. En revanche, dès que le contexte le permettra, des adjectifs comme *africain* ou *océanien* désigneront des espaces géographiques et culturels un peu plus précis.

Malgré ce flou terminologique et conceptuel persistant, depuis le début des années 1980, notamment grâce aux travaux de Rubin, James Clifford, Jean-Louis Paudrat et Klaus Kiefer, les historiens de l'art et de la littérature, hélas trop rarement en collaboration avec les anthropologues (Rubin : 1), s'intéressent de plus en plus sérieusement à l'engouement des avant-gardes de l'entre-deux-guerres pour l'art primitif. Et puisque dans le discours de l'époque, cette appellation renvoie indistinctement à une multitude de cultures non occidentales, ses incarnations sont à la fois surprenantes et protéiformes⁶.

Au-delà du terme en soi, si je devais donner un seul exemple pour évoquer certaines ambiguïtés soulevées par le concept même de l'art primitif, surtout au moment de son émergence presque militante dans les productions avant-gardistes de l'entre-deux-guerres, alors il me faudrait choisir le jazz. En France, la popularité grandissante de ce genre musical « exogène », souvent perçu comme une synthèse menaçante du monde moderne (États-Unis) et du monde primitif (Afrique), fut d'abord ressentie comme l'un des nombreux symptômes patents de la décadence culturelle de

⁶ L'espace manque pour décrire le travail fondamental de leurs inestimables précurseurs. Rubin (1 ; 74, n2) et N'Guessan (2002 : 24) saluent le travail de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (1938) et de Jean Laude, *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre* (1968). Je m'en voudrais de ne pas mentionner des contemporains de Leiris et Einstein, soit les Allemands Felix von Luschan (*Die Altertümer von Benin*, 1919) et Eckart von Sydow (*Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, 1923), le Polonais Adolphe Basler (*L'art chez les peuples primitifs*, 1929) et Georges-Henri Luquet, auteur en 1930 de l'ouvrage *L'art primitif*, dont Bataille a rendu compte dans *Documents* (1930, n° 7 : 389-397).

la III^e République (Jordan : 159)⁷. Pourtant, dès 1926, le musicologue André Schaeffner publiait avec André Cœuroy la première monographie française sur le jazz. Les deux auteurs y considéraient le genre, entre autres, comme un exemple musical de l'art hybride (168), c'est-à-dire une fusion réussie entre le *haut* (le sublime) et le *bas* (l'informe), en cela comparable aux idées développées par Bataille dans *Documents* et bien au-delà (Hollier 1993 : 153-160 ; Bois et Krauss : 49-58)⁸. Enfin, il faut rappeler que Leiris, lui-même amateur passionné de jazz, témoigne dans un passage célèbre de *L'âge d'homme* de l'influence cruciale exercée par cette musique sur son destin : « Première manifestation des nègres, mythe des édens de couleur qui devait me mener jusqu'en Afrique et, par-delà l'Afrique, jusqu'à l'ethnographie » (AH : 160).

En ce qui concerne le surréalisme, nous savons qu'André Breton et Max Ernst furent de fervents admirateurs et, en toute logique, des collectionneurs éclairés d'art océanien, africain et nord-américain (surtout des autochtones de la Colombie britannique). Si bon nombre de surréalistes, Breton et Ernst en tête, affectionnaient particulièrement les masques exotiques, c'était notamment pour l'irrésistible aura d'étrangeté qui en émanait. C'est-à-dire que « [l]e masque, arraché à son lieu d'origine, tout en continuant à porter le halo de ce lieu, et inséré dans un contexte nouveau, crée de nouvelles configurations » (Adamowicz : 75). En cela, nous le verrons au chapitre 1, ils s'opposent radicalement à Einstein. De plus, situés à l'*exact* point de rencontre du sacré et du sublime, ces objets d'art « sauvage » constituaient pour le surréalisme et ses nombreux disciples la matérialisation d'un idéal esthétique, ni plus ni moins un pendant matériel de la Nadjia diaphane vénérée par Breton. Pour Roger Cardinal, « [t]oute œuvre perçue en ces termes devient un fétiche au sens double, érotique aussi bien que sacré. Car le goût surréaliste assigne une valeur à tout objet susceptible de

⁷ Le thème de la décadence est au cœur des préoccupations de maints artistes, auteurs et idéologues de l'entre-deux-guerres, peu importe qu'ils s'inscrivent à gauche ou à droite du spectre politique. J'y reviendrai.

⁸ André Schaeffner (1895-1980) a lui aussi collaboré à *Documents*, surtout à titre de chroniqueur musical. De plus, comme Leiris, quoique très brièvement, il a participé à la Mission Dakar-Djibouti en 1931.

nous *éveiller*, et le respecte dans la mesure où sa puissance reste à la fois mystérieuse et irrésistible » (63). Alors, étant donné l'auréole de pureté dont étaient nimbées les sociétés primitives au sein de l'avant-garde parisienne de l'entre-deux-guerres, il ne faut pas s'étonner de ce que Leiris déplore la soi-disant dégénérescence de la culture indigène dès le lendemain de son arrivée à Dakar, ville déchue : « comme le disent tant d'autres coloniaux, dans les lieux où le Noir est en contact avec la civilisation européenne, il n'en prend que les mauvais côtés » (AF : 111).

À la limite, les dissidents du mouvement surréaliste désormais actifs dans l'entourage de Bataille, que ce soit au sein des revues *Documents* et *Acéphale* (1936-1939) ou du Collège de Sociologie (1937-1939), affichaient un intérêt similaire, encore que dans une perspective beaucoup moins axée sur la pureté et l'onirisme. Il ne faut pas pour autant confondre les deux chapelles en un tout syncrétique, comme le fait l'historien de l'art Didier Ottinger dans *Surréalisme et mythologie moderne*. En effet, en procédant à quelques raccourcis, il soutient dans un passage enflammé que

[l]es années trente sont celles d'une assimilation par le surréalisme des idées explorées par Bataille dans sa revue *Documents*. Elles sont politiques, nourries des théories de l'anthropologie moderne. [...] Entre le matérialisme historique et la sacralité des rites primitifs, il recherche une improbable voie, jusqu'à la trouver dans une notion actualisée du mythe (11).

Bien que je ne veuille pas contredire Ottinger sur toute la ligne, étant donné qu'il articule ici une idée qui mérite réflexion, je perçois les deux voies qu'il décrit comme asymptotiques. C'est-à-dire qu'elles décrivent un mouvement de rapprochement graduel, mais sans jamais se rejoindre. Comme je le mentionnais plus tôt, la fascination exercée par l'art primitif sur les surréalistes ressemble parfois à s'y méprendre à l'enthousiasme débordant de Breton à l'égard de Nadja, sorte de « génie libre » (Breton 1994 : 130). Dans *Documents*, en revanche, l'appel du primitif semble répondre à des attentes plus complexes et, surtout, plus concrètes. À la rigueur, pour Breton et les surréalistes versés dans la toute dernière mode parisienne, la portée de l'art primitif se limite essentiellement à sa puissance révélatrice, voire à une « *volonté heuristique* » (Gendron-Chénieux : 38). Aussi, une fois sciemment extraites de leur contexte culturel

et sociohistorique comme autant d'objets curieux dénichés au marché aux puces, ces œuvres s'avèrent-elles moins des modèles « à analyser qu'à admirer et imiter » (48). Au cours du présent travail, je montrerai en quoi Einstein et Leiris, dans le cadre de *Documents*, se distinguent des interprétations de ce type.

Malgré la cohabitation relativement longue de l'ethnologie et des avant-gardes par le biais de réseaux entrecroisés, il serait sans doute exagéré de conclure à l'établissement d'un véritable *dialogue* entre les deux milieux, *a fortiori* d'un « ethnographic surrealism » (Clifford 1988 : 117-151). Tout au plus pourrait-on parler, en élargissant quelque peu un concept bakhtinien, d'un *dialogisme* constructif, quoique plus ou moins symétrique, entre les deux sphères intellectuelles. En effet, s'il s'avère que les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, dont le surréalisme, sont parvenues à recycler de manière originale certains éléments frappants de l'ethnologie, il me faut concéder que l'inverse n'est pas réciproque. Certes, le recyclage d'éléments avant-gardistes par les ethnologues ou les ethnographes reste plutôt rare, mais il n'est pas inédit pour autant, ne serait-ce que sur le plan stylistique. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les articles publiés dans *Documents* par Marcel Griaule (1898-1956) ou encore *Les flambeurs d'hommes* (1934), livre issu de son premier séjour en Éthiopie, ainsi que *Tristes tropiques* (1955) de Lévi-Strauss, écrit quinze ans après qu'il eut « quitté pour la dernière fois le Brésil » (9).

De toute façon, Clifford concède d'emblée que son concept de surréalisme ethnographique « is a utopian construct, a statement at once about past and future possibilities for cultural analysis » (1988 : 119). En outre, il avoue qu'il n'existe aucun exemple pur du concept inverse, soit la « surrealist ethnography », sauf peut-être *L'Afrique fantôme* de Leiris (146). Quoique stimulantes, les affirmations de Clifford n'en suscitent pas moins de fâcheuses ambiguïtés. D'abord, il emploie le terme *surréalisme* « in an obviously expanded sense to circumscribe an aesthetic that values fragment, curious collections, unexpected juxtapositions — that works to provoke the manifestation of extraordinary realities drawn from the domains of the erotic, the

exotic, and the unconscious » (118). Certes, une telle posture théorique présente l'avantage de susciter le débat, mais elle néglige au passage certains faits notoires. Par exemple, il omet de mentionner qu'à force d'exclusions de toutes sortes, le mouvement surréaliste est rapidement devenu un cercle fermé, de toute façon beaucoup plus restreint que celui qu'il décrit.

Ensuite, il ne définit jamais clairement ce qu'il entend par son concept d'ethnographie surréaliste. Bien sûr, il précise que « [t]he surrealist moment in ethnography is that moment in which the possibility of comparison exists in unmediated tension with sheer incongruity » (146) et que tant le surréalisme ethnographique que l'ethnographie surréaliste « mock and remix institutional definitions of art and science » (147). Or, en même temps, il occulte la grande désillusion subie par Leiris au contact de la réalité africaine, qui ne présente évidemment rien d'extraordinaire à l'endroit où elle se déploie, ainsi que la volonté de concrétude qui traversent *L'Afrique fantôme*. D'ailleurs, jamais il ne traite directement de cette œuvre dans « On Ethnographic Surrealism ». Il le fait plutôt, quoique très brièvement, dans un autre chapitre de *The Predicament of Culture*, soit « Tell about Your Trip : Michel Leiris » (1988 : 165-174). S'inscrivant contre l'omnipotence oniriste à l'œuvre dans le surréalisme, ces seuls éléments m'incitent à nuancer la position adoptée par Clifford à l'égard de *L'Afrique fantôme*.

Enfin, sciemment ou non, il semble confondre les idéaux esthétiques des surréalistes, plutôt tournés vers le rêve et attentifs aux moindres tropismes de l'inconscient, avec la constellation intellectuelle de *Documents*. Pourtant, la revue affiche dans son titre même son attachement à la pensée matérialiste, que j'entends ici au sens le plus large possible. Alors, « [e]n ce sens, *Documents* n'est pas une revue surréaliste. C'est une revue agressivement réaliste » (Hollier, dans *Documents* 1929 : xxi ; Hollier 1993 : 174). D'ailleurs, pour mémoire, je rappelle que parmi les virulentes attaques *ad hominem* distribuées dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930), Breton écrivait :

Avec M. Bataille, rien que de très connu, nous assistons à un retour offensif du vieux matérialisme antidialectique qui tente, cette fois, de se frayer gratuitement un chemin à travers Freud. [...] nous sommes obligés d'observer qu'au point de vue philosophique de l'expression, c'est vague et qu'au point de vue poétique de la nouveauté, c'est nul (1990 : 213).

Pourtant, malgré ces quelques imprécisions, force est d'admettre que l'approche théorique proposée par Clifford, tant dans *The Predicament of Culture* que dans l'article « On Ethnographic Allegory » (Clifford et Marcus : 98-121), présente plusieurs aspects séduisants. Aussi, ne serait-ce qu'en raison des nombreux ponts qu'il parvient à créer entre les disciplines et des concepts stimulants engendrés par ce va-et-vient constant, je me référerai régulièrement à ses textes.

0.2 Orientalisme, exotisme et primitivisme : où situer *Documents* ?

À la lumière de ce que je viens d'exposer, on peut se demander à bon droit s'il existe des distinctions marquées entre la position généralement défendue dans la revue *Documents* à l'égard de l'Autre et les concepts suivants : 1) l'*orientalisme* critiqué par Edward Said ; 2) les nombreuses variantes de l'*exotisme* (dont celles incarnées par Pierre Loti et Victor Segalen) ; et 3) le *primitivisme* auquel le surréalisme et certains peintres cubistes, dont Picasso, attribuaient les vertus magiques du mythe. Puisque dans le présent travail, je soutiens notamment la thèse selon laquelle le discours ethnologique occupe une importance réelle pour les collaborateurs les plus critiques de *Documents*, c'est-à-dire une fonction plus fondamentale que dans les autres groupes d'avant-garde contemporains aux penchants primitivistes, il m'apparaît primordial d'étayer ma position. Pour ce faire, je me propose de passer en revue les trois *-ismes* placés à l'en-tête de la présente section, afin d'en isoler les caractéristiques les plus saillantes. Puisque cette étude se veut à la fois minutieuse et synthétique, on me pardonnera de procéder par simple juxtaposition de mots-clés.

0.2.1 L'orientalisme

Depuis sa publication en 1978, la portée de l'essai *Orientalism* d'Edward Said a largement débordé le champ des études orientales ou, si l'on préfère employer un adjectif désormais suspect, des études orientalistes. En fait, il n'est sans doute pas exagéré de soutenir que, malgré les reproches de néo-essentialisme dont il a fait l'objet (Clifford 1988 : 255-276), *Orientalism* s'est taillé une place parmi les essais contemporains les plus influents des dernières années dans certaines branches des sciences humaines (dont les études postcoloniales). Ce phénomène s'est produit non seulement aux États-Unis, mais aussi en Europe, au rythme des traductions. Sans être à proprement parler de facture postcoloniale, mon travail portera néanmoins des traces de la pensée de Said, entre autres parce que son *Orientalism* m'a éloigné des jugements *définitifs* et que, surtout, il m'a permis d'adopter un point de vue plus nuancé sur mon corpus, voire même de le constituer. À partir d'une telle perspective, par exemple, on peut légitimement se demander comment il est encore possible d'affirmer candidement que le lac Édouard, situé sur la frontière entre l'ex-Zaïre et l'Ouganda, fut *découvert* par Henry Morton Stanley en 1888 (*Petit Robert des noms propres*, 1994) ?

La raison pour laquelle je propose un bref détour par le vaste « Orient » avant d'aborder l'Afrique de tous les fantasmes, soit « la terre des 50° à l'ombre, des convois d'esclaves, des festins cannibales, des crânes vides, de toutes les choses qui sont mangées, corrodées, perdues » (AF : 416), est aisément justifiable. En comparant la perception de l'Orient véhiculée par les écrivains du XIX^e siècle avec celle que leurs homologues du début du XX^e avaient de l'Afrique ou du monde noir en général, on remarque plusieurs points de convergence entre l'orientalisme superficiel et l'engouement pour la chose primitive. En fait, l'une des thèses défendues par Said pourrait se lire comme suit : à partir du moment où les balises principales du discours sur l'Orient furent fixées, le savoir accumulé s'éloigna de plus en plus de la réalité des sociétés étudiées, faisant ainsi la part belle à l'abstraction généralisante et aux constructions essentialistes, voire à l'imaginaire, tant chez les scientifiques que chez

les écrivains. Ici, une légère substitution dans les termes suffit pour que ce constat s'applique aux discours sur les cultures primitives que j'ai effleurés jusqu'ici, qu'ils impliquent ou non de véritables enjeux de savoir.

De même, parmi les définitions générales que Saïd propose de l'orientalisme, il y en a une en particulier qui me semble facilement transposable à la problématique qui m'occupera dans le présent travail. Pour lui, l'orientalisme « is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and (most of the time) “the Occident” » (2). Dans le discours dilettante des avant-gardes européennes, une démarcation de même nature semble tracée entre les primitifs et les civilisés, quoique la polarité des termes soit inversée. Par exemple, contrairement à ce qui se dégage de la tradition orientaliste, ce sont les sociétés primitives qui reçoivent la faveur de *Documents*. De plus, rappelle Saïd, à partir du XVIII^e siècle, l'orientalisme constitue d'abord et avant tout un ensemble de discours savants organisés en traditions selon des normes et des conventions. Bien que l'objet d'étude de ces discours reste toujours l'Orient, ils sont inévitablement écrits d'un point de vue occidental chrétien. En conséquence, poursuit-il, l'orientalisme

is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions [...]. Indeed, my real argument is that Orientalism is — and does not only represent — a considerable dimension of modern political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with “our” world (12).

Bref, fait-il remarquer avec une touche d'ironie, aux yeux des auteurs qu'il appelle les orientalistes romantiques du XIX^e siècle, « what mattered was not Asia so much as Asia's use to modern Europe » (115).

De nouveau transposées au contexte qui m'intéresse ici, ces deux dernières observations se révèlent également d'une grande utilité. D'abord, si l'on déplace le champ d'application des études orientalistes à l'ethnologie du début du XX^e siècle, la première citation attire l'attention sur une réalité incontournable de l'entre-deux-guerres. Si bien que, tout au long de ce travail, j'analyserai ce que des auteurs européens ont écrit sur les primitifs (ou grâce à eux) à partir d'un intertexte dont la

base est d'origine ethnologique. Quant à la seconde observation de Said, une fois adaptée à la période étudiée, elle se lit comme suit : qu'est-ce que les sociétés primitives peuvent enseigner à la civilisation européenne en déroute ? Étant donné la situation de crise soulignée à grands traits par de nombreux écrivains de l'époque, la réponse à cette question s'articulera selon plusieurs modalités.

0.2.2 L'exotisme

Dans *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Tzvetan Todorov écrit : « Idéalement, l'exotisme est un relativisme au même titre que le nationalisme, mais de façon symétriquement opposée ; dans les deux cas, ce qu'on valorise n'est pas un contenu stable, mais un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur » (355). Autrement dit, à partir de la connaissance profonde mais décevante qu'il possède de sa propre société, l'observateur enthousiaste idéalise une culture étrangère à la suite d'une expérience relativement brève et superficielle, voire indirecte. Cependant, poursuit Todorov, « [l]a connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres ; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif » (356).

Sur la base de ces critères, Todorov considère qu'« [à] la fin du XIX^e siècle, en France, l'exotisme a un nom : celui de Pierre Loti » (409). En effet, dans ses nombreux romans autofictionnels à succès, celui-ci semble éprouver un véritable intérêt pour les pays qu'il visite, car jamais son narrateur ne critique les coutumes locales. Au contraire, ses personnages s'appliquent à les observer respectueusement. À ce sujet, Todorov (409-410) écrit avec humour que l'auteur parle turc dans *Aziyadé* (1879), tahitien dans *Le mariage de Loti* (1880) et japonais dans *Madame Chrysanthème* (1887). Pour Loti, ce qui compte avant tout, c'est de rendre une atmosphère qui soit conforme tant à son expérience qu'aux clichés culturels qui précèdent l'histoire racontée dans l'imaginaire de ses lecteurs, dût-il pour ce faire recourir à des lieux communs aussi

éculés que les cocotiers et la sensualité tahitienne. Alors, peu importe que la description du pays et de ses habitants ne corresponde que très peu à la réalité, le projet de Loti se résume à décrire son expérience subjective de l'Autre.

L'attitude de Victor Segalen envers les cultures exotiques s'oppose diamétralement à celle de Loti. Du moins, c'est la critique qui transparaît avec la plus grande acuité dans son roman *Les immémoriaux* (1907) et les notes rédigées en préparation de son *Essai sur l'exotisme*, demeuré inachevé⁹. Pour Todorov, « [a]u début du xx^e siècle, Victor Segalen réfléchira plus intensément que personne en France, à l'expérience exotique » (427), s'efforçant de réfuter en bloc les clichés placardés par Loti. Il y propose notamment une acception très large de l'exotisme, qu'il considère comme une expérience universelle de l'altérité, quelle qu'elle soit. En d'autres termes, est exotique « [t]out ce qui est "en dehors" de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre "Tonalité mentale" coutumière » (Segalen 1995 : 748).

Ces précisions étant faites, comment Segalen définit-il l'expérience exotique ? D'abord, son exotisme ne correspond pas à l'adaptation culturelle, ni même d'ailleurs à la compréhension de l'altérité. Contrairement à Loti, qui s'imprègne de chaque milieu afin d'en mieux décrire l'atmosphère, Segalen ne croit pas une telle immersion possible : « L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors de soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (751). Ce constat s'applique tant à la nature qu'aux individus de notre voisinage immédiat, à ceux d'une ville étrangère, d'une culture ou, comme il le dit, d'une « race étrangère ». De plus, sa théorisation de l'expérience exotique le conduit à la création d'un sujet phénoménologique idéal. Ainsi, il appellera « exote » celui qui sait jouir parfaitement

⁹ Il y avait pourtant travaillé de 1904 à 1918. Malheureusement, il est mort prématurément dans des circonstances étranges (Segalen 2001 : 310). Le texte a d'abord paru sous forme de notes (ce qu'il est, de toute façon) dans le *Mercur de France* en 1955, puis en volume en 1972 et en 1978.

de la différence entre lui-même et l'objet de sa perception. Autrement dit, dans l'expérience exotique qu'il décrit, le sujet doit d'abord s'imbiber de la culture étrangère, moins pour se donner l'impression de la connaître que pour en jouir, avant de s'en extraire et reprendre sa position extérieure initiale.

Bien qu'il laisse entrevoir une position critique susceptible de mettre en valeur l'expérience du Divers, Segalen se butte aux écueils habituels du relativisme radical. En effet, dans sa perspective, toutes les vérités sont relatives, sauf la sienne. En conséquence, l'expérience du Divers qu'il glorifie doit rester à sens unique, comme si les cultures exotiques n'existaient que pour servir de havre aux Occidentaux. Par ailleurs, Segalen se révèle hostile aux changements entraînés par la modernité et s'élève contre les touristes et les faux explorateurs qui, contrairement à lui, contribuent à réduire la puissance exotique des pays visités. C'est-à-dire que, comme Loti, il s'oppose à l'avènement de la démocratie en territoire non occidental, en plus de condamner le féminisme, cette « monstrueuse inversion sociale » (776), parce qu'il mettrait en péril l'ordre social qui permet aux hommes de faire l'expérience de l'exotisme des sexes. Bref, il refuse le progrès, qu'il associe à « l'usure de l'exotisme à la surface du globe » (775), et rêve au maintien d'un ordre du monde immuable¹⁰.

Au terme de ce survol de deux variantes françaises de l'exotisme littéraire, reste à établir ce qu'elles partagent avec la position adoptée respectivement par le surréalisme et *Documents* à l'égard des primitifs et de leur art. D'emblée, il faut préciser que la question du voyage, donc de l'immersion *in situ* dans une culture étrangère, joue un rôle marginal dans les deux cas, du moins dans la période qui nous intéresse, soit jusqu'en 1930. Aussi les effets de l'exotisme en sont-ils atténués d'autant. En outre, puisque ces regroupements caressent tous deux des velléités révolutionnaires, du moins dans leur champ d'activité, l'idée de mettre en péril l'ordre social déjà passablement ébranlé ne les effraie pas. S'ils refusent une chose, c'est surtout le

¹⁰ À ce sujet, l'anthropologue Marc Augé remarque l'homogénéisation culturelle opérée par « [l']actuelle mondialisation » (2003 : 11-18).

concept même de progrès. Pourtant, force est d'admettre que des affinités transparaissent. En effet, tant le surréalisme que *Documents*, quoique selon des modalités différentes, valorisent l'expérience de l'altérité, tentent de tirer des leçons des primitifs et craignent l'érosion de ces sociétés au contact de la civilisation occidentale. Toutes ces pistes trouveront leur dénouement sous l'éclairage du primitivisme.

0.2.3 Le primitivisme

Alors que l'orientalisme considère ses divers objets d'étude comme autant de civilisations avancées et passionnantes, mais néanmoins *en retard* sur l'Occident, et que l'exotisme agence le dépaysement procuré par l'Autre pour atteindre au renouvellement des sensations, le primitivisme présente quant à lui des caractéristiques beaucoup plus abstraites. Bien entendu, ces trois façons d'appréhender l'altérité changeante de l'Occident chrétien mettent au jour autant de postures philosophiques et idéologiques. Pourtant, à force de se côtoyer dans les textes historiques et critiques, ces notions ont fini par se ressembler sur bien des plans. Certes, le primitivisme ne descend pas en droite ligne de l'exotisme, comme le démontre N'Guessan en apportant toutes les nuances possibles (2002 : 22-30), mais on ne saurait nier leurs liens de parenté. Après tout, ce ne sont que des constructions conceptuelles perméables. D'ailleurs, pour Todorov, « [l']interprétation primitiviste de l'exotisme est aussi ancienne que l'histoire elle-même ; mais elle reçoit une formidable impulsion à partir des grands voyages de découverte du *xvi^e* siècle ». Ainsi, à partir des premiers récits relatant la « découverte » de l'Amérique, « il s'opère presque immédiatement une identification entre les mœurs des "sauvages" qu'on y observe et celles de nos propres ancêtres ; l'exotisme se fond donc avec un primitivisme qui est aussi bien chronologique » (358). De ce point de vue, il m'apparaît donc normal qu'on perçoive des traces de primitivisme dans l'exotisme et *vice versa*.

Plus tôt, je mentionnais que de nombreux chercheurs se sont récemment penchés sur les relations entre le primitivisme et les avant-gardes européennes de la première moitié du xx^e siècle. À mon avis, Sally Price (*Primitive Arts in Civilized Places*, 1989), Marianna Torgovnick (*Gone Primitive : Savage Intellectuals, Modern Lives*, 1990), Elazar Barkan et Ronald Bush (codirecteurs de *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, 1995), Jean-Maurice Monnoyer (*Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, 1999) et, bien sûr, N'Guessan (*Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*, 2002) ont déjà bien montré les multiples facettes et les résultats concrets de ces liens. Si bien que je ne crois pas détonner en affirmant que la posture adoptée par les surréalistes et d'autres mouvements d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, notamment à l'égard de l'art primitif, relève moins de l'exotisme d'un Loti ou d'un Segalen que d'une version abstraite ou conceptuelle du primitivisme. Bien sûr, certaines citations, évocations ou paraphrases rapportées plus tôt laissent entendre qu'à l'instar de Segalen et des premiers ethnographes, ces groupes souhaitaient ardemment que les cultures primitives fussent préservées des influences néfastes de l'Occident. En même temps, ces passages donnent l'étrange impression que la perte se révélerait plus grave pour l'Occident que pour les sociétés primitives en soi, parce que les artistes se trouveraient ainsi privés d'une source d'inspiration précieuse...

Pour Barkan et Bush, au même titre que l'orientalisme et l'exotisme littéraire du xix^e siècle, le primitivisme

denotes an Occidental construction, a set of representations whose "reality" is purely Western.

Still a powerful fixture of contemporary Western thought, the primitivism produced by Europe in the latter half of the nineteenth century supplied the necessary "Other" against whose specter embattled Victorian society reinforced itself. This construction was the defensive expression of a specific moment of crisis — the prehistory of a future whose unsettling shadow had just crossed the horizon (2).

Or, le phénomène relevé à l'époque victorienne par les deux chercheurs s'est répété en Europe continentale, et de façon particulièrement marquée en France et en

Allemagne, à l'occasion d'une nouvelle crise des valeurs qui a suivi la Première Guerre mondiale. En effet, aux yeux des écrivains non conformistes de cette génération née au tournant du siècle, à la fois empêcheurs de penser en rond et naufrageurs de canons esthétiques surannés, la tradition rationaliste qui avait jadis fait la gloire de l'Occident était finalement parvenue au stade le plus avancé de la sclérose. D'une part, des auteurs de l'entre-deux-guerres comme Pierre Drieu la Rochelle (*Mesure de la France*, 1922 ; *Gilles*, 1939 / 1942) et Emmanuel Berl (*Mort de la pensée bourgeoise*, 1929), notamment dans leur éphémère périodique *Les Derniers jours* (1927, sept numéros), ont voulu reconnaître dans ces symptômes l'inévitable décadence d'une civilisation moribonde (Côté 2003a, 2004). D'ailleurs, dans un article intitulé « Conformismes freudiens » (1930), Berl condamnait sous sa plume pessimiste « l'académie des fétiches », c'est-à-dire la coterie parisienne éprise d'art africain, allant même jusqu'à la qualifier de « “manifestation du satanisme esthétique” » (cité dans Peltier : 113)¹¹. D'autre part, des auteurs un peu plus optimistes de l'avant-garde, comme Breton, Leiris, Bataille et même les fondateurs de Dada (Van den Berg : 34-75), ont plutôt insisté sur la recherche d'une solution *autre* bien au-delà (ou alors en deçà) de l'horizon d'attente habituel. C'est-à-dire ailleurs que dans cette impasse perçue comme une cristallisation de la raison en automatismes improductifs.

Selon Rubin, c'est au cours de cette époque troublée que le mot *primitivisme* prit peu à peu le sens que nous lui attribuons généralement aujourd'hui, « c'est-à-dire l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales, tel qu'il se révèle dans leurs œuvres et leurs propos » (1-2). Attesté en français depuis le milieu du XIX^e siècle, l'adjectif *primitif* était utilisé en histoire de l'art comme équivalent de « simple », « sincère » ou « premier ». En outre, avant « la “découverte” des statues et masques africains et océaniens par Matisse, Derain, Vlaminck et Picasso en 1906-1907 » (2), poursuit-il en caricaturant sciemment cette anecdote archiconnue,

¹¹ Bataille répondra à cet article avec une politesse feinte dans *Documents* (1930, n° 5 : 310).

la définition de l'art primitif n'incluait pas ces traditions¹². En fait, Peltier et Paudrat ont montré qu'en Europe, les collections d'art océanien et africain n'étaient accessibles au public que depuis le début du xx^e siècle, pas nécessairement dans les musées d'ethnographie de Paris, Berlin et Tervuren (Belgique).

Plus concrètement que Rubin, qui s'intéresse avant tout au primitivisme dans le contexte de l'histoire de l'art, N'Guessan propose une définition englobante de ce phénomène dans une perspective de germaniste : « "Primitivismus" ist vor allem eine Stilbezeichnung in der Kunst und Dichtung der Moderne, der auf exotischen, d. h. fremden, aber auch eigenen Kulturen beruht¹³ » (2002 : 28). Toutefois, précise-t-il, « [d]ie Hinwendung zu exotischen Kunstformen ist in der Avantgarde grundsätzlich frei von jeglicher exotischer Wertung, insofern die Avantgardisten eine ästhetische und poetische Innovation mit primitivisierenden und vereinfachenden Tendenzen anstreben¹⁴ ». Or, la distinction qu'il relève au sujet de l'usage respectif réservé à l'art primitif par l'exotisme et le primitivisme ne signifie pas qu'ils ne partagent rien. Au contraire,

[e]in deutlicher Berührungspunkt zwischen "Primitivismus" und "Exotismus" ist beider Interesse am Mythischen, Ritualen, Magisch-Religiösen etc., wodurch man sich in die Anfänge der Menschheit, die Urzeit, aber auch in ferne Räume zurückversetzen zu können glaubt, und der als tot oder verlebt empfundenen Gegenwart zu entfliehen hofft (28).

[On remarque un point de contact clair entre « primitivisme » et « exotisme » dans leur intérêt commun pour la chose mythique, rituelle, magico-religieuse, etc. Grâce à cela, on croit pouvoir remonter jusqu'aux débuts de l'humanité, la préhistoire, et on espère ainsi échapper au présent, perçu comme mort ou suranné (je traduis).]

¹² Errington tourne en ridicule ce type de « discovery narrative » (49), lorsqu'il n'est pas mené avec la circonspection nécessaire à tout récit rétrospectif. C'est justement ce que Paudrat (136-142) réussit à faire en confrontant habilement les sources contradictoires qui ont construit cette anecdote. Voir également Duerden.

¹³ « Dans l'art et la littérature de la modernité, le "primitivisme" est avant tout la description d'un style qui repose sur des cultures exotiques, donc étrangères, mais aussi sur la culture locale » (je traduis).

¹⁴ « Dans l'avant-garde, l'intérêt pour les formes d'art exotiques s'avère libre de toute évaluation d'ordre exotique, dans la mesure où les avant-gardistes aspirent à l'innovation esthétique et poétique par l'entremise de tendances primitivistes et simplificatrices » (je traduis).

De là à dire que l'art primitif s'est surimposé à l'univers mythique déjà largement revisité par le cubisme et le surréalisme, comme l'ont montré Ottinger, ainsi que Lisa Florman dans *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, il n'y a qu'un pas. En fait, si l'affirmation se limitait aux deux mouvements mentionnés en ménageant un espace particulier à *Documents*, je l'appuierais assez volontiers, à quelques nuances près. Certes, il est possible de repérer dans *Documents* de nombreux aspects qui, de près ou de loin, font appel aux mythes, mais ils m'apparaissent tempérés par la présence intertextuelle du discours ethnologique qui se manifeste dans la manière d'appréhender l'Autre. D'ailleurs, cet élément contemporain constitue sans doute l'une des raisons pour lesquelles la revue se distingue de la longue tradition qui l'a précédée.

0.3 Le choix de l'Autre : de la côte brésilienne à l'Afrique coloniale

Au tout début de *Nous et les autres*, Todorov s'interroge en ces termes : « La diversité humaine est infinie ; si je veux l'observer, par où commencer ? » (21). De même, dans *Le sens des autres*, Augé précise que cette question vieille comme le monde ne se pose jamais sans idée préconçue, peu importe l'époque. Au sujet de l'Autre, il écrit qu'« on ne le chercherait pas si on ne l'avait déjà trouvé » (1998 : 70). En regard des thèmes abordés dans le présent travail, il faudrait poursuivre cette réflexion en se demandant : comment les Européens ont-ils décrit la diversité humaine au fil de leurs grandes découvertes territoriales ? Pourquoi cette altérité a-t-elle à ce point varié au fil des époques ? Et, enfin, à quelles nécessités répondaient ces récits ? Afin de mettre en perspective ma problématique, il me semble judicieux de jeter un bref regard historique sur la présence de l'Autre en France et en Belgique, soit de l'établissement calviniste de Nicolas Durant de Villegagnon dans la baie de Guanabara (aujourd'hui Rio de Janeiro, 1555-1560) à *Tintin au Congo*.

Dans le contexte des conflits religieux qui déchirent la France depuis le massacre de la Saint-Barthélémy (24 août 1572), il faut admettre que l'essai « Des cannibales » de

Montaigne affiche un relativisme culturel réjouissant. Malgré quelques réflexes redevables aux préoccupations propres à l'Europe de la Renaissance (découverte de l'Amérique, débats théologiques concernant la monogénèse, corruption des mœurs originelles dans les sociétés civilisées, etc.), son intervention demeure exemplaire. Elle l'est d'autant plus si l'on considère que, n'ayant jamais visité le Nouveau Monde, il ne disposait que d'informations de seconde main, soit des lectures, ainsi que des entretiens avec « un homme qui avoit demeuré dix ou douze ans en cet autre monde » (Montaigne : 221) et un Brésilien ramené en France. Or, bien avant la publication des *Essais* en 1580, Jean de Léry (1534-1613) avait déjà séjourné au Brésil du 10 mars 1557 au 4 janvier 1558, dont quelques mois parmi les autochtones (Lestringant : 27-36). Véritable « bréviaire de l'ethnologue » selon Lévi-Strauss (87), premier essai d'anthropologie digne de ce nom publié en France selon Lestringant (35), son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) marque également, selon de Certeau, une transition entre « une longue tradition médiévale d'utopies et d'expectations où se traçait déjà la place que viendra remplir le “bon sauvage” » et « un point de départ “moderne” » (249). « Au bout de cette recherche », ajoute-t-il, « il y a, produit de cet aller et retour, l'invention du Sauvage » (250).

En parcourant la longue préface d'*Histoire d'un voyage*, on entrevoit immédiatement les éléments qui expliquent, au-delà de son sujet exceptionnel dans le corpus français, que cet essai dépasse largement le cadre du récit de découverte. D'emblée, de Léry établit sa posture épistémologique en répliquant aux écrits d'André Thevet, voyageur et cosmographe du roi. Il lui reproche notamment d'avoir publié les *Singularitez de la France Antarctique* (1557), un ouvrage « singulièrement farci de mensonge » (de Léry : 10)¹⁵, alors qu'il n'a passé que dix semaines dans la « colonie » brésilienne dirigée par Villegagnon, sans même quitter l'île. Plus grave encore, dans sa *Cosmographie universelle* (1575), Thevet s'attaque personnellement à tous les ministres

¹⁵ Par exemple, de Léry lui reproche d'avoir créé une ville imaginaire (Ville-Henry ou Henryville) pour flatter le roi Henri II, allant même jusqu'à la situer sur ses cartes (92-93) !

calvinistes de la « France antarctique » (y compris de Léry, quoiqu'il ne fût alors que cordonnier), précisant que Villegagnon les a tous tués. Or, dans les faits, *seulement* trois l'ont été, mais après le départ de l'accusé (de Léry : 257) ! De Léry précise que ces calomnies l'ont convaincu, après des années d'atermoisement, à mener son projet à terme : « si l'auteur [Thevet] toutefois sans passer plus avant se fût contenté de cela [*Singularitez de la France Antarctique*], possible eussé-je encore maintenant le tout supprimé » (10)¹⁶.

Puisque l'écriture occupe une place privilégiée dans l'Église réformée (de Certeau : 245-283), il est normal que le récit prenne la forme d'une implacable réfutation. Au-delà de cette volonté, on remarque dans *Histoire d'un voyage* l'importance explicitement accordée à la vérité, c'est-à-dire aux choses vues et entendues sur le terrain. Humble et soumis à la volonté de Dieu, de Léry écrit qu'il veut « déclarer ce [qu'il a] pratiqué, vu, ouï et observé tant sur mer, allant et retournant, que parmi les sauvages Américains » (de Léry : 31). Cet indéniable enjeu de vérité transparaît dans sa manière de décrire avec respect et minutie les principaux aspects de la vie de ceux qu'il appelle les « *Toïoupinambaouls* » (98). Cela explique peut-être en partie pourquoi ceux-ci assumèrent pendant quelque temps le rôle de l'Autre radical des Européens lettrés, avant d'être remplacés successivement, dans la France des xvii^e et xviii^e siècles, par la figure du « bon sauvage » et du Tahitien.

En effet, ces deux nouveaux visages de l'Autre jouent un rôle de premier plan dans les œuvres les plus diverses du siècle des Lumières français. Par exemple, dans *Suite du voyage de l'Amérique* (1703), le baron de Lahontan (1666-1716) se met en scène dans cinq dialogues philosophiques avec Adario, décalque fictionnel du chef huron Kondiaronk, avec qui il eut quelques entretiens durant son séjour de dix ans en

¹⁶ Dans sa préface, de Léry raconte le parcours absolument rocambolesque des deux manuscrits d'*Histoire d'un voyage*. Ce récit est mis en contexte et amplifié par Lestringant (27-36 ; Lestringant et Gomez-Géraud : 13-37 ; 65-78). Par ailleurs, dans *Tristes tropiques*, Lévi-Strauss s'étonnait de ce « que nul romancier ou scénariste ne s'en soit encore emparé » (90). En 2001, Jean-Christophe Rufin a relevé le défi dans son roman *Rouge Brésil*, lauréat du prix Goncourt. Si de Léry n'y tient qu'un rôle de figuration, Thevet est tourné en ridicule.

Nouvelle-France. D'ailleurs, précise Réal Ouellet, « [o]n sait que les Français le respectaient au plus haut point [Kondiaronk] et l'on cite fréquemment Charlevoix, d'après qui le rusé Huron était le seul homme au Canada à pouvoir soutenir la discussion avec Frontenac » (29-30). Que ce soit au sujet de la religion, des lois, du bonheur, de la médecine ou du mariage, le personnage de Lahontan se révèle incapable de défendre la manière européenne, qui se voit tournée en ridicule par Adario. Bien que l'« éloquence indienne [soit] devenue un lieu commun dès le xvii^e siècle, et [que] Lahontan a[it] bien pu s'inspirer, pour la forme ou le contenu, de réflexions présentes dans les récits de voyageurs ou de missionnaires », l'originalité de ces dialogues repose dans leur « authentification » de la parole sauvage (Ouellet : 31). Quelques années tard, dans *Arlequin sauvage* (1721), Louis-François Delisle de la Drevetière (1682-1756) fera d'un Amérindien le protagoniste d'une pièce écrite dans le style de la *commedia dell'arte*. Quant à la figure du Tahitien, elle prit son essor en France avec la publication en 1771 du *Voyage autour du monde* de Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811), dans lequel trois chapitres célèbres décrivent la liberté des mœurs sexuelles tahitiennes. Pourtant, comme l'écrit un critique contemporain, « [i]l est bien à craindre que ce nouveau Robinson n'ait acquis ce goût du merveilleux, si ordinaire aux voyageurs, et que son imagination exaltée ne lui fasse voir les objets tout autres qu'ils ne sont » (cité dans Bougainville : 16). C'est à la fois pour railler ce récit de voyage et pour surenchérir avec humour que Diderot a fait du Tahitien, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* (1771), un critique éclairé tant de la morale que des us et coutumes de la civilisation occidentale.

S'il est vrai qu'à chaque période d'expansion territoriale européenne correspond une nouvelle altérité discursive, alors le continent africain entre en scène vers la fin du xix^e siècle. Lorsqu'il part pour l'Afrique en 1926, Gide approche de la soixantaine. Dès le début de son *Voyage au Congo*, il se pose la question suivante : « Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ? », ce à quoi il répond : « J'attends d'être là-bas pour le savoir » (14). Il révèle aussi qu'en faisant ce voyage, il réalise un rêve de jeunesse : « ce

voyage au Congo, je n'avais pas vingt ans que je me promettais déjà de le faire ; il y a trente-six ans de cela » (14). Cela nous ramène donc vers 1890, soit à l'époque de la création du Congo français et de l'État libre du Congo (1882-1891). Très rapidement, en lisant *Voyage au Congo et Retour du Tchad*, on s'aperçoit que le contexte politique du début du xx^e siècle se prêtait beaucoup moins aux réflexions philosophiques présentes tant dans *Histoire d'un voyage* que dans l'abondante littérature inspirée par l'exploration de la Nouvelle-France et la « découverte » des îles du Pacifique, aux xvii^e et xviii^e siècles. C'est sans doute pourquoi les faits rapportés par Gide soulèvent de nombreuses questions. Par exemple, comment se fait-il que de simples touristes français aient pu jouir d'une telle autorité ? Outre le salaire symbolique, quelle est la différence entre les réquisitions ordonnées par les autorités coloniales et l'esclavage qu'on prétendait vouloir éradiquer ? Enfin, comment se fait-il que le Parlement français aient confié à des brutes la gestion et la soi-disant « pacification » des colonies d'Afrique subsaharienne ?

Si les véritables motifs qui sous-tendent le projet colonial africain des puissances européennes restent flous, Gide découvre quant à lui assez rapidement ce qu'il est venu chercher en Afrique. En effet, comme s'il s'agissait d'un authentique récit de découverte, il se révèle très enclin à l'émerveillement devant ce qu'il considère exotique. Aussi déplore-t-il le manque d'exotisme de Dakar, ville trop européenne à son goût, alors qu'il savoure la « [j]oie de se retrouver parmi les nègres » (15) et s'écrie une fois en route sur le fleuve Congo : « Le spectacle se rapproche de ce que je croyais qu'il serait ; il devient *ressemblant* » (43). Pourtant, malgré ses attentes *exotisantes* et l'impossibilité de communiquer directement avec les populations locales, il se montre relativement sensible à leur égard, essayant même de lutter contre ses propres préjugés — sans toutefois y parvenir tout à fait. Pour lui, le « bon sauvage » existe toujours et, en conséquence, il le cherche dans chaque village. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il ne s'intéresse à l'altérité africaine qu'en tant que groupe indistinct, quelques individus mis à part : « L'absence d'individualité, d'individualisation,

l'impossibilité d'arriver à une différenciation, qui m'assombrissaient tant au début de mon voyage, et dès Matadi devant le peuple d'enfants tous pareils, indifféremment agréables, etc., et dans les premiers villages, devant ces cases toutes pareilles, contenant un bétail humain uniforme d'aspect, de goûts, de mœurs, de possibilités, etc., c'est ce dont on souffre également dans le paysage » (195).

En ce qui concerne les affaires d'État liées à l'Afrique coloniale, en revanche, le mythe du bon sauvage semble bien mort et enterré. Il faut dire que les siècles d'esclavage qui ont précédé le partage de l'Afrique se sont chargés de couper court aux discussions philosophiques. Ainsi, au moment où Gide s'improvise explorateur, il ne s'agit plus de débattre du statut des Africains dans l'ordre divin, mais bien de « civiliser les races inférieures » (Jules Ferry, discours de 1885, rapporté dans Wesseling : 41) et de leur apporter progrès et prospérité. Afin de mieux cerner la fonction occupée par l'Autre africain, primitif ou *nègre* dans la pensée des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, il faut d'abord comprendre les circonstances invraisemblables qui, à la fin du XIX^e siècle, ont permis aux puissances européennes de se partager l'Afrique comme un butin.

Pour saisir cette logique très contextuelle, il me faut rappeler les thèses *raciales* qui circulaient dans le discours social de la fin du XIX^e siècle. Si Todorov les analyse avec beaucoup de nuances dans *Nous et les autres* (213-234), je me contenterai pour ma part d'en résumer deux aspects. D'une part, ces thèses pseudo scientifiques répondaient à un besoin pressant de classer, dans la foulée du botaniste suédois Carl von Linné (1707-1778), toutes les formes de vie en classes et en espèces (végétales, animales, humaines). Bien sûr, puisque la « race blanche » procédait elle-même au classement, le biais ethnocentriste l'a quelque peu avantagée au final. D'autre part, ces thèses proposaient une vision essentialiste des peuples, leur attribuant des qualités et des défauts intrinsèques. Entre représentants de la race blanche, ces caractéristiques innées se limitaient à de bêtes lieux communs apparentées à la psychologie des peuples. Cependant, en ce qui concerne l'Afrique noire, inspirées par un biais raciste

profondément ancré, ces distinctions essentialistes furent catastrophiques. En somme, puisque la plupart des peuples africains accusaient un lourd retard dans l'évolution universelle, ils étaient exploitables pour les uns, perfectibles pour les autres, mais restaient « inférieurs » de toute façon.

C'est dans cet état du discours social que le partage de l'Afrique a pu se réaliser sans autres conflits que diplomatiques et, surtout, sans grands débats moraux. En effet, on n'a qu'à observer attentivement la configuration respective de l'Afrique coloniale et de l'Afrique contemporaine (**fig. 0.1 et 0.2**) pour en déduire que le facteur humain a occupé une place négligeable dans le processus, voire aucune. On percevait les altérités africaines comme à ce point « radicales » (c'est-à-dire inconnues) qu'on les a simplement réduites à un bloc conceptuel (la race noire). Or, ni la facilité, ni l'arrogance n'expliquent pourquoi les principaux États d'Europe ont décidé si tard de se partager le continent africain. Après tout, ils ne s'étaient pas gênés pour envahir le monde dès le xvi^e siècle. En fait, le peu d'empressement des Européens s'avère d'autant plus intrigant lorsqu'on s'arrête à deux faits notoires. D'une part, ils connaissaient l'Afrique méditerranéenne depuis des millénaires (l'Égypte par la Grèce, Carthage par l'Empire romain, l'Afrique du Nord par l'expansion de l'Islam, etc.). D'autre part, les marins européens fréquentaient les côtes occidentales de l'Afrique noire depuis la fin du xv^e siècle, ne conservant pendant longtemps que des comptoirs épars. Les uns servaient à assurer le ravitaillement nécessaire aux voyages plus lointains, les autres à négocier avec les chefs locaux l'achat d'or, d'ivoire et d'esclaves.

Dans *Le partage de l'Afrique : 1880-1914*, l'historien néerlandais Henri Wesseling propose des éléments de réponse aux deux questions suivantes : quand et pourquoi le partage de l'Afrique ? Si les hypothèses soulevées sont multiples, une certitude demeure : le processus n'était ni planifié, ni désiré avec ferveur. En fait, les hommes politiques s'intéressaient peu à cette région « au climat mortel » (333). Par exemple, en 1850, les Danois décident de quitter l'Afrique occidentale. En 1872, la Hollande les imite en cédant la Guinée aux Anglais, qui n'en veulent pas. Cette confusion explique sans

doute pourquoi les historiens ne s'entendent pas sur la date exacte du début du partage, pas plus d'ailleurs que sur son élément déclencheur.

Évidemment, Wesseling (32-34) évoque l'installation « temporaire » de la France en Algérie (1830), soit bien avant qu'elle ne soit, à partir de 1881, traitée comme une province française. Il précise aussi qu'au Congrès de Berlin, en 1878, l'Allemagne et l'Angleterre (non pas l'Empire ottoman, qui pourtant y exerçait officiellement son autorité) ont offert la Tunisie à la France sur un plateau d'argent. Malgré les protestations italiennes, elle fera de la Tunisie un protectorat en 1883 (58-65). Bien que ces propositions soient commodes, Wesseling (23) considère que le partage a vraiment commencé en 1879, lorsque la France se lance dans l'exploration de l'arrière-pays du Sénégal pour s'y installer plus profondément. Pendant ce temps, Anglais et Portugais tentent de consolider leurs positions partout sur les côtes. Parallèlement, sous l'impulsion de Bismarck, le Reich wilhelmien décide subitement, sans pour autant y fonder des colonies, d'installer des compagnies à charte au Lüderitzland (Namibie actuelle, 1884), puis au Togo et au Cameroun (204-215).

À vrai dire, rappelle Wesseling, ce « partage de papier » s'est surtout réglé par le biais d'accords bilatéraux négociés en coulisses, puis entérinés *a posteriori* par la communauté internationale qui, dans les faits, était très restreinte à l'époque. Bref, une fois le partage des territoires accepté sur papier, la plupart du temps sans la moindre connaissance géographique de l'arrière-pays ou de ses habitants, les dirigeants réfléchissaient à la manière de s'en emparer, le plus souvent par la force et au moindre coût. Avant cette époque-charnière, conclut Wesseling (697), la colonisation de l'Afrique ne valait pas le coup. D'abord, on y mourait jeune, à cause du paludisme entre autres, et on pouvait tout y acheter (or, ivoire, poivre, esclaves) pour presque rien. Pourquoi, alors, prendre le risque de la colonisation ? Or, à la fin du XIX^e siècle, la suprématie européenne était si flagrante que tout devenait possible, surtout le pire.

Pour illustrer concrètement les invraisemblables roueries auxquelles se livrèrent certains pays pour asseoir leur souveraineté en Afrique, j'ai choisi l'exemple de l'État libre du Congo (ex-Congo belge et ex-Zaïre), le plus fascinant de tous. Le récit qui suit constitue une synthèse très concise du chapitre « Le Congo et la création de l'État indépendant, 1882-1885 » (Wesseling : 137-255). Exploré par Pierre Savorgnan de Brazza pour la France (1875-1878) et Henry Morton Stanley pour l'Angleterre et, plus tard, pour le roi des Belges (1874-1877), le Congo oriental (ou intérieur) était alors pratiquement inconnu (139-140). À cette époque, la Belgique n'était qu'un jeune royaume fondé en 1830 qui, du fait de sa neutralité, s'avérait incapable d'assurer militairement la défense d'une colonie, où qu'elle fût. En outre, notamment à cause du déclin de sa prospérité industrielle à partir de 1873, la Belgique n'avait pas les moyens, ni même la volonté d'en acquérir une (146-147).

Pourtant, lorsqu'il est couronné roi des Belges en 1865, Léopold II (1835-1909) pense aux colonies depuis longtemps. Son modèle étant néerlandais, il tente d'abord sa chance à Bornéo et Sumatra, mais en vain. Puisque la diplomatie européenne ne le prend pas au sérieux et que la Belgique n'appuie pas ses projets trop clairement personnels, il décide assez tôt d'agir en tant que particulier. En 1869, invoquant sa fortune familiale, il promet de ne jamais rien demander à son ministre des Finances. Entre cette date et 1885, sachant qu'il s'agit de la seule avenue possible, Léopold II consacra seize années de sa vie à l'acquisition d'une colonie africaine qu'il n'avait jamais désirée auparavant et où il ne mettra jamais les pieds.

D'abord, il organise à Bruxelles en 1876 une grande Conférence de géographie. Au terme de cette réunion mal déguisée en événement philanthropique, il fonde l'Association Internationale Africaine, dont il est le président. Maladroite, cette initiative ne suscite que la suspicion. Voyant qu'il faudra jouer de finesse pour obtenir le Congo légalement, Léopold II s'improvise alors chantre de l'idéalisme désintéressé. Pour ce faire, en 1878, il transforme son association philanthropique en société privée. Puis, après des tentatives d'alliances ratées avec des sociétés hollandaises, il passe en

1882 de la conception commerciale de sa colonie à la conception politique, proposant au monde le concept de l'État libre du Congo qui, en théorie du moins, ne serait pas une colonie. Pendant que Brazza explore le Congo occidental, concluant à l'insu de la France des traités sibyllins avec les chefs locaux, Léopold II engage Stanley pour qu'il accomplisse la même besogne plus profondément dans les terres. Si bien qu'au moment où la France déclare sa souveraineté sur le territoire exploré par Brazza (1882), le roi des Belges a pris une nette avance. En effet, Stanley a déjà conclu des traités avec quelque 2000 chefs et l'armée commence à s'installer. Par ailleurs, il profite d'une dispute entre la France, le Portugal et l'Angleterre au sujet du contrôle de l'embouchure du fleuve Congo pour déclarer exempt de douanes son futur État. Dans un même élan, il menace de vendre sa colonie aux Français si les Portugais y font périlcliter le commerce en imposant une taxe de passage à l'embouchure du fleuve. Finalement, à la Conférence de Berlin (1884-85), non seulement le Portugal n'obtiendra pas le contrôle de l'embouchure, mais la France sera le premier pays à reconnaître l'État libre du Congo. En échange de la cession formelle du Congo, déjà revendiqué par la France, Léopold II annexe le Katanga sur papier. Dans la plus grande confusion, en raison de l'invraisemblable abondance des cartes fournies en annexe, l'Angleterre et l'Allemagne feront de même quelques mois plus tard. De cette manière, l'État libre du Congo, dans les faits propriété privée de Léopold II, était internationalement reconnu, ce qui calmait symboliquement le jeu entre les autres puissances en transposant sur le continent africain la neutralité de la Belgique.

Aujourd'hui, nous connaissons les atrocités innombrables commises au nom du commerce sous l'autorité fantomatique de Léopold II. Même à l'époque, en partie grâce à *Heart of Darkness*, roman terrifiant de Joseph Conrad (1899), mais surtout aux plaintes formulées par la diplomatie en poste à Léopoldville, la communauté internationale apprit l'existence des travaux forcés et des mutilations imposées aux femmes et aux enfants qui ne respectaient pas les quotas de production (mains ou pieds coupés), des impôts en nature (viols et meurtres massifs), sans parler du pillage de l'ivoire et du

caoutchouc. Après qu'une commission internationale d'enquête eut publié un rapport accablant, le Parlement belge dut contraindre Léopold II de céder, en 1908, le Congo à l'État belge. On estime qu'entre 1880 et 1920, la population du Congo a diminué de moitié, soit de plus de dix millions d'habitants¹⁷.

Pourtant, on ne retrouve nulle trace de cette violence dans *Tintin au Congo* (1930-31), aventure créée par Hergé à la demande de l'abbé Norbert Wallez (Skilling : 116 ; Hunt : 92). Directeur du journal nationaliste catholique *Le Vingtième siècle* et de son supplément pour enfants, *Le Petit Vingtième*, où Hergé publiait ses bandes dessinées en feuilleton, l'abbé Wallez avait besoin d'une histoire susceptible de « susciter des vocations coloniales » (Hergé à Numa Sadoul, cité dans Skilling : 116). Bien qu'en 1930 la question coloniale fût dans l'air du temps (on n'a qu'à penser à l'Exposition coloniale tenue à Paris, en 1931), Hergé a soutenu des années plus tard que ni le projet, ni le thème ne l'avaient inspiré. Même après les révisions apportées à la seconde édition (en couleurs, 1946), les plaisanteries faciles ne sont pas parvenues à camoufler la minceur du scénario, d'autant plus qu'elles exploitent une série de stéréotypes racistes qui circulaient alors au sujet des Africains : paresse, bêtise, ignorance, incapacité d'intégrer les manières civilisées, etc. En outre, même meurtris par de longues années de brutalité coloniale (évidemment passées sous silence), les Congolais représentés par Hergé n'en accueillent pas moins Tintin comme un grand messie blanc à son arrivée au pays (Hergé : 9). Quant à Tintin, visiblement désœuvré, il dissémine généreusement la grande sagesse de l'Occident à la population locale, rendant un jugement à la Salomon (27), enseignant l'arithmétique (36)¹⁸, sauvant les élèves des griffes d'un léopard (36-37) et multipliant les coups d'éclat à la chasse. Pour se défendre contre les critiques contemporaines, Hergé a déclaré qu'il avait « fait cette histoire [...] dans l'optique de l'époque, c'est-à-dire dans un esprit typiquement colonialiste, celui de la Belgique tout

¹⁷ Bien entendu, les répercussions négatives du colonialisme européen se font encore sentir partout sur le continent africain. À ce sujet, voir *Ébène*, du journaliste Ryszard Kapuściński.

¹⁸ Dans la version de 1931, il servait plutôt cette leçon d'histoire : « Mes chers amis, je vais vous parler aujourd'hui de votre patrie : la Belgique !... » (fig. 0.3 et 0.4).

entière » (Hergé à Numa Sadoul, cité dans Skilling : 116). Qu'à cela ne tienne, en répondant à l'invitation de l'abbé Wallez, Hergé a tout de même contribué à la trivialisation de l'entreprise coloniale belge auprès des jeunes lecteurs du *Petit Vingtième*¹⁹. C'est précisément à cette attitude conformiste et plus ou moins hypocrite que les principaux collaborateurs de *Documents* essaient d'échapper en faisant appel aux potentialités infinies de l'Autre primitif (souvent négro-africain) pour saper les assises du rationalisme occidental.

0.4 Einstein, Leiris et le discours ethnographique dans *Documents*

Depuis l'heureuse initiative de sa réédition en 1991, mise en page et coquilles originales préservées, la revue *Documents* connaît un regain d'intérêt et d'enthousiasme mérités. D'ailleurs, il y a fort à parier que *Documents* ne serait pas encore devenu, à rebours, cet « incontournable » événement intellectuel de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, tel qu'on le désigne parfois aujourd'hui, si sa réimpression intégrale restait encore à faire. Quelle que soit leur approche, la plupart des critiques contemporains qui ont abordé *Documents* ne tarissent pas d'éloges à son égard. Par exemple, dans « La valeur d'usage de l'impossible », texte qui présente la réédition de *Documents*, Denis Hollier souligne avec raison que « la trinité "Archéologie Beaux-Arts Ethnographie" [y] occupe la position centrale » (*Documents* 1929 : viii ; Hollier 1993 : 155 ; cf. Maubon 1987, 1999). Selon lui, si la posture intellectuelle particulière adoptée par ses collaborateurs leur a permis d'aborder les sujets les plus divers sous des angles hétérodoxes, voire subversifs, c'est notamment parce que l'approche ethnographique s'efforce d'accorder une attention égale à l'art somptuaire (donc exceptionnel) et aux objets quotidiens. Aux yeux des collaborateurs les plus critiques de la revue, le moindre détail d'une culture donnée doit trouver une

¹⁹ Malgré ces faiblesses, les enfants belges ont visiblement aimé les aventures coloniales de Tintin, comme en témoigne le climat d'excitation entourant la mise en scène de son supposé retour en Belgique, d'abord à Bruxelles, puis à Liège (Hunt : 92).

signification, peu importe que cette dernière se révèle vraisemblable ou farfelue. Cette attitude leur a permis de ne négliger aucun aspect de leur civilisation, alors en pleine crise d'identité, et de la confronter aux sociétés primitives. Ainsi, afin d'approfondir leur critique, ils ont analysé des phénomènes populaires parisiens ignorés par les penseurs sérieux, les considérant sur le même plan que des productions culturelles déjà célébrées comme grandioses. C'est pourquoi Leiris dira aussi de *Documents* qu'elle était une « une publication Janus tournant l'une de ses faces vers les hautes sphères de la culture [...] et l'autre vers une zone sauvage où l'on s'aventure sans carte géographique ni passeport d'aucune espèce » (BRI : 292).

Le même son de cloche se fait entendre dans les travaux de Liliane Meffre, spécialiste de l'œuvre d'Einstein, encore qu'elle émette certaines réserves au sujet de la réimpression. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au parcours intellectuel de ce pionnier dans l'étude de l'art primitif, elle déplore le peu d'attention accordée dans la littérature savante à l'implication, pourtant profonde, d'Einstein dans la revue. Voire, revenant sur la réédition en soi, elle va jusqu'à écrire : « nous n'avons pas officiellement protesté contre la dédicace de la réimpression de *Documents* "dédiée à la mémoire de Georges Bataille et Michel Leiris" qui scandaleusement et partialement oublie, une fois de plus, Carl Einstein et le rôle déterminant qu'il joua dans l'entreprise » (2002 : 232, n2). Néanmoins, elle salue l'excellence de la revue en ces termes, aussi univoques que les précédents : « deux ans d'aventure, quinze numéros, une équipe hors du commun, hétéroclite et "impossible", forgent une sorte de monument à l'esprit des temps modernes, souvent insolite et irrévérencieux, porteur d'une nouvelle esthétique et voulant comme l'ethnographie se fonder sur des documents » (233).

Je pourrais ici accumuler *ad nauseam* les louanges anciennes et récentes adressées à *Documents*, mais elles se ressemblent à plusieurs égards. Essentiellement, les critiques mettent avant tout l'accent sur l'espace considérable accordé aux discours d'inspiration ethnologique les plus contradictoires qui, parfois, cherchent à remplacer

la critique d'art, peu importe la forme sous laquelle elle se présente. Ensuite, ils saluent l'audace de son iconographie, notamment les photographies qui illustrent « Le gros orteil » (Bataille 1929, n° 6 : 297-302 ; fig. 0.5), car elle souligne visuellement ses visées résolument réalistes, voire bassement « matérialistes » (Bataille 1930, n° 1 : 1-8). Enfin, reprenant l'expression employée par Leiris en 1963 dans un numéro de la revue *Critique* en hommage à Bataille, les chercheurs rappellent la tâche quasi « impossible » à laquelle l'équipe s'est astreint (ÀPGB : 17-40 ; BRI : 288-299). Évidemment, tous ne s'entendent pas sur une telle lecture et, de toute façon, l'unanimité génère rarement des débats grandioses. À lui seul, l'exemple de Clifford critiqué plus tôt prouve qu'il ne suffit pas d'avoir absolument raison pour susciter la réflexion. À la rigueur, la plupart des remarques soulevées par la critique sont pertinentes, mais il me faut en isoler deux qui s'avèrent moins convaincantes.

La première analyse « dissonante » se trouve dans un article où Rainer Rumold compare d'un point de vue esthétique deux revues parisiennes d'avant-garde, soit *Documents* et *transition* (1927-1938), revue de langue anglaise dirigée par Eugène Jolas (1894-1952)²⁰. Au terme d'une étude aussi fine qu'érudite, Rumold classe *Documents* dans la constellation primitiviste dont j'ai décrit les contours plus tôt. En effet, il soutient que toutes deux se situent « in this space of a primitivist vision : *transition*, offering a pronounced universalist point of view of artistic creativity, and *Documents*, the agenda of a total critique of Western ideology, including —at least per program— that of the aesthetic privilege invoked by the former journal » (2000 : 45-46). Quoiqu'il ait raison de mentionner la critique de l'Occident parmi les programmes de *Documents*, il n'arrive cependant pas à prouver son caractère primitiviste. Bien que *Documents* donne par moments l'impression de croiser le primitivisme (cela se produit effectivement à quelques reprises), je montrerai en quoi les principaux collaborateurs

²⁰ Avec Andreas Kramer, Rumold a également coédité *Man of Babel*, l'autobiographie fascinante de l'écrivain cosmopolite que fut Jolas, dans laquelle on apprend beaucoup sur la genèse et le parcours esthétique de *transition*. Cette revue, je le rappelle, a publié en feuilleton (!) la version originale du *Finnegans Wake* de James Joyce.

de *Documents* s'en distinguent, et ce, malgré les lacunes présentes dans leur manière parfois schématique de concevoir de l'Autre primitif.

Quant à la seconde analyse problématique, elle se trouve dans *Carl Einstein in DOCUMENTS and his collaboration with Georges Bataille*, de Conor Joyce. S'il a le mérite de souligner le rôle capital joué par Einstein dès la fondation de la revue, cet ouvrage présente cependant bon nombre de faiblesses. D'abord, l'auteur se base sur une masse documentaire à mon avis insuffisante pour la tâche projetée (une cinquantaine d'entrées, en plus des œuvres d'Einstein), ce qui ne lui permet pas s'approfondir son analyse. Par exemple, son premier chapitre se base entièrement sur l'étude classique de Sibylle Penkert, qu'il avoue synthétiser pour les besoins de son ouvrage. Ces lacunes lui font notamment dire qu'à l'époque de *Documents*, l'enseignement de la discipline ethnologique dans les universités allemandes accusait du retard par rapport à la France, ce qui est aller un peu vite en besogne, voire faux. En effet, Youssouf Diallo rappelle que « le mot *Völkerkunde* [ethnologie ou, littéralement, « science des peuples »] a été utilisé pour la première fois dans un livre de géographie publié en 1775 à Göttingen par l'historien Johann Christoph Gatterer », voire même en 1771 sous la plume d'un autre historien, August Ludwig Schlözer (13). Selon lui, « [c]'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que la *Völkerkunde* se constitue véritablement en un domaine autonome du savoir universitaire et se donne pour but la connaissance des peuples "primitifs", ou *Naturvölker* » (14), soit bien avant que le même phénomène se produise en France (Clifford 1988 ; Stoekl). De plus, Joyce ne fait que relire un à un les articles d'Einstein et Bataille pour les ordonner en regard de leurs rapports personnels. Aussi tire-t-il de l'interaction entre Bataille et Einstein des conclusions hâtives, voire naïves, ainsi que des correspondances faciles du genre Gauguin = Einstein et Van Gogh = Bataille (2002 : 183), comme si la revue avait servi de simple cadre à leurs règlements de comptes par allusions thématiques. Parmi ces conclusions, la plus aberrante suppose que le *caput mortuum* de Leiris serait une allusion directe à Einstein : « Leiris writes about a person who is as present as she is invisible. Einstein was present

to the end of *Documents*, but he had become invisible » (198). Enfin, l'analyse de Joyce manque partiellement sa cible car, d'une part, elle touche un aspect trop précis de la collaboration entre Bataille et Einstein au sein de *Documents* et, d'autre part, se base strictement sur la chronologie de la revue et sur une théorie éthérée de l'influence. Bref, en résumant les articles pour les rendre accessibles à un lectorat non francophone, l'ouvrage donne parfois l'impression de tourner à vide.

Cela dit, je crois que le moment est venu pour la recherche de consacrer une étude centrée sur les figures-clés de *Documents* qui, comme Einstein, Leiris et Bataille, la nourrirent de réflexions provocantes de sa fondation jusqu'à son naufrage. S'il faut se convaincre de l'importance concrète, voire de la mainmise de ce triumvirat sur la rédaction de la revue, j'ai préparé un tableau où sont compilées quelques statistiques brutes (cf. Annexe 1). Si l'on se limite aux seuls titres des articles, fortes sont les chances de passer à côté de leur imprégnation ethnologique, superficielle ou profonde. En effet, qui pourrait se douter que derrière « Le cheval académique » et « Les pieds nickelés », Bataille cache un parallèle explicite entre la civilisation gauloise d'avant la Conquête romaine et « celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale » (1929, n° 1 : 27), ainsi qu'un rapprochement farfelu et provocateur entre Quetzalcóatl, dieu du Mexique précolombien, et un personnage de la bande dessinée *Les Pieds Nickelés* (fig. 0.6) ? Ou encore que dans « Aphorismes méthodiques », Einstein affirmerait qu'« [i]l existe une sorte de réalisme métaphysique dans l'art exotique et archaïque » (1929, n° 1 : 32) ? Enfin, comment deviner que dans « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste », Leiris relaterait une conversation avec l'ethnographe-aventurier William Seabrook au sujet de l'érotisation de l'exotique ?

Évidemment, en plus des contributions d'ethnographes et d'ethnologues tels que Georges Henri Rivière, Paul Rivet, Marcel Griaule, Erland Nordenskiöld ou Leo Frobenius, les trois collaborateurs les plus prolifiques de la revue manifestent également leur penchant pour certains thèmes chers à l'ethnologie de leur époque. Ici, je pense à des articles aux titres plus évocateurs, tels que « L'art primitif », « Cultes »,

« Masque de danse rituelle Ekoi », « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », « Civilisation », « L'œil de l'ethnologue », etc. En revanche, sous l'impulsion instillée par le contact de plus en plus étroit avec l'étude ethnographique des cultures primitives, d'autres articles opèrent plutôt un changement de perspective radical. Aussi Einstein, Leiris et Bataille posent-ils un regard provocateur et, surtout, éminemment critique sur la civilisation européenne, qu'ils considèrent moribonde ou, du moins, à la merci d'un miracle. Parmi ces articles vindicatifs, il faudrait notamment classer « L'enfance néolithique » d'Einstein, « Exposition Kalifala Sidibé » et « Débâcle » de Leiris, de même que tous leurs articles portant sur l'art contemporain, ainsi que « Figure humaine » et « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh » de Bataille.

0.5 Justification du corpus : mais où donc est Bataille ?

Avant d'aborder de front la problématique qui se trouve au cœur de cette thèse, il me faut, d'une part, préciser l'étendue de mon corpus et, d'autre part, justifier l'omission d'une des trois figures majeures de *Documents*. À l'amorce de ce projet, mon objectif premier était d'analyser les principales modalités des faisceaux discursifs ethnologisants auxquels *Documents* servait à la fois de point de convergence et d'épanouissement. Ce travail exigeait non seulement un examen minutieux de plus d'une centaine d'articles publiés par Einstein, Leiris, Bataille et les ethnographes de la revue, mais aussi de l'ensemble des œuvres de chaque auteur, afin d'en tirer une étude archéologique exhaustive. De plus, le tout devait se faire dans un esprit foucauldien. Or, assez tôt dans le processus, je me suis aperçu de la nature proprement herculéenne de la tâche. D'où la nécessité de sacrifier l'un des acteurs principaux de la revue. Ainsi, sur la base de motifs essentiellement pragmatiques, j'ai décidé d'écarter Bataille de mon corpus principal.

Bien entendu, j'en suis venu à cette décision à contrecœur, car après tout « [l]es faits et les théories de l'ethnologie ont toujours exercé sur Georges Bataille une sorte

de fascination » (Métraux : 677). Mieux encore, l'indéniable intérêt de Bataille pour la discipline ethnologique ou, du moins, pour son discours et l'univers qu'il lui dévoilait, s'est manifesté plus explicitement à partir de la mise sur pied de *Documents*. En effet, quoique sa fascination précoce pour Sade et l'érotisme sans limites se révélât assez clairement dans *Histoire de l'œil* (1928), il s'agissait là d'un préambule encore dénué du jargon et de l'éclairage particuliers de l'ethnologie. En revanche, dans le cadre de *Documents*, il s'y est attelé avec ferveur, si bien qu'il a peu à peu façonné les orientations de la revue, au grand désarroi d'Einstein, son « éminence grise » (Meffre 2002 : 232-245 ; Joyce 2002 : 32-43). En fait, il m'apparaît assez clairement que c'est au cours de cette période dense en réflexions que s'est installé l'engouement de Bataille pour la chose ethnologique²¹.

Or, s'il s'intéresse à l'ethnologie, en particulier à l'*Essai sur le don* de Mauss, c'est avant tout pour privilégier les aspects spectaculaires et symboliques des objets étudiés (cf. Marcel). C'est-à-dire qu'au lieu de se mêler aux débats déjà anciens sur la parenté et le totémisme, il s'accroche principalement aux rites, aux sacrifices sanglants, etc. Bien que les affinités de Bataille avec l'ethnologie soient souvent mentionnées, on les associe la plupart du temps aux éléments qui correspondent à sa conception très large du sacré. Dans *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, Dominique Lecoq écrit à ce sujet :

La figure centrale qui apparaît alors — centrale parce qu'à travers elle se croisent toutes les autres figures — est celle de Georges Bataille qui, écrivant, traverse le savoir ethnologique, pour mieux déstabiliser les pratiques culturelles et sociales à l'œuvre dans le procès de la connaissance (Lecoq et Lory : ix).

J'aurais donc pu me concentrer sur cet aspect peu étudié dans le cadre de *Documents*, d'autant plus que les dix-neuf articles pluridisciplinaires qui composent *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues* sont, à ma connaissance, le seul travail d'ensemble consacré aux rapports troubles qu'entretenait Bataille avec l'ethnologie.

²¹ Suivront ensuite d'autres textes qui témoignent de l'intégration de ce discours à sa pensée : « La notion de dépense » (*La Critique sociale*, 1933), des conférences prononcées dans le cadre du Collège de Sociologie et *La Part maudite* (1949), qui lui a demandé dix-huit ans de travail.

Mis à part ma volonté de ramener mon projet à des proportions réalisables, les raisons qui m'ont tout de même conduit à exclure Bataille de mon étude se résument comme suit. D'abord, en comparatiste, je souhaitais me concentrer sur l'œuvre de deux auteurs rarement placés côte à côte, soit Einstein et Leiris, afin d'accorder à leur implication intellectuelle dans l'aventure de *Documents* toute l'attention qu'elle mérite. Assez tôt, il m'a semblé que l'inclusion d'un auteur aussi imposant que Bataille aurait fait ombrage à la contribution exemplaire des deux autres. Ensuite, étant donné la littérature secondaire pléthorique consacrée à Leiris et Bataille, j'ai considéré qu'un parcours hors des sentiers battus me permettrait d'échapper à certaines des orthodoxies discursives qui circulent à leur sujet. Autrement dit, en ne traitant que des articles d'Einstein et de Leiris, j'aspirais à une originalité relative. Enfin, bien qu'elle ne prenne que deux auteurs en compte, la riche réflexion suscitée par l'analyse que je propose ici comporte suffisamment de méandres pour prétendre à l'autonomie et à la cohérence. Aussi peut-elle se passer d'un troisième membre, fût-il de la trempe de Bataille, sans pour autant apparaître bancale. Après tout, mon ambition n'est pas de tout dire sur le recours au discours ethnologique dans *Documents*, mais bien de tirer quelques conclusions à partir de l'examen fouillé de deux cas, dont l'un (Einstein) reste peu étudié dans le monde francophone.

0.6 Problématique

À première vue, la problématique que je me propose d'explorer ici semble avoir été discutée de long en large depuis le milieu des années 1980. Pour ma part, j'estime qu'elle ne l'a été qu'en diagonale et, qui plus est, souvent dans la même direction, c'est-à-dire la voie plus ou moins primitiviste. Je crois l'avoir souligné assez clairement jusqu'ici, je ne suis pas convaincu de l'appartenance de *Documents* à ce courant de pensée, du moins pas sans apporter de vastes amendements à sa définition. Certes, sans l'engouement des ethnographes, des collectionneurs et des artistes européens pour les cultures primitives et leur art, il y a fort à parier que la revue ne se serait

jamais aventurée dans ces eaux exotiques. Sans la persistance de la quête des origines dont je parlais plus tôt, nul doute que le primitivisme serait vite tombé en désuétude. Autrement dit, bien que l'équipe de *Documents* se soit emparée d'une thématique au goût de son époque et célébrée par l'avant-garde artistique et littéraire, l'usage hétérodoxe, dévoyé même, qu'en ont fait certains de ses collaborateurs présente en revanche un tout autre habillage. Bref, malgré l'origine commune des thèmes développés par les cubistes, les surréalistes, Einstein, Leiris et Bataille, il m'apparaît difficile de concilier sans trop de contorsions le propos général de *Documents* avec un primitivisme tel qu'affiché par Breton.

Dans ce contexte, il m'apparaît primordial d'approfondir notre compréhension de l'entre-deux-guerres en examinant minutieusement ces fréquents recours au discours ethnologique. Sans jamais faire abstraction de la situation coloniale qui prévalait alors, j'aimerais tracer les contours de cette perspective critique extrapolée de l'ethnologie, la place qu'elle occupe au sein de l'œuvre d'Einstein et Leiris, de même que les possibilités de réflexion mises au jour par ce recours particulier à ce qui est aujourd'hui considéré comme l'appareil discursif colonial par excellence (5ÉE ; Said ; Fabian ; etc.). Ils en ont forcément usé de manières très différentes, ce que révèlent certaines œuvres écrites avant et après *Documents*, mais ce terrain reste à explorer.

L'hypothèse qui me guidera tout au long de ce travail est que cet engouement progressif pour le discours ethnologique sur l'Autre primitif répond au besoin criant, manifesté par nombre d'écrivains de l'époque, d'oublier la guerre, de se dépêtrer de la lourde tradition du rationalisme et de relativiser la position centrale que l'Europe prétendait occuper dans le monde. Dans cette perspective résolument tournée vers une reconstruction culturelle à venir, la veine prometteuse de l'ethnographie laissait miroiter toutes les promesses d'une fenêtre ouverte sur un monde à peu près inconnu. Explorées sérieusement par les Européens depuis la fin du XIX^e siècle seulement, l'Afrique et les îles du Pacifique apparaissaient certes comme des contrées lointaines ou, à la rigueur, inoffensives et impuissantes. Pourtant, une fois dépouillés des

idéalisations primitivistes faciles et des distinctions superficielles, leurs habitants partageaient une foule de caractéristiques profondément humaines avec les Européens qui les observaient en les jalousant. Cette ressemblance aussi évidente que fondamentale, Leiris l'appellera tout simplement *la nature humaine*.

0.7 Plan synthétique

Consacrés à Einstein, mes deux premiers chapitres proposent un regard nouveau non seulement sur la question de l'« Autre primitif », mais aussi sur la relation trouble qu'entretenait Einstein avec l'ethnologie de son époque. Par exemple, Meffre (*EAM*) soutient que le vaste et profond savoir glané en Allemagne, en Belgique et en France depuis les années 1910 lui ont permis de construire ce qu'elle appelle une « ethnologie de l'art moderne ». Bien sûr, il va sans dire que ses vastes connaissances dans le domaine de *l'art nègre* éclipsaient de loin celles de n'importe quel collectionneur parisien d'art africain de sa génération (*cf.* Paudrat). Pourtant, je démontre clairement que, même dans les articles qui traitent en apparence de thèmes chers à l'ethnologie, Einstein ne parvient pas, ni ne tente jamais de situer son discours dans un contexte de savoir effectif. En fait, en analysant sa façon de critiquer ou d'apprécier les plus récentes productions artistiques de son époque, je montre que ses intentions s'orientent plutôt vers la dissidence esthétique et la rébellion intellectuelle contre toutes les traditions bourgeoises.

Quant à la contribution de Leiris, à laquelle je consacre les deux autres chapitres de cette thèse, elle semble refléter en partie la sévérité d'Einstein vis-à-vis de la faillite récente de la civilisation occidentale dans son ensemble. Pourtant, j'ai remarqué quelques différences dans leur recyclage respectif de certaines problématiques relevant de l'ethnologie. Bien sûr, comme plusieurs auteurs de sa génération, Leiris ne peut ignorer que la France et les pays limitrophes traversent une crise morale et philosophique majeure. En fait, compte tenu du fait que les membres autoproclamés de la civilisation soi-disant la plus avancée au monde venaient de mettre un terme à

une boucherie absolument inexplicable d'un point de vue rationnel, ce sentiment de vide s'appuyait sur de bonnes raisons. Aussi Leiris tourne-t-il le dos au rationalisme occidental pour chercher des solutions dans l'occultisme médiéval, la pensée hermétique et la magie, dont certaines pratiques contemporaines figurent dans *The Magic Island* (1929), étude de William Seabrook portant sur le vaudou haïtien. Profondément convaincu que, d'un point de vue philosophique, la relation qu'entretient l'humain avec le monde dépend d'une relation authentique à l'Autre, qui pourrait être n'importe qui, Leiris s'est tourné de plus en plus vers des problématiques abordées par l'ethnologie, qui présentait alors au public les tout derniers représentants de l'« Autre primitif ». Puisque des artistes tels Giacometti, Miró et Picasso réussissaient à s'exprimer de manière naturelle, c'est-à-dire comparable à la « primitivité » affichée par les sculpteurs africains, Leiris en a conclu que cette statuaire découlait de la relation entre ces artistes et leur « moi primitif ». Ainsi, afin de parvenir à une telle capacité d'expression naturelle, il espérait une rencontre authentique avec l'altérité pour atteindre à l'empathie dans ses écrits. Peu après la publication du dernier numéro de *Documents* en 1931, il quittera la France pour prendre part à la Mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule et, dès son retour à Paris, publiera *L'Afrique fantôme*, journal désormais célèbre de ce périple. Sans vouloir affirmer que l'aventure de *Documents* a déterminé, au sens fort, l'orientation de sa pensée, il me semble cependant que c'est au cours de cette période féconde qu'elle a véritablement pris forme.

CHAPITRE 1

Carl Einstein, l'ethnologue de l'art moderne mis en question

Quiconque s'intéresse à l'œuvre de Carl Einstein ne peut manquer de remarquer son intérêt sincère et durable pour l'art africain, tant avant que pendant l'aventure de *Documents*. De même, grâce aux recherches qui ont cours depuis le début des années 1980, on sait qu'il a consulté des ouvrages d'ethnographie et d'ethnologie africaines avant même la Première Guerre mondiale. Par exemple, Liliane Meffre estime que la rédaction de son livre le plus connu sur l'art africain, *Negerplastik [La sculpture nègre]* (1915), doit se situer vers 1913 « et que l'éclatement de la guerre a dû en retarder la publication » (2002 : 110). C'est pourquoi, lorsqu'elle présente les articles publiés par Einstein dans *Documents*, regroupés sous le titre évocateur d'*Ethnologie de l'art moderne*, elle souligne le fait suivant :

il apporte toute la dimension germanique de son savoir et de ses connaissances personnelles. Il ouvre de fait la revue à l'ethnologie allemande, encore peu ou mal connue en France à l'époque, citant, par exemple, au fil des articles, thèses ou travaux de Moritz Wagner, Friedrich Ratzel, Félix von Luschan, Bernhard Ankermann, Gustav Wolff, Dietrich Westermann (*EAM* : 8-9).

D'un même souffle, Meffre précise qu'il « souhaite l'étroite collaboration de l'ethnologue et de l'historien de l'art, conscient de la complémentarité nécessaire de leurs sciences » (10). En conséquence, « [d]ans le lieu idéal de la revue, il a construit des ponts hardis et solides entre l'histoire de l'art et l'ethnologie, transformant définitivement leurs rapports » (12). Certes, Einstein a joué un rôle de passeur intellectuel franco-allemand, ne serait-ce qu'en raison des nombreux contacts qu'il avait noués avec le monde germanophone bien avant son exil volontaire à Paris dès

mai 1928 (Meffre 2002 : 212, 231)¹. Cependant, il me semble exagéré de soutenir, d'une part, que « [c]'est en ethnologue qu'Einstein se met à étudier l'art de ses contemporains » (Meffre, dans *EAM* : 10) ou, d'autre part, de considérer la contribution principale d'Einstein à *Documents* sous l'angle d'une « Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses² » (Kiefer 1994b : 90-103).

Comme le titre du recueil le laisse prévoir, la présentation d'*Ethnologie de l'art moderne* met en relief les éléments *ethnologisants* de la pensée d'Einstein. Sans être le seul texte critique accentuant cette caractéristique de l'écriture einsteinienne dans *Documents*, l'introduction de Meffre présente l'avantage de concentrer en quelques pages plusieurs aspects récurrents, qu'elle énumère sur le mode de l'évidence. Or, à mon avis, ces derniers s'avèrent problématiques en ce qu'ils ont rarement été mis en question dans la littérature savante consacrée à l'auteur. S'il est vrai qu'Einstein fut « élu dès la première séance, le 12 novembre 1930, membre de la Société des Africanistes nouvellement créée » (Meffre, dans *EAM* : 11), il ne me semble pas que ce fût d'abord en raison de la nature des articles de *Documents*, mais bien grâce aux ouvrages et articles publiés en Allemagne entre 1915 et 1926. À mon avis, dans *Documents*, Einstein révèle surtout son goût et son talent pour la polémique, montrant clairement qu'il est prêt à tout pour ébranler le monument des idées reçues, surtout dans un domaine aussi crispé que l'histoire de l'art de son époque. À ce titre, son recours aux thèmes et aux figures rhétoriques de la primitivité et de l'archaïsme dans le cadre de la revue s'apparente à un court détour, voire à un accessoire démonstratif. Bref, il s'agit la plupart du temps d'une manière imagée de concrétiser ses idéaux formels.

¹ Quoiqu'il fasse partie des nombreux intellectuels allemands exilés en France dans l'entre-deux-guerres, Einstein n'est mentionné qu'en passant par Betz dans *Exil et engagement : les intellectuels allemands et la France 1933-1940*, soit deux fois en lien avec la guerre d'Espagne. Toutefois, le penchant « mythomane » d'Einstein (Meffre 2002 : 64) est confirmé dans la Chronologie : « 14 octobre 1935 Discussion : le professeur Carl Einstein sur "L'art comme objet d'usage collectif" ([Schutzverband deutscher Schriftsteller / Association de défense des écrivains allemands]) » (Betz : 361, je souligne).

² C'est-à-dire une « ethnologisation du discours critique sur l'art » (je traduis).

En fait, il me semble que Meffre et d'autres critiques que je présenterai dans le présent chapitre plaquent un peu rapidement le sceau ethnologique sur les articles qu'Einstein a publiés dans *Documents*. Cela s'explique en partie par son passé et l'environnement immédiat constitué par les autres collaborateurs de la revue. Ici, je pense notamment à Marcel Griaule, Paul Rivet et Georges Henri Rivière, qui gravitaient dans l'entourage du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Ainsi, quoique le propos de *Negerplastik* et d'*Afrikanische Plastik* [*La sculpture africaine*] (1921) déteigne un peu sur sa collaboration à *Documents*, je ne crois pas pour autant qu'on puisse considérer que tous ses articles soient habités par des préoccupations ethnologiques. Dans le présent chapitre, je montrerai qu'une telle approche s'apparente plutôt à une construction théorique, laquelle vise à harmoniser la production intellectuelle d'Einstein dans le cadre de *Documents* avec ses écrits antérieurs sur l'art africain. En somme, au moyen de cette volonté épistémologique, Meffre et l'ensemble de la critique einsteinienne tentent de dégager une logique unifiante de cette œuvre originale. En vérité, pris isolément et examinés à la lumière d'une analyse immanente, ces articles se révéleront relativement peu tournés vers l'ethnologie, du moins dans la mesure où cette dernière comporte une volonté de (faire) savoir.

À ma connaissance, cette critique n'a pas encore profité d'un véritable développement et cela pourrait s'expliquer assez simplement. Contrairement à d'autres intellectuels et artistes du xx^e siècle qui, comme Walter Benjamin, ont connu une renaissance et une reconnaissance posthumes et amplement méritées, le processus de *sacralisation* d'Einstein n'est pas encore achevé. En effet, nous n'en sommes encore qu'à la mise en ordre de sa pensée féconde et éclectique, difficilement accessible parce que son agilité donne l'étrange impression qu'elle ne se pose jamais fermement sur son objet. Aussi arrive-t-il que, dans un contexte où les spécialistes procèdent encore au défrichage d'une œuvre immense et méconnue, des contributions se révèlent problématiques en raison de leur léger penchant pour l'hagiographie. Ici, je pense entre autres à un texte de David Pan (2001a) publié dans le *Carl-Einstein-*

Kolloquium 1998. Tout en s'apparentant à l'explication de texte, très fine par ailleurs, cet article n'apporte pas le moindre fait nouveau, ni même de nouvelles perspectives sur les écrits d'Einstein sur l'art africain. En effet, comme plusieurs de ses collègues, Pan semble paraphraser les idées d'Einstein sur le concept du primitif, sans même relever ses erreurs initiales. Bref, malgré ses références complexes à la phénoménologie husserlienne, l'auteur donne l'impression de se confiner au cercle herméneutique einsteinien, sans trop essayer d'en sortir, ni même oser le critiquer.

Pour faire contrepoids aux articles de ce genre, qui ont leurs qualités et leurs défauts, le présent chapitre traitera bien moins d'Einstein l'historien de l'art, malgré toute l'originalité, l'ironie et l'humour dont il fait montre, que du rôle particulier joué par l'infiltration de l'ethnologie dans la construction et l'expression de sa pensée. Loin de moi l'idée de me montrer sévère au point de commettre une injustice anachronique, mais cette première mise en question du fruit visible de sa collaboration à *Documents* m'apparaît essentielle. C'est pourquoi je ne me contenterai pas, comme plusieurs, de mentionner le titre des articles qu'il a publiés dans *Documents* ou encore d'en effleurer les phrases-clés. Au contraire, je crois qu'il faut en scruter le texte à la loupe, afin de voir précisément ce qu'il a écrit et découvrir les réseaux discursifs qui se cachent derrière. Ainsi, au terme de l'examen des quatre articles les plus imprégnés de préoccupations ethnologiques, soit « Arbres-fétiches du Bénin », « Masque de danse rituelle Ekoi », « Masques Badinpi » et, surtout, « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », j'aurai montré que le recours à l'ethnologie ne répond nullement à un enjeu de savoir ou de véridiction, mais bien à une construction particulière du besoin d'émancipation vis-à-vis de la tradition qui habitait les avant-gardes de l'entre-deux-guerres. Toutefois, avant de procéder à cette analyse, il convient de présenter deux éléments essentiels. D'abord, je proposerai un survol de ses contributions à l'étude de l'art primitif parues en langue allemande, toutes antérieures à sa collaboration à *Documents*. Par esprit de synthèse, je me concentrerai

sur *Negerplastik*, son ouvrage le plus connu. Ensuite, j'irai de quelques remarques sur le corpus formé par les articles d'Einstein publiés dans *Documents*.

1.1 Avant *Documents*

S'il s'avère aujourd'hui tendancieux d'affirmer sans nuances que Christophe Colomb a découvert l'Amérique, il serait alors exagéré de désigner Einstein comme le « [v]éritable découvreur de l'art africain » (Meffre, dans *NP* : 7). En effet, il va de soi que les Africains connaissaient leur *art* bien avant qu'il s'y intéressât lui-même, et ce, même s'ils le désignaient autrement, le classant dans une catégorie qui ne correspondait pas nécessairement à la conception occidentale. C'est ce que Mudimbe considère, dans *The Invention of Africa*, comme une forme d'« ethnocentrisme épistémologique » (15, je traduis). Néanmoins, force est de constater qu'Einstein se trouvait aux premières loges au moment où l'ivresse africaine s'empara des avant-gardes européennes, c'est-à-dire lorsqu'elles prirent connaissance de l'art primitif au début du xx^e siècle. À tout le moins, il fut le premier qui tenta d'y « port[er] un regard sans préjugé, sans a priori ni ethnocentrisme » (Meffre, dans *NP* : 7).

Quelques années à peine après la publication en volume de *Bebuquin* (1912), œuvre qualifiée de « cubiste » par le collectionneur d'art parisien Daniel-Henry Kahnweiler (cité dans Meffre 2002 : 96), Einstein s'engage dans un exercice périlleux et inédit. À l'aide d'une approche que Georges Didi-Huberman (1998 : 29-32) qualifie d'« anachronique », voire d'« impossible », ce qui explique partiellement l'oubli relatif dont il souffre aujourd'hui, Einstein entreprend l'analyse d'un art « émergent ». Certes, au départ, il le connaît somme toute assez peu, mais il l'admire au point de vouloir lui conférer le statut d'art à part entière. À cette époque, comme je le mentionnais en introduction, la vénérable institution de la *Kunstwissenschaft* (ou *science de l'art*) refusait d'accorder ce privilège à l'art primitif, préférant l'exposer dans les musées d'ethnographie, souvent modestes et poussiéreux. Par ailleurs, en plus de se distinguer

par un usage dosé de la provocation formelle, *Negerplastik* condamne d'emblée le primitivisme romantique alors renaissant :

Der Neger jedoch gilt von Beginn an als der inferiore Teil, der rücksichtslos zu bearbeiten ist, und das von ihm Gebotene wird a priori als ein Manko verurteilt. Leichtfertig deutete man recht vage Evolutionshypothesen auf ihn zurecht; er mußte dem einen sich ausliefern, um einen Fehlbegriff von Primitivität abzugeben, andere wiederum putzten an dem hilflosen Objekt so überzeugend falsche Phrasen auf, wie Völker ewiger Urzeit und so fort. Man hoffte im Neger so etwas von Beginn zu fassen, einen Zustand, der aus dem Anfangen nie herausgelange. Nicht zum wenigsten beruhen viele Meinungen über den afrikanischen Menschen auf solchen Vorurteilen, die zugunsten einer bequemen Theorie hergerichtet wurden (NP : 51).

[Le Nègre cependant passe depuis toujours pour la partie inférieure que l'on doit traiter sans ménagement et ce qu'il propose est condamné immédiatement comme insuffisant. Pour le juger on a fait appel à de bien vagues hypothèses évolutionnistes. Il lui fallait se livrer aux uns pour servir de faux concept de primitivité, d'autres paraient avec conviction cet objet sans défense de phrases fausses, parlaient de peuples venus du fond des âges, et de bien d'autres choses encore. On espérait saisir dans le Nègre un témoignage des origines, d'un état qui n'avait jamais évolué. La plupart des opinions avancées sur les Africains reposent sur de tels préjugés édifiés pour justifier une théorie commode (NP : 17).]

Ainsi, dès 1915, Einstein se propose d'analyser la sculpture africaine en posant sur elle un regard qui essaie tant bien que mal de se soustraire aux présupposés habituels de l'ethnologie d'alors. Parmi ceux-ci, l'un voulait que le monde primitif ne se situât pas sur le même plan temporel que le monde civilisé, mais bien en amont de la ligne temporelle fictive déjà parcourue par l'Occident. Cette représentation darwiniste du temps était profondément ancrée dans la pensée du début du xx^e siècle. Comme le souligne l'anthropologue Johannes Fabian, elle demeure encore aujourd'hui difficile à combattre : « It takes imagination and courage to picture what would happen to the West (and to anthropology) if its temporal fortress were suddenly invaded by the Time of its Other » (35).

Dans un tel contexte, bien qu'Einstein s'oppose dans *Negerplastik* à la mode du primitivisme en art, il en reste bien sûr quelques traces. D'ailleurs, s'intéressant à quatre articles publiés par Einstein entre 1912 et 1915, dans lesquels se profilent déjà sa vision particulière de l'histoire de l'art, avec ses thèmes et sa terminologie, Joachim Schultz fait remarquer qu'il éprouve une certaine difficulté à s'en dégager. En effet,

Einstein y utilise fréquemment l'adjectif « rein » [« pur »], de même qu'il se réfère aux mythes immémoriaux et à la religion (67). À partir de ce constat, Schultz se demande si Einstein fut à son corps défendant, du moins avant *Negerplastik*, un primitiviste avant la lettre. C'est-à-dire, a-t-il repris à son compte les lieux communs de pureté pour vanter l'authenticité de l'art primitif ?

Les interrogations de Schultz montrent que le point de vue d'Einstein n'a rien d'univoque. En effet, malgré les efforts légitimes déployés par Einstein, on remarque dans *Negerplastik* une série de lacunes non négligeables. Évidemment, il peut sembler facile de les critiquer ainsi avec une centaine d'années de recul, mais il m'apparaît important de les relever, ne serait-ce que pour en dégager certains éléments essentiels à une meilleure compréhension de son contexte de rédaction.

Le premier problème, maintes fois relevé dans la littérature savante, touche à l'iconographie reléguée à la fin de l'ouvrage, c'est-à-dire juxtaposée au texte sans la moindre table explicative. Il résulte de cette compartimentation un étrange effet de lecture. Comme Einstein ne se réfère jamais à l'iconographie pour étayer son argumentation, on a l'impression que son texte pourrait à la rigueur s'en passer. On a beaucoup spéculé, avec raison d'ailleurs, pour déterminer les raisons qui ont mené à ce résultat éditorial plutôt décevant. En effet, si Breton a pu corriger l'absence initiale de contextualisation de l'élément photographique dans *Nadja* en vue de l'édition définitive (1964), on peut se demander pourquoi Einstein n'en fit pas de même lors de la réédition de son livre en 1920. Présentant sa traduction de *Negerplastik*, Meffre évoque une lettre de 1922 adressée par Romain Rolland à l'éditeur Kurt Wolff, dans laquelle il s'enquérât des raisons de cette omission. Dans un élan de politesse et de compréhension, Rolland suppose même « que les derniers feuillets du livre ont été omis par erreur » (Meffre, dans *NP*: 10, n7). Or, il semble bien que cette ambiguïté fondatrice subsiste toujours, car encore au *Carl-Einstein-Kolloquium* de 1998, de nouvelles spéculations à peu près toutes contradictoires furent émises à ce sujet. L'une d'entre elles soutenait que l'effet de cette séparation (ici considérée comme

volontaire) posait formellement l'autonomie de l'image (et de l'objet artistique) par rapport au texte (Neundorfer 2001 : 50). Définissant d'abord l'*ekphrasis* et précisant bien qu'Einstein ne décrit aucune des images placées en annexe, Neundorfer se lance ensuite dans une longue comparaison entre son approche théorique et celles de Konrad Fiedler et Adolf von Hildebrand. Or, cette digression savante n'apporte qu'un éclairage oblique sur la question étudiée, si bien que l'auteur conclut que le discours écrase souvent le visible dans *Negerplastik* (je dirais même *toujours*, puisqu'il s'agit d'un manifeste) et que l'iconographie s'y trouve isolée. Bref, l'*ekphrasis*, dont on percevrait mieux la pertinence dans le cadre d'*Afrikanische Plastik*, aboutit à une aporie.

Ici encore, c'est à Meffre que revient la responsabilité de trancher ce débat, cette fois en s'appuyant sur la correspondance d'Einstein. En fait, écrit-elle, s'il n'a pas fourni de table explicative dans le premier tirage de *Negerplastik*, c'est tout simplement parce que sa convalescence dans un hôpital militaire de Belgique l'a empêché d'en superviser l'édition : « Mon premier bouquin c'est un torse parceque c'était publié par l'éditeur pendant que j'étais au lazareth [*sic*] » (Meffre 2002 : 109, n65)³. Cependant, cela ne résout pas le mystère de l'absence réitérée de cette même légende dans la réédition de 1920, qui par ailleurs compte trois images en moins.

Au-delà de ces questions éditoriales, *Negerplastik* soulève un autre problème, méthodologique cette fois. Les 119 reproductions initialement retenues par Einstein, ce qui constitue déjà un échantillon restreint pour asseoir les bases d'une théorie, proviennent pour la plupart de la Côte d'Ivoire, du Gabon et du Congo belge. Étant donné qu'il ne serait vraisemblablement jamais allé en Afrique⁴, ce choix m'apparaît essentiellement déterminé par la situation coloniale qui prévalait en Afrique avant la

³ Quoique fautive, l'orthographe française originale d'Einstein est respectée par Meffre, par souci d'authenticité.

⁴ Einstein a toujours laissé plané le doute sur ce détail, de même qu'il n'a jamais empêché personne de lui attribuer le titre de docteur. En fait, selon Penkert (44-45) et Meffre (2002 : 32-34), entre 1905 et 1908, il fut auditeur libre à la Friedrich-Wilhelm-Universität de Berlin (depuis 1949, Humboldt-Universität). Des sources relevées par Meffre (2002 : 64-65), dont une lettre au peintre Moïse Kisling, laissent croire qu'il *serait* allé en Égypte dans les années 1910 avec Hedwig Fechheimer, historienne de l'art égyptien et collaboratrice occasionnelle de *Documents* (220), mais les preuves solides manquent.

Première Guerre mondiale (Wesseling ; Mudimbe : 1-23). En conséquence, quoique judicieuse, sa sélection dépendait forcément des collections privées constituées par des connaissances et des amis proches du milieu artistique, ainsi que des musées d'ethnologie de France, de Belgique et d'Allemagne. Puisqu'il ménage une large place à l'arbitraire, son choix ne peut que manquer de représentativité.

De plus, comme je le faisais remarquer plus tôt, certaines affirmations catégoriques d'Einstein dénotent une connaissance limitée (et à demi avouée) de l'ethnographie et de l'ethnologie contemporaines (dont Leo Frobenius) et des cultures dont il traite. À vrai dire, on dirait qu'il n'en connaît qu'une seule, la culture *nègre*, et il en parle au présent absolu⁵. Aussi confond-t-il dans *Negerplastik* certains concepts-clés, dont la statue et le fétiche, sur lesquels il fonde pourtant une grande partie de son plaidoyer lumineux. À ce sujet, Igor Sokologorsky souligne l'importance du séjour du soldat Einstein à Bruxelles pour ses réflexions sur l'art africain et se demande si cet engouement n'était qu'une porte d'entrée oblique vers le cubisme. Proposant une analyse comparative de *Negerplastik* et *Afrikanische Plastik*, il fait remarquer que le second est beaucoup plus nuancé, particulièrement en ce qui concerne la contextualisation des œuvres. Einstein se serait notamment senti obligé de revenir à la valeur d'usage des sculptures étudiées, évitant d'y confondre à nouveau sculpture et fétiche.

Cela dit, lorsqu'il les confronte à l'art européen de son époque, ses observations s'avèrent justes et d'une lucidité fulgurante. Certes, comme le souligne N'Guessan, Einstein n'était pas aussi calé en ethnologie qu'il le laissait croire, il connaissait plutôt mal l'Afrique et, en outre, il a commis plusieurs erreurs factuelles et logiques. En revanche, il n'a jamais transformé les sculptures africaines en objets ethnologiques (2001 : 78 ; cf. Danto). Sans doute à cause de son dilettantisme, ajoute N'Guessan, celles-ci sont toujours restées pour lui des objets artistiques à part entière. Donc,

⁵ Fabian (80-87) critique l'usage abusif du « présent ethnographique », puisqu'il tend à figer le sujet (ou l'objet, lorsqu'il est réifié) étudié en une instance intemporelle, depuis toujours et à jamais la même.

contrairement à certains ethnographes célèbres, Einstein n'a jamais prétendu faire de l'Afrique son objet, compris et possédé. Même présentés dans ces conditions lacunaires et, avouons-le, malgré tout nimbés d'un imaginaire solidement ancré, les contrastes qu'il impose « comme autant de coups frontaux » (Didi-Huberman 1998 : 30) produisent leur lot d'étincelles aussi incisives que pertinentes. Einstein soutient notamment que « le nègre » a porté la sculpture au-delà du modelé mimétique normatif de la tradition plastique européenne. Il affirme que les sculpteurs de cette tradition n'ont pas encore su exploiter, même après des siècles d'exercice, le volume de la matière dans toute la concrétude de l'espace tridimensionnel [« das Kubische »] :

Genauer gesehen ist sie [die europäische Plastik] der Zeichnung entlehnt, die nie ein plastisches Element ist.

In all diesen Fällen findet man ein malerisches oder zeichnerisches Verfahren ; die Tiefe wird suggeriert, jedoch selten unmittelbar als Form gebildet (NP : 67).

[Si l'on y regarde de plus près, on voit qu'elle [la sculpture européenne] a emprunté au dessin qui jamais n'est un élément plastique.

Dans tous ces cas on trouve un procédé de peinture ou de dessin ; la profondeur est suggérée, mais rendue de façon immédiate comme forme (NP : 34-35).]

Bien que partielle, son expérience vécue (au sens d'*Erlebnis*) de la plastique africaine lui a révélé que la sculpture européenne s'apparentait davantage à une mise en relief sophistiquée du dessin et de la peinture, donc à une transposition de la bidimensionalité dotée des mêmes artifices formels, qu'à une véritable maîtrise du volume. Par exemple, selon Einstein, la sculpture africaine n'est pas conçue pour être vue d'une perspective particulière, si bien qu'elle ignorerait l'idée même de *spectature* (telle qu'il la concevait) et ne symboliserait rien (elle est, tout simplement). En somme, son volume étant total, elle serait pure immanence elle incarnerait de manière idéale le concept d'autonomie de l'œuvre d'art.

Einstein se sert donc de sa connaissance de certains spécimens de la sculpture africaine pour élaborer son projet de la nouvelle plastique, c'est-à-dire ce sur quoi repose en partie le destin de l'art européen. En cela, il s'est déjà aventuré dans une réflexion infiniment plus complexe que la majorité de ses contemporains, notamment

dans son grand œuvre, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [L'art du xx^e siècle] (1926, 1928 et 1931). Ce projet de rénovation de l'art occidental par l'emprunt formel fait immédiatement penser au cubisme, qu'il mentionne fréquemment et auquel il reviendra régulièrement dans *Documents*. Mais Einstein désamorce rapidement cet amalgame facile :

Den Fehler, die Kunst der Neger an einem unbewußten Erinnern irgendwelcher europäischer Kunstform zu schanden zu machen, werden wir vermeiden, da die afrikanische Kunst aus formalen Gründen als umrissener Bezirk vor uns steht (NP : 66).

[Nous éviterons l'erreur de mutiler l'art nègre en supposant qu'il est un souvenir inconscient d'une quelconque forme artistique de l'Europe, puisque, pour des raisons de forme, l'art africain constitue sous nos yeux un domaine bien délimité (NP : 33).]

Malgré les nombreux emprunts directs du cubisme à l'art africain (certains avoués, d'autres non), les deux ne sont pas bêtement interchangeable. Tout au plus, semble dire Einstein, leurs affinités sont-elles coïncidentes. C'est également ce que pense Rubin, pour qui il est faux d'affirmer que l'art primitif a donné naissance au cubisme (11). À son avis, les véritables effets de cette apparition sont difficilement quantifiables : « je pars du principe que chez les artistes modernes qui ont admiré et collectionné les objets tribaux, beaucoup des influences les plus importantes et les plus profondes de l'art nègre sur leur œuvre sont celles-là même que nous ne discernons pas et ne connaissons jamais » (18). D'où l'importance de parler d'affinités plutôt que d'influences (25).

Un doute subsiste néanmoins au sujet de *Negerplastik*. Einstein y prône-t-il l'imitation d'autres Anciens ? C'est-à-dire remplace-t-il, ne fût-ce qu'indirectement, la lourde tradition occidentale par une autre à ses yeux moins codifiée, moins connue et en apparence plus ancienne ? S'agit-il d'une forme enthousiaste de pillage culturel ? Ses réflexions auraient-elles pu s'articuler de la même façon sans son contact opportun avec l'art africain ? Bien entendu, les nombreux sauts logiques de *Negerplastik* pourraient mener à de telles conclusions, mais Einstein fait montre d'un tel respect à l'égard de ceux que la plupart des ethnologues d'alors jugeaient inférieurs

que le verdict n'est pas si simple à formuler. Une chose est certaine cependant. En analysant les principaux articles qu'Einstein a publiés dans *Documents* (sans jamais oublier *Negerplastik*, *Afrikanische Plastik*, « Zur primitiven Kunst » et d'autres textes des années 1920), je montrerai que ce qui l'intéresse n'est pas tant le discours ethnologique que l'art primitif qu'il découvre par son entremise. Ce contact lui permet d'ouvrir des perspectives inédites sur l'art européen, voire sur toute la culture de son continent, dont il souhaite ardemment la rénovation. C'est sans doute la raison pour laquelle, notamment dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », il refuse de s'abandonner béatement à la fièvre du primitivisme et prône plutôt un rapprochement entre histoire de l'art et ethnologie, tâche qu'il semble toutefois laisser à d'autres.

1.2 Remarques bibliographiques

Avant d'entreprendre l'analyse des principaux articles d'Einstein ou, plus précisément, de ceux où il est possible de déceler la présence d'un filtre ou d'un point de vue d'inspiration ethnologique, il m'apparaît essentiel de dresser un profil du corpus. Cette opération se révèle d'autant plus nécessaire que la critique einsteinienne ne l'a toujours pas définitivement établi. En effet, plusieurs articles d'importance variable publiés dans *Documents* ne portent ni signature, ni initiales, ce qui ne facilite donc en rien l'identification de leur auteur. Ce travail délicat se complique d'autant plus que les archives principales de *Documents* furent volées ou détruites sous l'Occupation, soit en même temps que les archives du collectionneur d'art Georges Wildenstein (Wildenstein et Stavridès ; Meffre 2002 : 234, n9). Cette situation explique en partie la grande fluctuation du nombre d'articles attribués à Einstein (cf. Annexe 1). Par exemple, Joyce n'attribue pas moins de trente-huit articles à Einstein : vingt-trois signés, quatorze anonymes et un signé « G. B. » (2002 : 261-276). À mon avis, l'inclusion problématique de l'article portant les initiales de Georges Bataille, « Les trouvailles du Louristan », relève de la seule volonté de l'auteur. En effet, il justifie sa décision en ces termes : « This sounds more like Einstein than Bataille. It could, of course, be Bataille,

who was not interested in European and American amateur collectors, writing tongue in cheek ; being a trained archivist, he was perfectly capable of writing a note like this » (275). Toutefois, en excluant ce dernier texte du corpus, la plupart des articles anonymes retenus par Joyce pourraient vraisemblablement être l'œuvre d'Einstein.

Par ailleurs, si l'on se réfère à ce qu'écrit Meffre dans son introduction à *l'Ethnologie de l'art moderne*, on remarque que le problème de l'établissement du corpus se trouvait sensiblement au même point une dizaine d'années plus tôt. D'abord, il faut préciser qu'elle s'avère plus prudente que Joyce et n'attribue à Einstein que vingt-cinq articles, soit les vingt-trois signés et deux anonymes, soit « Arbres-fétiches du Bénin » et « Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim) »⁶. Tout en admettant qu'elle aurait pu en retenir davantage, Meffre ne va toutefois pas jusqu'à préciser lesquels :

Certains textes non signés pourraient bien être d'Einstein, en particulier plusieurs comptes rendus d'expositions ainsi que les articles « Jean-Baptiste Corot (1796-1875) compositions classiques » (n° 2, 1929), « Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain » (n° 3, 1929), « Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat » (n° 4, 1929), « Dessins inédits d'Ingres » (n° 6, 1929), etc. Nous incitent à le penser non seulement plusieurs éléments du style mais également le fait que les articles signés d'Einstein paraissent à la même époque, sur les mêmes sujets, dans la revue allemande *Kunstauktion*. Nous n'avons toutefois intégré dans ce recueil que les deux textes qui nous paraissent indubitablement d'Einstein (cf. notes sur ces textes) car a contrario on peut trouver des textes de Bataille ou de Leiris parfois très voisins et sur des thèmes chers à Einstein (EAM : 7, n1).

Les articles anonymes non retenus appartiennent principalement à deux catégories, soit les « Comptes rendus d'expositions » (3) et les « Autres articles sur l'art » (7). Quant aux deux qui restent, soit « L'enfant de la grenouille » et « Revue des publications », ils sont d'orientation vaguement ethnologique. Sans dire que ces articles contribuent de manière importante à la compréhension de l'apport d'Einstein à *Documents*, il faut souligner que le fait d'en inclure certains et d'en rejeter d'autres entraîne une grande variation du nombre d'illustrations présentées (136 selon Joyce,

⁶ Malgré ses précautions bibliographiques, Meffre a choisi de ne pas retenir un court article pourtant signé, soit « Paysages de Lorenzetti ». Quant à « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », absent de la table des matières d'*Ethnologie de l'art moderne*, il ne s'agirait là que d'un oubli fâcheux (confirmé par Meffre dans un courriel du 28 juillet 2004).

contre 102 selon Meffre). Or, le traitement de l'image constitue l'un des aspects les plus intéressants de l'œuvre d'Einstein⁷.

Quant à Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, les éditeurs allemands des œuvres complètes d'Einstein (la récente *Berliner Ausgabe*, 1996), ils n'ont retenu que vingt-trois articles, lui en attribuant un anonyme, soit l'« Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim) », mais en oubliant un qu'il avait pourtant signé, soit l'« Exposition Cézanne (Galerie Pigalle) » (*W3 : Inhalt*). Toutefois, ils ont ajouté au corpus cinq articles anonymes vraisemblablement écrits par lui, dont « Arbres-fétiches du Benin » (*W3, Anhang II : 632-639*).

Donc, selon qu'on adopte le corpus établi par Joyce, Meffre ou Haarmann-Siebenhaar, on a affaire à trente-sept, vingt-cinq ou vingt-huit articles. Puisque ma thèse ne vise aucunement à clarifier ce litige bibliographique, difficilement soluble en l'absence d'archives officielles, je réserverai mon analyse aux articles les plus clairement attribuables à Einstein. Pour les besoins de mon travail, je n'ai retenu que les textes dans lesquels il s'appuie de près ou de loin, et peu importe à quelles fins, sur des notions *très vaguement* ou même *accidentellement* ethnologiques. Aussi faut-il comprendre et accepter (temporairement, du moins) que les articles que je n'ai pas retenus ne contribuent que marginalement à l'intertexte ethnologisant de *Documents*. Comme je l'annonçais plus tôt, les pages qui suivent examineront en détail les quatre articles où Einstein aborde de front l'art primitif (ici, surtout africain et océanien). En cours de route, je mettrai en évidence leur sensibilité particulière à l'égard de l'angle ethnologique, voire leurs affinités. Cependant, mon analyse cherchera surtout à

⁷ À ce sujet, Ines Lindner déplore le peu d'intérêt que suscite la relation entre le texte et l'image dans *Documents*. Cela se remarque, écrit-elle, dans les rééditions autonomes des articles tirés de la revue, où l'iconographie est perçue comme un « accessoire ornemental » [« schmückende[s] Beiwerk »] (112) et, pour cette raison, oblitérée. Par exemple, dans *Ethnologie de l'art moderne*, Meffre n'a choisi que huit tableaux de Masson, Picasso et Léger parmi la centaine d'illustrations retenues par Einstein, n'intégrant que quatre œuvres africaines toutes magnifiques, mais absentes de *Documents* — hormis celle du masque Kifwebe (*EAM* : 65), nouveau tirage du « [m]asque du San-Kourou » (1930, n° 2 : 112 ; *W3* : 115). À ce sujet, voir également Monahan (2001, 2004) et Fleckner.

montrer qu'Einstein y pratique généralement une « ethnologie de façade » et, en conséquence, que son véritable objectif se situe forcément ailleurs.

1.3 Trois interventions ponctuelles sur l'art africain

Les trois textes soumis à l'analyse dans la présente section pourraient aisément passer pour mineurs dans l'abondante production d'Einstein sur le sujet. En effet, ils comportent respectivement un ou quatre paragraphes et tiennent tous trois en moins d'une colonne. Malgré tout, en miniature, Einstein s'y butte sensiblement aux mêmes apories que celles que je relève dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » : traitement superficiel du sujet, allusions furtives aux sources et aux documents photographiques, collage de discours hétérogènes, imprécisions et manque de clarté quasi généralisé. C'est pourquoi on devrait envisager le développement qui suit comme une introduction à la section finale de ce chapitre, où je tenterai de répondre à l'ensemble des questions soulevées en cours de route.

Brève chronique anonyme attribuée à Einstein tant par Joyce (2002), Meffre (EAM) que Haarmann et Siebenhaar (W3), « Arbres-fétiches du Bénin » constitue son premier texte d'orientation exclusivement ethnologique publié dans *Documents*. Il commence par y citer le récit d'un « voyageur » hollandais du XVII^e siècle, Olfert Dapper (1635-1689), dont il doute du sérieux des descriptions qu'il fit du « palais du roi du B[é]nin », les qualifiant même de « plaisant mirage » (1929, n° 4 : 230). Il est vrai que l'auteur affirmait que ce palais « était à lui seul aussi grand que la ville de Harlem ». Géographe, Dapper est entre autres l'auteur de *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaense Gewesten* [*Description précise des territoires africains*], qui connut de son vivant deux éditions hollandaises (1668 et 1676), ainsi que des traductions anglaise (1670), allemande (1671) et française (1686)⁸. Si l'on en croit les informations biographiques consignées sur le site Internet du Musée Dapper à Paris, l'intuition d'Einstein trouve à

⁸ Présentation du Musée Dapper, <http://www.dapper.com.fr/presentation/olfert_Dapper.htm>.

rebours une solide justification. En effet, « [i]l semblerait que cet humaniste n'ait jamais quitté les Pays-Bas ». Ainsi, « pour rédiger son ouvrage sur l'Afrique, Dapper a consulté, pendant environ trois ans, un nombre important d'ouvrages d'histoire, de géographie, et des récits de voyage⁹ ».

En revanche, il est étonnant de constater que le doute légitimement exprimé à l'égard de Dapper ne semble pas s'appliquer aux écrits des ethnologues qui lui sont contemporains. Du moins, Einstein les évoque rarement en arborant une attitude à ce point suspicieuse. Au demeurant, comme le suggère le renvoi bibliographique placé à la fin de l'article, j'incline à croire qu'« Arbres-fétiches du Bénin » n'est guère plus que la synthèse d'un catalogue d'exposition publié par Felix von Luschan (1854-1924). En effet, quoique je n'aie pas réussi à mettre la main sur l'ouvrage en question, c'est-à-dire *Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Alttertümern* [La collection Karl Knorr d'antiquités du Bénin] (1901), j'ai pu constater que von Luschan, dans *Die Alttertümer von Benin* [Les antiquités du Bénin] (1919), mentionnait clairement l'anecdote relatée par Einstein au sujet de Dapper (1968 : vii). Étrangement, dans ce cas précis, il importe peu que cet « éminent ethnologue, directeur du département d'Anthropologie du musée d'Ethnologie de Berlin ("Museum für Völkerkunde in Berlin") » (Meffre 2002 : 109 ; fig. 1.1), n'ait lui non plus jamais mis les pieds au Bénin. Cela, Peter M. Roese l'a confirmé dans un article récent : « Das erstaunlichste an den Arbeiten v. Luschans ist die Tatsache, daß er selbst Benin nie besucht hat. Es ist lediglich bekannt, daß er sich 1905 in Südafrika aufhielt¹⁰ » (173-174). Or, vraisemblablement parce que von Luschan tient un discours crédible, Einstein n'y trouve rien à redire.

Par ailleurs, au moins un détail stylistique de ce compte rendu anonyme révèle discrètement sa présence. À mon avis, il ne faut surtout pas l'interpréter comme un lapsus, ni comme une simple coquille. Sans doute imperceptible pour le lecteur qui

⁹ E. M. Beekman confirme que Dapper « had never seen Africa » (128). C'est également de lui que je tiens le titre original de l'ouvrage de Dapper. En français, il fut traduit par *Description de l'Afrique*.

¹⁰ « Le plus surprenant dans les travaux de von Luschan est le fait qu'il n'a lui-même jamais visité le Bénin. On sait seulement qu'en 1905, il a séjourné en Afrique du Sud » (je traduis).

ignore les interventions antérieures d'Einstein à ce sujet, cette nuance rappelle ce qu'il pense du concept même du musée d'ethnographie. En effet, après avoir critiqué en 1926 les réaménagements proposés au Völkerkunde-Museum de Berlin¹¹, il écrit dans *Documents* : « les vitrines des musées d'ethnographie, qui *enferment* aujourd'hui les produits de la métallurgie du B[é]nin, démontrent au moins que les habitants de la Haute-Guinée jouissaient, vers le xvii^e siècle de notre ère, d'une civilisation dont ils pouvaient s'[e]norgueillir » (1929, n° 4 : 230, je souligne)¹². Ainsi, ces musées ne font pas que *renfermer* (au sens neutre de *contenir* ou *conserver*) des objets provenant de cultures exotiques, d'ailleurs souvent obtenus par la force ou la ruse. Au contraire, à la manière d'une prison, ils les isolent de leur environnement et les privent des significations qu'ils pouvaient avoir dans leur contexte d'origine. En somme, selon Einstein, « [e]in Kunstgegenstand oder Gerät, die in ein Museum gelangen, werden ihren Lebensbedingungen enthoben, ihres biologischen Milieus beraubt und somit dem ihnen gemäßen Wirken¹³ » (W2 : 446).

Si la connaissance du corpus einsteinien s'avérait nécessaire pour percevoir dans ce préfixe inattendu une critique de l'institution muséale, on peut en revanche aisément relever au moins deux lieux communs au sujet de la stagnation et du déclin des civilisations africaines. À l'époque, rappellent Fabian (1-35), Mudimbe (6) et Errington (1-45), une vision quasi téléologique du monde empêchait les ethnologues de considérer les peuples primitifs comme autre chose que des retardataires dans la course de l'évolution humaine. Sans trop donner l'impression de recourir à l'ironie, s'alignant fort probablement sur le style sérieux de von Luschan, Einstein laisse entendre que l'apogée de la Haute-Guinée fut atteint dès le xvii^e siècle. Cela signifie

¹¹ Voir « Das Berliner Völkerkunde-Museum » [« Musée d'ethnologie de Berlin »] et « Schausammlung und Forschungsinstitut » [« Collection présentée au public et institut de recherche »] (W2 : 446-453).

¹² Région du nord-est de la Guinée actuelle (aussi appelée Guinée-Conakry), la Haute-Guinée est arrosée par le fleuve Niger et bordée par le Mali. Spontanément, si cette région correspond bien à celle évoquée par Einstein, on voit mal le rapport qu'elle entretenait avec le Bénin du début du xx^e siècle, car les frontières des deux pays sont aujourd'hui situées à quelque 1000 kilomètres de distance.

¹³ « Un objet d'art ou un outil qui se retrouve dans un musée se voit privé de ses conditions vitales, dépossédé de son milieu biologique et, ainsi, de l'activité qui lui correspond » (je traduis).

qu'entre 1901 et 1929, la décadence artistique y régnait depuis environ deux siècles. Convaincu de cette régression séculaire de la sculpture africaine, Einstein y reviendra en « rendant compte » de l'exposition tenue à la Galerie Pigalle.

Quant à l'autre cliché sur les primitifs, celui-là presque aussi candide que les souvenirs consignés dans « L'enfance néolithique » (cf. Chapitre 2), il s'adresse plutôt à la culture populaire : « Arbres fétiches ? mais peut-être aussi arbres généalogiques, voire arbres à fleurir de têtes fraîchement coupées : il est difficile aux ethnographes de décider de la nature des plus mystérieux des arbres » (1929, n° 4 : 230 ; fig. 1.2). Un peu comme le fait Bataille dans « Les Pieds-Nickelés » (*Documents* 1930, n° 4 : 214-216), Einstein met ici l'accent sur les interprétations hypothétiques les plus spectaculaires et, surtout, les mieux adaptées aux goûts intellectuels des lecteurs de *Documents*. D'ailleurs, au moment où il publie son texte, la revue vient tout juste de troquer ses rigoureuses « doctrines » pour des « variétés » nettement plus clinquantes, il va sans dire¹⁴. Étant donné les allusions répétées aux coupeurs de têtes, Quetzalcóatl et autres figures sanguinaires auxquelles se livrent les auteurs qu'il côtoie (Bataille, Leiris, von Koenigswald, Reich), Einstein se doutait que l'entourage de la revue en était friand.

J'ai remarqué des anomalies différentes, mais comparables, dans le second article que j'aimerais examiner dans la présente section, soit « Masque de danse rituelle Ekoi ». Plusieurs étrangetés éclatantes sont condensées dans cette note très brève, qui présente de nombreuses analogies avec l'article d'Eckart von Sydow, « Masques-Janus du Cross-River (Cameroun) » (*Documents* 1930, n° 6 : 321-328 ; fig. 1.3). D'abord, concernant le rapport entre le texte et l'image, la photo pleine page reproduite par Einstein (1929, n° 7 : 400 ; fig. 1.4), gracieuseté du British Museum, ne présente qu'une seule face du masque. Or, il s'agit justement d'un masque Janus qui devrait comporter, selon von Sydow « deux visages diamétralement opposés » (*Documents*

¹⁴ À partir du quatrième numéro de 1929, *Documents* arbore un nouveau sous-titre, plus adapté à son contenu. Ainsi, au lieu de « Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie », on peut lire sur la page couverture « Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés ».

1930, n° 6 : 322)¹⁵. Certes, la présentation frontale du masque sur la photographie permet de discerner l'arrière d'une oreille appartenant à la face cachée, mais le portrait n'en demeure pas moins lacunaire. En fait, compte tenu des contacts à l'étranger dont disposait la revue, on peut s'étonner de ce qu'Einstein n'ait pas cru bon (ou pensé) de commander au British Museum la photographie de l'autre face du masque, afin de s'appuyer sur des documents complets.

En plus de cette faille matérielle somme toute mineure, un malaise s'installe dès les premières lignes de l'article en raison du ton adopté. En effet, son approche du sujet prend un tour à la fois désincarné et superficiel, d'où l'impression tenace qu'Einstein n'y fait que rapporter un discours. Ainsi, il passe du singulier au pluriel sans raison apparente et, précaution tout à fait inhabituelle chez lui, emploie « très souvent » (1929, n° 7 : 396) à deux reprises pour marquer sa prudence. Puis, il fait de nouveau appel au spectaculaire en brandissant « la peau d'un homme sacrifié » et, enfin, saute du coq à l'âne au sein même des paragraphes. En outre, plusieurs contradictions flagrantes ou, du moins, des imprécisions nuisent à la clarté et à la crédibilité de son article. Selon lui, et contrairement à ce qu'en dira von Sydow, ces masques Janus de la « tribu Ekoi » représentent à la fois « un homme, le Ciel Père » d'un côté et, de l'autre, « la tête d'un jeune homme » et, quelques lignes plus bas, un homme et une femme « dos à dos », qui seraient le dieu des Yorouba. Sans vouloir me livrer à un appel à l'autorité, ce qui s'avèrerait risqué avec von Sydow¹⁶, je me rapporte néanmoins à son article pour dénouer partiellement cet imbroglio logique :

Ainsi, l'un des plus réputés spécialistes du Cameroun, Mansfield, rapporte dans des annotations conservées au Musée d'ethnographie de Berlin, que dans les masques à deux têtes l'une des figures est toujours masculine tandis que l'autre est féminine. Dans

¹⁵ Évidemment, l'appellation même du masque Janus employée ici constitue de l'ethnocentrisme épistémologique mais, faute de mieux, j'ai décidé de la conserver.

¹⁶ Dans *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* [*L'art des peuples primitifs et préhistoriques*], deux concepts qu'il semble distinguer et confondre à sa guise, il écrivait : « Kein Gegensatz ist schärfer fühlbar als der zwischen solcher Absonderung [des Künstlers im Atelier] und der Einheitlichkeit des primitiven Lebens. Primitiv, das bedeutet : urtümlich, ursprunghaft, anfänglich » [« Nul contraste n'est plus clairement perceptible que celui entre une telle isolation [celle de l'artiste dans son atelier] et l'unité de la vie primitive. Primitif, cela signifie : originaire, naissant, débutant »] (von Sydow : 11-12, je traduis).

les jujus à deux têtes, la tête masculine se trouve devant. Nous trouvons la même indication sous une forme mythologique chez Talbot [...]. Talbot pense que le ciel-père et la terre-mère sont les sujets de ces représentations (*Documents* 1930, n° 6 : 328).

Advenant le cas où ces explications se révélaient erronées, elles présentent tout de même l'avantage de s'appuyer sur des sources, orales ou écrites, ainsi que sur un corpus photographique approprié. Afin de mieux comprendre l'article de von Sydow, tout lecteur curieux de *Documents* pourrait s'y référer.

Quant au masque qui accompagne la note d'Einstein, il contribue surtout à brouiller les pistes. Même en se plaçant dans la logique interne du texte, on n'arrive pas même à savoir si la face visible représente le Ciel Père ou le jeune homme. En fait, je crois que tant la clé de lecture que le but réel de la note se trouvent dans sa fin bâclée, qui n'arrange rien : « Ces masques Ekoi se signalent par un naturalisme presque effrayant. Ils sont, dans l'idée du peuple qui les utilise, la représentation de l'âme concentrée dans un espace restreint » (1929, n° 7 : 396). Que l'approche d'Einstein soit ici généralisante, voire essentialiste, ne constitue pas à mon sens le défaut le plus saillant de cette affirmation finale. Bien que lancée sur un ton enthousiaste, elle réitère les vues exprimées dans *Negerplastik* sur l'étrange concept du naturalisme *nègre*. Selon Einstein, je le rappelle, contrairement à l'allégorisme occidental, les œuvres issues de la statuaire africaine ne se contentent pas de représenter le réel, mais l'*incarnent*. Dans la phrase qui conclue « Masque de danse rituelle Ekoi », oubliant les rectifications nuancées d'*Afrikanische Plastik*, Einstein laisse de nouveau entendre que toute sculpture africaine est un fétiche investi de pouvoirs magiques. Certes, ce « fait » culturel lui permettait d'asseoir certains aspects de sa théorie esthétique de l'art moderne, mais force est d'admettre qu'il ne s'agit pas là d'une application particulièrement rigoureuse de son vaste savoir ethnologique.

De la même façon que les deux textes précédents, « Masques Bapindi » laisse pantois. Si Einstein y aborde de manière légèrement plus détaillée un sujet congolais¹⁷,

¹⁷ Selon Meffre (*EAM* : 65, n1), le territoire des Bapindi (ou Bapendé) se trouve dans le bassin du Kasai, soit au centre du Congo belge d'alors (ex-Zaïre, République démocratique du Congo depuis 1997).

cela n'en fait pas, comme le soutient Meffre, un « articl[e] très didactiqu[e] » (EAM : 11). Aussi l'analyse sommaire qui suit suffira-t-elle à montrer qu'il s'agit ici encore d'un collage difficilement lisible qui, bien entendu, ne rend pas justice à l'érudition qu'on prête généralement à Einstein. Fidèle au style nerveux et éclaté qu'il cultive depuis *Bebuquin*, il procède ici par allusions fugaces, brouillages divers et faux départs, cédant même à la tentation de l'appel à l'autorité. En effet, il rapporte une anecdote tirée des écrits d'Emil Torday¹⁸, déjà cité dans la bibliographie d'*Afrikanische Plastik* (AP : 93). Il s'avère toutefois impossible de dire où s'arrête le discours indirect et où Einstein prend effectivement la parole. En outre, le résultat de cet amalgame se révèle quelque peu contradictoire :

Torday raconte que si une femme a vu ce masque on tue la première chèvre qu'on rencontre, on la mange et on met tous les frais au compte de cette femme. Les usages concernant ces masques sont très difficiles à pénétrer, car ils sont gardés par les sociétés secrètes qui ne les divulguent jamais aux profanes (1930, n° 1 : 48).

Dans l'ensemble, l'emploi de ces procédés rhétoriques, qui ressemblent à autant de tactiques d'évitement, conduit Einstein à dire finalement très peu sur un sujet pourtant vaste et complexe.

Abordons d'abord l'affirmation tout juste citée, selon laquelle les secrets des masques Bapindi (ou d'une autre origine) resteraient inaccessibles aux profanes, ce qui devrait logiquement inclure les ethnographes. Compte tenu de cette contrainte de taille, il faut admettre qu'il propose de nombreuses interprétations, bien que contradictoires, de leurs usages possibles :

Souvent les masques font partie d'un vêtement qu'on porte à l'occasion des fêtes d'initiation. Les garçons chez les Bapindi ne peuvent se montrer devant les femmes qu'avec le masque. Dans d'autres tribus congolaises, il est défendu aux femmes de voir ces attributs ; on dit qu'elles meurent à leur vue. [...]

¹⁸ Voyageur hongrois, Emil Torday (1875-1931) est l'auteur, avec Thomas Athol Joyce, de *Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuka ainsi que sur les peuplades apparentées : les Bushongo* (1910) et de *Notes ethnographiques sur des populations habitant les bassins du Kasai et du Kwango oriental* (1922). D'avril à mai 1925, Einstein aurait séjourné à Londres pour collaborer avec Joyce et A. Stanley Clarke à un livre sur l'histoire de l'art africain destiné à l'éditeur berlinois Ewald Wasmuth. Pour des raisons inconnues, comme bien des projets d'Einstein, ce livre n'a jamais vu le jour (Meffre 2002 : 115-116).

Il semble bien que le porteur du masque représente son ancêtre, car le garçon, après la circoncision, change de nom et prend celui de l'ancêtre. Il est curieux que l'invention du masque soit due à une femme nommée Kachiuchi, qui l'a fabriqué pour effrayer son enfant. Une autre tradition rapporte que la mère de Kachiuchi, Samma Mekepi, avait défendu aux femmes de porter des masques, pour ne pas en effrayer les garçons. Elles formèrent la société secrète des Babende qui portaient des masques effrayants pour éprouver le courage des initiés.

Si l'on en croit le récit très subjectif qu'en fait Leiris dans *L'Afrique fantôme*, son expérience chez les Dogons (Mali) et dans la communauté de Gondar (Éthiopie) a montré que l'affirmation rapportée par Einstein serait, paradoxalement, à la fois vraie et fausse. En effet, contraints à parler, les informateurs de la Mission Dakar-Djibouti multiplient les explications de détail, permettant même à Leiris d'assister à des cérémonies littéralement *mises en scène* par les sociétés secrètes ou à des sacrifices rituels qui se révélaient après coup *non conformes*. Ainsi, ce que les initiés des sociétés secrètes racontaient aux ethnographes au sujet de ces masques courait de forts risques d'éluder l'essentiel de la question, tout en satisfaisant partiellement la curiosité de l'enquêteur. Donc, il y a de fortes chances que les hypothèses rapportées pêle-mêle par Einstein proviennent effectivement de récits ethnographiques qui visaient à l'authenticité. Seulement, sur le plan rhétorique, le fait de les faire précéder et suivre immédiatement la phrase qui semblait les invalider *de facto* n'apparaît pas la stratégie *didactique* idéale. Bref, il me semble qu'une simple précision quant à la source de ces interprétations, dont la portée est d'emblée affaiblie, aurait contribué à les rendre plus recevables.

Enfin, comme on ne peut affirmer avec certitude que les remarques précédentes renvoient précisément au masque reproduit (1930, n° 1 : 54 ; **fig. 1.5**), alors on doit se rabattre sur le dernier paragraphe de l'article pour apprendre quelque chose de concret sur l'objet en soi. Pourtant, on ne peut s'empêcher de percevoir dans l'explication d'Einstein des éléments redondants par rapport à son discours habituel sur l'art primitif et son puissant naturalisme :

Il semble que le type primitif de ce masque était une sorte de peigne. La partie supérieure [le front] porte de la couleur blanche, couleur des morts et des esprits, ce qui

semble confirmer que le porteur s'identifie avec un ancêtre. Il existe de petits masques d'ivoire correspondants à celui-ci et qu'on porte en amulette (1930, n° 1 : 48).

Avec une touche de mauvaise foi, on pourrait croire que le choix de cette photographie (gracieuseté du British Museum) ne visait pas tant à clarifier les significations et les fonctions spécifiques du masque qu'elle représente, mais bien à illustrer commodément ses plus récentes lectures. En témoigne le fait qu'il ne commente absolument pas certains détails pourtant saillants de la photo. Par exemple, de quoi sont faits les cheveux et à quoi servent-ils ? Le peigne dont il parle est-il la barbe visible sur le menton ? Comment le porte-t-on ? En fait, en se limitant à une lecture immanente de « Masques Bapindi », il est difficile de décider si Einstein disposait des connaissances nécessaires pour aller au-delà de cette présentation lacunaire ou alors s'il ne faisait que réagir à l'image reproduite. Cela dit, malgré le fort contingent d'ethnographes (établis ou en devenir) associés à *Documents*, il y a fort à parier que cet article ne trouva au moment de sa publication que très peu de lecteurs assez « érudits » pour en bien comprendre le propos et, ensuite, en critiquer les imprécisions et les raccourcis. Sans vouloir insinuer que « Masque Bapindi » soit passé tout à fait inaperçu, je crois que son développement modeste n'a pas incité les spécialistes à rectifier le tir.

1.4 De quoi au juste est-il question dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » ?

Il est difficile de passer à côté de cet article (ou chronique, si l'on préfère rester fidèle à son statut d'origine) en parcourant *Documents*. Son iconographie somptueuse attire immédiatement le regard et la composition du texte en deux colonnes serrées lui confère l'apparence d'une entrée d'encyclopédie. De plus, les intertitres qui le ponctuent (MÉTHODE POUR L'ÉTUDE DE L'ART AFRICAIN, ZONES DE CULTURE, etc.) laissent présager un parcours quasi programmatique, blindé par le vernis d'un classement ordonné. Difficile, pourtant, de ne pas ressentir un certain malaise vis-à-vis de ce texte à la fois débordant et lacunaire, « da der Mensch noch im einzelnen viel, ja zu vieles

ausdrücken möchte¹⁹ » (NP: 53). Aussi ce texte présente-t-il, malgré l'indéniable continuité qu'il entretient avec les précédentes contributions d'Einstein sur l'art africain, de nombreuses failles qu'il me faut absolument aborder. Car en voulant saluer à tout prix la position originale indéniable qu'occupe Einstein dans l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, à cheval entre l'histoire de l'art presque militante et l'ethnologie, on risque à terme d'en faire un monument et de tout lui pardonner, notamment les nombreux aspects problématiques de cet article.

Avant de commencer mon analyse proprement dite, j'aimerais d'abord commenter brièvement le matériau même de l'article, ce qui lui confère sa *texture*, soit l'écriture si particulière d'Einstein. C'est ce que Kiefer considère comme « son idiolecte distinctif » [« sei[n] unverkennbare[r] Idiolekt »] (1994a : 3). Il ne s'agit pas ici de jeter les bases d'une stylistique einsteinienne, mais simplement de souligner ses traits les plus marquants en rappelant deux points de vue exprimés par la critique, avant d'y ajouter le mien. Si j'insiste pour aborder la question du style et, incidemment, les problèmes de clarté qui en découlent, c'est que ces aspects jouent un rôle essentiel dans notre compréhension des écrits d'Einstein, en particulier de cet article.

Bien que cette difficulté saute aux yeux dès qu'on s'aventure un peu plus avant dans l'œuvre, la plupart des critiques contemporains multiplient les tactiques d'évitement, ne s'accrochant somme toute qu'aux bouées offertes par les passages les plus limpides. D'ailleurs, c'est sans doute pour cette raison que les mêmes citations reviennent presque invariablement, comme des slogans ou des blasons, sous la plume des commentateurs. Par exemple, au même colloque (*Carl-Einstein-Kolloquium 1998*), Sokologorsky, Pan et Neundorfer abordent des thèmes similaires et, pour les illustrer, citent sensiblement les mêmes exemples. Dans un article foisonnant qui souligne

¹⁹ « [P]uisque l'homme, même dans chaque objet, voudrait exprimer beaucoup de choses, trop même » (NP: 19-20).

« l'inactualité de Carl Einstein », Didi-Huberman ose aborder de front l'épineuse question de la lisibilité même de son œuvre aujourd'hui. À juste titre, il écrit :

l'écriture de Carl Einstein est d'une parfaite étrangeté, plus encore sans doute pour le lecteur contemporain (conditionné qu'il peut être par le modèle universitaire et anglo-saxon d'une langue faite pour être aisément traduisible, c'est-à-dire univoque autant que possible sous couvert de « clarté ») que pour le lecteur des trois premières décennies du siècle. [...] les coups pleuvent tant, les traits fulgurants se succèdent à un tel rythme que l'écriture en devient suffocante, nous prend à la gorge, nous épuise (1998 : 30).

Les sauts logiques que mentionne Didi-Huberman, cette urgence de tout dire d'un seul souffle, ce trop-plein de sens, on les percevait déjà dans *Negerplastik*, voire dès 1912 dans *Bebuquin*, donc bien avant les très bien nommés « Aphorismes méthodiques » qui parurent dans la première livraison de *Documents*. Pour le meilleur et pour le pire, ces traits font partie intégrante de l'écriture d'Einstein et ne sont pas imputables au seul passage forcé de l'allemand au français, car on sait que Leiris révisait ses articles avant publication (Meffre 2002 : 237). Malheureusement, les particularités de son style pour le moins idiosyncrasique sont loin de rester sans conséquences. Selon Didi-Huberman, si l'œuvre d'Einstein fut d'emblée inactuelle, « par excès de connaissances qui n'avaient pas assez circulé », « elle l'est aujourd'hui par défaut, ou plutôt par oubli d'un style de connaissance dont l'histoire de l'art, depuis quelques décennies, semble ne plus savoir que faire » (1998 : 31)²⁰.

Étrangement, la critique ne relève pas tellement cette opacité stylistique, pas même dans le cas de l'article « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle ». Évasif, Monnoyer le considère comme « méticuleux » (49). Quant à Meffre, non seulement n'aborde-t-elle jamais directement la question, mais elle va même jusqu'à le qualifier de « didactique » à deux reprises (2002 : 116, 242) : « Einstein fait montre d'une rare érudition sur le sujet [l'art africain]. Son article est construit d'une façon très didactique et, comme dans *Negerplastik*, il le fait précéder de l'exposé sur la

²⁰ À ce sujet, il est intéressant de noter qu'Andreas Mäckler, éditeur d'une populaire anthologie intitulée *1460 Antworten auf die Frage : Was ist Kunst ? [1460 réponses à la question : qu'est-ce que l'art ?]*, ne mentionne pas une seule fois Einstein, ni Adolf von Hildebrand.

“méthode” » (116). Or, la suite de mon analyse montrera que ces affirmations se révèlent aussi catégoriques qu'imprécises, car Einstein semble ici écarter le *dialogue* (dans l'esprit de l'herméneutique gadamérienne) avec tout lecteur qui ne lui serait pas immédiatement contemporain. Comme le fait remarquer Clifford à propos d'une allusion floue à certains masques,

Einstein's casual allusion *en passant* to masks (African? Oceanian? Alaskan? His audience will know what he means) suggests a context in which exotic or archaic possibilities are never far from the surface of consciousness, are ever ready to offer confirmation for any and all breaks opened in the Western order of things (1988 : 130)²¹.

Par ailleurs, l'érudition dont parle Meffre ne saurait se limiter à une simple et brutale énumération en enfilade de noms de peuples, comme le fait Einstein. En outre, cet article n'a de didactique que sa structure, auquel le contenu ne correspond que rarement. Enfin, la « méthode » que propose Einstein ressemble davantage à un de ses nombreux « aphorismes méthodiques », c'est-à-dire que malgré toute la bonne volonté qui la sous-tend, elle demeure absolument inapplicable.

1.4.1 Titre trompeur et statut problématique de l'iconographie

Il peut sembler pointilleux de soulever ce détail, négligeable en apparence, mais je crois qu'il s'agit là d'un leurre considérable. En effet, contrairement à ce qu'annonce le titre, on jurerait qu'Einstein évite sciemment de parler directement de l'exposition en question. En effet, son traitement demeure à ce point allusif qu'une note placée à la toute fin de l'article rappelle *in extremis* que « [l]'exposition a été organisée par M. Marquetty, Directeur des Services d'Art du Théâtre Pigalle » et que « [l]e catalogue a été rédigé par M. Fauchet, Secrétaire général, avec la collaboration de MM. Ratton et Tzara » (1930, n° 2 : 110). Pourtant, dans « Exotische Kunst. Ausstellung in der Galerie des Theaters Pigalle in Paris » (*Die Kunstauktion*, 2 mars 1930), version allemande

²¹ Dans le même chapitre, Clifford considère qu'un autre article d'Einstein, « André Masson, étude ethnologique », contient deux éléments-clés du surréalisme ethnographique : « first, the corrosive analysis of a reality now identified as local and artificial ; and second, the supplying of exotic alternatives » (1988 : 130). Une note n'est certes pas le lieu idéal pour discuter d'une telle affirmation, mais je dirai simplement qu'elle ne s'applique pas tout à fait au texte soumis à la présente analyse.

légèrement remaniée de l'article, Einstein précise ce fait dès la première phrase : « Die Galerie des Theaters Pigalle zeigt eine Ausstellung *afrikanischer und ozeanischer Kunst*²² » (W3 : 110). Dans la version publiée dans *Documents*, au contraire, on dirait qu'Einstein évite de croiser l'événement trop manifestement, comme si sa réflexion devait s'inscrire en marge de l'exposition et, de cette façon, marquer son indépendance intellectuelle. À moins, bien sûr, que ce ne fût une critique indirecte, ce dont il n'avait pourtant pas l'habitude. Certes, un recoupement sommaire entre les deux versions de l'article et le catalogue *Exposition d'art africain et d'art océanien* de Fauchet, Ratton et Tzara (1930) m'a permis de déterminer que quatre des œuvres reproduites proviennent de la collection de Charles Ratton, d'autres de celle de Pierre Loeb, soit deux célèbres collectionneurs d'art primitif de l'entre-deux-guerres (Paudrat : 162-163). Cependant, malgré ces points d'attache fragiles mais non contingents, force est d'admettre que la composition de cet article ne semble pas *a priori* devoir grand chose à la tenue de l'exposition, car il s'avère difficile d'établir qu'elle en fut la principale source d'inspiration.

En fait, il m'apparaît qu'Einstein se sert plutôt de l'exposition comme d'un prétexte pour réaffirmer une série de principes conducteurs énoncés plus clairement quelques années plus tôt, notamment dans *Negerplastik* et *Afrikanische Plastik* bien sûr, mais aussi en 1926 dans *Südsee-Plastiken* [*Sculptures du Pacifique*] et deux articles publiés dans la revue *Der Querschnitt*. Réagissant alors en connaisseur éclairé au réaménagement récent du Musée d'ethnologie de Berlin, il y critiquait entre autres choses le processus de séparation institutionnelle, voulu et mis en avant par les pouvoirs publics de la République de Weimar, entre le Musée (l'art) et l'Institut d'ethnologie (la science) :

Gefahr droht, daß das Museum von wissenschaftlicher Forschung abgetrennt, gänzlich zu einem schmalen Ästhetizismus erstarre, wenn es nicht in engster Bindung und dauerndem Austausch mit dem geplanten Forschungsinstitut verbleibt, dem unbedingt, damit die Auswahl der Gegenstände an Trefflichkeit zunehme, und nicht darum allein

²² « La galerie du Théâtre Pigalle présente une exposition d'art *africain* et *océanien* » (je traduis).

eine kunsthistorische Abteilung einbezogen werden muß (« Das Berliner Völkerkunde-Museum », W2 : 447).

[...] selbst die formale Wertung bedarf der Hilfen erweiterter Forschung, welche die Fülle der ethnologischen Momente umschließt ; sonst schafft man nichts anderes als eine Dependence des verstorbenen Expressionismus (« Schausammlung und Forschungsinstitut », W2 : 452).

[Le danger qui menace le Musée est qu'il soit séparé de la recherche scientifique et qu'il se fige totalement en un esthétisme obtus, c'est-à-dire s'il n'entretient pas de liens étroits ni ne collabore durablement avec l'institut de recherche annoncé (absolument celui-là), afin que la sélection gagne en pertinence et qu'on ne doive pas pour cette seule raison y inclure un département d'histoire de l'art (je traduis).

[...] même l'évaluation formelle a besoin de l'apport d'une recherche élargie qui embrasserait l'abondance des facteurs ethnologiques ; sinon, on ne créerait rien d'autre qu'une dépendance du défunt expressionnisme (je traduis).]

En revanche, dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », Einstein n'exprime cette idée que de manière allusive : « il faut traiter cet art historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique » (1930, n° 2 : 104)²³. Le reste du texte consiste en une tentative d'illustration, souvent laborieuse en ce qu'elle progresse par à-coups, de ce principe des vases communicants entre les discours et les disciplines. Cela laisse voir que son intérêt durable pour les arts africains lui avait non seulement permis de se bâtir une érudition considérable, mais aussi que ce savoir de dilettante le rendait positivement incapable d'en arriver à une synthèse, ce à quoi aspirait cet article.

Par ailleurs, bien que les reproductions d'œuvres soient habilement intégrées à l'ensemble, du moins sur le plan strictement graphique, elles restent néanmoins sans attaches textuelles définies, un peu comme c'était le cas dans *Negerplastik*. Bien sûr, la plupart des sculptures représentées sont clairement identifiées comme étant d'origine africaine, les deux autres étant océaniques. Mais puisque Einstein « commente » très en passant à peine la moitié des sculptures reproduites (il en mentionne pourtant

²³ Dans la version allemande de l'article, Einstein écrit plutôt : « Es wäre erfreulich, wenn diese Ausstellung bewirkte, daß man sich mit dem Riesengebiet dieser Kultur nicht mehr rein ästhetisch, sondern vor allem *archäologisch* beschäftigte » [« il serait réjouissant que cette exposition ait pour effet que l'on aborde l'immense territoire couvert par cette civilisation non plus seulement dans une perspective purement esthétique, mais plutôt *archéologique* »] (W3 : 100, je traduis et souligne).

d'autres, absentes), alors rien ne certifie qu'elles faisaient bel et bien partie de l'exposition de la Galerie Pigalle. À nouveau, cette ambiguïté confère à l'iconographie une indépendance partielle par rapport au texte et je ne saurais dire si cette étrange relation était désirée ou contingente.

Parmi les quatorze objets d'art reproduits dans l'article, seulement huit ou neuf illustrent tant bien que mal les allusions fulgurantes d'Einstein aux caractéristiques « principales » de l'art africain. D'une part, il glisse effectivement quelques mots au sujet des têtes Juju et des statues *niamodo*, des statues hermaphrodites du Soudan français (Mali actuel), des figures accroupies, d'un siège du Cameroun et des figures de pierre du Sierra Leone. Par contre, il ne dit rien de précis sur les masques, ni sur la mendiante du Cameroun. Quant au vase zoomorphe (à moins que ce ne soit une figure accroupie ?), il reste nimbé d'une aura de mystère. Afin de clarifier la situation et la suite de mon propos, j'ai préparé un tableau (cf. Annexe 5). Une comparaison attentive des données permet de remarquer, outre un certain manque de rigueur élémentaire de la part d'Einstein ou des commissaires d'exposition, qu'il est difficile d'en arriver à une correspondance parfaite entre les pièces qu'il a choisies et celles du catalogue. En effet, les nombreuses erreurs factuelles qui se sont glissées çà et là laissent planer un doute relatif sur toutes les œuvres, sauf deux. La première est la figure hermaphrodite (112 ; **fig. 1.16**), reproduite en miroir dans le catalogue (n° 3 ; **fig. 1.17**). Quant à la deuxième, le « Masque du San-Kourou » (112 ; **fig. 1.18**), malgré la grande confusion qui entoure sa description, elle apparaît dans les deux versions de l'article d'Einstein. Le reste relève du vaste domaine des probabilités, non des certitudes.

En fait, si cet article se voulait un exemple pratique de ce vers quoi devait tendre le discours interdisciplinaire sur l'art africain, alors il faut admettre que le traitement du médium photographique s'avère ici beaucoup moins rigoureux que dans *Afrikanische Plastik*, où chaque œuvre reproduite jouissait d'une mise en contexte soignée. Or, sans pour autant tomber dans l'*ekphrasis*, Einstein aurait pu tirer profit de sa vaste expérience pour mieux présenter *toutes* les œuvres reproduites, ne serait-ce

que pour concrétiser un vœu maintes fois exprimé, c'est-à-dire favoriser une collaboration accrue entre l'histoire de l'art et l'ethnologie. Ici, en négligeant la contextualisation, voire la présentation des œuvres, Einstein ne tombe-t-il pas dans le piège pourtant décrié de l'esthétisme ? Dans cette optique, une telle omission ne confère-t-elle pas aux œuvres partiellement ou totalement « laissées à elles-mêmes » une simple fonction ornementale ? Car s'il est vrai que « [d]as Altarbrett ohne Gebet ist tot²⁴ » (W2 : 446), alors on pourrait dire que son traitement de l'iconographie dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » ne s'accorde pas aux principes mêmes de son article, en ce qu'il se limite généralement à la surface des objets.

1.4.2 L'emploi répété de termes génériques

Ceux qui connaissent déjà bien les tics langagiers d'Einstein ne sursautent plus lorsqu'ils rencontrent en cours de lecture des termes génériques de toutes sortes. Il s'agit en effet d'un trait stylistique dont Einstein (ab)use comme d'un raccourci dès *Negerplastik*, où il oppose dialectiquement (et radicalement) l'Européen au Nègre. Tant et aussi longtemps que le discours reste confiné à la sphère abstraite du manifeste, comme c'était le cas dans *Negerplastik*, l'emploi de tels termes génériques peut se justifier. Par exemple, le recours aux oppositions bipolaires du genre « moi / les autres », « la bourgeoisie / le prolétariat » assure à l'auteur un discours simplifié. Aussi l'opposition marquée entre l'Européen et le Nègre circule-t-elle en permanence, quoique de manière latente, dans les textes où Einstein traite de l'art africain²⁵. Cependant, sans jamais disparaître totalement, les termes génériques tendent à se préciser au fur et à mesure qu'il s'éloigne du ton vindicatif du manifeste — par

²⁴ « Sans la prière, la table d'autel est morte » (je traduis).

²⁵ Il arrive parfois que cette opposition soit abolie, le plus souvent lorsqu'il compare l'art africain (peu importe son origine) à certaines productions d'artistes européens contemporains, notamment cubistes. À ces occasions, la binarité se transforme en une coïncidence heureuse, mais passagère.

exemple dans *Afrikanische Plastik*, où il prend au moins la peine de préciser les peuples au sein desquels les œuvres retenues furent produites²⁶.

Cela dit, en recourant continuellement à cette figure de style, Einstein s'expose au danger des généralisations hâtives et, évidemment, excessives. D'ailleurs, encore en 1926, dans *Südsee-Plastiken*, court texte qui tient lieu de présentation au catalogue de l'exposition « coloniale »²⁷ organisée par la Galerie Flechtheim de Berlin, il écrivait presque naïvement « Der Eingeborene » [« l'indigène »] et « Der Neu-Guinese » [« le Néo-Guinéen »] (SüP : 403) pour désigner l'habitant ou l'artiste-type (?) de l'archipel Bismarck (partie de la Papouasie-Nouvelle-Guinée actuelle). Les termes génériques employés par Einstein apparaissent d'autant plus vagues si l'on considère simplement qu'en dépit des ravages du colonialisme international sur ce territoire, on y parle aujourd'hui encore quelque 800 langues²⁸. Une telle complexité me semble s'accommoder plutôt mal d'une « ethnologie » aussi monolithique.

Ce qui rend le recours aux termes génériques particulièrement problématique dans le cadre de cet article, c'est avant tout la contradiction fondamentale qu'ils provoquent entre la thèse particulariste qui ouvre l'article et l'orientation à la fois universalisante et éclectique de son développement. D'entrée de jeu, Einstein présente un point de vue aussi pertinent que provocateur lorsqu'il dit :

On traite encore aujourd'hui l'immense sujet de l'art africain plus sommairement que l'histoire de l'art de n'importe quelle ville européenne. [...] Que l'on rassemble les traditions variées des tribus et les différents mythes, pour former une mythologie

²⁶ Néanmoins, il persiste à utiliser le terme « Afrikaner » [« Africain »] au singulier (W2 : 74, 77, 78).

²⁷ Je rappelle au passage qu'une partie de la Papouasie-Nouvelle-Guinée actuelle formait, entre 1884 et 1914 (ou 1918, selon Haarmann et Siebenhaar, W2 : 413, n2), le protectorat prussien baptisé Kaiser-Wilhelmsland. Einstein se souvient encore de la toponymie wilhelmienne dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », car il écrit (lapsus ou boutade ?) « Kaiserin Augustafluss » [« fleuve de l'Impératrice Augusta »] (108), aujourd'hui désigné sous le nom de fleuve Sepik. Par ailleurs, c'est à cet endroit qu'eut lieu en 1913 une grande expédition ethnographique impériale. Einstein précise que les 184 œuvres proviennent « nämlich [aus] Deutsch-Neu-Guinea, Neu-Pommern (Neu-Britannien), Neu-Mecklemburg (Neu-Irland) und Neu-Hannover [Lavongai] » [« précisément de la Nouvelle-Guinée allemande, de la Nouvelle-Poméranie (Nouvelle-Bretagne), du Nouveau-Mecklembourg (Nouvelle-Irlande) et de la Nouvelle-Hanovre (Lavongai)] (SüP : 401, je traduis).

²⁸ En date du 12 octobre 2005, le site Ethnologue.com fait état de 830 langues répertoriées, dont dix sont éteintes (source : http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=Papua+New+Guinea).

comparée de l'Afrique. On y reconnaît une concordance approximative des traditions (1930, n° 2 : 106).

Puis, dans la section suivante, « ZONES DE CULTURE », il ajoute :

Il nous semble que la classification en zones [sic] de culture est insuffisante, étant donné que les différentes couches culturelles et ethniques de l'Afrique se superposent et se croisent. La culture africaine n'est pas assez simple pour que ce schéma puisse lui suffire (voir les migrations). (106)

Évidemment, puisque l'emploi des expressions « art africain » et « culture africaine » dans les exemples cités constitue un raccourci aussi commode que l'« art occidental », on ne peut pas les critiquer très sérieusement. Au contraire, le programme d'Einstein s'annonce aussi louable qu'ambitieux. Or, il semble éprouver une difficulté considérable à préciser ses observations dès qu'il aborde le sujet glissant des « motifs fondamentaux » de l'art africain, un thème aux tendances éminemment universalisantes. Alors qu'il avait préparé le terrain pour une approche détaillée de cet art continental aux innombrables facettes, il se réfugie derrière des formes vides, monolithiques et conventionnelles, soit « l'Africain » (huit occurrences), « le Bantou » (1), « le Pahouin » (1), « le nègre » (trois variantes, mais quatre occurrences), « le communiant » [sic] (1), « le Baluba de l'est » (1) et « l'exotique » (2).

Bien sûr, ce ne sont pas tant les mots en soi qui minent gravement la clarté du discours, mais bien leur récurrence et surtout le propos touffu qu'ils essaient de défendre. Dans le contexte actuel des mises en question identitaires, on s'interrogerait sans doute très brièvement quant au sérieux d'une étude qui parlerait sans vergogne de l'*Européen*, du *Blanc*, du *Québécois* (pas nécessairement celui de Lionel Groulx), voire même du *Montréalais*. À une époque où les discours sur les identités se multiplient jusqu'à la plus extrême atomisation (selon des critères de culture, de langue, d'orientation sexuelle, de genre, d'inscription urbaine ou rurale, etc.)²⁹, on qualifierait une telle pratique discursive de marginale ou, comme le fait Didi-Huberman pour

²⁹ Parfois, ces questionnements prennent accidentellement l'aspect de quêtes autobiographiques, tellement l'identité décrite semble difficilement s'appliquer à deux individus. Pour ne donner qu'un exemple au hasard, je suis récemment tombé sur un appel à contribution destiné à la constitution d'une « Black Female Vegan Anthology » (source : <http://www.h-net.msu.edu>).

d'autres raisons, d'« anachronique ». Or, déjà dans le contexte de l'article, les termes génériques tombent à plat la plupart du temps. En voici deux exemples :

L'Africain, et particulièrement le Bantou, croit que l'esprit de l'homme choisit le crâne et le cerveau comme demeure (106).

L'Africain considère la vie sous l'angle de la mort. Il vit avec les esprits des ancêtres. C'est pour cela qu'il se maintient dans un archaïsme religieux (106-107).

Pour constater le vide de ces phrases passe-partout, qui en outre ne mettent nullement en valeur les connaissances ethnologiques d'Einstein, remplaçons respectivement dans ces deux exemples les termes génériques « Africain » et « Bantou » par « Occidental » et « Catholique » (ou « Protestant », au choix), puis « Africain » par « Juif orthodoxe ». On pourrait arguer qu'il est toujours facile de manipuler une citation extraite de son contexte pour lui faire dire n'importe quoi. En d'autres circonstances, je concède qu'on aurait raison de soulever cette objection légitime. Mais ici, comme je l'ai mentionné plus tôt, le texte d'Einstein s'articule autour d'un collage d'aphorismes. Ainsi, le contexte se révèle la plupart du temps aussi mince dans le corps de l'article que dans la citation, donc tout aussi incomplet et insuffisant. Pour paraphraser une formule barthésienne bien connue, on oscille continuellement entre le *surplus* et le *déficit* de sens.

Par ailleurs, les deux passages qui mettent en scène « l'exotique » méritent également qu'on leur consacre quelques lignes. D'abord, je dois préciser qu'il s'agit là, du moins à ma connaissance, de deux occurrences très rares de ce substantif sous la plume d'Einstein, qui n'a pas l'habitude de marquer les différences en des termes aussi simplistes que « le connu » / « l'exotique ». À cet égard, le fait qu'il ait intitulé « Exotische Kunst » la version allemande de son article constitue une exception. Certes, ses dichotomies sont tranchées, mais rarement basées sur des distinctions de ce type. Ici, le contexte quelque peu confus des emplois n'aide pas à clarifier l'ambiguïté inhérente du terme :

L'exotique, en art, est resté enfermé dans la zone [sic] sexuelle dominée par le magique (106).

La conception est ainsi influencée par les notions religieuses. Par des actes comme la circoncision, la subincision, etc., l'exotique cherche à rétablir la bisexualité divine. Il semble que Freud se soit trompé en expliquant ces rites par des rites de castration. Au contraire on veut acquérir la bisexualité originelle. (Voir Wuithuys.) (108)

Pour comprendre la première phrase, il convient de se référer d'abord à cet autre passage, presque identique et légèrement mieux développé : « D'autre part, ce culte des ancêtres et de la vitalité génératrice de la tribu l'enferme [l'Africain] dans la zone [sic] sexuelle. Il ne pourrait s'en évader sans diminuer la force vitale de son œuvre » (107). Sans cette répétition clarifiante, et probablement à cause de l'attraction formelle exercée par le substantif « magique », il serait possible de considérer « exotique » comme un synonyme d'« exotisme ». Cette ambiguïté montre combien l'emploi est inhabituel et, surtout, inapproprié dans un article qui tente de mettre les pendules à l'heure. Quant au second passage, ce n'est pas tant le terme générique qui dérange que l'éclectisme opaque du paragraphe en entier. En effet, avec un succès relatif, Einstein tente d'associer le fondement religieux qui sous-tend la conception de l'art africain à la quête de bisexualité poursuivie par l'entremise de rites d'initiation. On peut se demander : quel est le rapport avec l'art ? D'un même souffle, comme si *Totem et tabou* s'inscrivait réellement dans le champ de l'ethnologie, il critique en passant la fiction positiviste de Freud en s'appuyant simplement sur une référence obscure à un certain Wuithuys³⁰.

Au lieu de m'acharner bêtement sur les emplois critiquables de termes génériques, j'aimerais maintenant revenir sur une remarque émise plus tôt au sujet de l'inclusivité élastique du concept de l'« Africain », dont la portée dépasse largement les frontières du continent. Ce n'est pas tout à fait par mégarde, pas plus d'ailleurs que ce n'est la première fois qu'il commet une « erreur » de ce type, qu'Einstein inclut deux œuvres papoues dans la partie iconographique de son article. Certes, il s'agissait d'une exposition d'art africain et océanien, mais jamais Einstein ne mentionne l'Océanie.

³⁰ En effet, le nom Wuithuys n'apparaît pas une seule fois dans les moteurs de recherche les plus courants, ni dans les catalogues des bibliothèques universitaires. De plus, si la graphie Withuis semble plus courante, elle ne mène pas pour autant à la personne dont parle Einstein.

Déjà dans *Negerplastik*, fait remarquer Meffre, « [p]armi les reproductions d'art africain figuraient quelques spécimens d'art océanien, mais la distinction n'était pas alors très rigoureuse entre les arts primitifs » (2002 : 110). Avant elle, Daniel-Henry Kahnweiler signalait la même « étourderie » dans ses *Confessions esthétiques* (1963) et ajoutait avec raison : « Il ne convient pas de l'en blâmer. Il s'agissait de la découverte *plastique* de ces arts, non d'ethnographie. Leur classement pouvait attendre » (cité dans Meffre 2002 : 110, n68). C'était en 1915, à une époque où Einstein ne manifestait effectivement pas encore de sérieuses ambitions ethnologisantes. Paradoxalement, malgré le projet interdisciplinaire qui sous-tend « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », il semble plutôt s'accrocher au syncrétisme *nègre* (et tout compte fait très esthète) de *Negerplastik* :

L'Africain désigne souvent la sculpture et le cadavre par le même mot. Le cadavre sous forme de squelette apparaît nettement dans les sculptures de bois des îles de Pâques, de la Nouvelle-Guinée et du Soudan (1930, n° 2 : 106).

Ce qu'il omet de mentionner ici, c'est que la figure du squelette constitue également un *topos* de l'art occidental. On n'a qu'à penser aux multiples représentations de la vanité (ou *vanitas*) dans la peinture européenne des *xvi^e* et *xvii^e* siècles, où crânes et ossements humains symbolisent l'humilité inhérente à l'existence terrestre. Bref, il semblerait donc qu'Einstein soit demeuré, à son corps défendant, sous l'emprise des courants de pensée essentialistes qui circulaient alors tant dans le discours historiographique qu'ethnologique³¹. En témoignent son emploi fréquent de termes génériques ou de tournures creuses de ce genre : « toutes ces influences ont été exploitées d'une manière complètement africaine » (110), de même que le regroupement au sein de la grande famille de l'art africain de trois régions pourtant géographiquement distinctes, subsumées sous le qualificatif implicite de *nègre*, sommairement travesti en *Africain*.

³¹ Quoique je n'aime pas tellement le concept du *Zeitgeist*, il faut avouer qu'il s'avère très difficile de créer une pensée radicalement en avance sur son temps. Il suffit d'y réfléchir un instant pour être happé par le vertige de l'inimaginable.

1.4.3 Einstein l'africaniste est-il un orientaliste relocalisé ?

Dans *L'Afrique fantôme*, Leiris déplore la corruption des mœurs africaines au contact des coloniaux, et ce dès le lendemain de son arrivée à Dakar. Il n'est en Afrique que depuis deux jours et écrit ce que peut-être, dans son profond pessimisme, il pensait avant même de quitter la France : « Les Noirs d'ici, malheureusement, ne sont pas plus sympathiques que les Européens. [...] dans les lieux où le Noir est en contact direct avec la civilisation européenne, il n'en prend que les mauvais côtés » (AF : 111). Plus tard, alors que la Mission se déplace vers Ouagadougou, il décrira les populations rencontrées comme étant trop islamisées et, en conséquence, les considérera d'une « grande pauvreté ethnographique à côté des Dogons » (AF : 279). De même, il dira que la région de Yaoundé « est à un tel point christianisé[e] qu'il faudrait des jours de marche pour atteindre, en pleine forêt, des coins non gangrenés » (AF : 358). Si les remarques de ce genre, qui apparaissent à une fréquence comparable chez Einstein, présentent au moins le mérite de critiquer en diagonale les méfaits du colonialisme, elles n'en mettent pas moins au jour un véritable *topos* de l'entre-deux-guerres, soit l'obsession de la décadence par rapport à un passé idéalisé.

Dans *Orientalism* de Said, on retrouve à mon avis bon nombre de passages aisément transposables au discours sur l'Afrique subsaharienne qui, à l'époque de *Documents*, se constituait peu à peu en discipline indépendante, dotée de ses propres institutions. En voici un particulièrement évocateur :

There was general agreement too that, according to a strangely transformed variety of Darwinism sanctioned by Darwin himself, the modern Orientals were degraded remnants of a former greatness ; the ancient, or "classical," civilizations of the Orient were perceivable through the disorders of present decadence, but only (a) because a white specialist with highly refined scientific techniques could do the sifting and reconstructing, and (b) because a vocabulary of sweeping generalities (the Semites, the Aryans, the Orientals) referred not to a set of fictions but rather to a whole array of seemingly objective and agreed-upon distinctions (232-233).

S'il était nécessaire de le préciser, on devine que Leiris n'était pas le seul à s'émouvoir devant ce qu'il percevait comme la décadence des cultures africaines. Einstein lui-même en parle sans cesse, adoptant parfois un angle des plus ambigus. Par exemple, il

écrit dans *Negerplastik* : « Vielleicht ergibt sich aus den *Bildtafeln* folgendes : der Neger ist kein nicht entwickelter Mensch ; es ging eine bedeutsame afrikanische Kultur zu Grunde ; der heutige Neger entspricht einem möglichen “antiken”, vielleicht wie der Fellache dem alten Ägypter³² » (NP : 52). Faut-il retourner ces affirmations comme un gant ou, au contraire, en déduire que les cultures africaines, loin d’être primitives, ne font que régresser depuis qu’elles ont atteint leur apogée (comme la Haute-Guinée) ? D’où la possibilité de les situer tant sur la ligne du temps « universel » que dans un système de classes, car après tout *fellah* (de l’arabe *fallâh*, « cultivateur ») désigne un « paysan » ou un « petit propriétaire terrien » (Petit Robert, 1994). Encore une fois, il m’apparaît difficile de trancher. Malgré tout, sur la base du désarroi exprimé tant par Einstein que par Leiris, j’incline à croire qu’ils supposaient ou, à tout le moins, souhaitaient inconsciemment l’existence d’un Âge d’or africain, une origine, alors qu’ils n’auraient probablement jamais osé accorder le même privilège à une Gaule ou une Germanie originelle³³.

En dépit de ces ambiguïtés ponctuelles, et peut-être plus directement que ne le fera Leiris dans *L’Afrique fantôme*, Einstein souligne dès 1926 le « furchtbaren Schock der Kolonisation³⁴ » (SüP : 401) subi par les artistes de l’archipel Bismarck. De plus, déjà dans *Afrikanische Plastik*, il saluait le « style béninois tardif » [« spätere Beninstil »], qui connut on ne sait quand « une Renaissance rurale » [« eine bäuerliche Renaissance »] et rejeta l’influence européenne (AP : 69). Toutefois, parmi l’ensemble des affirmations pessimistes et pétries de décadentisme énoncées par Einstein avant la publication d’« À propos de l’Exposition de la Galerie Pigalle », cette citation servira d’introduction éclairante : « Jedes ornamentales Zeichen besagt Bestimmtes, doch der Sinn seit

³² « On pourra peut-être tirer des planches présentées dans cet ouvrage la conclusion suivante : le Nègre n’est pas un être non évolué ; une culture africaine d’importance a disparu ; le Nègre actuel correspond à un possible type “antique” comme, peut-être, le fellah à l’Égyptien ancien » (NP : 18).

³³ La quête de l’origine revêt une importance capitale pour Leiris, il s’agit même d’une des principales obsessions qui traversent son œuvre autobiographique (voir Barberger et Maubon 1994).

³⁴ Le « choc épouvantable de la colonisation » (je traduis). La même année, il qualifiera le Musée d’Ethnologie de Berlin de « Museum des europäischen Imperialismus, des wissenschaftlichen und ökonomischen » [« musée de l’impérialisme européen, tant scientifique qu’économique »] (W2 : 447).

längerem den Eingeborenen schon ins Schwanken geraten, und das gleiche Ornament deutete verschiedene Menschen gänzlich verschiedenartig³⁵ » (SüP : 402).

Comme si chaque Européen pouvait, individuellement, expliquer le sens de chaque élément qui compose sa culture immédiate, de même que les historiens de l'art prononcer à l'unisson l'interprétation unique et définitive de la statuaire italienne de la Renaissance, la question de l'insoluble polysémie inhérente aux sculptures africaines obsède littéralement Einstein. On dirait même qu'il accepte plus difficilement l'incertitude lorsqu'elle concerne l'Afrique. Aussi reprend-t-il l'idée de *Südsee-Plastiken* dans la courte section intitulée « DIFFICULTÉ DE RECONNAÎTRE LA SIGNIFICATION RELIGIEUSE », en l'appliquant cette fois à l'Afrique en général. Comme dans *Afrikanische Plastik* et *Südsee-Plastiken*, il se révèle ici plus nuancé que dans *Negerplastik*. En effet, il n'affirme plus que « das Negerkunstwerk [ist] aus mehr als formalen Gründen, nämlich auch religiösen, eindeutig bestimmt. Es bedeutet nichts, es symbolisiert nicht ; es ist der Gott, der seine abgeschlossen mythische Realität bewahrt³⁶ » (NP : 64), mais plutôt ceci :

Les dieux centraux des religions hiératiques sont devenus latents (ils se retirent et demeurent indifférents aux destinées humaines) et c'est ainsi que les cultes se sont effrités pour prendre la forme de multiples rites magiques. De cet effritement naquirent un grand nombre de sociétés secrètes qui donnent aux mêmes motifs des significations différentes suivant leur usage (1930, n° 2 : 104).

S'il a pour effet d'accorder un sens, ou plutôt une multiplicité de sens, aux sculptures africaines, ce changement de perspective n'en demeure pas moins problématique, puisqu'il transporte le pessimisme d'Einstein à l'égard de l'Europe sur le continent africain. Il semble tenir pour acquis que les cultes actuels, qu'il ne connaît que par le biais de la littérature ethnologique, résultent d'une lente dégradation dont l'Afrique partagerait la responsabilité avec ses colonisateurs successifs. Détail intéressant à

³⁵ « Tout signe ornemental comporte une signification précise ; cependant leur sens a depuis longtemps sombré dans l'incertitude parmi les indigènes, si bien que différentes personnes interprètent le même ornement d'une manière tout à fait différente » (je traduis).

³⁶ « [L]'œuvre d'art nègre n'a, pour des raisons formelles, et religieuses aussi, qu'une seule interprétation possible. Elle ne signifie rien, elle n'est pas symbole ; elle est le dieu qui conserve sa réalité mythique close » (NP : 31).

souligner, Einstein tient compte d'une phase de colonisation bien antérieure à l'installation des autorités coloniales européennes en terre africaine, c'est-à-dire celle qui remonte plus ou moins à l'introduction de l'islam. Toutefois, sa manière d'aborder la question de l'influence des cultures islamiques sur l'art africain laisse entendre que ce dernier n'a pas réussi à préserver sa « pureté originelle » au contact de l'Autre :

Les masques animaux de *l'Arabie du Sud* montrent la liaison étroite entre l'Afrique et l'Arabie.

L'art ancien du Soudan occidental [Mali actuel ?] fut refoulé par l'invasion des *éleveurs* hamitiques d'animaux, qui amena l'émigration vers l'Ouest [*sic*] des Soudanais de l'Est (104).

L'Africain a toujours africanisé [*sic*] tous les styles d'importation, et cela seul prouve l'existence d'une forte culture africaine jusqu'à l'apparition de l'islamisme (110).

Dans le premier passage, on remarque d'abord que le lien entre les deux premiers paragraphes n'est que métonymique. En effet, selon la pseudo théorie hamite (ou hamitique), très répandue dans la littérature ethnologique de l'entre-deux-guerres, des éleveurs seraient venus du Nord-Est de l'Afrique, soit d'Égypte, d'Éthiopie et du Proche-Orient, mais pas d'Arabie, pour conquérir des régions occupées notamment par des populations bantoues. Or, en plus d'avoir conduit, à terme, au génocide rwandais, ce mythe racial n'a jamais pu être situé historiquement, sans doute parce que l'événement n'a jamais eu lieu. De toute façon, pour plus de commodité, il était préférable pour les propagateurs du mythe (les ethnographes, relayés par les autorités coloniales) de faire remonter cette invasion à n'importe quelle époque précédant l'invention de l'écriture, par conséquent bien avant la fondation de l'islam. Par ailleurs, je m'explique plutôt mal le plan de conquête des présumés envahisseurs hamitiques qui, selon la description sommaire d'Einstein, semblent avoir suivi une trajectoire bien sinueuse. Bien que nous ne puissions pas sérieusement lui reprocher d'avoir souscrit à une théorie aujourd'hui tombée en disgrâce, son amalgame rapide et anachronique révèle néanmoins qu'il déplorait, comme Leiris, la perte d'identité de l'art africain sous de vagues pressions islamiques *avant la lettre* ou, pour rester dans la veine saïdienne, des influences « orientales ».

À cet égard, le second passage cité s'avère encore plus éloquent, car Einstein y laisse entendre que l'« Africain » a perdu sa force créatrice et sa capacité d'adaptation à partir du moment où l'islam s'est implanté sur le continent. Cette idée, il la confirme un peu plus loin en précisant sa pensée : « tout cet archaïsme était bouleversé par l'islamisme » (110). Étrangement, alors que Said relevait dans le discours orientaliste nombre d'observations semblables, dans lesquelles les différents auteurs exprimaient le regret de devoir étudier des empires islamiques aux civilisations jadis grandioses, mais désormais parvenus « à la fin de la décadence³⁷ », Einstein impute la dégénérescence de l'art africain à l'apport culturel de ces mêmes civilisations islamisées, alors même qu'elles auraient dû trôner au sommet de leur raffinement ! Évidemment, la victime et l'agresseur s'échangent les rôles selon le point de vue adopté par l'observateur.

Malgré cette confusion, un fait demeure : si Einstein proclame avec raison qu'il faut « en finir avec la thèse de l'isolement de l'Afrique » (110), qui est une terre de métissages, il n'en pense pas moins que c'est dans l'isolement (du Cameroun, par exemple) et la conservation, et non dans les mélanges, que l'art africain atteint à sa quintessence. C'est sans doute parce qu'il pressent l'impossibilité de l'entreprise qu'il conclut son article sur un ton quasi apocalyptique :

C'est dans la forêt que le dernier drame de l'art africain se joue. On voit encore vivre là un art élémentaire, mais les empires et leurs hiérarchies s'effritent, les religions se décomposent et les dieux centraux se perdent dans les rites de sorcellerie. L'idée fixe de la mort dévaste l'Afrique qui devient stérile et les Africains répètent les anciens motifs presque sans comprendre leur signification (110).

Pour moi, qui ai toujours considéré les chorégraphies bien huilées des cérémonies catholiques comme autant de rites de sorcellerie normalisés par des siècles de pratique, ce jugement dernier m'apparaît excessivement sévère, injuste et à la limite de la condescendance. À moins, bien sûr, qu'il ne soit également dirigé contre sa

³⁷ Paul Verlaine, dans *Jadis & naguère* (1884), écrivait prophétiquement : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence / Qui regarde passer les grands Barbares blancs ».

propre civilisation en déroute. Car, après tout, c'est un peu pour chercher une nouvelle source d'espoir qu'Einstein, comme nombre d'intellectuels de sa génération, s'est d'abord intéressé aux arts primitifs.

1.4.4 « Paris-Dakar », aller et retour

Avant même d'entreprendre l'étude de l'art africain, Einstein s'est fixé pour objectif de passer au crible l'héritage artistique et littéraire de l'Europe, en particulier de l'Allemagne. Cette critique a notamment pris la forme d'un « roman » avant-gardiste, *Bebuquin*, qui fait figure d'ovni dans le champ littéraire allemand d'avant-guerre, et la pièce pamphlétaire *Die schlimme Botschaft* [La mauvaise nouvelle] (1921), qui lui a valu un procès pour blasphème (10 000 marks d'amende, plus les frais de cour) avant même qu'elle ne fût jouée sur scène (Meffre 2002 : 130-145) ! J'ai mentionné plus tôt que *Negerplastik*, tout en constituant le premier essai d'envergure consacré par un Européen à la sculpture africaine, présentait plusieurs caractéristiques du manifeste. Or, *Negerplastik* ne fait pas que louer un objet simplement décrit comme un but à atteindre. Ce ne serait alors qu'un inoffensif panégyrique. Au contraire, Einstein s'efforce du même souffle de terrasser un adversaire contre lequel il se battra presque toute sa vie, soit l'art européen exténué à force de tourner en rond dans les mêmes ornières. Dans l'optique de *Negerplastik*, on pourrait appréhender l'art africain, du moins dans l'interprétation féconde et lumineuse qu'en tire Einstein, comme une source d'inspiration inestimable pour permettre à l'art européen d'échapper au boulet de sa propre tradition, lourde et contraignante, et d'éviter l'impasse fatale qu'induit la *mimésis*.

C'est pourquoi, à mon avis, il serait réducteur de lire les écrits d'Einstein l'historien, voire l'herméneute ou l'ethnologue de l'art africain en ne tenant compte que du point de vue qu'il porte sur l'Afrique. De toute façon, comme je l'ai montré en analysant les béances les plus saillantes d'« À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », beaucoup de ses observations sur l'Afrique, bien qu'empreintes de

bienveillance et jamais dépourvues de volonté militante, se révèlent aussi foisonnantes par leur forme que confuses sur le fond. Aussi ses connaissances ethnologiques considérables, qu'il faut lui reconnaître sans trop rechigner, s'apparentent-elles davantage à une forme de dandysme appliqué à un domaine en quête de scientificité qu'à de l'érudition maîtrisée et aisément communicable.

Ainsi, en gardant toujours en mémoire le double trajet entre l'Europe et l'Afrique qui traverse constamment l'œuvre d'Einstein, on peut lire certaines affirmations courtes et problématiques d'« À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » sous un nouvel éclairage. Comme je viens de le suggérer, Einstein critique indirectement sa propre civilisation dans le paragraphe assassin qui clôt (ou cloue) l'article. D'autres passages du texte pourraient se référer tant aux figures de l'art africain qu'aux impasses de l'art européen, voire de sa civilisation. Pour illustrer cette hypothèse, je citerai encore les deux extraits problématiques que voici :

L'art africain est marqué par le culte des morts. Son but est d'enfermer les esprits errants devenus invisibles. Il veut assurer par là la continuité de la tribu et il exprime en même temps la terreur devant la mort (1930, n° 2 : 106).

Ce retour des morts est la grande obsession de l'Africain. En même temps, il éprouve à leur égard de la haine et de la crainte et c'est pour cela qu'on trouve en lui la tendance à faire mourir les morts et à les oublier. Il oublie peu à peu les ancêtres anciens et c'est ce qui produit les grandes lacunes historiques (107).

Si je procède encore une fois à une simple permutation de termes (« africain » par « européen » et « tribu » par « famille », « lignée », « nation » ou « tradition »), j'obtiens une tout autre observation. En effet, il n'y a pas que l'art africain qui se préoccupe d'accomplir la première tâche. Les innombrables portraits de gens célèbres ou obscurs qui s'accumulent dans les musées nationaux, les greniers et les salons privés du monde occidental assument cette même fonction mémorielle. Par exemple, les portraits de Napoléon, Louis XIV et Pierre Elliott Trudeau glorifient pompeusement leur magnificence, ceux des époux Arnolfini (Jan van Eyck, 1434) ou de grands-parents anonymes soulignaient au départ un événement privé, alors que les icônes chrétiennes orthodoxes remplissent une fonction religieuse. Bref, il existe de multiples versions du

phénomène décrit par Einstein et toutes s'inscrivent dans une tradition plus ou moins étroite et suffocante. Ainsi, par un effet de transitivité, la réserve oblique d'Einstein pourrait s'adresser tant à l'Afrique qu'à l'Europe.

De même, en ce qui concerne le second passage, qui explique par le culte des morts les trous de mémoire historiques du continent africain, Einstein feint d'ignorer que la plupart des régions d'Afrique (soit la majeure partie de la population) n'adoptèrent un système d'écriture que tardivement, c'est-à-dire à l'époque de l'islamisation ou de la colonisation européenne. Or, cela n'empêcha pas l'Éthiopie de constituer au cours des siècles d'importantes archives écrites en langue amharique, en dépit de son africanité. De plus, Einstein ne dit pas que nombre d'événements qui se sont produits pendant les siècles obscurs de l'histoire européenne sont parvenus jusqu'à son époque grâce à un bricolage déductif plus ou moins risqué (*cf.* l'histoire médiévale) ou, pour dire les choses crûment, à des actes de violence épistémologique. Évidemment, ni le culte des morts, ni l'absence d'un système d'écriture ne peuvent à eux seuls expliquer ces lacunes historiques. Cela, Einstein ne le savait que trop bien.

1.5 Conclusion

Dans le présent chapitre, j'ai montré que l'apport d'Einstein à la réflexion sur l'art africain entre 1915 et 1930, original mais méconnu, méritait de recevoir un nouvel éclairage. Si j'ai souligné ici avec vigueur les principales apories présentes dans « Arbres-fétiches du Bénin », « Masque de danse rituelle Ekoi », « Masques Badinpi » et, surtout, « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », c'est qu'il s'agissait de la seule façon d'ébranler une croyance qui, dans les études einsteiniennes, progressait peu à peu vers la pétrification dogmatique. À mon avis, jamais un texte ne doit acquérir le statut d'intouchable, pas même un article aussi audacieux et célébré qu'« À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle ». Évidemment, l'objectif principal du présent chapitre ne visait pas à démolir la contribution d'Einstein, mais plutôt à

relativiser son statut d'expert versé dans le savoir ethnologique. À ce sujet, Sokologorsky soutient que les derniers essais d'Einstein sur l'art africain constituent un aveu implicite de ses propres limites, c'est-à-dire qu'il lui aurait fallu beaucoup plus de connaissances ethnologiques pour approfondir son étude, ce qui l'aurait considérablement éloigné de son véritable intérêt, soit l'art européen en train de se faire (25). Par ailleurs, si les milieux savants concernés s'entendent assez bien pour minimiser la valeur scientifique des écrits ethnographiques de Leiris, nombreux mais appréciés avant tout pour leur qualité littéraire, alors il m'apparaît paradoxal qu'on se satisfasse de la seule érudition livresque (et rarement communiquée avec aisance) d'Einstein pour faire de lui un quasi-ethnologue. En outre, les constats « relativisants » auxquels je suis parvenu en cours d'analyse me permettront, dans les deux derniers chapitres, de confronter les positions d'Einstein à celles de Leiris, notamment au sujet du détour par l'Afrique et la figure de l'Autre primitif pour résoudre les crises de l'Europe.

Puisque j'ai montré que les données ethnologiques invoquées par Einstein ne comportaient pas nécessairement d'enjeu de savoir ou de véridiction, et ce, malgré leur puissant effet de vraisemblance, je compte donc explorer dans le prochain chapitre les principales fonctions occupées par des aspects apparentées à l'ethnologie, une fois transposés au domaine de la création artistique. Peu importe que les interventions d'Einstein relèvent de l'histoire de l'art ou de la critique d'œuvres et d'artistes contemporains, nous verrons que le contact durable avec l'ethnographie et l'ethnologie a laissé une empreinte profonde sur sa manière d'aborder des sujets qui, d'emblée, ne semblaient pas offrir la possibilité d'une approche aussi radicalement différente.

CHAPITRE 2

Carl Einstein et le dévoiement de l'ethnologie au profit du discours sur l'art des avant-gardes européennes (1900-1930)

Dans le chapitre précédent, j'ai montré qu'Einstein réservait un traitement très personnel aux données fournies par l'ethnologie au sujet de l'art africain. Ce faisant, j'ai mis au jour les failles principales qui se cachent derrière le vernis de scientificité des quatre articles les plus clairement ethnologisants de sa contribution à *Documents*. Bien que sévère en apparence, ma démonstration ne se voulait pas essentiellement négative. Cependant, puisque mon interprétation de ces articles se situait à contre-courant du discours habituel sur Einstein, qui confine presque à l'unanimité laudatif, il est normal que mon analyse ait parfois pris des accents critiques. Ainsi, en démontrant que l'approche ethnologisante d'Einstein reposait moins sur des enjeux de véracité que sur la provocation érudite, je souhaitais préparer le terrain d'analyse du présent chapitre. En effet, il sera ici question des véritables objectifs visés par Einstein dans son traitement novateur de l'art contemporain. Car si elle comporte peu de vérité objective, concept auquel il ne souscrivait pas de toute façon, cette approche présente l'avantage de remuer, à la manière d'un dragage intellectuel, les sédiments du savoir occidental sur l'art.

Je propose donc d'explorer les principaux articles qu'Einstein a consacrés aux productions de l'art contemporain, afin d'y déceler la présence d'éléments empruntés à l'ethnologie. Ceux-ci se manifestent tantôt dans les termes qu'il emploie, tantôt dans l'angle d'approche qu'il préconise, mais ceux-ci apparaissent toujours sous une forme légèrement dévoyée. D'abord, je tenterai d'exposer la théorie de l'art moderne qui se dégage de deux articles particulièrement revendicateurs, avant d'en fournir un contre-

exemple patent, soit celui de l'archaïsme des formes. Ensuite, je passerai aux études de cas pour en extraire à la fois les principes formels sous-jacents et les infiltrations du discours ethnologique. C'est ainsi que j'analyserai tout à tour les propos formulés par Einstein au sujet de Georges Braque et Fernand Léger, Pablo Picasso et le cubisme, ainsi que Joan Miró et Hans Arp.

Pour mieux saisir dans quel esprit Einstein procède au dévoiement du discours ethnologique dans *Documents*, il m'apparaît judicieux d'aborder deux entrées du « Dictionnaire critique », rubrique créée sous son impulsion. En effet, Kiefer soutient que cette idée faisait partie des chroniques projetées par Einstein dès la conception de la revue (1994b : 98). Pour étayer cette affirmation, Kiefer s'appuie sur deux éléments solides. Sa première preuve est une lettre datée d'août 1928 adressée au docteur Gottlieb Friedrich Reber, collectionneur suisse, dans laquelle le projet d'un « dictionnaire des idéologies » apparaît en toutes lettres (1994b : 95). Quant au second indice de paternité, il remonte à la période bruxelloise d'Einstein, soit pendant l'occupation de la Belgique par l'armée allemande durant la Première Guerre mondiale (août 1914 à novembre 1918)¹. Selon Kiefer, « [d]ieses Wörterbuch [le “Dictionnaire critique”] sollte die Nachfolge einer bereits 1918 in Brüssel von Gottfried Benn, Carl Einstein und Carl Sternheim gemeinsam geplanten “Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie” antreten² » (1994b : 98). Si, en fin de compte, Einstein n'aura collaboré que deux fois au « Dictionnaire » dont il fut le principal instigateur, ses entrées « Rossignol » et « Absolu » n'en exposent pas moins ses positions tranchées vis-à-vis des conventions artistiques et sociales. En voici les grandes lignes.

¹ La période bruxelloise d'Einstein est relatée avec force détails par Meffre (2002 : 58-79). Elle y rapporte, entre autres, qu'« [a]u printemps 1916, Einstein est soudainement affecté à l'administration civile du Gouvernement Général de Bruxelles, section coloniale » (62). Au sujet de cette période, voir également Sokologorsky, N'Guessan (2001), de Schaepdrijver et Tiedau.

² « Ce dictionnaire [critique] devait succéder à une “Encyclopédie pour la démolition de l'idéologie bourgeoise”, imaginée conjointement dès 1918 à Bruxelles par Gottfried Benn, Carl Einstein et Carl Sternheim » (je traduis). Les résultats concrets de ce projet initial se révélèrent toutefois très modestes (Kiefer 1994b : 98 ; Meffre 2002 : 63-64).

D'emblée, il me faut préciser que le rossignol abhorré par Einstein n'est pas un oiseau, mais bien « en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance » (1929, n° 2 : 117). En cela, il incarne les habitudes les plus profondément ancrées et, à l'aide d'effets calculés et prévisibles, suscite invariablement les mêmes réactions machinales chez celui qui le regarde ou l'écoute. Bref, il s'agit d'un réflexe invariablement dirigé vers la facilité. De plus, puisqu'il « appartient à la catégorie des paraphrases de l'absolu » (117), il participe également de « l'inventaire des divertissements bourgeois, à l'aide desquels on cherche à suggérer des choses impudiques qu'on semble éluder » (118). C'est pourquoi Einstein le considère comme « une allégorie, un cache-cache » ou alors comme « une utopie à bon marché » (118), c'est-à-dire une esquive tout juste bonne à fuir la réalité, avec tout ce qu'elle comporte de laideur, d'informe et d'irreprésentable. Pour lui, le rossignol garde à bonne distance toute réflexion sérieuse parce qu'il s'impose avec l'évidence convenue des symboles qui, peu à peu, remplacent les objets qu'ils représentent. Je pense ici non seulement à l'allégorie de la femme tenant la balance de la justice, mais aussi à n'importe quelle scène de la peinture réaliste. Or, « [l]es symboles meurent, mais c'est dégénérés en allégories qu'ils passent à l'éternité ; ils se perpétuent en se pétrifiant » (118). Par ailleurs, le rossignol n'appartient pas qu'au passé, car il sévit en art comme en politique à toutes les époques, dont celle d'Einstein, en « évitant tous les dangers au moyen de manifestes. C'est le chant qui remplace l'action » (118). Autrement dit, la voie de la facilité, les ornières esthétiques et intellectuelles, les idées reçues de la tradition, tout cela constitue les ailes, le bec et le ramage de cet oiseau immortel, voire increvable. Dans ce contexte, tuer le rossignol implique en quelque sorte d'oublier l'Europe pour se jeter dans le vide et, partant, dans la vie immédiate.

Afin de lutter contre l'omniprésence du rossignol, élégant masque de la banalité, l'artiste peut recourir à ce qu'Einstein désigne par l'*absolu*. Alors que le premier n'est qu'ornemental et attaché aux détails,

[l]'absolu est puissant parce qu'il est parfaitement vide : c'est grâce à ce caractère qu'il représente le comble de la vérité. On ne peut rien démontrer par l'absolu : l'absolu est justement la vérité suprême qui reste indémontrable. [...] C'est ainsi que les œuvres d'art sont indémontrables du fait qu'elles sont séparées, comme l'absolu, de l'objet (1929, n° 3 : 169).

Une fois confrontée au concept du rossignol, cette observation s'avère particulièrement éclairante, dans la mesure où elle permet la contextualisation de la plupart des articles que je présenterai dans ce chapitre. Sans être exactement le contraire du rossignol, l'absolu dispose néanmoins de tous les moyens de le réduire à l'insignifiance. Puisqu'il n'est que la pâle allégorie de tel ou tel aspect de la réalité, donc un banal objet de seconde main, le rossignol ne peut se défendre adéquatement contre les actualisations de l'absolu produites par les artistes qu'Einstein affectionne. C'est-à-dire que ni Braque, ni Picasso ne se limite à la simple *représentation* d'une nature morte, fût-elle monochrome ou déformée. Au contraire, ils parviennent littéralement à créer et mettre au monde un nouvel objet, absolu en ce qu'il est désormais séparé de son origine. À ce sujet, Einstein soutient que « l'homme, avant tout, a peur de lui-même et de ses propres créations, des entités imaginaires qu'ils a séparées de lui-même. C'est ainsi qu'il fait tout pour oublier ses rêves, parce qu'il craint son âme divagante » (169). Ce que nous verrons dans les pages qui suivent, c'est que les artistes osant affronter les monstres qu'ils ont mis au monde s'élèvent contre le rossignol en lui opposant leur version de l'absolu. Celle-ci consiste à s'abîmer en soi jusqu'à en tirer des formes primitives, pures, organiques et autonomes. Bref, irréductibles au symbole, elles SONT, tout simplement.

2.1 Pour une théorie de l'art moderne : à la poursuite d'un idéal

Lorsqu'on examine l'ensemble de l'œuvre critique d'Einstein, on constate que son discours sur l'art contemporain est constamment traversé par une volonté de théorisation. D'ailleurs, comme je tâcherai de le montrer dans la présente section, cet élément constitue l'une des caractéristiques les plus saillantes de sa collaboration à *Documents*. Afin de poser les bases nécessaires à la meilleure compréhension possible

des études de cas présentées tout au long de ce chapitre, il me semble essentiel d'aborder deux articles particulièrement denses et, surtout, très représentatifs du regard jeté par Einstein sur l'art d'avant-garde de son époque. En effet, dans « Aphorismes méthodiques » et « André Masson, étude ethnologique », il propose une approche certes éclatée, mais ouverte aux perspectives critiques croisées, parmi lesquelles on compte l'histoire, l'ethnologie et, dans une moindre mesure, la psychologie. Bien entendu, son interprétation pour le moins personnelle de l'ethnologie s'inscrit en parfaite continuité avec les caractéristiques mises en évidence au chapitre 1. Ici, toutefois, au lieu de me concentrer principalement sur les apories entraînées par le recours au discours ethnologique, je tenterai du même coup d'en souligner les apports positifs et novateurs dans le contexte effervescent de l'art du début du xx^e siècle.

Tout d'abord, faut-il s'étonner de ce qu'« Aphorismes méthodiques », soit la toute première contribution d'Einstein à *Documents*, s'ouvre sur cette affirmation aux accents militants : « L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations » (1929, n° 1 : 32) ? Si l'on se réfère au chapitre 1, où j'évoquais son irréprouvable inclination pour l'écriture non linéaire, tant dans ses productions brèves que dans ses textes plus étoffés, la réponse à cette question doit être négative. D'ailleurs, il ne fut pas le seul à souligner la nature conflictuelle de l'histoire de l'art. En effet, dans un contexte différent, mais tout aussi militant, Walter Benjamin tiendra des propos similaires en 1936 dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée] :

Es wäre möglich, die Kunstgeschichte als Auseinandersetzung zweier Polaritäten im Kunstwerk selbst darzustellen und die Geschichte ihres Verlaufes in den wechselnden Verschiebungen des Schwergewichts vom einem Pol des Kunstwerks zum anderen zu erblicken (1978 : 443).

[Il serait possible de représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'une pôle à l'autre³ (Benjamin 1991 : 147).]

Pour Einstein, en revanche, le principal enjeu n'est pas dialectique, mais bien historiographique. Ainsi, de la même façon que l'écriture de l'Histoire constitue l'agencement progressif d'un ensemble de récits des événements du passé jusqu'à la cristallisation de certitudes, l'histoire de l'art relate une succession de conflits d'écoles et de styles. De ces confrontations d'ordre esthétique, l'institution fait surtout ressortir les vainqueurs. Quant aux perdants, qui souvent appartiennent à des courants minoritaires, leur parcours se trouve souvent ignoré par l'historiographie.

Cela dit, en plus d'arborer un ton tranchant, voire vindicatif, cette phrase liminaire laisse présager un texte à la forme elliptique. En fait, l'article se présente comme un condensé tout en fulgurances de sa pensée sur l'art en général, que ce soit dans le cadre de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [*L'art du xx^e siècle*]⁴ ou, comme nous le verrons, telle qu'elle se déploie dans *Documents*. Or, malgré la vivacité du style aphoristique privilégié ici par Einstein, son propos se révèle une fois de plus aride, remarquablement abstrait et, par conséquent, difficile d'accès. Cela s'explique notamment par l'absence du moindre exemple concret, tant sur le plan discursif qu'iconographique. Bien entendu, compte tenu de la nature de la revue, il n'est pas le seul auteur à courtiser l'hermétisme. À ce sujet, dans « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », Leiris écrit :

Ce périodique, dont la plupart des collaborateurs de base (Bataille et ses acolytes avec leurs écrits baroques et presque toujours outrecoindants d'une manière ou d'une autre, Einstein aussi avec sa langue ardue et à peu près intraduisible) semblaient payés pour lui donner une allure « impossible » chacun suivant son caractère, prouva son impossibilité au sens strict en n'allant pas au-delà de son quinzième numéro (*BRI* : 298)⁵.

³ La délicate question de la traduction française de ce texte, à laquelle Benjamin a lui-même participé, est abordée par Monnoyer (Benjamin 1991 : 117-139).

⁴ D'ailleurs, Joyce (2003) considère que *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* constitue la principale clé de lecture [« Interpretationsschlüssel »] des articles publiés par Einstein dans *Documents*. Malheureusement, l'étude de cet ouvrage dépasse largement l'envergure de cette thèse. Pour plus de détails, voir également Kiefer (2003a), Meffre (2003) et Neundorfer (2003a).

⁵ Kiefer (1994a : 3) rappelle la remarque de Kahnweiler, selon qui le style particulier d'Einstein alourdissait à l'extrême les structures du français.

En somme, qu'il s'agisse d'une négligence stylistique ou d'une omission délibérée, la posture intransigeante d'Einstein laisse finalement peu de prise au lecteur. En outre, elle occulte en partie le sujet principal de l'article, c'est-à-dire le désintéret grandissant des artistes contemporains à l'égard de la *mimésis*, au profit de ce qu'il appelle « les analogies libres » et les « figurations autistes » (1929, n° 1 : 34).

C'est également dans ce texte difficile qu'Einstein aborde pour la première fois en français des problématiques qui l'occuperont tout au long de l'aventure de *Documents*, voire le hanteront pour le reste de sa vie, que ce soit dans *Georges Braque* ou *Die Fabrikation der Fiktionen* [*La fabrication des fictions*]. Puisque l'époque de rédaction de ces ouvrages correspond à peu près à celle de *Documents*, j'aimerais apporter quelques précisions à leur sujet avant de poursuivre l'analyse. Les circonstances historiques et le destin tragique de leur auteur ont entraîné ces deux ouvrages dans de complexes aventures éditoriales. D'une part, écrit Meffre,

[l]a monographie que Carl Einstein consacra à son ami Georges Braque fut en fait l'œuvre d'une vie. Souvent annoncée, maintes fois évoquée dans sa correspondance, notamment avec Kahnweiler, cette monographie parut seulement en 1934, en français, aux éditions des Chroniques du jour, dans une traduction de M. E. Zipruth. Elle fut écrite en allemand, en 1931-1932⁶.

D'autre part, concernant *Die Fabrikation der Fiktionen*, Meffre précise qu'il s'agit d'un « ensemble de textes [...] rédigés par Carl Einstein dans les années trente, à Paris » et « publié[s] de façon posthume en 1973 par Sibylle Penkert [...]. On ignore si Einstein l'aurait publié, et sous quelle forme » (*La fabrication des fictions*, [présentation de Meffre] : 27). Au milieu d'un texte inachevé, forcément décousu, qui « se caractérise par d'innombrables redites, par la récurrences de quelques thèmes que l'auteur varie à l'infini avec une amertume et une acrimonie sans pareilles », non seulement Einstein constate-t-il « l'échec des avant-gardes », mais remet aussi « en question ses propres théories » (*La fabrication des fictions*, [présentation de Meffre] : 27). Ainsi, dans l'espace

⁶ Ici, je suppose que les extraits de *Georges Braque* et de *Die Fabrikation der Fiktionen* reproduits dans *Art Press* (n° 185, novembre 1993, p. 26-27) sont effectivement traduits et présentés par Meffre. Toutefois, bien qu'annoncée pour 1994, la nouvelle édition de *Georges Braque* a plutôt paru en 2003, dans une traduction de Jean-Louis Korzilius.

de quelques années, lui qui affirmait encore dans *Georges Braque* ne s'intéresser « aux œuvres d'art que dans la mesure où elles portent en elles les moyens de modifier le réel, la structure de l'homme et les visions du monde » (GB : 15), il en arrive à croire que « les intellectuels [surréalistes] déplacèrent toute création dans le domaine de l'imagination au moyen de laquelle on excluait la réalité positive et les résistances effectives » (*La fabrication des fictions* [extraits] : 27).

Au moment où il publie « Aphorismes méthodiques », en revanche, le discours d'Einstein ne semble pas encore miné par le pessimisme qui se dégage de *Die Fabrikation der Fiktionen* en ce qui concerne l'avenir de l'art. Aussi traite-t-il, entre autres, de la nécessité d'en arriver à une métamorphose de la vision, de la réalité mécanisée, qui découle d'une mise en œuvre mnémotechnique des conventions artistiques, ainsi que de la représentation des morts et, enfin, de la religion. Ses observations sont frappantes à plusieurs titres. Par exemple, en ce qui concerne la vision, dont il déplore le fait qu'on la confonde trop souvent avec l'espace, elle ne devrait plus seulement servir de simple relais sensoriel entre l'artiste et les objets du monde. En effet, si la vision se limite à percevoir l'espace, l'artiste n'a plus qu'à le façonner au moyen des artifices optiques issus des règles de la perspective, afin de le représenter de manière conventionnelle et canonique. Selon Einstein, dans un esprit qui rappelle à la fois l'*Unheimlichkeit* kafkaïenne et l'*ostranenie* chklouvsienne, il est possible d'aller bien au-delà de ce *naturalisme* banal : « Pour transformer cet espace en une fonction psychologique, il fallut d'abord éliminer les objets rigides, réceptacles des conventions : on devait ainsi mettre en question la vue elle-même » (1929, n° 1 : 32)⁷. C'est ce que prouvent les quelques rares artistes contemporains qu'il affectionne tout particulièrement, auxquels je reviendrai dans la deuxième moitié de ce chapitre.

⁷ On traduit généralement *Unheimlichkeit* par « déterritorialisation », ce qui met l'accent sur la perte des repères habituels dans un environnement pourtant familier. Quant au terme *ostranenie* [остранение], il résulte « du télescopage des mots russes : *otstranenie* "écartement, éloignement" et *ostrannenije* "faisant étrange" en raison de leur dérivation du même mot *strana* (ou : *storona*) qui veut dire "pays, parages, côté" ». En français, on l'a traduit par *étrangisation* et *singularisation* (Grassin : s. p.).

Quant à la réalité mécanisée, c'est-à-dire celle qu'on reproduit machinalement sur la toile ou tout autre medium, sans mettre en question la *mimésis* héritée de la tradition, il la considère comme désormais contraire à la création. Telle quelle, comme le rossignol, elle s'avère une fade reproduction du monde basée sur des signes éculés et reconnus par tous, c'est-à-dire absolument étrangère à la notion d'expérience. À peu de choses près, il craint le dépérissement du *hic et nunc* [« Hier und Jetzt »] de l'œuvre d'art originale, tel que décrit par Benjamin, voire la disparition de l'expérience *auratique* de son authenticité (Benjamin 1991 : 141-143 ; 1978 : 437-439). En effet, en reproduisant la réalité moins parfaitement que la photographie, mais néanmoins guidé par des réflexes mécaniques, l'artiste n'exprime pas *sa* manière de percevoir tel ou tel objet. Aussi exclut-il de son œuvre la moindre intrusion des phénomènes psychiques qui le traversent. Inextricablement liée à l'objet qu'elle représente, l'œuvre n'atteint jamais à l'autonomie conférée par la création hallucinatoire.

Bien que dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Benjamin ait refusé le principe « d'une autonomie de la forme » (Monnoyer, dans Benjamin 1991 : 122), on remarque tout de même quelques correspondances entre ce texte et la contribution « détonante » d'Einstein à *Documents* (Monnoyer : 103). Sans vouloir me lancer ici dans une comparaison de leur pensée, ce que Monnoyer a déjà accompli dans *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, je tiens toutefois à mettre en relief certaines parentés. Par exemple, tout comme Einstein, Benjamin percevait la mode du primitivisme comme une « attrape » (Monnoyer : 38). De plus, il considérait que l'art primitif, une fois projeté dans la modernité, se trouvait délivré de ses fonctions rituelles (Benjamin 1991 : 145-146 ; 1978 : 441-443). Au demeurant, en raison du statut ambigu occupé par l'art primitif (objet ethnographique / objet d'art), cet effacement du rituel au profit de la reproduction mécanisée était amplifié par la primauté des documents photographiques sur des œuvres qui, souvent, circulaient peu hors des cercles restreints de collectionneurs spécifiques (Monnoyer : 46 ; Paudrat ; Peltier). Dans ces conditions, comme cela se produit dans *Documents*, la

photographie se substitue à l'objet (Monnoyer : 52) et, ainsi, le document artefactuel précède, voire remplace l'œuvre originale. En somme, cette « déchéance de l'aura » [« Verfall der Aura »] (Benjamin 1991 : 144 ; 1978 : 440) qu'induit la massification de l'art au moyen de la reproduction mécanisée pourrait être ralentie, selon Einstein, par la création hallucinatoire à laquelle puise le cubisme⁸.

Dans un même temps, parallèlement à ces réflexions brèves mais stimulantes, Einstein donne l'impression de jongler avec les nombreux concepts auxquels il se réfère, multipliant glissements référentiels et sauts logiques. Certes, ces derniers ne sont pas tous immédiatement perceptibles, mais ils font néanmoins partie intégrante de la texture discursive de l'article. Dans le passage qui suit, par exemple, le référent territorial ou culturel, sans doute parce qu'il reste flou, semble changer d'une phrase à l'autre. Ainsi, sans le moindre avertissement, il passe subrepticement de l'art occidental (ou de l'art en général) au « monde primitif » (Afrique ou Océanie) :

L'œuvre d'art religieuse est conforme à un canon parce qu'elle est magique : ce qui veut dire que cette œuvre d'art doit posséder des qualités précises pour causer les effets magiques désirés, et c'est pour cela qu'il faut la répéter fidèlement dans tous les détails, le plus petit changement pouvant compromettre le résultat. Ainsi pourrait-on expliquer en partie le caractère conservateur de l'art archaïque et exotique. Ce dogmatisme aboutit à placer cet art en dehors des processus historiques. Et cela finit dans une mnémotechnique des formes tout à fait mécanisée (1929, n° 1 : 33).

Étant donné la rapidité avec laquelle il saute d'une idée à l'autre, plusieurs questions demeurent en suspens. De quelle œuvre d'art religieuse parle-t-il ? La définit-il sur la base de sa nature ou de sa fonction ? Puisque l'artisan, contrairement à l'artiste, procède selon une approche comparable à la répétition, produit-il pour autant une forme d'art religieux ? Enfin, en évoquant de manière ambiguë « l'art archaïque et exotique », qu'il rapproche de l'artisanat dans la conclusion d'« À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », le classe-t-il dans la catégorie des expressions

⁸ Puisque les correspondances sont nombreuses entre la pensée des deux hommes, du moins sur ce plan, j'émaillerai ce chapitre de remarques et de références ponctuelles, mais sans jamais creuser le sujet. Pour un développement plus substantiel, outre l'ouvrage de Monnoyer, voir Pan (2001b) et Haxthausen. Au sujet de sa « discipline de l'hallucination », voir Vindras.

artistiques mécanisées ? Évidemment, il s'agit là d'un exposé théorique et, comme le titre l'annonçait, d'un recueil d'aphorismes. On peut donc supposer qu'Einstein ne s'encombre pas de détails susceptibles d'alourdir un propos déjà suffisamment touffu. Aussi pourrait-on dire que son écriture ressemble ici à l'art qu'il préconise : elle ne respecte aucune structure prévisible qui rappellerait les entraves de la syntaxe et, en conséquence, ses phrases s'agencent comme des taches de couleurs violemment jetées sur une toile. En fait, au-delà des interrogations soulevées par les imprécisions de ce passage, il convient surtout de retenir l'importance accordée à l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de tous les rossignols valorisés dans sa tradition.

À cet égard, les exemples rapportés dans la littérature ethnographique de l'époque, puis relayés par les principaux musées d'ethnographie européens, constituent autant de manifestations concrètes d'une autre *vision* du monde et, surtout, d'une autre façon de *la* représenter. Bien que plusieurs passages de l'article demeurent ambigus, ils méritent néanmoins toute notre attention, ne fût-ce que pour évaluer la place qu'occupe l'ethnologie dans la « méthode » qu'il propose. Certes, sa présence se révèle ici plutôt discrète, mais comme il l'avait fait dans *Negerplastik* et *Afrikanische Plastik* (avec une conviction plus tangible, il est vrai), Einstein n'en émaille pas moins ses aphorismes de termes qui relèvent de l'ethnologie. Ici encore, cependant, il me semble que ces termes visent davantage à rendre son discours plus percutant qu'à en constituer la véritable assise.

Afin de nous en convaincre, il suffit d'examiner le long passage où il traite de la représentation de la mort, notamment dans l'art religieux. Il y parle d'abord de « notre existence », puis aborde l'art religieux sans prendre la peine de préciser dans quelle tradition il se situe. Ce faisant, il crée un brouillage difficilement soluble entre les traditions africaines et européennes. Puisque ce paragraphe constitue un autre exemple représentatif de l'usage très personnel qu'Einstein réserve à l'élément ethnologique dans ses articles portant sur l'art, il convient de le reproduire *in extenso* :

On regardait l'espace comme la base rigide de notre existence et comme le signe même de la durée. Dans ce sens, on faisait servir l'art à la représentation des morts et l'image devait garantir la survivance. Nous constatons deux types différents de représentation du mort : 1° Une représentation naturaliste qu'on ne doit pas expliquer, comme on le fait presque toujours, par la joie de vivre mais par la peur devant la mort. Obsédé par la peur de la mort, on tente d'éterniser l'existence de l'ancêtre et de soutenir la continuité perpétuelle de la famille ou de la tribu, car, dans ce sens la famille n'est pas seulement l'alliance des vivants, mais l'ensemble des vivants et des esprits des morts. Plus on rend le mort vivant dans l'image, plus on s'écarte des formes monstrueuses des mauvais esprits, et ainsi on les oublie. Ce serait presque une manière de désenvoûtement. 2° Il existe une sorte de réalisme métaphysique dans l'art exotique et archaïque : on ne veut pas représenter le mort même, mais son *Kâ* ou son *âme d'ombre* et, de cette représentation des substances indestructibles, provient un art du statique et du permanent. On aurait ainsi une manière d'expliquer le caractère tectonique de telles œuvres d'art (1929, n° 1 : 32).

Ici, il me semble que le phénomène de glissement évoqué plus tôt saute aux yeux. En effet, le mode énonciatif choisi, à la fois affirmatif et fuyant, escamote la plupart des liens nécessaires à la formulation d'une interprétation univoque. Par exemple, lorsque Einstein écrit « On regardait l'espace », il est possible de se demander à quelle époque il se réfère et qui est ce « on » ? S'agit-il tout simplement des artistes mimétiques qui ont documenté en formes et en images les siècles passés de l'Europe ? Bien que plausible, cette lecture se butte à plusieurs objections. D'abord, par l'inclusion de la « tribu » et des « mauvais esprits », qui évoquent davantage le monde primitif que, par exemple, l'Europe de la Renaissance ; ensuite, par le deuxième type de représentation de la mort retenu par Einstein, qui pose un problème semblable en faisant intervenir « l'art exotique et archaïque ». Enfin, tout au long de l'article, Einstein emploie des termes tels que « désenvoûtement », « animisme », « magique », « mythologique » et, à la limite, « tectonique », dont les connotations renvoient plus spontanément aux sociétés extra-européennes décrites par les ethnologues qu'à l'Europe de l'entre-deux-guerres. Or, ce n'est qu'à la toute fin de l'article qu'il traite vraiment des liens entre la science et l'art, encore qu'il mentionne plus clairement la biologie et les mathématiques que l'ethnologie. Cela dit, puisqu'il s'agit d'un texte qui annonce dans son titre sa structure polémique et lacunaire, on peut pardonner à l'auteur bien des imprécisions, sans pour autant recevoir le fruit de ses réflexions comme une véritable « méthode », c'est-à-dire fonctionnelle et applicable.

Avant d'aller plus avant, par souci de clarté, il conviendrait de glisser quelques mots sur le concept du *tectonisme* (*das Tektonische* ou *die Tektonik*), qui irrigue de manière plus ou moins souterraine l'ensemble de l'œuvre d'Einstein. Selon Kiefer (1994a : 456), pour développer ce concept-charnière dans sa pensée esthétique, Einstein se serait inspiré des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*] (1915), ouvrage majeur de l'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin, qui fut son professeur à Berlin en 1905-1906 (Penkert : 45 ; Meffre 2002 : 34). Rapidement, non sans les modifier, Einstein aurait intégré les observations de Wölfflin à son discours critique sur l'art, d'où l'emploi d'expressions aussi imagées que « tektonisiert[e] Intensität » (Kiefer 1994a : 456) dès avant 1919. Telle qu'envisagée par Einstein en 1931, « Tektonik heisst [...] lediglich, Projektion menschlicher Formen in die Dinge, und hierdurch vermenschlicht man die Umwelt⁹ » (Einstein, cité dans Michel : 257). En 1930, cette fois en référence à Giorgio de Chirico, il allait même jusqu'à affirmer : « Tektonik ist unser Menschlichstes, und aus ihr wächst autonome Kunst¹⁰ » (257). En plus d'avoir partie liée avec l'humain, qui en constitue à l'époque de *Documents* la véritable pierre d'assise, le tectonisme est un principe formel qui permet d'insuffler le dynamisme dans une œuvre en assignant à chaque élément une fonction spécifique (Kiefer 1994a : 457). Ainsi ouverte aux interprétations multiples et, surtout, mouvantes, une œuvre tectonique échapperait donc, au même titre que l'humain, à la cristallisation sémantique. C'est pourquoi, selon Andreas Michel, le tectonisme tardif d'Einstein garantit « die schöpferische Unabhängigkeit des Künstlers¹¹ » (257). Bien qu'elle ne figure pas dans la liste des aphorismes dressée par Einstein, la version « anthropologique » du tectonisme n'en

⁹ « Le tectonisme signifie simplement : projection des formes humaines dans les choses, et c'est ainsi qu'on humanise l'environnement » (je traduis).

¹⁰ « Le tectonisme est ce que nous avons de plus humain, et c'est de lui que naît l'art autonome » (je traduis).

¹¹ C'est-à-dire « l'indépendance créatrice de l'artiste » (je traduis). Au sujet du tectonisme, voir Joyce (2002 : 279-296), Kiefer (1994a : 456-465) et Michel.

constitue pas moins un concept présent en filigrane dans l'ensemble de ses contributions à *Documents*.

Autant la question de la méthode n'était pas abordée isolément dans « Aphorismes méthodiques », autant Einstein ne traite pas directement de l'artiste dans « André Masson, étude ethnologique ». En effet, bien que l'article contienne quinze reproductions de ses œuvres (1922-1928 ; fig. 2.1 et 2.2), Masson n'apparaît nommément qu'à la toute fin. En revanche, avec la même fougue que dans l'article précédent, Einstein propose une version particulièrement ambitieuse de son regard sur l'art contemporain, réitérant des principes maintes fois exprimés, notamment des mots-clés comme « hallucination » ou « hallucinatoire ». Aussi s'inscrit-il ici dans la même lignée que ses manifestes antérieurs, ce qui jette un éclairage explicatif sur « Aphorismes méthodiques ». Cependant, ces principes, il les répète ici avec davantage de violence et, paradoxalement, une bonne dose d'humour. En témoignent les premiers visés par cette étude, les littérateurs, qui seraient esclaves « du marécage de la syntaxe » (1929, n° 2 : 93) comme les peintres de la tradition picturale. En cela, ils mèneraient l'existence tranquille de « rentiers paresseux » (95), confortablement assis sur les révoltes passées.

De prime abord, donc, la part véritablement « ethnologique » de l'article déborde assez peu du titre. En fait, si Einstein s'aventure dans une telle approche de l'art, c'est encore une fois par l'entremise de figures discursives codifiées. On le remarque, par exemple, lorsqu'il fait un détour flou et fugace par « les forces religieuses » et les « forces mythiques » (95) sans fournir de référent clair. Certes, cette allusion pourrait renvoyer tant aux Grecs anciens qu'aux peuples primitifs contemporains et, en conséquence, relever très indirectement de l'ethnologie. Toutefois, aucun indice précis ne permet de trancher avec certitude. Dans la même section, en parlant des « forces hallucinatoires », il salue le fait qu'« elles introduisent des blocs d'« a-causalité » dans cette réalité que l'on s'était donnée absurdément [*sic*] comme une » (95). Autrement dit, comme la réalité se révèle plutôt multiple, il est normal que les forces

hallucinatoires mettent à mal son aspect raisonné. Étant donné le point de vue particulier que je pose sur la collaboration d'Einstein à *Documents*, l'une des façons d'aborder son explication des forces hallucinatoires serait de se demander s'il s'agit là d'une idée inspirée de l'observation « scientifique » des sociétés primitives. En effet, telles que perçues et décrites par les ethnologues fréquentés par Einstein et ses contemporains, ces dernières semblent échapper au rationalisme occidental, qui ploie sous le joug de l'interprétation causale et linéaire. Cependant, puisqu'une idée de rupture irrigue l'article, peut-être serait-il plus pertinent de relier la dernière citation d'Einstein à son indéfectible volonté de voir les artistes contemporains s'affranchir des règles d'inspiration mathématique qui structurent les œuvres depuis la Renaissance (nombre d'or, perspective, etc.)¹². En somme, cette dernière interprétation m'apparaît mieux fondée que la première, dans la mesure où la présence des sociétés primitives se fait sentir de manière sous-jacente. À tout le moins, il me semble que l'ajout de cet élément au souhait formulé par Einstein contribue à le rendre plus concret. En effet, n'est-il pas vrai que la découverte de l'art primitif par les artistes européens constitue une rupture inattendue dans la chaîne de transmission des méthodes canoniques ?

Heureusement, ce ne sont pas toutes les figures récurrentes employées par Einstein qui exigent un travail d'interprétation aussi acrobatique. Cela s'avère particulièrement évident lorsqu'il se réfère à l'archaïsme psychologique et au totémisme. Comme nous l'avons entrevu jusqu'ici, il soutient que l'archaïsme psychologique ne partage aucun élément avec l'archaïsme des formes tel que pratiqué par certains expressionnistes et post-cubistes (Meffre 1989 : 65-77). Il s'agirait là, au contraire, d'une approche artistique foncièrement inauthentique : « Nous constatons

¹² En art, le nombre d'or désigne un rapport de proportion égal à 1,6180339887... Puisque ce nombre irrationnel apparaît presque parfaitement dans la structure du Parthénon d'Athènes, construit par Phidias, on lui a attribué le symbole φ (phi). En géométrie, il existe tant des rectangles que des triangles, des spirales ou des pentagones d'or. En art et en architecture, cependant, le nombre d'or, aussi appelé « divine proportion », s'applique généralement au rapport longueur / largeur dans un rectangle. En revanche, sa pseudo universalité tiendrait davantage de la volonté de certains théoriciens de la Renaissance, comme Luca Pacioli, que d'une inclination naturelle objectivement vérifiable (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nombre_d'or). Au sujet de la perspective, voir Hazan (337-395).

le retour de la création mythologique, le retour d'un archaïsme psychologique s'opposant à l'archaïsme des formes, purement imitatif » (1929, n° 2 : 100). En fait, il semble que l'archaïsme psychologique corresponde plutôt à l'idée d'un recueillement profond en soi jusqu'à l'oubli des règles sociales, des automatismes de la figuration, des réflexes visuels, etc. Pour Einstein, comme je le montrerai dans la prochaine section, est rétrograde tout artiste qui se contente de céder à l'archaïsme factice en simplifiant systématiquement, voire « mécaniquement », les formes connues de son champ visuel et de la tradition. Puisque la recherche d'un archaïsme psychologique authentique ne correspond pas simplement à une marche arrière picturale, cette attitude confine les imitateurs aux antipodes de l'avant-gardisme tant recherché :

Le type rétrograde arrive à des formes infantiles : il revient à certains événements conventionnels de l'enfance qu'il reproduit avec des raffinements techniques. Nous constatons alors une scission de l'individu en deux générations. Un *double-enfant*, pour ainsi dire, est créé dans ces conditions (100).

Il ne suffit donc pas pour l'artiste d'arriver à des résultats qui rappelleraient formellement l'art primitif qui, depuis peu, fait partie de la culture visuelle européenne. Cela d'autant plus qu'il accorde une importance capitale à l'aspect formel (Heißerer ; Neundorfer 2003b). Parvenir aux structures psychiques les plus archaïques, les plus élémentaires de l'homme, afin d'en tirer des motifs toujours déjà-là mais insoupçonnés, voilà plutôt l'exercice qu'il lui faut accomplir.

À l'époque où Freud fait paraître *Totem et tabou* (1912-1913), la théorie du totémisme, florissante depuis les années 1870, se trouvait à son apogée (Gantheret, dans Freud : 11)¹³. Puis, à partir de 1914, les recherches portant sur l'organisation sociale primitive basée sur le culte du totem, véritable Éden des anthropologues durkheimiens, auraient perdu de leur popularité au profit des études sur la parenté (Kuper : 120-121 ; Harris : 9-26). Évidemment, le présent chapitre n'offre pas le cadre

¹³ Le titre original de *Totem und Tabu* comportait également un sous-titre *Über einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés]. Les réflexions de Freud doivent beaucoup aux hypothèses de Darwin et aux travaux de H. Spencer, R. Tylor, É. Durkheim et, surtout, J. G. Frazer, auteur du gigantesque *Totemism and Exogamy* (1910, 4 volumes, 2200 pages !). Je reviendrai à cet anthropologue au chapitre 4.

idéal pour synthétiser en quelques lignes ce que les anthropologues du tournant du XIX^e siècle cherchaient à démontrer au moyen de cette théorie. De toute façon, je ne considère pas cette étape comme essentielle à l'exploration des articles d'Einstein. En revanche, il me faut répondre au moins partiellement à la question suivante, déjà posée par Freud : « Mais qu'est-ce qu'un totem ? » (Freud : 73). Puisque Freud en propose lui-même une définition susceptible de donner une idée approximative de l'état du concept à l'époque d'Einstein, il n'est pas inutile d'y recourir :

En général [un totem est] un animal, comestible, inoffensif ou dangereux, redouté, plus rarement une plante ou une force naturelle (pluie, eau), qui se trouve dans un rapport particulier avec tout le clan. Le totem est, premièrement, l'ancêtre du clan, mais en second lieu aussi son esprit protecteur et secourable, qui leur envoie des oracles, et connaît et épargne ses enfants alors qu'il est dangereux par ailleurs (Freud : 73).

Le lien entre un homme et son totem est un lien réciproque ; le totem protège l'homme et l'homme prouve son respect pour le totem de différentes façons : par exemple, si c'est un animal, il ne le tue pas, et, si c'est une plante, il ne la cueille pas. Le totem se distingue du fétiche en ceci : il n'est jamais un objet individuel, mais toujours une espèce, en général une sorte d'animaux ou de plantes, plus rarement une classe d'objets inanimés et, plus rarement encore, d'objets produits par l'habileté humaine (231).

À première vue, il y a loin du totémisme à l'art d'avant-garde du XX^e siècle, d'autant plus qu'Einstein semble surtout exploiter les possibilités métonymiques et syncrétiques de ce concept fécond. Aussi privilégie-t-il la partie sur le tout et, pour dynamiser son propos, fusionne des pratiques vaguement apparentées. Par exemple, dans « André Masson, étude ethnologique », tablant sur des images aussi fortes que provocantes, il fait alterner indifféremment *totémisme* et *animisme* dans des contextes inattendus. Ainsi, comme c'est souvent le cas avec Einstein, l'emploi qu'il fait de ces termes se révèle principalement rhétorique et, de surcroît, en décalage par rapport aux acceptions courantes. Cela explique en grande partie les difficultés de lecture rencontrées.

En effet, si Kuper rappelle que la théorie du totémisme a servi de « foundation myth of rationalism » (121), Einstein en invoque paradoxalement la nature antirationaliste dans un enchaînement dont lui seul possède la clé :

On peut dessiner les objets en les observant ou les valoriser comme symptômes ou parties des processus psychologiques. La distance entre le sujet et l'objet est alors diminuée. L'homme et ses objets forment une unité et nous constatons une identification totémiste qui peut être signifiée comme un archaïsme magique ou psychologique (1929, n° 2 : 100 / 102).

Si je devais risquer une interprétation et, suivant Einstein, considérer l'archaïsme psychologique comme un apport positif à l'art, contrairement au banal archaïsme des formes, alors cette « identification totémiste » correspondrait à une équivalence du genre : *la représentation vaut pour l'objet, voire elle a le pouvoir de s'y substituer ou de se confondre avec lui*. Puisque cette interprétation personnelle du totémisme mène à l'autonomisation de l'œuvre d'art vis-à-vis de son modèle, aussi présente-t-elle des aspects positifs. Or, quelques lignes plus loin, Einstein brouille les pistes en rendant sa lecture du totémisme quelque peu contradictoire : « On est fatigué de l'identité biologique : les oiseaux et les poissons figurés ont été l'objet d'une identification totémiste » (102). Puisque « l'identité biologique » qu'il déplore ici s'apparente à la réalité mécanisée critiquée auparavant dans « Aphorismes méthodiques », il y a tout lieu de croire que l'identification totémiste, telle qu'il la conçoit, comporte également une version négative.

Malgré tout, il demeure difficile de percevoir un lien clair entre sa vision duelle de l'identification totémiste et une définition contemporaine du totémisme, par exemple celle que Freud a synthétisée dans *Totem et tabou*. Chez Einstein, ce concept ne renvoie pas à l'organisation présumée des sociétés primitives autour d'un totem, mais semble désigner d'abord et avant tout le résultat concret de la représentation d'un objet, l'œuvre, selon une perspective guidée soit par l'expérience (archaïsme psychologique), soit par le mimétisme (archaïsme des formes). Au fond, il donne ici l'impression de confondre *totems* et *fétiches*, que Mudimbe désigne ironiquement comme des « African objects supposedly having mysterious powers » (9). Pourtant, Einstein critiquait sévèrement ce genre d'imprécisions dans *Afrikanische Plastik* :

Man nennt die afrikanischen Statuen oft Fetische und jeder gebraucht dies Wort ; doch erklärt es nichts, bedeutet alles mögliche und verdeckt den Sinn dieser Skulpturen und

vor allem unsere Unkenntnis. Unter der Bedeutungsmasse dieses Wortes verdunstet der genaue Sinn des Gegenstandes ins Vage (AP : 64).

[Les statues africaines sont souvent appelées fétiches et tout le monde emploie ce mot ; pourtant il n'explique rien, signifie tout et son contraire, de même qu'il cache le sens de ces sculptures et, surtout, notre ignorance. Sous la masse des significations de ce mot, le sens exact de l'objet se perd dans le vague (je traduis).]¹⁴

Si les quelques termes d'inspiration ethnologique employés par Einstein présentent des contradictions apparentes au sein même d'un article, alors on s'imagine aisément le casse-tête qu'impliquerait leur interprétation globale.

Bref, l'étude « ethnologique » de l'œuvre de Masson promise par Einstein se révèle, à première vue, pour le moins embryonnaire. Si bien que malgré les quinze œuvres qui illustrent l'article, la construction éparpillée lui permet à la fois d'éviter l'*ekphrasis* et d'éluder le sujet annoncé dans le titre. Cela n'a rien de bien étonnant, car Einstein affectionne cette pratique déroutante au moins autant qu'il abhorre la description de tableaux. C'est ce que Kleinschmidt a décrit, en référence à *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, comme la « Krise der Beschreibbarkeit¹⁵ » (231). À ce sujet, dans « Notes sur le cubisme », il y va de cette observation judicieuse : « nous remarquons qu'en raison de la structure de la langue la force simultanée du tableau est divisée et que l'impression est détruite par l'hétérogénéité des mots » (1929, n° 3 : 146). En fait, pour faire le pont entre les deux parties principales de son texte, l'une abstraite et l'autre, à quatre paragraphes de la fin, davantage tournée vers Masson, il utilise de nouveau une phrase à la logique surprenante : « Une partie d'un objet représente la totalité et c'est une réaction *mythique* que provoquent ces tableaux de Masson, comme par une sorte d'infection » (1929, n° 2 : 102, je souligne). À la limite, la synecdoque qu'il suggère pourrait enrichir sa lecture syncrétique du totémisme, de l'animisme et du

¹⁴ En fait, selon le *Petit Robert* (1994), contrairement à « totem », mot d'origine algonquienne, « fétiche » vient du portugais *feitiço* (du latin *factitius*, « artificiel »). En portugais contemporain, *feitiço* désigne un charme, un enchantement, un fétiche ou un sortilège (source : <<http://www.lexilogos.com>>).

¹⁵ C'est-à-dire la « crise de la descriptivité » (je traduis). Dans « *Kritik an Anschauung* ». *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*, ouvrage traitant de cette problématique, Neundorfer analyse les stratégies ekphrastiques à l'œuvre dans *Negerplastik* et l'approche einsteinienne du cubisme (2003b : 72-88 ; 226-274). Quant à Rumold (2004), il s'interroge sur l'opportunité de considérer la peinture comme un langage.

fétichisme, déjà présente dans *Negerplastik* (28 ; 30). En revanche, comment faut-il interpréter la « réaction mythique » du spectateur ? En d'autres termes, pourrais-je moi-même réagir *mythiquement* devant une toile de Masson ? Saurais-je spontanément comment faire¹⁶ ?

Heureusement, à force de se buter au style d'Einstein, on finit par s'habituer à son emploi élastique et parfois abusif des termes issus du jargon ethnologique. De même, malgré (ou à cause de) son idiosyncrasie marquée, son discours à rebrousse-poil s'intègre plutôt bien à l'orientation de *Documents*. En contrepartie, il faut souligner que l'accumulation de ces remarques approximatives met en péril aussi bien la lisibilité que la crédibilité de ses analyses, et ce, malgré tout ce qu'elles comportent d'observations lumineuses. Aussi m'apparaît-il tout à fait justifié de ne pas recevoir sérieusement la plupart de ses recours à l'ethnologie, particulièrement ceux qu'il enrobe d'une ironie mordante, mais plutôt comme des pointes contre certains principes sacro-saints de l'histoire de l'art occidental. En revendiquant, du moins sur le plan formel, une approche anthropologique de toute œuvre d'art, tant du point de vue de la compréhension que du faire, il cherche surtout à montrer qu'il se situe en marge des traditions historiographiques et artistiques. C'est probablement pour s'en distinguer, justement, que ses analyses les plus osées agrémentent les concepts ethnologiques d'effets comiques. On le remarque très clairement vers la fin de l'article dans cette allusion aux époques primitives qui vise à mettre en contexte le processus de la métamorphose :

Étant donné que, lors de l'extase, le moi disparaît, nous constatons une attitude syntonique. On se souvient de l'importance des transmutations aux époques primitives et des besoins exogames d'élargir l'identité. Il suffit de rappeler les vêtements-masques qui incitent à des identifications avec des animaux, des ancêtres, etc. Une autre force, une autre figure, remplace le moi éclipsé du visionnaire. Cependant que ce moi éclipsé,

¹⁶ Au sujet de la réception de l'œuvre d'art, Benjamin écrit : « *La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin* » [« *Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste z. B. bei Chaplin um* » (1991 : 161 ; 1978 : 459, italiques de l'auteur).

sorti du corps de l'extatique, entre dans un animal, une pierre, une plante (1929, n° 2 : 102).

Après ce passage pour le moins opaque, plus rien. Alors que cette digression se voulait un exemple susceptible d'expliquer un concept-clé de sa théorie artistique, soit la métamorphose au moyen de l'hallucination, Einstein se garde bien de développer et revient directement à Masson. En fait, on dirait que ce détour par l'anecdote ethnologique sert surtout à surajouter une interprétation profondément personnelle aux tableaux du peintre, comme s'ils prouvaient le bien-fondé de sa théorie. Selon lui, les toiles de Masson remplissent une fonction de sauvegarde de la vie par une métamorphose du naturalisme traditionnel, c'est-à-dire en opérant un transfert de la représentation de l'homme à l'animal. Ainsi, « [c]es animaux sont des identifications dans lesquelles on projette les événements de la mort, afin de n'être pas tué soi-même » (102).

Ce dernier exemple montre encore une fois l'écart béant entre le projet d'Einstein, qui souhaite une plus étroite collaboration entre l'ethnologie et l'histoire de l'art, et les résultats auxquels il arrive. Dans la mesure où il réserve rarement aux termes issus de l'ethnologie un emploi autre que figuré, il serait donc difficile de parler, à la suite de Meffre, d'une « ethnologie de l'art moderne » particulièrement réussie. En revanche, le mélange des genres sur lequel se fonde son approche de l'art lui permet de jeter un regard tout à fait unique sur l'avant-garde contemporaine et de poursuivre son *combat* sur le terrain plus concret de l'analyse des œuvres. Cela le conduira à distinguer de manière tranchée les imposteurs, coupables de régression vers l'archaïsme des formes, et les artistes authentiques, c'est-à-dire ceux qui sont parvenus au stade hallucinatoire et extatique de l'expression plastique et picturale.

2.2 Contre l'archaïsme des formes : ce qu'il faut éviter à tout prix

Exception faite de l'intrigant « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », ce n'est pas dans ses comptes rendus qu'Einstein s'inspire le plus directement des notions propres à l'ethnologie. Bien que la visite d'une galerie ou d'un musée s'apparente en

quelque sorte au travail de terrain mené par l'ethnographe, puisqu'elle ne peut se concrétiser qu'*in situ*¹⁷, il s'en tient généralement à des propos tranchés qui rappellent à la fois le ton et l'esprit des articles analysés dans la section précédente. Quant à l'ethnologie, elle ne semble pas compter pour beaucoup dans ses préoccupations de chroniqueur artistique. Cela explique pourquoi je n'ai retenu que trois comptes rendus, tous très vaguement tournée vers l'ethnologie, sur les sept qu'il a signés. Dans les quatre que j'ai écartés, rien ne s'en approche¹⁸. En survolant « L'exposition de l'art abstrait à Zurich » et « Exposition de collages (Galerie Goemans) », deux comptes rendus très critiques d'œuvres contemporaines, je tâcherai de montrer dans les pages qui suivent ce qu'Einstein estimait contraire à la voie à suivre. Cette approche *négative* de la théorie einsteinienne de l'art contemporain en complétera l'analyse préliminaire esquissée jusqu'ici.

Pour commencer, puisque l'information n'apparaît jamais clairement dans le texte, il me faut préciser que « L'exposition de l'art abstrait à Zurich » rend compte de l'exposition *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik [Peinture et sculpture abstraite et surréaliste]*, qui s'est tenue au Kunsthaus de Zurich du 6 octobre au 3 novembre 1929. Étant donné que ce numéro de *Documents* fut publié en novembre 1929 (Yvert 1996 : 26-27), on peut supposer qu'Einstein s'est effectivement rendu à Zurich pour assister à l'exposition et se procurer le catalogue¹⁹. Parmi les quarante artistes qui y figuraient,

¹⁷ Si l'on en croit le classement de Joyce des articles anonymes attribuables à Einstein (2002 : 263), il aurait toutefois réussi, dans « Exposition de peinture française moderne au musée de New-York » (1929, n° 7 : 396-397), le tour de force qui consiste à rendre compte d'une exposition sans même l'avoir vue. On le sait, Einstein n'est jamais allé aux États-Unis (Meffre 2002 : 254-256).

¹⁸ En fait, « Exposition "Il settecento italiano" à Venise » et « Exposition Cézanne (Galerie Pigalle) » rappellent, d'une part, qu'Einstein ne s'intéressait pas qu'à l'art en train de se faire et, d'autre part, qu'il fréquentait la Galerie Pigalle avant l'exposition d'art africain et océanien. Quant à « Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim) », il s'agit davantage d'un hommage senti au peintre, décédé subitement en 1927. Enfin, dans « Exposition de sculpture moderne », Einstein donne dans la réclame pour ses amis sculpteurs plutôt que dans le compte rendu. Par ailleurs, j'analyserai « Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre) » dans la dernière section de ce chapitre.

¹⁹ J'ai découvert l'existence de trois versions du catalogue en question, toutes archivées à la bibliothèque du Kunsthaus Zürich. La première est un répertoire provisoire [« vorläufiges Verzeichnis »] et la seconde une édition abrégée [« kleine Ausgabe »], sans préface. Quant à la troisième, sans doute celle acquise par Einstein, elle contient seize planches d'illustrations et une préface dont je n'ai pu déterminer l'auteur.

représentés par quelque 150 œuvres qui semblaient destinées à la vente, on remarque la présence d'Arp, Braque, Dalí, Delaunay, van Doesburg, Ernst, Gris, Kandinsky, Klee, Léger, Malevitch, Mondrian, Picasso et Schwitters (cf. Annexe 6). À vrai dire, Einstein s'élève d'emblée contre la dénomination choisie pour décrire le regroupement d'artistes représentés à l'exposition : « Il est surprenant de constater qu'on peut encore parler de l'*art abstrait*, et s'imaginer encore que des formes ou des faits, parce qu'ils sont dégagés de leur sens conventionnel, sont abstraits et non concrets » (1929, n° 6 : 342). En effet, pour Einstein, l'œuvre d'art idéale ne doit pas se limiter à la représentation des objets de la réalité concrète, mais plutôt mettre au jour (et au monde) des instantanés de l'activité psychique de l'artiste, afin de les concrétiser.

Ce qui saute aux yeux dans ce compte rendu, outre qu'il présente un point de vue très polémique, tient principalement à deux éléments. D'une part, il renvoie à la position binaire d'Einstein par rapport à la question de la représentation dans les plus récents développements de l'art contemporain. Là où les commissaires de la galerie zurichoise voyaient une exposition d'œuvres réunies sous le signe de l'abstraction et du surréalisme, Einstein perçoit plutôt un affrontement entre deux factions irréconciliables. D'un côté, il salue les artistes qui, comme Picasso, Braque, Gris et Léger, font de leurs tableaux des « inventaires d'expériences, riches et audacieux », voire des « psychogrammes » (342)²⁰. De l'autre, Einstein voit en revanche des « hygiénistes », « d'étranges pythagoriciens » ou encore des « modernistes fanatiques » qui, comme Malevitch et Mondrian, produisent des « tableaux géométriques » vides et « en contradiction avec la complexité des processus psychiques » (342). D'autre part, Einstein affiche un mépris sans fard envers tout discours théorique que les artistes tirent de leur art, ou encore, ce qui est pire, de l'art

²⁰ Selon Kiefer (1994a : 452), la première occurrence du terme *Psychogramm* dans l'œuvre d'Einstein remonterait à la seconde édition de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1928). Au-delà de son sens littéral, soit « transcription de l'âme » (des éléments grecs *psukhê*, « âme sensitive », et *gramma*, « lettre » ou « écriture »), le psychogramme suggère que le point culminant du fonctionnalisme occidental est désormais atteint.

qu'ils produisent en appliquant un programme dicté par des principes intellectuels. À l'en croire, cette tâche n'incomberait qu'aux historiens de l'art ou aux critiques particulièrement clairvoyants qui, comme lui, élaborent des théories esthétiques sur la base de leurs analyses et de leurs inclinations. Quant aux artistes authentiques, il ne leur appartient pas de gloser eux-mêmes leurs créations. Ce seul effort révèle que leurs œuvres participent bien plus de processus intellectuels que de l'activité psychique. Aussi le point de vue qu'ils jettent sur leurs œuvres ne peut-il être que faussé.

De toute façon, théorisés ou non, les résultats concrets auxquels aboutissent certains des artistes exposés se révèlent à ses yeux pauvres et prétentieux, car « ces peintres — abstraits ou suprématistes — mettent en jeu une sorte de mathématique d'amateurs, pour gonfler leurs piètres solutions d'une importance générale » (342). Qualifiant leur méthode de « réactionnaire », Einstein considère en outre qu'il s'agit là d'une vieille histoire qui se répète grâce au recours à « des solutions vieillottes » découlant de la généralisation :

On réduit à des formules expurgées les tableaux tendus et presque indécomposables des devanciers, ce qui veut dire qu'on les *vide*.

Tout ce que font les suprématistes est borné par des souvenirs se rattachant à la maison protectrice de maman, aux routes linéaires, au système métrique. Ces tableaux standardisés et hygiéniques ne sont pour nous que des hypertrophies de l'ordre. Des flics théoriques règlent la comptabilité des formes, d'où toute surprise dangereuse est soigneusement exclue (342).

Bref, les artistes dont la production se limite à l'illustration de « doctrines » restent à la surface des choses visibles, les réduisant à guère plus que des formes standardisées comme le cercle et le carré, au lieu d'explorer les processus psychiques. Toutes ces critiques expliquent en partie pourquoi Einstein n'accorde pas la moindre crédibilité au préfacier anonyme du catalogue. Après tout, celui-ci a non seulement eu l'audace de rassembler autour d'un même événement des artistes qui ne partagent que les outils, mais aussi d'écrire que « Masson et Miró jouent aimablement de notre fantaisie, en lui offrant un terrain vide d'apparences, pour qu'elle y réalise les plans les plus légers et les plus spirituels » (342). Peu convaincu par ce qu'on dit de « [ses] amis »,

Einstein réplique : « Ici nous ne pouvons malheureusement que constater le vide spirituel de l'aimable préfacier... » (342). Qu'à cela ne tienne, la grande majorité des artistes représentés à cette exposition (en fait, tous sauf Meyer-Amden, Savitry, de Togores et Ladislaus Moholy-Nagy) figurent dans *L'art au xx^e siècle*, ouvrage qui propose notamment un large panorama de la peinture et de la sculpture occidentales de l'entre-deux-guerres (Walther : 682-840).

Cela dit, comme je le laissais entendre plus tôt, il n'y a dans ce compte rendu pas la moindre trace d'ethnologie, pas plus dans les termes que dans la méthode, ne serait-ce que parce qu'il ne se réfère à aucune œuvre spécifique, donc à aucun document photographique. Certes, sur le plan thématique, on peut remarquer des liens ténus entre *Negerplastik* et une allusion fugace au volume, que seuls les cubistes et les primitifs authentiques semblent maîtriser. Cependant, il va sans dire que la perception même de ce fin rapport intertextuel eût été impossible sans la loupe analytique préconisée dans le présent travail.

Quant à « Exposition de collages (Galerie Goemans) », texte publié le 1^{er} mai 1930 (Yvert 1996 : 30), il s'agit en quelque sorte d'un pamphlet sommairement déguisé en compte rendu. À première vue, Einstein semble y critiquer une exposition de collages qui a effectivement eu lieu à la galerie Goemans en mars 1930. Or, à vrai dire, cette charge frontale contre le nouvel académisme affiché par des surréalistes comme Aragon et Dalí constitue l'un des textes les plus polémiques jamais publiés dans *Documents*. En même temps, c'est également celui qui procure le plus grand plaisir de lecture à ceux qui apprécient l'humour inventif et dévastateur d'Einstein²¹.

D'abord, après quelques réflexions nostalgiques sur l'époque révolue où les collages « jouaient le rôle destructeur des acides » contre la virtuosité, il remercie la

²¹ Bien avant *Documents*, Einstein y était allé de quelques coups vicieux. Par exemple, dans « Ein Chinabuch » (1922), il démolit à la hache un ouvrage d'Ernst Fuhrmann (avec raison, semble-t-il) et conclut sur cette phrase assassine : « Es beschämt, daß solcher Unfug bei schlimmem Papiermangel kostspielig publiziert werden darf » [« Il est honteux qu'en ces temps de grave pénurie de papier, on puisse fait paraître à grands frais une telle bêtise »] (W2 : 220, je traduis). En comparaison, il se révèle presque tendre avec les surréalistes.

galerie Goemans « d'avoir montré quelques spécimens d'œuvres datant d'une époque héroïque et mordante » (1930, n° 4 : 244). Bien qu'il s'agisse là de ce qu'Einstein dira de plus précis sur le contenu même de l'exposition, on sait grâce au catalogue qu'elle regroupait une quarantaine d'œuvres en tout, dont vingt-trois étaient reproduites : Arp (2), Braque (1), Dalí (1), Derain (1), Duchamp (2), El Lissitzky (1), Ernst (4), Magritte (1), Man Ray (1), Miró (2), Picabia (2), Picasso (3), Alexandre Rodtchenko (1) et Yves Tanguy (1). En ce qui concerne le reste de ses nombreuses critiques, Einstein les réserve à la préface d'Aragon, « élégante » (1930, n° 4 : 244) mais à côté de la cible lorsqu'elle traite du merveilleux (Aragon : 37-78), ainsi qu'aux productions artistiques contemporaines qui ne sont *heureusement* pas exposées dans cette galerie. C'est d'ailleurs contre ces créateurs, dont Dalí, ce « virtuose en carte postale myosotis » (1930, n° 4 : 244), qu'Einstein emploie le seul terme d'origine ethnologique de l'article, ici très éloigné de son contexte habituel : « Il y a des messieurs qui croient possible de protester sérieusement contre une logique — moyen d'oppression — par une autre logique, ou contre des tableaux par d'autres tableaux. Ce n'est que changement de fétiches » (244). Compte tenu de tout ce qu'il a écrit sur les artistes qui, comme Dalí, s'imaginent que le démoniaque, c'est « le rossignol vu à l'envers » (244) ou le renversement des polarités entre le beau et le laid, le terme *fétiches* ne recouvre ici évidemment rien de positif. Déjà floues dans *Negerplastik*, un peu plus précises dans les textes subséquents, les significations et les connotations du fétiche ne font que proliférer tout au long des contributions d'Einstein à *Documents*. Si bien que le terme peut passer de la neutralité, lorsque utilisé dans un contexte pseudo ethnologique, aux sous-entendus très péjoratifs lorsque employé pour critiquer des artistes européens.

2.3 Deux analyses de cas : Georges Braque et Fernand Léger

L'enthousiasme d'Einstein pour les œuvres cubistes autres que celles de Picasso s'était manifesté bien avant qu'il ne rédigeât son *Georges Braque* au tout début des années 1930. Comme en témoigne sa correspondance avec le collectionneur et marchand d'art

parisien Daniel-Henry Kahnweiler (*CORR* : 121-158), il s'est intéressé à de nombreux artistes dès leurs premières créations, c'est-à-dire avant même que la critique d'art ne les regroupât en mouvement. Or, en examinant « Tableaux récents de Georges Braque » et « Léger : quelques œuvres récentes », on constate qu'Einstein semble apprécier ces peintres pour des raisons qui diffèrent substantiellement de celles invoquées dans les articles analysés plus tôt ou ceux consacrés à Picasso. Par exemple, il affirme ici que les toiles de Braque ne renvoient ni à l'émotion, ni aux forces hallucinatoires si puissantes chez Picasso, mais plutôt à une forme de conscience religieuse. Quant à Léger, il serait un simple « standardiseur » (1930, n° 4 : 195) qui se servirait de l'homme comme d'un banal objet mécanisé. Afin de déterminer la place exacte qu'occupent ces deux artistes dans le panthéon cubiste d'Einstein, il convient d'abord de bien déterminer les contrastes qu'il révèle sans jamais émettre la moindre remarque négative. Après cette étape nécessaire, j'examinerai la façon dont les concepts ethnologiques, malgré leur présence très discrète, se manifestent dans son analyse.

Dans la première moitié de son article sur Braque, Einstein développe des thèmes apparentés à ceux déjà abordés dans la section précédente en s'attaquant aux imitateurs qui dissimulent derrière un programme leur manque d'originalité. Certes, cette ressemblance s'explique en partie par le fait que ce texte a paru dans la même livraison que « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », mais ses critiques s'articulent ici de manière plus précise. Sans jamais les citer nommément, Einstein accuse certains artistes contemporains d'être de « louches pirates » et des « exploiters » à la mode, avant d'attribuer leur penchant pour la vulgarisation des trouvailles picturales « aux tendances démocratiques du moment » (1929, n° 6 : 289). Poussant ensuite l'ironie un cran plus loin, il affirme à propos des récupérateurs du cubisme qu'ils

apaisent l'irritation du voyeur libéral qu'un à peu près inoffensif tranquillise agréablement. [...] Aujourd'hui, on falsifie les audaces les plus significatives, on fabrique des marchandises charmantes. On aboutit ainsi à une rapide dégénérescence des formes, et sans aucun danger (289).

Bref, selon Einstein, la contribution principale de ces « moralistes de la forme pure [qui] prêchent pour le carré, empli de soulographie mathématique » (290), se résume à émousser tout le mordant du mouvement en marche. Il en résulte un affadissement généralisé de la nouveauté, « une révolte toute en ondulation et en peluche » (290).

Or, contrairement à ces « dilettantes des mathématiques », parmi lesquels Einstein classerait probablement Dalí, Malevitch et Mondrian, écorchés ailleurs, Braque ferait partie de ces « grands constructeurs tectoniques [qui] découvrent des structures mythiques et, avant tout, une architecture dominante » (290). Ainsi, bien « qu'on ne p[uisse] rien y ajouter avec des mots » (290), son œuvre suscite chez lui une admiration sans bornes. Pourtant, parmi les facteurs à l'origine de cet enthousiasme, on retrouve relativement peu de caractéristiques déjà exposées dans les deux articles théoriques analysés plus tôt. En effet, il n'est ici question ni de forces hallucinatoires, ni de totems, mais bien de la « domination de soi-même, cette faculté de ne commencer un tableau que lorsque sa conception est finie » (290). Là se trouverait la clé de l'œuvre de Braque, le secret de sa parfaite maîtrise des formes. C'est ce qui lui permet, entre autres, de « neutralise[r] ses tableaux par des résultats achevés », rendant ainsi invisible « le caractère intime de la formation de l'image » (290). En somme, de la même manière que Leiris dira de Picasso que chacune de ses œuvres met au monde des objets qui donnent l'impression de préexister à leur propre représentation (cf. Chapitre 3), Einstein va jusqu'à affirmer que, pour Braque, « le tableau est déjà terminé avant d'être peint ». Cela élimine toute interprétation qui s'appuierait sur « une fissure psychologique » (290). Par conséquent, il est inutile de chercher des éléments du psychogramme dans ses tableaux, puisque l'inconscient n'y intervient que minimalement.

Au contraire, ceux-ci attirent toute l'attention du spectateur sur les *formes en soi*. Étant donné que la réalisation technique succède à la conception de ses œuvres (ce qui limite les excès, producteurs d'imprévus), les résultats obtenus « éliminent tout élément dramatique », atteignant ainsi à « la mystérieuse et sereine perfection » (296).

Autrement dit, les tableaux se donnent à voir comme autant de formes inventives et organiques agencées avec *maestria* sur une toile, sans jamais soulever d'interrogations du genre : qu'est-ce que l'artiste a voulu dire en peignant cette nature morte (fig. 2.3 et 2.4) ? Selon Einstein, Braque ne représente pas des objets, mais crée bel et bien des formes porteuses de significations multiples sur le plan du pictural. C'est pourquoi, grâce à sa maîtrise technique tout à fait étrangère au « bonheur de l'hallucination », Braque parviendrait à dissimuler à la fois « le débordement et l'émotion primitive », « la grande aventure de l'invention » et « l'intimité psychologique » (296).

Alors que tout élément psychologique semble exclu des tableaux de Braque, Einstein fait allusion au gnosticisme antique et aux théories de Jung pour élaborer, au contact des œuvres récentes de Léger, une nouvelle variante de son approche de l'art. En se basant sur les oppositions dialectiques issues de ces deux courants de pensée (psychique / hyléique ; introverti / extraverti), il considère Léger à la fois comme un *hyléique* et un *extraverti*. C'est-à-dire, d'une part, qu'il fait partie de ces « êtres [matériels] dépourvus d'esprit et d'âme [...] uniquement constitués d'éléments charnels voués à la destruction²² » et, d'autre part, qu'il est tout entier « tourné vers le monde extérieur » (Petit Robert, 1994). De ces deux adjectifs aux sous-entendus matérialistes, dans le sens le plus concret du terme, il faut conclure que les tableaux de Léger ne font pas état de sa vie intérieure. Si Einstein mentionne la dualité jungienne dès l'introduction, ce n'est aucunement pour jeter les bases d'une approche psychanalytique de l'art, encore moins de l'œuvre du peintre. Bien au contraire, en tant que personne hyléique et extravertie, Léger s'oppose à la fois aux « expériences immédiates d'ordre hallucinatoire » et aux psychogrammes. Alors, « [l']inconscient, pour lui, est égal au néant », si bien que « le psychique est un élément inconnu, avec lequel on ne peut pas travailler » (1930, n° 4 : 191). De plus, étant donné que Léger

²² Article « Gnosticisme », auteur anonyme, *Wikipedia* (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Gnose>, site consulté le 30 novembre 2005). Il me faut préciser qu'en français moderne, surtout en philosophie, l'adjectif *hyléique* (du grec *hulê*, « bois ; matière ») est plus courant que celui employé par Einstein, qui semble calqué sur la forme allemande, soit *hylisch*.

pratique une permutation systématique des objets, il s'ensuit que sur ses toiles, pour paraphraser la célèbre formule de Magritte, une pipe n'en représente jamais une : elle n'est qu'une forme parmi tant d'autres. D'où son « [i]ndifférence complète à l'égard des significations » (191). De ce point de vue, il serait absurde pour le spectateur de se demander ce que Léger a voulu dire en peignant un trousseau de clés ou un revolver (fig. 2.5 et 2.6).

Ainsi, plus radicalement encore que Braque, Léger serait un peintre fasciné par les formes, celles qui par analogie ne renvoient qu'à des choses du monde *extérieur*. Puisque l'extraverti qu'il est ne se réfugie jamais en soi pour tirer de sa subjectivité une perspective déformante sur les objets, il se soumet aux exigences des choses qu'il peint. C'est ce qui permet à Einstein d'affirmer que « Léger n'a employé le cubisme que pour renforcer les objets », car il est littéralement « possédé par le mythe de l'objet » (195). Tout à fait dépourvue de lyrisme, la peinture de Léger chercherait donc à standardiser les objets courants du monde industriel en acceptant d'emblée leur plasticité constitutive, voire en l'accentuant au profit du sens commun :

Cette peinture est caractérisée par un positivisme optimiste : les objets sont des faits standardisés, qu'on peut indéfiniment répéter ; la norme est plus forte que la variante subjective, parce qu'elle correspond à la mentalité de la masse et aux fins que celle-ci propose. Cette tendance à la négation du fait psychologique et de l'individu explique pourquoi l'art de Léger est apprécié par les [R]usses soviétiques, par les [A]méricains, et par certains groupes à l'esprit très industriel (194).

Après tout ce qu'Einstein a pu écrire contre le fétichisme en art, il est étonnant de lire qu'une telle pratique présente également des aspects positifs, du moins chez Léger. En fait, ce qui lui confère un statut particulier parmi les peintres loués par Einstein, malgré cette obsession pour les objets manufacturés, tient à l'effacement de son individualité au profit d'« une régression [jungienne ?] vers l'idée collective de groupe » (195). Dans cette perspective antisubjectiviste et terre-à-terre, par conséquent collectiviste et vaguement tribale, d'où l'arbitraire est absolument exclu, il est normal que « [l]es objets ne so[ie]nt plus les métaphores de l'homme » (195) et que les formes ordonnées priment sur tout.

Plutôt que d'essayer de déterminer les raisons pour lesquelles Braque et Léger échappent en quelque sorte aux impératifs esthétiques exposés par Einstein depuis la première livraison de *Documents*, je préfère me concentrer sur la présence très subtile de l'ethnologie dans ces deux articles. De toute façon, puisqu'elle procède de la volonté d'unifier un discours essentiellement hétérogène, je considère qu'une telle tentative a toutes les chances d'échouer. Au fond, au-delà de toutes les contradictions superficielles, Einstein aimait les tableaux de Braque et de Léger parce qu'ils mettaient à l'avant-plan les formes en soi, c'est-à-dire ni métaphoriques ni anthropomorphes, et que celles-ci comportaient des éléments tectoniques.

Cela dit, les allusions à l'ethnologie n'apparaissent qu'à l'état de traces, principalement dans l'article sur Braque. En fait, abstraction faite du clin d'œil final à la vie tribale que j'ai déduit de l'apologie de la vie collective, il n'y a que peu d'éléments tangibles dans l'article traitant de Léger. Ainsi, une fois relevées les expressions « Totémisme industriel » et « mythe de l'objet » (1930, n° 4 : 194 ; 195), je n'exagère pas en disant que le sujet s'essouffle. En revanche, force est de constater que la substance se révèle plus abondante dans l'article portant sur Braque.

D'abord, on se rappellera que, très critique à l'égard de la domestication de la révolte picturale orchestrée par « des *primitifs* roués », Einstein se réfère aux « grands constructeurs tectoniques [qui] découvrent des structures *mythiques* » (1929, n° 6 : 290, je souligne). En même temps qu'il met en évidence la part intrinsèquement architecturale de l'art tectonique, qu'on retrouverait selon lui tant dans les sociétés primitives que chez Braque, Léger et Picasso, il reproche à l'art trop versé dans les mathématiques (de la Renaissance aux derniers développements de la peinture contemporaine) de négliger ce qu'il appelle « le grand canon des sauvages » (290). Bien qu'il s'agisse là du seul passage de l'article où il aborde des thèmes vaguement inspirés de l'ethnologie, il n'en est pas moins important. Bien entendu, l'expression manque de précision, car on ignore quels sauvages sont ici concernés. Au-delà de ce fait, Einstein donne l'impression d'hésiter entre la critique constructive et la démonstration

négative, si bien qu'on ne saurait dire quelle part de dérision renferme le passage qui suit :

Ces dogmatiques optimistes [les suprématistes ?] méconnaissent que le grand canon des sauvages par exemple — et l'on peut parler de canon à leur sujet — est né de la terreur et de la défense contre les forces démoniaques ; ils méconnaissent que ce type de formes constitue une partie déterminée des rites magiques. Ces formes toujours répétées et fermement établies dérivent de l'angoisse devant l'invisible et devant la disparition soudaine par la mort. Ces constructeurs académiques [les mauvais artistes modernes ou les sauvages ?] compensent leur frayeur par un académisme raide et figé ; une statue reste magiquement sans effet si elle n'est pas conforme à l'expérience antique ; ainsi le sauvage paie sa construction tectonique par un arrêt de l'évolution des formes équivalent directement à l'anéantissement (290).

À première vue, on pourrait croire qu'Einstein invoquait « le grand canon des sauvages », *a priori* perçu positivement, en guise de contre-exemple à l'art contemporain stérile qu'il abhorre. Pourtant, à mi-parcours, un glissement instaure une certaine confusion entre les sauvages dont il parle et les artistes européens qu'il critique. Cela mène au brouillage des véritables référents de ces « constructeurs académiques ». En effet, puisque sous la plume d'Einstein cette dénomination porte une connotation très péjorative, elle résonne comme un écho des « dogmatiques optimistes » du début de l'extrait. En outre, l'« académisme raide et figé » dont il parle conviendrait davantage à un art qu'il méprise (le primitivisme imitatif, aussi appelé archaïsme des formes, ou le suprématisme programmatique) qu'à celui qu'il valorise généralement (l'art africain ou, pour reprendre ses termes, « sauvage »). Après tout, s'il propose cet exemple, c'est avant tout pour critiquer une certaine classe d'artistes contemporains qui ne correspondent pas à ses idéaux esthétiques.

Cependant, la progression logique de ce passage semble suggérer la piste de lecture inverse. Dans cette perspective, les « constructeurs académiques » seraient plutôt les sauvages. Si tel était le cas, alors la conclusion pessimiste de cet appel au « grand canon des sauvages », qui devait d'abord servir de contre-exemple éloquent, jetterait un froid sur la digression d'Einstein. Bien qu'elle reprenne plusieurs idées exprimées autrement dans *Negerplastik* et *Afrikanische Plastik*, sa conclusion diffère de tout ce qu'Einstein a écrit dans *Documents*, sauf peut-être dans « À propos de

l'Exposition de la Galerie Pigalle ». Certes, il avait déjà écrit dans *Negerplastik* que « die Anschauung ist religiös vorausbestimmt und wird vom religiösen Kanon gefestigt » (NP : 62) et que, pour cette raison, « [d]as religiöse Negerkunstwerk ist kategorisch und besitzt ein prägnantes Sein, das jede Einschränkung ausschließt²³ » (64). Toutefois, jamais il n'avait associé cette correspondance parfaite entre la signification et la forme à une stérilité inexorable. À la limite, la sévérité de ce constat menace même l'art de Braque et de Léger, qu'il qualifie de « tectonique » à l'image de celui des sauvages. En somme, si Einstein cherchait, par cette brève incursion dans le discours ethnologique, à convaincre les sceptiques de l'importance du canon sauvage, archaïque ou primitif pour la destinée de l'art occidental contemporain, force est de constater qu'il a saboté sa démonstration. À moins, bien sûr, qu'il n'ait voulu suggérer que tout art arrivé au stade de la perfection, fût-il tectonique, aboutit inévitablement à une pétrification plus ou moins lente, surtout s'il ne fait que se reproduire en de subtiles et infinies variations.

2.4 Le cubisme et Picasso

Depuis le début de ce chapitre, je me suis plus d'une fois référé à l'art de Picasso, afin d'illustrer de manière allusive certaines observations esthétiques formulées par Einstein. Si j'ai tenu à traiter en premier lieu d'aspects théoriques et d'exemples négatifs, puis de Braque et de Léger, c'est que je considère les trois articles sur Picasso et le cubisme analysés dans cette section comme l'un des points de convergence des thèmes abordés par Einstein dans *Documents*. En effet, c'est dans « Notes sur le cubisme », « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 » et « Picasso » qu'il exprime avec le plus de clarté la plupart des problématiques soulevées ailleurs, que ce soit le rôle de l'activité psychique, la fonction du réel ou l'importance de l'humain dans la

²³ C'est-à-dire « la vision est prédéterminée par la religion et renforcée par des canons religieux » (NP : 29) et « [l]'œuvre d'art nègre religieuse est catégorique et possède une essence prégnante qui exclut toute limitation » (31)

création artistique. Aussi est-il essentiel de les examiner en détail, afin d'évaluer la place qu'y occupe l'ethnologie.

Parmi les trois articles consacrés au cubisme et à Picasso, son plus illustre représentant, le plus étoffé est sans aucun doute « Notes sur le cubisme ». S'éloignant ici de son style aphoristique habituel, Einstein articule son propos autour de thèmes familiers, proposant çà et là des développements substantiels. Ainsi, dans les trois paragraphes d'introduction, il procède à une critique cinglante de l'histoire de l'art traditionnelle, qui ne partage pas grand-chose avec la très germanique science de l'art (*Kunstwissenschaft*)²⁴. Ensuite, condamnant la propension systématique qu'ont les historiens de l'art à transformer toute période en un roman bien ordonné, il s'en prend une fois de plus à l'*ekphrasis* : « Le problème capital [de cet outil] reste la différence entre ces deux catégories : celle du tableau et celle de la langue » (1929, n° 3 : 147). En cela, il se rapproche davantage de ses convictions maintes fois affirmées que de l'analyse ethnologisante pratiquée à partir de documents (objets d'art ou reproductions photographiques), comme il l'avait fait avec zèle dans *Afrikanische Plastik* (cf. Sokologorsky ; Pan 2001a ; N'Guessan 2001). Enfin, condamnant la surabondance des jugements esthétiques « dont le fondement n'est pas donné » (1929, n° 3 : 146), il fustige la terminologie arbitraire érigée en savoir dans le discours conventionnel sur l'art : « Les notions changent comme les puces changent d'homme ; on devrait, en premier lieu, écrire l'histoire des jugements esthétiques, pour mettre de l'ordre dans ce musée des terminologies arbitraires [...] » (147). Le résultat de ces pratiques discursives aboutit à l'effacement de l'œuvre particulière au profit de généralités sans contours (anecdotes, dates), sans considération pour les questions techniques et les formes en soi. Outre le fait que ces reproches surprennent sous la plume d'Einstein, qui justifie rarement ses positions très subjectives, il faut admettre une fois de plus qu'il possède un don manifeste pour la formule.

²⁴ Dans l'espace germanophone, la science de l'art, qui s'intéresse à l'aspects formel des œuvres, coexiste avec l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*), mais les deux ne sont pas forcément liées.

Toutefois, le sujet principal de l'article ne concerne pas le renouvellement du discours sur l'art, du moins pas directement, mais bien la rupture esthétique entraînée par l'émergence du mouvement cubiste en France. Afin d'en souligner l'importance, Einstein aborde le thème de la survivance des morts par l'entremise de l'adoration des images, « les doubles des dieux et des morts » (147), auquel il revient notamment dans « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle ». Grâce à Picasso et quelques autres, les cubistes se sont heureusement affranchis de cette tendance naturaliste périmée en « [é]branl[ant] le monde figuratif, [ce qui] revient à mettre en question les garanties de l'existence » (147). Quant à ceux qui, sous couvert d'avant-gardisme, cèdent à la facilité en pratiquant l'archaïsme formel, Einstein leur adresse cette pointe assassine qui les distingue nettement des cubistes : « Nous ne voulons pas dissimuler quel est le côté négatif du goût pour les primitifs. C'est quelquefois par fatigue qu'on cherche des solutions sommaires et qu'on veut simplifier l'héritage historique » (152). En somme, fidèle à ses convictions profondes et son flair remarquable, il réitère le verdict qu'il formulait dès 1921 dans l'incipit d'*Afrikanische Plastik* : « Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinismus. Hilflos negert der Unoriginelle. Jedoch wird der Wert afrikanischer Kunst durch Unfähigkeit belangloser Leute nicht gemindert²⁵ » (AP : 61).

Une fois encore, sans pour autant qu'un développement thématique lui soit clairement consacré, l'ethnologie ou, du moins, le vocabulaire qui s'y rapporte, jouit dans les « Notes sur le cubisme » d'une visibilité indéniable. D'ailleurs, cette présence y est légèrement plus marquée que dans « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 » et « Picasso », auxquels je viendrai par la suite. D'une part, de la même façon que dans « Aphorismes méthodiques », « André Masson, étude ethnologique » et « À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle », ces références font surface lorsque Einstein aborde

²⁵ « L'exotisme tient souvent du romantisme improductif, de l'alexandrinisme géographique. Impuissant, l'artiste banal négriefie. Cependant, l'inaptitude de gens insignifiants ne diminue en rien la valeur de l'art africain » (je traduis).

la notion de survivance du monde des morts par l'entremise de l'œuvre d'art conçue comme une « tautologie » (1929, n° 3 : 147). Il s'agit là d'un véritable thème obsédant depuis *Negerplastik*. À cette époque, je le rappelle, Einstein soutenait que l'art africain dans son ensemble ignorait le boulet de l'allégorie, si lourd à porter dans la tradition occidentale. Aussi les œuvres produites dans ce contexte multiple ne visent-elle pas à représenter telle ou telle réalité du monde, elle sont, tout simplement : « Das [Negerk]unstwerk ist real durch seine geschlossene Form ; da es selbstständig und überaus mächtig ist, wird das Distanzgefühl eine ungeheuer intensive Kunst erzwingen²⁶ » (NP : 64). Bien sûr, je l'ai d'ailleurs souligné au chapitre 1, les affirmations de ce type comportent une part égale de confusion, d'exagération et d'enthousiasme. Ainsi, l'effet d'autonomie engendré par les spécimens d'art africain examinés par Einstein est sans doute redevable à sa connaissance limitée des milieux culturels d'où ils provenaient. Bien qu'erronée, cette première interprétation de la statuaire africaine semble lui avoir permis d'élaborer une théorie autonomiste plus étoffée pour aborder l'art de ses contemporains. Si l'on se base sur les observations d'Einstein relevées depuis le début de ce chapitre, on doit en conclure que le projet général des cubistes consistait entre autres à insuffler une vie propre à leurs œuvres afin qu'elles *fussent*, tout simplement. Il semblerait que Masson, Braque, Léger, Picasso et quelques autres y soient parvenus.

Parmi les trois articles qui forment le corpus de la présente section, c'est dans « Notes sur le cubisme » qu'on retrouve les traces les plus concrètes de son intérêt durable pour l'œuvre d'art autonome, qu'elle soit primitive ou cubiste. Pourtant, sans doute par mégarde, Einstein y emploie l'étrange expression « culte d'ancêtres » (1929, n° 3 : 147), calque du terme ethnologique *Ahnenkult* [« culte des ancêtres »], déjà employé dans de nombreux textes publiés en Allemagne bien avant *Documents*. Dans le cadre de *Negerplastik*, le culte des ancêtres ne semblait pas poser de problème. Puisqu'il

²⁶ « L'œuvre d'art [nègre] est réelle grâce à sa forme close ; comme elle est autonome et surpuissante, le sentiment de distance va contraindre à un art prodigieux d'intensité » (NP : 31).

y affirmait que l'ensemble de la production artistique *nègre* était de nature religieuse, il était tout à fait prévisible qu'il finisse par soutenir que toute sculpture *nègre* est un dieu ou alors un ancêtre vénéré comme tel²⁷. De même, dans *Afrikanische Plastik*, il concevait le culte des ancêtres comme une caractéristique féconde de l'art africain : « Das Porträt ist ein wichtiges Hilfsmittel des Ahnenkultus, der beim Afrikaner immer neue bildnerische Tätigkeit auslöste²⁸ » (AP : 74). Par contre, dans le cas qui m'intéresse ici, comme dans la conclusion pessimiste d'« À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle » (cf. Chapitre 1) ou « Tableaux récents de Georges Braque », le culte des ancêtres porte une connotation péjorative.

Pour Einstein, qu'on le veuille ou non, tout art qui aspire à l'éternité en enfermant dans une œuvre un esprit, un moment fugace ou un objet représenté mimétiquement pratiquerait, en quelque sorte, une version du culte des ancêtres. De ce point de vue, un masque *dogon* fraîchement sculpté et une nature morte du XVIII^e siècle français participent du même phénomène. Autrement dit, toute image (non photographique) désormais produite par l'artiste ne doit plus simplement confirmer « la certitude des choses » (1929, n° 3 : 147), car l'œuvre produite dans ces conditions ne ferait que transposer aux objets le culte des ancêtres observé avec respect par plusieurs sociétés africaines. Au-delà du changement de perspective à l'égard du culte des ancêtres observable dans l'art primitif, processus normal dans un cheminement intellectuel, et de l'apparente contradiction qu'elle soulève, il faut retenir ceci : tant et aussi longtemps qu'une telle pratique ne s'accompagne d'aucune contrainte susceptible d'appauvrir l'aspect formel des œuvres et qu'elle ne conduit pas à la pétrification imitative, mais bien au renouvellement constant, elle peut être tolérée. En somme, pour parler en termes benjaminien, l'authenticité de la création

²⁷ Transposant le culte des ancêtres et, ce faisant, le rituel à la photographie, Benjamin écrira : « Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre au sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge » [« Im Kult der Erinnerung an die fernen oder abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht »] (1991 : 150 ; 1978 : 445).

²⁸ « Le portrait est une ressource importante du culte des ancêtres, qui a toujours suscité de nouvelles activités créatrices chez l'Africain » (je traduis).

artistique doit primer sur tout, car « [d]er gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit²⁹ » (Benjamin (1978 : 437, italiques de l'auteur).

D'autre part, comme il le fait ailleurs, Einstein traite brièvement des *époques archaïques*, toujours indistinctes, afin de les mettre en relation avec le *tectonisme*, concept qu'il affectionne particulièrement (voir *supra*). Malgré la fréquence des rapprochements observés entre ces deux notions abstraites, il reste difficile, voire impossible de savoir précisément à quelle(s) réalité(s) concrète(s) elles se réfèrent : « La réalité entrainait [en 1908] en agonie, et en même temps on s'intéressait aux époques archaïques, mythiques et tectoniques » (1929, n° 3 : 152). Étant donné que le recours à ces termes s'agrémentent généralement d'un certain flou artistique, il est à se demander si Einstein les considère comme apparentés. Auquel cas, *archaïque* renverrait à une époque passée, qu'elle soit absolue (la France mérovingienne / la III^e République) ou relative (en 1930 : le Soudan français / la III^e République) ; *mythique*, quant à lui, se référerait à la recherche des origines par l'entremise des récits (comme la genèse biblique ou certains dialogues de Platon) ; enfin, outre son acception formelle, *tectonique* évoquerait le mouvement des plaques continentales, ainsi que l'instabilité des fondations terrestres, des premiers temps à l'ère contemporaine. De toute façon, si leurs significations ne se recoupent pas tout à fait, ces termes sont à tout le moins co-occurents dans le discours d'Einstein sur l'art.

Or, en comparant attentivement les divers contextes dans lesquels il se réfère à ces concepts issus, entre autres, du discours ethnologique, on se butte là encore aux difficultés herméneutiques déjà problématisées au chapitre 1. Par exemple, lorsqu'il concède quelques exemples, et il le fait en passant dans « Notes sur le cubisme », jamais il ne propose d'explication, ni la moindre référence bibliographique :

²⁹ « Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée » (1991 : 142, italiques de l'auteur).

Ce qui caractérise les époques mythiques, c'est le sens de la grande construction et des formes tectoniques [...]. On crée les motifs plastiques importants : le type de l'homme colonne, par exemple, ancien menhir solaire, ou l'homme accroupi de l'Égypte dont la tête est une boule nette reposant sur le cube du corps. Dans les reliefs, on connaît le parallélisme et la répétition des formes. Nous constatons que ce sont les époques archaïques qui font toujours cet emploi (1929, n° 3 : 152).

Ce passage caractéristique montre combien il peut être difficile, des décennies plus tard, de percer les mystères de son style déroutant. Ne serait-ce qu'en raison des nombreux renvois aux discours sous-jacents non seulement très spécifiques, mais aussi irrévocablement obscurcis par le travail du temps, cette idiosyncrasie soulève des questions aujourd'hui insolubles (Clifford 1988 : 130 ; Didi-Huberman 1993 ; 1998 : 31). Ici, les liens suggérés sur le ton de l'évidence, on ne peut que les pressentir sans jamais y accéder tout à fait. Bien qu'il soit clair, au final, que les œuvres issues des époques archaïques (ou mythiques) ont su tirer profit des formes tectoniques, il subsiste néanmoins une série d'interrogations frustrantes. À quoi exactement les exemples cités renvoient-ils ? Par exemple, « l'homme colonne » et « l'homme accroupi de l'Égypte » étaient-ils connus des lecteurs de *Documents* ? Quelles sont ces époques mythiques ? Le cubisme annonce-t-il un retour non imitatif aux motifs de ces époques ? Si les artistes des époques archaïques ont exploité, voire créé ces motifs tectoniques, doit-on alors considérer les cubistes comme des continuateurs ? Si oui, qu'est-ce qui les différencie des suprématises, l'illustration d'un programme mise à part ?

Bref, la fin des « Notes sur le cubisme » n'apporte pas les précisions essentielles au dénouement de cette impasse, pas plus d'ailleurs que les deux autres articles consacrés à Picasso. Même si, dans les derniers paragraphes de « Notes sur le cubisme », Einstein reprend en diagonale sa critique de l'archaïsme des formes (c'est-à-dire purement imitatif) et rappelle que cette régression volontaire équivaut encore à s'inscrire dans une tradition, la remarque examinée à l'instant n'en devient pas plus limpide.

Comme je l'ai laissé entendre plus tôt, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 » et « Picasso » entretiennent eux aussi des liens ténus avec l'ethnologie. De surcroît, ceux-ci tournent presque invariablement autour des mêmes termes. Pourtant, compte tenu du point de vue que la critique adopte généralement sur la période qui a vu naître un engouement véritable pour l'art *nègre*, peu importe son origine géographique, il me semble que les affinités de surface entre Picasso, le cubisme et le primitivisme du début du siècle nous préparaient au contraire (cf. Introduction). Dans « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », Einstein souligne plutôt l'importance que revêt, en art comme en littérature, le fait de recourir à une « construction [...] fondée sur une hallucination tectonique » (1929, n° 1 : 35 ; fig. 2.7, 2.8 et 2.9). Pour ce faire, il faut contourner coûte que coûte la contrainte imitative (ou « biologique »), bref refuser la représentation banale des choses données à voir³⁰. À l'exemple de Picasso, Braque, Léger et Masson, il faut que l'artiste se permette des excursions au-delà du visible, quitte à s'aventurer hors de la réalité immédiate, car « il n'est plus question d'allégories de la réalité » (35). Ainsi, dès le premier numéro de *Documents*, Einstein réitérait un credo antinaturaliste qui remonte à aussi loin que *Negerplastik* : « Der optische Naturalismus abendländischer Kunst ist nicht Nachahmen der Außennatur ; die Natur, die hier passiv nachgeahmt wird, ist der Standpunkt des Beschauers³¹ » (NP : 69).

Puisque la recherche intensive d'éléments ethnologiques dans l'écriture d'Einstein et Leiris se situe au cœur de mon approche, je me permets de supposer que l'art primitif (exotique, africain ou *nègre*), en tant que genre collectif et indistinct, appartient implicitement à ce groupe exclusif. À tout le moins, il s'agit d'une hypothèse intéressante. En effet, à première vue, l'art primitif renvoie à une réalité inconnue de la plupart des Européens, Einstein y compris, car rares sont ceux qui,

³⁰ Pour ne donner qu'un exemple, c'est ce que feront plus tard les auteurs associés au réalisme magique sud-américain, tels que Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Gabriel García Márquez.

³¹ « Le naturalisme optique de l'art occidental n'est pas l'imitation de la nature extérieure ; la nature, qui est ici passivement imitée, est donnée selon le point de vue du spectateur » (NP : 36).

comme Leiris, Griaule, Michaux et Leenhardt, fouleront un jour le sol de ces territoires qui les fascinent. Dans cette perspective, tant pour Einstein que pour le citoyen ordinaire, les différentes variétés d'art primitif exposées dans les musées d'Europe ne représentaient pas *d'emblée* la réalité visible, puisqu'il ne s'agissait pas de la leur. Sur la base de ce principe qui, avouons-le, s'appuie sur des prémisses plus ou moins hardies, Einstein n'en arrive pas moins à des observations lumineuses. Laisant de côté l'art primitif « authentique », Einstein écrit, restant à peu près cohérent avec les textes analysés plus tôt :

Les tableaux sont les carrefours des processus psychologiques dirigés par l'artiste. [...] Mais il n'y a pas lieu de parler, dans le cas présent, d'archaïsme ou de vision rétrograde et primitive : ces formes, en apparence simples, présentent des orientations dans l'espace susceptibles de plusieurs interprétations (1929, n° 1 : 35).

Le ton laudatif de l'article ne permet évidemment pas d'associer Picasso à l'archaïsme mimétique à la mode car, on le sait, le véritable projet du peintre, selon Einstein, consiste plutôt à créer *ex nihilo* des motifs rares ou inédits, en recourant par exemple à la part hallucinatoire du psychisme. Du même coup, Picasso façonne une nouvelle « mythologie des formes. Ces tableaux ne sont ni des commentaires, ni des paraphrases d'une réalité donnée : ils proviennent de l'au-delà d'une immanence immédiate » (38). Tout au long de l'article, Einstein laisse percevoir toute l'admiration qu'il ressent pour Picasso, qui lui offre pour l'occasion une tribune idéale pour répéter les impératifs esthétiques qui lui tiennent à cœur. Or, si on remarque ici la présence d'allusions de nature *scientifique*, celles-ci relèvent davantage du psychisme freudien tel qu'interprété par Einstein que de l'ethnologie.

Quant à « Picasso », hommage à la fois théorique et passionné au *devenir-mythique* du peintre (pour adapter très librement un concept deleuzien), on perçoit dans les répétitions d'Einstein un certain essoufflement conceptuel. Par exemple, il y exige une fois de plus l'anéantissement de la réalité par « une construction et des analogies tectoniques ». Heureusement, en cela, « [Picasso] est l'argument le plus fort contre la normalisation mécanique des expériences » (1930, n° 3 : 155), ce qui lui

permet d'atteindre « un état véritablement mythique » (157). Dans l'ensemble, bien qu'il reprenne plusieurs idées déjà exprimées, ce bref hommage n'ajoute que peu d'éléments nouveaux au portrait amorcé ailleurs. Cependant, on y constate un revirement important. En effet, comme le fera Leiris au cours de l'année 1930 de *Documents* (cf. Chapitre 3), Einstein souligne l'importance de l'humain dans les arts, aspect qu'il n'avait jamais évoqué de manière positive au sujet de Braque, Léger ou Masson. Au contraire, il se réjouissait du statut d'accessoire pictural qu'il occupait dans leur art. Sans aller jusqu'à prôner une espèce d'humanisme optimiste, Einstein recentre son ici propos autour de la seule véritable ressource dont chaque être humain dispose : lui-même.

Que cela soit clair d'emblée, rien de ce qu'il ajoute ici au sujet de Picasso ne contredit ses observations antérieures. Cependant, l'intervention tardive du facteur humain vient préciser certaines zones grises qui, selon toute évidence, confortent l'orientation de mon analyse. Je ne voudrais surtout pas insinuer que c'est la première fois qu'Einstein concède à la part humaine des artistes un rôle primordial dans le processus créatif. À vrai dire, ce serait rigoureusement absurde. Or, il faut tout de même souligner que « Picasso » est le texte où il aborde le sujet avec la plus grande insistance. Par exemple, il dit de Picasso que « [j]amais il ne s'est limité à l'observation passive, contraire à toute intuition et tout savoir humains » (1930, n° 3 : 155) et que, par conséquent, il « a poussé au plus loin les revendications humaines » (156). Pour y parvenir, « [s]ans la moindre réserve, Picasso se projette, lui et ses expériences », « se sépare continuellement de lui-même et vit dans un état de transformation permanente » (156). Autrement dit, il se trouve en état de métamorphose constante, toujours émancipé de la réalité médiante (banale, telle que vue par tous), ce qui lui permet de créer des œuvres autonomes. Bref, « [i]l dessine ce qui est psychiquement vrai, humainement immédiat, et dans ce sens son réalisme est d'autant plus puissant que son œuvre est exempt de tout naturalisme » (156).

Dans la mesure où cette préoccupation spécifique vis-à-vis de l'humain peut sembler soudaine, il y a lieu de se demander si l'intérêt durable d'Einstein pour l'Autre de l'ethnologie ne se mue pas ici en une sensibilité anthropologique, plus inclusive. Au fond, semble-t-il suggérer, si le contact avec l'art primitif (culture de l'Autre) a pu stimuler la créativité de certains Occidentaux éveillés, tant mieux, mais le véritable défi consiste à se dépasser jusqu'à devenir soi-même *autre* grâce à une métamorphose volontaire. Pour Einstein, des artistes tels que Picasso mettent au jour les possibilités créatrices quasi infinies offertes à tout humain sensible à la richesse des hallucinations que lui procurent ses propres expériences, plutôt qu'à la réalité standardisée, siège nécessaire des conventions (sociales, picturales, artistiques, etc.). En fait, il en est tellement convaincu qu'il conclut son article en ces termes : « Picasso justifie pleinement cette maxime selon laquelle *l'homme et l'univers sont journallement créés par l'homme* » (1930, n° 3 : 157, italiques de l'auteur). Contrairement à Léger, donc, Picasso s'exprime dans un univers situé au-delà du monde matériel et puise à toutes les sources pour renouveler « la réalité épuisée », y projetant « des blocs de mythes et d'inventions » (157) comme on lance un pavé dans la mare. *A posteriori*, la thématique du mythe et de la métamorphose dans les gravures classiques créées par Picasso dans les années 1930 (*Suite Vollard, Les Métamorphoses d'Ovide, Minotaure*), décortiquée par Florman (140-195), de même que les chapitres « Minotaure » et « Pasiphaé » d'Ottinger (47-69), semblent donner raison à Einstein en ce qui concerne le « retour à la divination et à la mythologie » (1930, n° 3 : 157). Au demeurant, la quête des origines qui obsède les ethnologues du début du xx^e siècle transcende largement la seule problématique des sociétés primitives qui subsistent encore, car l'Occident possède également ses mythes refoulés, qu'ils soient bibliques ou gréco-romains. Par sa maîtrise des formes et de l'hallucination, Picasso a su montrer qu'il s'agit d'une préoccupation à la portée de tout humain qui oserait sortir de soi.

2.5 Miró et Arp : un retour à l'enfance de l'art ?

Dans « André Masson, étude ethnologique », je crois l'avoir bien montré plus tôt, Einstein réprouvait le recours aux « formes infantiles », ainsi qu'aux « événements conventionnels de l'enfance » (1929, n° 2 : 100). Pis encore, il qualifiait de carrément rétrogrades les artistes qui s'en rendaient coupables. Or, sans doute sous l'impulsion des œuvres en présence, il semble que Miró et Arp échappent à cet impératif. En effet, bien qu'ils donnent l'impression de se réfugier dans les thèmes qui évoquent l'univers de l'enfance, Einstein les gratifie de ses louanges. Dans la prochaine section, la dernière de ce chapitre, je compte mettre en évidence les rapports presque convenus qu'entretiennent l'enfance, le primitif et la préhistoire dans « Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre) », un compte rendu, et « L'enfance néolithique », son ultime contribution à *Documents*.

Si les productions soi-disant abstraites exposées à Zurich semblaient n'éveiller que la part acerbe et négative de son approche de l'art, Einstein retrouve dans les plus récents papiers collés de Miró des éléments familiers qu'il apprécie. Outre le fait qu'on y rencontre sensiblement le même réseau thématique que dans les articles étudiés jusqu'à maintenant, il faut noter que le thème de l'enfance apparaît ici chargé de connotations nettement mélioratives. C'est-à-dire qu'à côté des phrases émaillées de termes ethnologisants côtoyés depuis le début de l'analyse (archaïsme, retour aux mythes), les allusions à l'ignorance et à l'intuition fondatrices de l'enfant comptent parmi les principales qualités formelles exploitées par Miró. On pourrait même avancer que ces références positives à l'enfance constituent les éléments essentiels des œuvres exposées à la galerie Pierre : « Chansons stellaires d'enfants. [...] Une télépathie archaïsante. Le retour des mythes. Les collages de Miró nous ramènent aux mythes et aux jeux de jetons » (1930, n° 4 : 243). Par cette opération simplificatrice, dans laquelle Einstein salue « la défaite de la virtuosité » aux mains d'une indépendance dénuée de toute prétention, Miró parvient à donner forme à « [l]a candeur sans équivoque ». Ce faisant, il atteint à « un dépouillement qui lui était nécessaire », fruit d'un plongeon

« dans une intuition sans fil » (243). Le résultat final de ce processus de retour aux formes essentielles que sont « le cercle, le poteau, les boules tournoyantes » (241) souligne la parenté esthétique qui unit, en poussant le raisonnement jusqu'au bout, Miró et Arp au primitif authentique : « Simplicité préhistorique. On devient de plus en plus archaïque. La fin rejoint le commencement » (243 ; fig. 2.10 et 2.11). Sans doute la période évoquée n'entretient-elle, dans le contexte du compte rendu, aucun lien avec la préhistoire de l'humanité, notion vague s'il en est une. En effet, si l'on admet généralement que la préhistoire correspond à l'époque précédant l'invention de l'écriture et, par le fait même, l'émergence d'une tradition livresque, dans le cas présent elle semble plutôt renvoyer à « l'âge préhistorique » vécu à l'échelle individuelle, soit les brèves années de la naïveté préscolaire. Ce serait au cours de ces années que la créativité s'exerce dans sa plus grande authenticité car, libre de toute médiation, elle se déploie sans la moindre contrainte extérieure, c'est-à-dire avant que la *culture* ne supplante la *nature*.

Cependant, les libertés que se permet Einstein dans son usage des termes ethnologiques donnent encore une fois l'impression qu'ils sont jetés au hasard et permutable à loisir. Du fait de leur emploi apparemment indistinct et de l'effet de lecture qui résulte de leur proximité physique, ceux-ci semblent télescopés en une équation synonymique du genre :

Enfants = Candeur = Intuition = Archaïque = Préhistorique

Évidemment, si l'on connaît les tics langagiers d'Einstein, cette confusion s'évanouit une fois que retombe la poussière soulevée par l'enthousiasme. Or, en procédant au simple ajout du terme « primitif » à cette chaîne thématique, il serait possible de boucler la boucle de manière tout à fait cohérente. Ainsi, en multipliant les croisements d'équivalences et en extrapolant légèrement les conclusions sous-jacentes, on peut formuler des syllogismes convenus, mais tout à fait en phase avec certaines conceptions artistiques en vigueur à l'époque. Parmi les plus spécieux auxquels j'ai pensé, j'ai choisi celui-ci :

- 1) Les papiers collés de Miró, qui comportent une part archaïque indéniable, renvoient à la simplicité de l'enfance, sorte d'âge d'or perdu ;
- 2) Il en va de même pour l'art primitif (africain, océanien ou *nègre*) ;
- 3) Or, le caractère préhistorique de Miró découle d'une volonté toute personnelle, probablement inspirée de l'art primitif ;
- 4) D'où il s'ensuit que l'art primitif est préhistorique.

Quoiqu'il s'agisse là d'un sophisme à peine déguisé, il attire néanmoins l'attention sur certaines correspondances aisément perceptibles à la fois dans ce compte rendu et « L'enfance néolithique ». Certes, de tels amalgames primitivistes sont monnaie courante dans le discours social de l'entre-deux-guerres, voire des clichés employés par les surréalistes. Cependant, je rappelle qu'Einstein prévenait ces dérapages dès *Negerplastik*, qualifiant d'erreur grossière ce type d'association : « Den Fehler, die Kunst der Neger an einem unbewußten Erinnern irgendwelcher europäischer Kunstform zu schanden zu machen, werden wir vermeiden [...] »³² (NP : 66). Pourtant, dans les deux textes analysés dans la présente section, il vante précisément ce qu'il condamne chez les suprématistes et autres chantres de l'abstraction, c'est-à-dire la régression volontaire vers l'archaïsme des formes, au moyen d'un *devenir-sauvage* de façade.

Qu'est-ce à dire ? Sur la base de cette ouverture à l'égard de l'archaïsme infantile, doit-on conclure qu'Einstein opère une volte-face théorique ? Autrement dit, en serait-il venu à cautionner la régression primitiviste observable non seulement chez Miró et Arp, mais aussi chez de nombreux artistes critiqués ailleurs ? Compte tenu des propos défendus dans ces deux textes tardifs, il s'agit d'un doute légitime, mais non essentiel. Après tout, sa pensée n'a rien de monolithique et, du reste, les goûts esthétiques ne s'appuient jamais sur des principes inébranlables. Toutefois, puisque ses articles ménagent toujours un certain jeu interprétatif, je vais tenter d'expliquer comment il arrive à conjuguer tous ces éléments.

³² « Nous éviterons l'erreur de mutiler l'art nègre en supposant qu'il est un souvenir inconscient d'une quelconque forme artistique de l'Europe [...] » (NP : 33).

À mon sens, c'est dans sa dernière contribution à *Documents* qu'Einstein exprime le plus clairement ce que recouvre sa conception fort personnelle du « primitif ». En effet, dans « L'enfance néolithique », il délaisse à la fois le ton vindicatif et le style aphoristique qui marquent la plupart de ses contributions pour adopter une approche plus narrative, voire introspective, des plus récentes œuvres sur bois de Hans Arp. Les parallèles qu'il établit entre l'enfance, y compris la sienne, et une époque archaïque imaginaire, mais révolue, il les avait déjà esquissés au sujet de Miró. Ici, il les évoque en se rappelant les jeux « préhistoriques » fantasmés auxquels il s'adonnait dans sa prime jeunesse : « Le cannibalisme, des airs de danse magiques, nous grisait jusqu'au vertige. Enfants, nous gémissions des vers incompréhensibles dans une langue que nous avons inventée pour célébrer les rites de notre clan » (1930, n° 8 : [475] ; fig. 2.12, 2.13 et 2.14). Pour peu, on se croirait dans une fiction hybride entre *Tintin au Congo* et *La guerre du feu* (1911), roman préhistorique de Rosny aîné. Or, il ne faut pas lire ce passage sous cet angle, mais plutôt dans la perspective d'une interprétation globale. Pour Einstein, le dépouillement volontaire remarquable chez Arp opère un retour aux thèmes de l'enfance, sans pour autant tomber dans le piège de la régression archaïque purement formelle. C'est-à-dire que, tout en y parvenant autrement que Miró, Arp sollicite les processus psychiques, maintes fois mentionnés par Einstein, en s'adressant à la part émotive de l'humain. En termes plus concrets, Arp a fait surgir en lui le souvenir des « Dambedeys » qu'il mangeait autrefois³³.

Puis, Einstein trace un autre parallèle entre les formes de l'enfance et l'œuvre d'Arp. Sa position consiste à dire que celui-ci accorde une importance presque maniaque au détail, sans jamais céder au constructivisme planifié (1930, n° 8 : [482]). Aussi affirme-t-il que, à l'instar des artistes primitifs et des enfants (ici considérés sur

³³ Comme les *Grittibänz* et les *Stutenkerle*, les *Dambedeis* désignent dans le district de Bade, d'où Einstein est originaire, des gâteaux en forme de personnages, « faits avec de la pâte et du sucre » (1930, n° 8 : [475]) et décorés avec des raisins secs. Généralement, ils sont préparés vers la Saint-Nicolas et offerts dans les marchés de Noël. Comme les sculptures d'Arp, né à Strasbourg en 1887 (deux ans après Einstein), les *Dambedeis* ont un aspect simple, lisse et lustré.

un même plan pour des motifs rhétoriques), Arp pratique un art métonymique en ce qu'il concentre la signification dans une partie essentielle du tout, qui reste sous-entendu :

Selon les croyances nègres, une partie signifie autant sinon plus que l'ensemble ; car un état plus vaste est concentré dans le fragment, sans que les forces magiques soient dispersés dans les accessoires. Ceci est un isolement extatique. Par la décapitation et le démembrement, on isole ce qui est décisif : la possession concentrée et le sadisme.

Ainsi les enfants démolissent leurs poupées, voitures et chevaux, cachent sous l'oreiller une oreille, avec une mèche, un ruban et une jambe de cheval ou dorment, aspirant à un oracle, sur les entrailles de chanvre d'un singe, qu'ils exorcisent et conjurent nuitamment ([482]).

Dans cette ultime contribution d'Einstein à *Documents*, la correspondance diffuse entre la créativité spontanée, voire immédiate, du primitif et celle de l'enfant, également évoquée par Bataille dans « L'art primitif » (1930, n° 7 : 389-397), semble finalement avouée³⁴. Je ne crois pour autant qu'il suggère de passer par l'étude des primitifs pour en déduire les processus mentaux à l'œuvre dans l'acte créatif infantile. À peu de choses près, cela équivaldrait à la reproduction du vain projet épistémologique de Lafitau, qui cherchait « les mœurs des hommes des premiers temps » chez les Amérindiens de la Nouvelle-France au début du XVIII^e siècle (Motsch 2000, 2001 ; Kuper). Au-delà des apparences, Einstein attire plutôt l'attention sur les parallèles qu'il est possible de relever entre l'art primitif et celui des enfants, comme on en remarque parfois entre deux traditions distantes. À mon avis, l'aspect qui frappe le plus dans les passages cités repose dans la capacité d'évocation d'une œuvre d'art. Sur la base de tout ce que j'ai avancé dans ce chapitre, je crois même que cette potentialité constitue l'un des éléments primordiaux de l'approche d'Einstein, voire le principal. Du moins, c'est ce que sa conception du tectonisme semble suggérer, puisqu'elle dénigre l'univocité telle qu'incarnée par le mimétisme figé ou le naturalisme. Il y a donc tout lieu de croire que son inclination pour Arp et Miró échappe à la catégorie théorique de l'archaïsme des formes, en raison de leur forte puissante évocatrice. Bref, malgré

³⁴ Du moins, Bataille comparait des dessins de Lili Masson, fille du peintre, avec des graffitis d'enfants relevés par Griaule en Éthiopie. Ce n'est pas tout à fait la même chose, mais des parentés existent.

l'impression première laissée par les propos d'Einstein, l'art d'Arp et Miró ne correspond pas à la démarche rétrograde qui consiste à revenir simplement aux figures de l'enfance.

De toute façon, lorsqu'il parle de « mana³⁵ » (1930, n° 8 : [475]), de cavernes, de force magique et de « frayeurs nègres » ([483]), tout en racontant que ses camarades et lui « viv[aient] dans un village nègre vers le sud, groupés en clans et en tribus » ([478]), il me semble rappeler les bases foncièrement imaginaires du primitivisme alors à la mode. Idéalement, aussi, il invite à dépasser les limites de ce concept. En effet, dans le cadre de son article, sa référence au mana ne sert pas d'abord à décrire le processus créateur d'Arp ou des artistes primitifs, mais bien à réinterpréter le fait d'avoir jadis dévoré goulûment des personnages de pâte sucrée. À la lumière de ses lectures d'adulte, notamment ethnologiques, Einstein élève cet acte de gourmandise au rang de l'appropriation rituelle du pouvoir de l'autre, souvent un ennemi vaincu. Alors, en mangeant les *Dambedeis*, l'enfant qu'il était s'appropriait leur mana. Évidemment, si ce n'est qu'à rebours qu'il en arrive à cette interprétation imagée, sur le plan de l'imaginaire, cependant, c'est sensiblement ce que font les artistes occidentaux qui cèdent à la tentation du primitivisme. Dans ce cas, ce qu'il faut dérober à l'Autre primitif concerne beaucoup moins la forme en soi que la force créatrice (son mana) qui lui a permis d'atteindre à une telle perfection formelle. Dans cette optique, puisque l'art d'Arp et de Miró transcende largement le stade régressif et stérile du cercle et du carré, de même que le pillage pur et simple de l'art primitif, on ne peut le taxer de primitiviste, au sens péjoratif du terme.

Enfin, je crois que cet article illustre à merveille la thèse que je défendais au chapitre 1, soit que la pseudo ethnologie pratiquée par Einstein vise moins à « faire ou diffuser de la science » qu'à provoquer ses contemporains. En effet, ici comme ailleurs, les termes à consonance ethnologique lui servent à critiquer sa propre civilisation. Ses

³⁵ Mot mélanésien (1864) : « Puissance surnaturelle impersonnelle et principe d'action, dans certaines religions » (*Petit Robert*, 1994).

pointes les plus virulentes s'adressent tant à la culture qui l'a vu naître, maintenant réduite à des souvenirs déformés, qu'au monde artistique européen avec lequel il fraye depuis des années. En conséquence, de la même façon que l'art de Miró n'est pas sérieusement préhistorique, cet article n'a pas grand chose à voir avec l'époque néolithique. En fait, elle n'est ici guère plus qu'une figure ludique, à laquelle Arp donnerait un tour « enfantin » ([479]). En se plongeant dans l'univers mémoriel d'Arp, Einstein critique moins les abus infantilisants de tout art imitatif que le provincialisme de sa région natale (Neuwied, près de Karlsruhe), de même que la petite bourgeoisie insouciance et l'Europe conservatrice. Bref, il s'en prend aux « [p]rimitifs de province oscillant entre la guinguette, l'église et la prison correctionnelle » ([478]) et autres « [p]rimitifs infantiles » ([479]), pour qui la régression dans la simplicité de l'ignorance volontaire sert de confortable refuge contre la modernité représentée par le cubisme, Arp et Miró. D'ailleurs, en se remémorant les jeux de sa jeunesse, Einstein écrit avec une délicate ironie : « Les enfants vivaient alors à l'âge néolithique, et le bourgeois éclairé au XIII^e siècle environ » ([478]). Ainsi, par son irrévérence minimaliste qui rappelle les rêveries de l'enfance, Arp « tranche les cous et jette aux ordures les plastrons lascifs » ([479]) des porteurs de cravate satisfaits. En cela, les bons bourgeois qu'il décrit sont à peine plus délurés que l'enfant qu'il fut jadis, mais totalement dépourvus d'imagination et d'ouverture esthétiques.

2.6 Conclusions transitives

Au terme de cette exploration en deux volets, je crois avoir démontré le rôle essentiel joué par le discours ethnologique dans l'échafaudage de la pensée originale d'Einstein, que ce soit dans *Documents* ou en amont. Non pas que j'en aie jamais douté, auquel cas ce travail n'existerait pas, mais à mon sens aucun chercheur n'avait encore abordé de manière satisfaisante les articulations concrètes de ce lien intertextuel dans le cadre de *Documents*. Si, dans le chapitre 1, j'ai démontré qu'en recourant à des exemples tirés de sa connaissance de l'ethnologie, Einstein n'aspirait pas au didactisme, dans celui-ci

j'ai atteint un tout autre objectif. En revisitant les articles consacrés à l'art de son époque, j'ai non seulement dégagé certains termes issus de l'ethnologie, mais j'en ai également tiré des constats d'ordre formel. À peu de choses près, les éléments qu'il admire dans la statuaire africaine et océanienne reçoivent également sa faveur lorsqu'ils se manifestent dans une œuvre occidentale contemporaine. C'est-à-dire que celle-ci doit donner l'impression de venir d'un autre monde (soit de l'univers créatif de l'artiste), ne pas céder à la force d'attraction du rossignol, libérer les forces hallucinatoires et tectoniques du psychisme, bref se libérer de la tradition mimétique pour embrasser l'absolu. Évidemment, l'art primitif arrivait à ces résultats une fois arraché à son milieu et soumis au regard ébahi d'Occidentaux sensibles à son aura évocatrice. Sur le plan strict du dépassement et de la nouveauté, cela donnait une longueur d'avance aux créateurs anonymes des contrées lointaines. Quant aux artistes prisés par Einstein, ils s'affairaient à rénover le concept même de la vision au moyen d'une liquidation délibérée de leur tradition picturale. Or, il me semble que jamais Einstein n'en serait venu à formuler une telle pensée, si abstraite soit-elle par moments, sans l'apport initial de l'art primitif et de la littérature ethnologique, le tout combiné à une inextinguible volonté de révolte contre l'étroitesse d'esprit bourgeoise.

Dans les chapitres qui suivent, je me pencherai sur la présence souterraine et manifeste du discours ethnologique dans la contribution de Leiris à *Documents*. Bien qu'elle s'y manifeste fort différemment de chez Einstein, l'ethnologie occupe une place importante dans la critique virulente que Leiris adresse à sa civilisation, ne serait-ce que dans sa méthode d'(auto)analyse. Malgré les liens évidents qui se profilent entre leurs articles respectifs, les terrains d'entente n'abondent pas. Alors que l'un élabore une théorie de l'art contemporain en s'inspirant vaguement de l'ethnologie, l'autre lorgne plutôt vers les sciences occultes et l'irrationnel, tout en souhaitant un retour à des valeurs plus humaines, c'est-à-dire moins intellectualisées et plus près de ce qui subsiste encore dans les sociétés primitives. Voilà pourquoi, tant dans la vie que dans cette thèse, la pensée d'Einstein et de Leiris se côtoient au lieu de dialoguer.

CHAPITRE 3

Crise du rationalisme, primitivité et réhumanisation des arts :

Michel Leiris avant L'Afrique fantôme

S'il existe une seule régularité dans le discours critique sur Leiris, alors il s'agit de la tendance à subordonner ses travaux ethnographiques à son œuvre littéraire, qu'elle soit poétique ou autobiographique. En plus de révéler les préférences esthétiques des spécialistes, bien plus intéressés à son intimité insondable, véritable « écriture du deuil » selon l'expression de Nathalie Barberger, que par sa problématisation de l'Autre, cette posture met également au jour des sous-entendus axiologiques. En effet, puisque ses études ethnographiques, si soignées soient-elles sur le plan du style, attirent moins l'attention que ses œuvres autobiographiques, c'est donc que ces dernières recèlent une valeur littéraire plus estimable. Tout au plus parle-t-on d'une « ethnopoétique » leirisienne (Warby ; Richman 1992 ; Beaujour), mais toujours en référence à sa production littéraire postérieure à *Documents* et, surtout, *L'Afrique fantôme*. Il faut admettre que l'attitude adoptée par Leiris par rapport à son activité d'ethnographe, à laquelle il s'adonna sans passion débordante une fois révolue la période fébrile de la découverte (CÀD : 39-40), mène en quelque sorte au gauchissement du commentaire métatextuel. D'ailleurs, le peu d'intérêt qu'il manifeste à l'égard de la méthode ethnographique désincarnée pratiquée sur le terrain par ses collègues, à laquelle il substitue une approche toute personnelle, indique clairement où vont ses préférences¹.

¹ Notons au passage que Leiris emploie invariablement le suffixe *-graphe* plutôt que *-logue*, comme s'il voulait insister sur son rôle de simple médiateur entre les faits observés et l'écriture. Cette nuance subtile lui ménage une porte de sortie contre toute attaque, en ce qu'elle affirme *morphologiquement* la distance qu'il souhaite garder entre le discours scientifique et le sien, qui relève avant tout de l'herméneutique.

Nous savons aujourd'hui que l'aventure africaine de Leiris (1931-1933) ne visait pas spécialement à lui fournir une solide formation d'ethnologue, mais qu'il s'agissait avant tout d'une fuite : hors de Paris, de son milieu et de lui-même. Il l'avoue lui-même en 1951 dans la préface à la réédition de *L'Afrique fantôme* :

Passant d'une activité presque exclusivement littéraire à la pratique de l'ethnographie, j'entendais rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les miennes jusqu'alors et, au contact d'hommes d'autre culture que moi et d'autre race, abattre des cloisons entre lesquelles j'étouffais et élargir jusqu'à une mesure vraiment humaine mon horizon. Ainsi conçue, l'ethnographie ne pouvait que me décevoir (AF : 92-93)².

Sa volonté première n'était donc pas de révolutionner la méthodologie du carnet ethnographique, mais plutôt de se frotter aux peuples primitifs qui fascinaient tant les avant-gardes artistiques et intellectuelles parisiennes. Après avoir fréquenté ces cultures sur le plan livresque dans le cadre de *Documents*, il s'agissait désormais de les confronter *de visu*, c'est-à-dire sans médiation idéalisante ni habillage métatextuel, et « peut-être avoir enfin du cœur » (AF : 270). Évidemment, il se doutait bien qu'en plus de rencontrer les multiples incarnations de l'altérité africaine, il aurait à en rendre compte dans un cadre précis, afin de les décrire, les comprendre et les interpréter comme autant d'objets, quitte à se reconnaître en elles. Après tout, sa fonction officielle de secrétaire-archiviste de la Mission le contraignait aux notes de terrain. En outre, comme je tâcherai de le montrer dans les deux prochains chapitres consacrés à Leiris, la plupart des articles qu'il a publiés dans *Documents* laissaient croire que la seule perspective d'entreprendre une telle expédition le réjouissait.

Pourtant, au lieu de le conforter dans les convictions idéalistes qu'il affichait de temps à autre dans *Documents* à l'égard de l'ethnographie, l'expérience de la Mission l'a plutôt contraint à revisiter les fantômes dont il voulait se défaire en quittant Paris. Non pas qu'il ait totalement raté la métamorphose projetée à l'amorce du projet, mais force est d'admettre que sa fuite en avant n'a pas produit les résultats escomptés.

² Plusieurs critiques reprennent cette information. Voir Maubon (1994 : 91-94), Lejeune (1996 : 264), Clark-Taoua (479), Geldof (151), Dauge (181).

Comme le confiait Gilles Deleuze à Claire Parnet dans *Dialogues* : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau » (Deleuze et Parnet : 47). Difficile, donc, voire impossible d'échapper à sa réalité immédiate, celle qu'on porte en soi. C'est d'ailleurs ce que Clifford fait judicieusement remarquer avec une touche d'ironie : « [h]ow could Leiris presume to represent another culture when he had trouble enough representing himself ? » (1988 : 90). Si cette pointe fait mouche dans une certaine mesure, malgré son anachronisme³, elle convient surtout au premier segment de l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui précède les vols de *kono* (6-7 septembre 1931). Mécontent qu'on entrave ses mouvements autour du *kono* local, c'est-à-dire l'« [a]utel d'une des principales sociétés d'initiation bambara, plus spécialement chargée de maintenir l'ordre et les relations de bon voisinage » (AF : 191, n65), Griaule menace d'en réquisitionner le fétiche contre une somme dérisoire, ce qui échoue. En conséquence, il doit se résoudre à le voler avec le concours de Leiris. Le lendemain, l'événement se reproduit dans un village voisin. Après ces épisodes, le *récit* prend une tout autre tournure. Le carnet devient alors un refuge, se transformant tantôt en un journal intime (Dauge : 179-180), tantôt en un « entre-deux baroque » (Geldof : 159), voire en « récit de l'effondrement [...] du simulacre que se révéla être l'altérité » (Maubon 1994 : 111). Une chose est néanmoins claire : cette expérience transformera radicalement son rapport au monde, aux femmes et à son propre corps (qui lui est étranger), thèmes qui tisseront à partir de *L'âge d'homme* la toile de fond de son activité littéraire.

Puisqu'il existe des affinités indéniables entre la collaboration de Leiris à *Documents* et *L'Afrique fantôme*, il m'apparaît nécessaire d'en rappeler certains

³ Avant *L'Afrique fantôme*, Leiris a effectivement très peu parlé de lui dans ses textes publiés, principalement des poèmes — *Aurora* ne paraîtra qu'en 1946, soit quelque vingt ans après sa rédaction. Mais c'est surtout à partir de *L'âge d'homme* (1939) et à l'amorce de *La règle du jeu* (*Biffures*, 1948) que la question autobiographique se mue en véritable obsession.

éléments-clés avant d'aborder les articles qui l'ont précédée, ne serait-ce que parce que cette œuvre présente l'avantage d'être mieux connue que la revue. Non seulement cette approche à rebours me permettra-t-elle de jeter un regard plus englobant sur l'attitude de Leiris à l'égard de l'ethnographie, mais elle me donnera également l'occasion d'inscrire ma problématique dans un contexte plus large et, surtout, plus susceptible d'assurer la meilleure compréhension possible de la microanalyse qui suivra.

3.1 La Mission Dakar-Djibouti et l'approche ethnographique dans *L'Afrique fantôme*

« [E]n même temps qu'elle clôt [l'ère] des grandes missions ethnographiques que les nations colonisatrices d'Europe occidentale avaient suscitées avant la Première Guerre mondiale » (Jamin : 10), la Mission Dakar-Djibouti fut « la première grande mission ethnographique » française (Dupuis : 512), sinon la seule. Malgré son nom officiel aux échos humanistes, n'oublions pas que cette expédition consista d'abord et avant tout en une gigantesque entreprise de collecte d'objets destinés au futur Musée de l'Homme, qui remplaça en 1936-1937 le vétuste Musée d'ethnographie du Trocadéro (Dupuis ; Laurière 1999 : 118). Les résultats de la campagne impressionnent par leur ampleur : 3600 objets, 300 amulettes, 6000 photos, une « importante collection de peintures éthiopiennes anciennes et modernes », entre autres choses (Jamin : 26). Or, une fois sur place, Leiris n'a cure de tout cela. L'enthousiasme perceptible dans *Documents* semble bien loin. Si bien que dans une lettre à Zette, son épouse, datée du 22 juin 1931, il écrit : « Le terrible, et ce pourquoi je me sens étranger parmi mes compagnons et presque prêt à l'hostilité, c'est que je me fiche entièrement du but même de la Mission et que l'avancement des sciences ethnographiques me laisse bien froid » (AF : 131).

Évidemment, puisque la Mission s'est déroulée sous le patronage du gouvernement français et la protection de lois coloniales iniques, il y a lieu de se

demander quel était le *modus operandi* de ces réquisitions. Sans toujours être aussi brutales que les vols de *kono*, les méthodes préconisées par Griaule et son équipe, tant pour l'enquête que pour l'acquisition d'objets, apparaissent pour le moins étranges. Absolument « impensables aujourd'hui » (Dupuis : 514), c'est-à-dire sans les rapports de force cautionnés et encouragés par la situation coloniale⁴, les enquêtes acharnées et intensives, souvent expédiées en quelques jours, donnent l'impression de provoquer le témoignage des informateurs. De plus, la volonté de savoir à tout prix affichée par les ethnographes, véritables juges d'instruction, dénote une attitude agressive peu susceptible de produire un discours de vérité (Larson 1997 : 231 ; Clifford 1988 : 74-75). Quant à la collecte, elle prend parfois des allures de vol ou encore de « rafle » pure et simple (AF : 194 ; 184). C'est d'ailleurs ce que Leiris écrit à Zette le 19 septembre 1931, soit environ deux semaines après l'épisode des *kono* :

Les méthodes employées pour l'enquête ressemblent beaucoup plus à des interrogatoires de juge d'instruction qu'à des conversations sur un plan amical, et [...] les méthodes de collecte des objets sont, neuf fois sur dix, des méthodes d'achat forcé, pour ne pas dire de réquisition. [...] on pille des Nègres, sous prétexte d'apprendre aux gens à les connaître et les aimer, c'est-à-dire, en fin de compte, à former d'autres ethnographes qui iront eux aussi les « aimer » et les piller (AF : 204).

Tout au long de sa traversée du continent africain, lorsque le doute s'installe pour se muer en cafard, Leiris réfléchit à la fonction trouble de l'ethnologue, qui correspond désormais à la sienne. Par exemple, s'il remarque assez vite les injustices commises par l'administration coloniale, contre laquelle il se prononce à plusieurs reprises sans ambiguïté possible⁵, il perçoit d'autant plus clairement, surtout après les vols de *kono*, la position de pouvoir que lui confère son statut d'envoyé officiel du gouvernement français : « je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un

⁴ Pour comparer avec les conditions qui prévalaient sans administration coloniale, on n'a qu'à penser aux difficultés rencontrées aux frontières de l'Éthiopie, membre de la Société des Nations depuis 1923 et seul pays autonome visité par la Mission (AF : 423-69 ; 775-801).

⁵ Quoiqu'en des termes moins incisifs que, par exemple, Simone Weil ou Paul Nizan dans *Aden-Arabie* (1932), il confirmera très clairement sa position anticoloniale dans « L'ethnologue devant le colonialisme » (5ÉE : 83-112 ; BRI : 141-164), conférence prononcée le 7 mars 1950.

Blanc et qu'on tient un couteau » (AF : 195-96). Bien que Leiris ne désapprouve jamais directement les méthodes préconisées par Griaule, on pourrait facilement insinuer que la seule description de scènes préjudiciables pour la discipline constituait une critique suffisante. Je pense notamment aux réquisitions douteuses d'objets rituels dans l'ensemble des territoires colonisés, au démarouflage éhonté des peintures de l'église Abba-Antonios de Gondar (toujours conservées au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris), à la reprise pure et simple d'un sacrifice mis en scène « pour le cinéma et la photographie » (AF : 658), ainsi qu'à la destruction d'une planche d'autel gravée pour échapper à des accusations de vol⁶.

Or, même lancées à la dérobade et pratiquement noyées dans la masse textuelle, les critiques de Leiris révèlent un malaise évident par rapport à son expérience d'ethnographe, qu'il qualifie de « travail de pion, de juge d'instruction ou de bureaucrate » (AF : 181). Cette insatisfaction va de pair avec l'ennui que lui inflige son existence sédentaire d'aventurier, cruellement déçu par son contact avec la matérialité du monde primitif. Bref, son expérience sur le terrain n'a rien à voir avec l'enthousiasme qu'il affichait dans *Documents* jusqu'à la veille de son départ. Aussitôt que l'information ne se déroule pas rondement, que son informateur refuse de collaborer ou s'embrouille, il perd patience jusqu'à « friser la crise de nerfs » et déclarer dans une lettre que, sur le plan des relations humaines, « l'ethnographie est encore pire que la littérature » (AF : 342). Une fois à Gondar (Éthiopie), où la Mission séjournera neuf mois, son rapport à l'enquête semble se modifier, mais il avoue s'y livrer « sans une once de passion ». En fait, il préférerait supprimer la frontière qui le sépare de la culture étudiée, abandonner l'analyse statique du discours et des faits observables pour mieux basculer dans l'expérience véritable : « J'aimerais mieux être possédé qu'étudier les possédés, connaître charnellement une "zarine" que connaître

⁶ C'est d'ailleurs cette franchise de Leiris, désireux de tout raconter, qui sera à l'origine de sa brouille avec Griaule après la publication de *L'Afrique fantôme*. En substance, ce dernier lui reprochait de nuire à la discipline en révélant les moyens d'obtenir les objets, les témoignages et les documents.

scientifiquement ses tenants et aboutissants. La connaissance abstraite ne sera jamais pour moi qu'un pis-aller » (AF : 560). Malgré les doutes et les réticences qui minent Leiris, l'enquête enthousiaste qu'il mène à Gondar sur les esprits *zar* et la possession, dont il aime la « fausseté » (AF : 581), le conduira assez loin dans l'expérience subjective si chèrement souhaitée. En compagnie de son interprète Abba Jérôme, il assiste et participe à plusieurs sacrifices rituels, au cours desquels il ne cesse d'accumuler les fiches ethnographiques, se coiffant de poulets fraîchement tués en son honneur et se permettant même quelques « incorrections » (AF : 597) avec Emawayish, une de ses principales informatrices⁷. Comme s'il subissait lui-même la transe de la possession (pendant une très courte période, cela s'entend), il confiera à Zette qu'il ne s'agit plus tout à fait d'une enquête, « mais d'une sorte de "vie" analogue à celle que je pourrais mener s'il m'arrivait de me convertir à une religion » (AF : 659). Puis, sans la moindre transition, il lui concédera que la beauté de cette magie, pur fruit de son imagination trop encline aux projections exotiques, n'est au fond que duperie et exploitation.

Au sujet du matériel photographique inséré dans *L'Afrique fantôme*, Ian Walker écrit : « there is no observation that is free from interpretation » (646). À la rigueur, on pourrait en dire autant de l'ethnographie. Les exemples précédents ont bien montré l'importance que Leiris accordait à la personnalité de l'ethnographe, la sienne, dans la pratique même de cette profession qui pose l'herméneutique de l'altérité à la base de son discours. C'est pourquoi, sans la moindre hésitation, il conteste jusqu'à la possibilité de se conformer à l'idéal positiviste par excellence, soit l'objectivité scientifique. En fait, il pressent très tôt que sa condition d'Européen neurasthénique introduit automatiquement un biais dans sa manière de mener les entretiens, ce qui

⁷ Prêtre et « savant abyssin », « personnage extravagant », Abba Jérôme était « une homme prodigieusement érudit et très charmant » (AF : 561 ; lettre à Zette, 25 juillet 1932). À sa mort en 1983 (à l'âge de 102 ans), Leiris lui rendra un hommage senti, qui souligne une fois de plus la part subjective de l'ethnographie : « Si Abba Jérôme Gäbbä Musé n'avait pas été auprès d'eux mon introducteur et, je dirais presque, mon entremetteur, les *zar* auraient-ils été pour moi autre chose qu'un froid objet d'études ? » (MA : 1067). Pour en savoir davantage sur les « incorrections », voir Côté (2005 : 859-867).

oriente évidemment son interprétation des données ainsi recueillies. Il remarque également que son humeur changeante modifie à la fois son point de vue et sa manière d'écrire, tant sur le plan de la qualité stylistique que de la production textuelle, selon qu'il traverse une période d'euphorie ou de déprime. Enfin, il comprend vite que le fait de dépendre d'interprètes locaux ajoute au processus un facteur de médiation qui, additionné au gouffre d'incompréhension séparant les cultures, aboutit inévitablement à des malentendus (AF : 384). Puisque ceux-ci se produisent le plus souvent à l'insu de l'ethnographe, qui veut croire au dévouement des informateurs, ils cohabitent parfois indistinctement avec des informations plus fidèles à la réalité. Bref, selon Leiris, « [s]i pour l'ethnographie plus encore que pour d'autres disciplines il est déjà patent que la science pure est un mythe, il faut admettre de surcroît que la volonté d'être de purs savants ne pèse rien, en l'occurrence, contre cette vérité » (5ÉE : 86-87).

Il est intéressant de mesurer la place qu'occupe désormais la critique du positivisme dans les sciences humaines et, par ailleurs, combien l'épistémologie postmoderne insiste sur le rôle joué par l'écriture dans la transmission du savoir, déjà problématisée par Lévi-Strauss et Leiris (Blanchard : 126). À ce titre, les idées avancées par les anthropologues Judith Okely et Helen Callaway dans *Anthropology and Autobiography* s'inscrivent tout à fait dans ce paradigme fécond. Okely y rappelle notamment les accusations de non-scientificité qui s'abattent régulièrement sur les travaux dans lesquels le *moi* du « narrateur » et son expérience personnelle apparaissent trop clairement. C'est-à-dire qu'en tant que sujet multidimensionnel (en raison de sa classe, de son âge, etc.), l'anthropologue n'est *jamais* absent du texte (14), par conséquent *jamais* absolument neutre. Quant à Callaway, elle insiste sur l'influence déterminante du sexe de l'anthropologue sur le déroulement même de l'enquête. En effet, comme les intérêts varient selon le genre sexuel, le seul fait d'être un homme ou une femme modifie le rapport de médiation entre l'ethnographe et son informateur (36), ce qui détermine à toutes fins pratiques les conditions de réussite d'une étude,

voire son existence même⁸. Bref, puisque l'idéal d'objectivité scientifique en sciences humaines relève de l'utopie positiviste, à plus forte raison en ethnologie, aussi vaut-il mieux risquer l'empathie, tenir compte de tous les paramètres de sa propre subjectivité et en tirer profit. Comme je le mentionnais plus tôt, cette position théorique de plus en plus répandue (Clifford et Marcus 1986 ; Clifford 1988 ; Cohen ; Hastrup) rappelle l'approche intuitive et paradoxale mise en discours par Leiris dans *L'Afrique fantôme*, bien qu'au départ il n'eût « pas dans la tête l'idée de démontrer que c'est au comble de la subjectivité qu'on atteint l'objectivité » (Corpet : 38). En fait, avec cinquante ans de recul, voici plutôt ce qu'il confie au *Magazine littéraire* : « C'est un de mes ouvrages autobiographiques. Là, il n'y a aucune coupure entre mon travail d'ethnologue et mon activité d'écrivain » (39).

Avant ce premier contact réel avec l'Autre primitif, dont la présence se fait sentir dans de nombreuses publications de l'entre-deux-guerres en raison de l'engouement de l'avant-garde pour l'art primitif, Leiris s'est intéressé au concept du rapport à l'altérité sauvage tout au long de sa collaboration à *Documents*. Tirant profit de l'atmosphère féconde qui régnait dans l'entourage de la revue, notamment en ce qui concerne l'échange d'un savoir ethnologique, il a progressivement posé les bases de sa vision du monde, de la position qu'il y occupait, etc. L'objectif poursuivi dans les deux prochains chapitres ne se résume pas à démontrer que l'œuvre de Leiris se trouve déjà en germe dans les articles publiés dans *Documents*. Bien qu'il soit possible d'envisager la question sous cet angle, je considère préférable d'examiner le corpus en empruntant la voie du discours ethnologique. Bien que ce dernier ne se manifeste pas textuellement dans chacun des articles, comme je l'ai montré au sujet d'Einstein, il me semble que sa présence se fait néanmoins sentir dans la manière dont Leiris aborde les

⁸ Par exemple, Leiris rapporte que les femmes de Gondar se confiaient plus facilement à Déborah Lifchitz qu'aux hommes de la Mission (AF : 572). Par contre, cet « avantage » lié au genre sexuel n'opère pas toujours. Annie Dupuis (515) raconte que Denise Paulme et Déborah Lifchitz, au cours d'une expédition en pays dogon, n'ont pas pu travailler avec les femmes parce qu'elles ne faisaient pas la cuisine ! Ces enjeux sont également abordés par Smith et Watson.

sujets. En fait, même caché, déformé à des fins autocritiques et conceptuellement réduit à une figure radicalement opposée au sujet occidental (ou civilisé), l'Autre primitif décrit par les ethnographes semble servir de moteur réflexif.

Dans le présent chapitre, après une présentation générale de la contribution de Leiris à *Documents*, je me propose d'analyser l'élément autocritique qui la traverse de part en part. Soutenue par la « découverte » du primitif et attisée par le contact avec littérature ethnologique, cette attaque en règle contre la civilisation occidentale, moribonde parce qu'engoncée dans son rationalisme, aboutit à la célébration de toute production artistique qui, au lieu de n'être qu'une œuvre inscrite bien à sa place dans la tradition, est le fruit d'un processus à la fois vital et naturel. Selon Leiris, à la lumière des récentes manifestations parisiennes de l'art primitif, les artistes occidentaux doivent abandonner tout académisme au profit de l'émotion pour faire vibrer leur fibre humaine.

3.2 Leiris et le recours au discours ethnographique dans *Documents*

D'emblée, que ce soit en raison des thèmes abordés ou du titre des articles, la contribution de Leiris à *Documents* s'avère des plus variées, voire à la limite de l'hétéroclite. À cet égard, elle correspond parfaitement à l'esprit de la revue. Ainsi, à travers le parcours exploratoire que constitua cette aventure, Leiris est parvenu à signer pas moins de trente-sept textes, et ce, à intervalle régulier du premier au dernier numéro⁹. Cette production comprend des articles proprement dits, treize entrées du « Dictionnaire critique », ainsi que des comptes rendus de livres ou d'expositions — quoiqu'il faille souligner la frontière parfois mince entre ces catégories. Enfin, à deux reprises, il cède même à la tentation de la poésie, une fois

⁹ Ce chiffre varie énormément dans la littérature savante consacrée à Leiris, même la plus récente. À titre d'exemple, Joyce (2002 : 277-278) ne recense que vingt-neuf articles. Afin de m'assurer de l'exactitude du compte, j'ai donc validé la liste établie par Yvert (1996 : 443) pour arriver au même résultat que Pibarot (935) et Hand (49).

pour conclure un article sur le peintre Antoine Caron, l'autre pour rendre hommage à Picasso.

Lorsqu'on connaît le rapport difficile que Leiris entretenait avec l'écriture, surtout à ses débuts, une telle productivité dans les domaines les plus divers a de quoi surprendre. En effet, constamment en proie à l'angoisse vis-à-vis du processus créatif, avant tout poétique, il n'avait alors à son actif qu'un nombre limité de publications, du moins selon ses propres exigences. D'ailleurs, à ce sujet, il note le 2 juin 1929 dans son *Journal* : « Je commence demain à travailler à *Documents*. J'ai fait tous mes efforts pour avoir cette place, mais évidemment, maintenant que c'est fait, je suis très embêté, et m'imagine que, moins occupé, je pourrais écrire des tas de choses... » (*JNL* : 188 ; *ÉCH* : 207). Quelques années plus tard, il évoquera ce profond malaise sous plusieurs formes. Par exemple, il le fera publiquement dans *L'âge d'homme*, confessant qu'il en « étai[t] arrivé à ne plus pouvoir rien faire, entre autres choses passant par mille angoisses pour livrer en temps voulu [s]es articles au périodique auquel [il] collaborai[t] » (*AH* : 196) ; sur le plan privé, il y reviendra notamment dans une lettre à Bataille datée du 11 mai 1943 : « Cela me rappelle les plus beaux temps de *Documents* (affaires démesurées par lesquelles je passais avant de pouvoir remettre ma copie) ou ceux du Collège de sociologie... » (*ÉCH* : 143)¹⁰.

Quant à la productivité littéraire de Leiris avant 1929, le chercheur et bibliographe Louis Yvert (1996 : 11-23) a recensé vingt-neuf titres entre 1924 et 1928. Mis à part *Simulacre* (1925), recueil de poèmes illustré par André Masson, et le roman *Le point cardinal* (1927), ces textes généralement brefs relèvent avant tout de la création poétique et de la critique d'art, côte à côte avec les comptes rendus et les nombreux récits de rêves publiés dans *La Révolution surréaliste*. Or, en consultant la bibliographie établie par Yvert, on constate qu'à partir du moment où il collabore à *Documents* en avril 1929, Leiris semble se consacrer corps et âme au projet. En effet, sur les vingt-et-

¹⁰ Lisant *Biffures* sans y prendre plaisir, l'écrivain Louis Calaferte note le 8 janvier 1964 dans *Le Chemin de Sion* : « Michel Leiris. Faisceau de vellétés littéraires » (1980 : 81).

un titres recensés par Yvert en 1929, seize ont paru dans *Documents* ; pour l'année 1930, la proportion est de vingt sur vingt-six (le dernier article de Leiris a paru dans le n° 8 de la revue, imprimé en 1931). En outre, la plupart des textes publiés en marge de *Documents* (poèmes épars, comptes rendus) sont courts, à l'exception d'un fragment d'*Aurora*. Ainsi, sur la base de ces informations factuelles, on comprend mieux pourquoi Leiris craignait de fuir dans le travail et, en conséquence, de ne plus pouvoir se consacrer à son œuvre poétique.

Pourtant, comme le fait remarquer Annie Pibarot dans un long compte rendu publié dans *Critique* pour souligner la réédition de *Documents*,

cette angoisse n'est guère perceptible à la lecture des articles, qui frappent d'emblée par la diversité des domaines du savoir dont ils relèvent. Ces textes offrent au contraire une écriture orientée vers la nouveauté théorique et désireuse d'explorer tous les champs possibles de la connaissance (935-936).

À mon avis, ce seul foisonnement mérite qu'on jette ne fût-ce qu'un rapide coup d'œil aux titres et aux thèmes des textes avant de se plonger dans le vif du sujet. Cet exercice permettra de constater la variété surprenante des intérêts de Leiris, signe de son appétit pour la recherche de nouveaux horizons poétiques. En outre, après cet aperçu, par nature moins étoffé que l'article de Pibarot cité à l'instant, il apparaîtra d'autant plus clairement que ses recours fréquents au discours ethnologique dépassent largement le champ d'activité habituel de la discipline¹¹.

Que ce soit par l'entremise de son *Journal*, de *L'Afrique fantôme*, de ses nombreux écrits autobiographiques (*L'âge d'homme*, *La règle du jeu*) ou de la biographie qu'Aliette Armel lui a consacrée en 1997, ceux qui connaissent un tant soit peu Leiris savent qu'il s'adonnait volontiers à l'autodénigrement et qu'il déclarait avoir peu d'estime pour ses œuvres. Selon lui, dans leur ensemble, elles s'éloignaient par trop de son idéal poétique, professé à partir du moment où, en 1925, il s'est joint au surréalisme et qui persistera bien après sa rupture avec le mouvement quatre ans plus tard. En 1988, dans

¹¹ De ce survol sont exclues les entrées du « Dictionnaire critique ». Certaines d'entre elles seront toutefois abordées plus loin dans le présent chapitre.

un entretien publié dans *Le Nouvel observateur*, il résumait cet idéal en ces termes : « L'Aspiration viscérale à un système qui serait à la fois esthétique, moral et scientifique. Le Vrai, le Beau, le Bien donnés en bloc. Une seule chose » (cité dans Hand : 15). Aussi n'est-il pas étonnant de lire dans son *Journal* dès le 4 juin 1929, soit le lendemain de son entrée à l'emploi de *Documents* :

Tout ce que j'écris, à peu d'exceptions près, est d'une extrême faiblesse. Combien par exemple mes articles sont inférieurs à ceux de Bataille, [Robert] Desnos ou [Georges] Limbour, même les plus journalistiques ! Il ne faut jamais être fier d'être incapable d'écrire un article payé : ce n'est qu'une preuve d'impuissance. Des gens comme Edgar Poe ou Gérard de Nerval étaient des littérateurs tout ce qu'il y a de plus professionnels, exactement des « publicistes ».

Puisque je travaille toute la journée actuellement, je voudrais que cela ait au moins pour résultat de m'éloigner de ces préoccupations. Peut-être reviendrais-je ainsi à une poésie toute naturelle (*JNL* : 188 ; cité dans *ÉCH* : 207-208).

Sans doute Leiris avait-il raison de douter car, mis à part leur style orné et constamment soumis à la recherche de l'image rare, ses deux premières contributions à *Documents* ne partagent, à première vue, que très peu d'éléments avec la « poésie toute naturelle » si ardemment souhaitée. En effet, dans « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles » et « À propos du *Musée des sorciers* », il est avant tout question d'occultisme et de mystère, de même que de pratiques religieuses, superstitieuses et magiques. Il y aborde également la quête de l'origine, le merveilleux et la recherche séculaire de l'absolu, particulièrement mise à mal en Occident par le carcan du rationalisme. Bien que les sujets traités comportent peu d'éléments contemporains, on perçoit très clairement la charge critique que Leiris veut lancer contre les travers de son époque. Lamentablement soumis aux lois, le sujet occidental ne peut aspirer à la véritable nouveauté. Or, dans ces deux articles qui, *a priori*, n'entretiennent que des liens accidentels avec l'ethnologie, Leiris parvient à intégrer une citation tirée de *La mentalité primitive* de Lévy-Bruhl et évoquer des « peuplades dites primitives » (1929, n° 2 : 110).

Malgré leurs sujets ésotériques, ces deux articles inauguraux ne font pas exception dans la collaboration de Leiris à *Documents*. En effet, la problématique sous-

jacente à ces premières contributions révèle une préoccupation majeure, soit la volonté de redécouvrir l'humanité qui se cache dans le sujet *civilisé*. Bref, il suggère à ses lecteurs de se révolter contre tout ce qui s'oppose au naturel, de se soustraire à la raison, pour qu'enfin advienne une manière plus *humaine* de s'exprimer. Comme je l'ai mentionné dès l'introduction, il s'agit là d'une préoccupation qui traverse l'entre-deux-guerres de part en part, et ce, au sein des courants littéraires et (malgré tout) intellectuels les plus farouchement antagonistes¹².

Ainsi, en 1929, Leiris profite de toutes les occasions offertes par la publication d'un texte pour se livrer sans relâche à des variations sur les thèmes évoqués à l'instant. Par exemple, il salue le naturel troublant qui sourd de la sculpture d'Alberto Giacometti, notamment parce que « tout y est [...] prodigieusement vivant » (1929, n° 4 : 210). Il faut ici comprendre qu'elle se situe à l'opposé de l'art officiel, considéré comme sclérosé. Dans « Civilisation », un article au propos violent et iconoclaste, il insiste avec vigueur sur la relativité des coutumes, étayant cette charge en règle contre l'intellectualisme occidental exacerbé et par une allusion critique à l'« ancestralité sauvage » (1929, n° 4 : 221). Quoique parfaitement en phase avec le discours de l'avant-garde sur les primitifs, cette comparaison montre l'intérêt croissant que Leiris accorde à ces questions. D'ailleurs, après avoir consacré un article illustré à l'« ascétisme » de Joan Miró (1929, n° 5 : 264), qu'il compare à l'accession au vide primitif de l'enfance, il rend compte coup sur coup du livre *L'île magique*, de l'aventurier et ethnographe américain William Buehler Seabrook (1886-1945), et de l'exposition Kalifala Sidibé, peintre « originaire du pays des Bambaras [Mali actuel] » (1929, n° 6 : 343). Enfin, il fait allusion à l'« anthropophagie rituelle » mise en scène par Hans Arp (1929, n° 6 : 340), avant de présenter *Massacres d'une proscription de la*

¹² Par exemple, le 5 octobre 1979, Leiris note dans son *Journal* : « Chose qui fut “dans l'air” dès le début des années 30 (?), le thème de l'acéphale [...] L'acéphale, c'est l'homme décapité (= amputé) de sa raison » (*JNL* : 721-722 ; cité dans *ÉCH* : 217). Or, pour d'autres raisons, cette volonté fait également surface du côté droit du spectre idéologique, entre autres dans *Gilles*, de Drieu la Rochelle : « Il fallait en finir avec toutes ces prétentions absurdes du rationalisme, de la philosophie des Lumières » (525-526). À ce sujet, voir l'ouvrage de Lacroix.

République Romaine (v. 1566), une toile d'Antoine Caron (1521-1599) alors pratiquement inconnue¹³. Profitant du sujet et du contexte historique particulièrement sanglants de cette œuvre produite à la veille de la Saint-Barthélémy, il évoque un étrange épisode de la cour de Charles IX. Aussi occulte qu'occultée par l'histoire officielle, cette anecdote raconte comment Catherine de Médicis, mère du roi mourant, aurait fait appel à la magie noire pour sauver son fils. Selon Leiris, tant la scène représentée par Caron que le recours à l'occultisme en dernière instance montrent l'inscription profonde, jusque dans la chair même, des croyances « primitives » dans les provinces policées de l'Occident chrétien.

Quant aux textes de 1930, ils véhiculent sensiblement les mêmes préoccupations, si ce n'est qu'ils laissent transparaître plus clairement l'intégration d'éléments particuliers du discours ethnologique ou, du moins, de sa terminologie. Par exemple, au-delà de la répétition du *topos* qui proclame la faillite de la modernité en Occident, on remarque dans « Toiles récentes de Picasso » une admiration infinie pour le génie d'un artiste préoccupé par le réel. Aussi, contrairement aux surréalistes qui se réclameraient frauduleusement de lui, Picasso ne fait-il pas appel au rêve, simple dilution de la réalité, mais crée plutôt des formes nouvelles et vraies qui échappent au paradigme *beau / laid*¹⁴. C'est en raison de leur matérialité que ses œuvres seraient si profondément humaines. Déjà présents dans à peu près tous les textes de 1929, le thème de la *matérialité* (du corps, entre autres) et le principe d'*humanité* (ou du *naturel*), élément essentiel dont l'homme « civilisé » souffre de la dissolution progressive, sont repris par Leiris dans les deux autres textes qu'il consacre à Picasso, ainsi que dans « L'homme et son intérieur ». Pourtant, ce dernier article analyse trois planches anatomiques du XVII^e siècle...

¹³ Cette toile est aussi connue sous le titre *Les massacres du Triumvirat* (source : www.insecula.com). Dans son article, Leiris donne plutôt 1515 et 1593 comme dates de naissance et de décès du peintre.

¹⁴ Cette façon d'aborder les formes rappelle le concept du *tectonisme* développé par Einstein.

Si l'enthousiasme et le ton critique affleurent également dans « Giorgio de Chirico, *Hebdomeros* » et « Le film Costes-Bellonte », deux comptes rendus mineurs, ces deux aspects se révèlent encore plus présents dans les derniers textes de plus grande envergure publiés par Leiris. Ainsi, « Folklore théâtral » proclame le génie du « bas comique » (1930, n° 5 : 305) en ce qu'il est plus près du réel, donc plus humain. Quant aux comptes rendus consacrés à des ouvrages de nature résolument ethnologique, ils participent du même mouvement. Leiris se permet entre autres d'y déplorer au passage les « robinsonnades » (1930, n° 5 : 311) auxquelles l'ethnologue britannique Sir James George Frazer (1854-1941) a cédé dans *Myths of the Origin of Fire*¹⁵. Enfin, en ce qui concerne les articles qui constituent, sans mauvais jeu de mots alchimiste, la quintessence de ce qu'il conviendrait d'appeler le processus de percolation de l'ethnologie dans le discours critique de Leiris, soit « L'œil de l'ethnographe » et « Le “caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste », ils regroupent plus densément encore tous les éléments relevés jusqu'ici. Toutefois, avant d'y arriver, il m'apparaît essentiel de parcourir certains textes-clés du « Dictionnaire critique », car c'est là que s'articule sans le moindre le fard le démontage des idées reçues de la civilisation occidentale.

3.3.1 « Malaise dans la civilisation » : regards sur le « Dictionnaire critique »

J'ai déjà souligné à maintes reprises que la critique impitoyable adressée au rationalisme occidental constituait l'une des idées-forces autour desquelles s'articule la pensée à l'œuvre dans *Documents*. Si ce projet se concrétisait de manière particulièrement mordante chez Einstein, il n'en est pas moins présent chez Leiris, encore que sous d'autres formes. Si j'ai récupéré le titre d'un ouvrage de Freud dans l'intertitre qui chapeaute la présente section (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930), c'est justement pour mettre en évidence le sentiment qui traverse la période étudiée. Au-

¹⁵ Je rétablis ici le titre exact de l'ouvrage de Frazer, fautivement écrit *Myths of the Origin of the Fire* dans le compte rendu de Leiris et reproduit sans questionnement par Pibarot (949 ; 952) et Yvert (1996).

delà de cette substitution ludique, l'esprit qui préside à la crise demeure fondamentalement le même. Par ailleurs, il importe aussi de préciser que toute tentative d'étudier isolément ce *topos* pratiquement généralisé dans le discours de l'entre-deux-guerres, tant à droite qu'à gauche du spectre politique, exigerait dans le cadre du présent chapitre un traitement complètement différent. En fait, à la manière d'une basse continue, ce thème irrigue peu ou prou l'écrasante majorité des articles de Leiris, ce qui vaut également pour ceux d'Einstein et, bien entendu, de Bataille. Ainsi, même abordée en arrière-plan, la crise du rationalisme et sa sœur siamoise, la volonté d'un retour au réel et à ce qui constitue l'essence de l'humain, font continuellement entendre leurs plaintes grinçantes. Cette préoccupation ressort avec une acuité particulière dans le « Dictionnaire critique ».

Avant de présenter les thèmes à l'honneur de cette rubrique créée par Einstein (cf. Chapitre 2), il convient de la présenter succinctement. En tout, elle se compose de quarante entrées rédigées individuellement ou en collaboration par Bataille (16), Leiris (13), Griaule (6), Einstein (2), Robert Desnos, Jacques Baron, Zdenko Reich et Arnaud Dandieu (une chacun). Les quatre entrées restantes sont des citations ou des adaptations tirées d'autres sources. L'un des détails les plus frappants de cette section réside dans le titre des entrées, qui annonce rarement le sujet prévu (cf. Annexe 4). Si cela se produit, celui-ci est la plupart du temps retourné comme un gant. En fait, plus le terme s'approche d'une idée reçue, plus la charge est puissante et efficace. Si bien que derrière chaque entrée aux allures banales se cache une définition assassine. Sur un autre plan, on remarque que les photos sont parfois volontairement décalées par rapport au texte, ce qui engendre « une confrontation coruscante » (Montandon : 6-7) entre deux systèmes sémiotiques (image / texte). Enfin, pour couronner le tout, le choc sémantique se voit souvent accentué par la brièveté du texte et l'humour violent du propos.

Bien qu'il soit difficile de dire si l'ensemble consiste en une parodie, un pastiche ou simplement un regard désabusé posé sur le monde contemporain, une certitude

demeure : l'humour décapant quasi généralisé accentue l'efficacité tranchante de la chronique. Avant tout destinées à la provocation, les définitions du « Dictionnaire critique » visent notamment à remettre en perspective certaines évidences, ne fût-ce que pour contrer les efforts néoromantiques des surréalistes. Pour la plupart pragmatiques, terre-à-terre, voire « bassement matérialistes »¹⁶, les entrées s'inspirent des encyclopédies traditionnelles, mais s'en démarquent toutefois par le ton. En fait, à la manière du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, elles en constituent une version négative. À quelques détails près, chaque mot ou concept qu'on y définit semble répondre au principe suivant : *Ce n'est pas ce que vous croyez*. Ainsi, comme c'est souvent le cas dans *Documents*, les collaborateurs du « Dictionnaire critique » s'appliquent à contourner les conventions les plus élémentaires.

Dans les textes que Leiris a publiés sous cette rubrique lapidaire surgissent sensiblement les mêmes critiques fondamentales que celles évoquées tout au long du présent chapitre. D'une part, dans « Métaphore », sa première entrée, Leiris problématise sur un mode ludique la possibilité même d'accéder à la connaissance, entre autres parce qu'elle repose sur une mise en discours forcément trompeuse :

Non seulement le langage, mais toute la vie intellectuelle repose sur un jeu de transpositions, de symboles, qu'on peut qualifier de métaphorique. D'une part, la connaissance procède toujours par comparaison, de sorte que tous les objets connus sont liés les uns aux autres par des rapports d'interdépendance (1929, n° 3 : 170).

Ainsi, en remettant en question les bases mêmes de sa civilisation, il poursuit sa virulente entreprise de sape contre le rationalisme. D'autre part, dans « Débâcle », il oppose au véritable glacier spirituel qui s'est installé sur l'ensemble de l'Occident, empêchant le flux créateur de l'humain de circuler librement, ni plus ni moins qu'un spectaculaire dégel dont la fonction symbolique serait de remettre les pendules à l'heure zéro. Puisque ses fréquentes exhortations à la fin du monde trahissent quelques relents de christianisme, il n'est sans doute pas fortuit que ses imprécations ressemblent au déluge purificateur subi par Noé dans l'Ancien Testament :

¹⁶ Voir l'article de Bataille, « Le bas matérialisme et la gnose » (1930, n° 8 : 1-8).

Pour sortir de ce débarras plein de poussière dans lequel nous moisissons, nous et nos défroques dédorées [...] il faudrait que les eaux de nos cœurs, de nos muscles, de notre peau reprennent leur état naturel, retrouvant en même temps dans son entier leur primitive violence [...], de sorte que cette résurrection se transforme sur l'heure en défaite et n'ait en somme pour ultime résultat, après avoir d'abord brisé ce qui lui était hostile et étranger puis s'être détruite elle-même en se changeant en chimérique vapeur, que d'avoir anéanti *absolument tout* (1929, n° 7 : 382).

En somme, outre le fait que la violence poétique de ce passage rappelle les inflexions apocalyptiques d'*Aurora*, où transparait une ferme volonté de faire table rase du monde et de ses conventions, on peut également affirmer qu'ici, Leiris condense à merveille les articulations principales de la crise.

Cela dit, étant donné la nature expéditive des entrées du « Dictionnaire critique » rédigées par Leiris, il me semble difficile, voire illusoire, de leur consacrer un développement individuel. Aussi me suis-je limité, au sujet de la crise et de la réhumanisation de la vie, à la simple mention des deux précédents passages. En revanche, il me semble important d'examiner brièvement la place qu'il accorde aux réflexions liées à la *nébuleuse ethnologique* dans le cadre du « Dictionnaire critique ». Mon analyse synthétique des entrées « Benga (Féral) », « Hygiène », « Crachat » et « Métamorphose » tâchera de mettre en relief certaines fonctions occupées par le recours aux exemples, réels ou fantasmés, fournis par les pratiques *sauvages* au beau milieu d'une démonstration explosive. En fait, il importe de garder en mémoire que l'idée de la rébellion nourrit et traverse la contribution de Leiris au « Dictionnaire critique », particulièrement lorsqu'il se réfère, de près ou de loin, à l'Autre récemment décrit dans la littérature ethnographique.

De prime abord, on pourrait aisément arguer que l'entrée biographique consacrée « au jeune danseur sénégalais Féral Benga, qui passe actuellement en vedette dans la revue des Folies-Bergère » (1930, n° 4 : 235 ; fig. 3.1), ne constitue qu'une nouvelle version, quoique particulièrement dense, de la profonde « négrophilie » dont souffre Leiris, celle-là même qui secouera le Tout Paris au retour de la Mission Dakar-Djibouti (Clifford 1989 : 901). En effet, Leiris y présente Benga en fustigeant le « chauvinisme visage-pâle » et « la carence de la race blanche [...] dans le

domaine du spectacle », non sans rappeler que l'artiste sénégalais « vient revivifier notre music-hall presque mort, depuis le départ de la grande troupe noire des Black Birds, dont la présence, malheureusement trop brève, secoua l'été dernier notre torpeur » (235)¹⁷. À mon avis, la seule nuance notable qui existe entre la position défendue ici par Leiris et la négrophilie la plus élémentaire, qui revient à louer l'Autre avant tout parce qu'il est noir, se résume au rôle actif qu'il attribue au danseur. En effet, sans trop jouer avec les mots, il laisse entendre que Benga serait venu à Paris investi d'une double mission. C'est-à-dire, d'une part, pour donner une leçon d'humilité aux spectateurs blancs de la métropole et, d'autre part, pour « représenter son admirable race devant le public parisien. Il en est plus que digne, tant par sa beauté remarquable que par son talent de danseur » (235). Au-delà du transfert d'intentions qui s'opère de l'auteur à Benga par l'entremise du discours, ce qui inverse du même coup le lieu d'origine du prosélytisme, on remarque ici que l'Autre primitif, auquel il se réfère tout au long de sa collaboration à *Documents*, n'est pas simplement réduit à un concept. En effet, bien qu'il lui prête des intentions imaginaires, le danseur qu'il décrit est bien réel. Comme Louis Douglas, Josephine Baker et les *Blackbirds*, il l'a vu de ses yeux. Évidemment, cette posture à l'égard de l'Autre, alors même que Féral Benga se présentait devant lui dans toute sa corporéité, peut sembler plutôt conventionnelle, *a fortiori* dans le contexte étudié. Malgré cet accroc, il me semble que Leiris parvient ici à se dégager de ses automatismes en présentant l'Autre comme un *agent* du changement souhaité, et non pas comme un symptôme ou un vague point de référence théorique subsumé sous la catégorie *passive* du primitif ou du sauvage.

Quant aux entrées « Crachat » et « Hygiène », elles m'apparaissent liées par l'analyse provocatrice, mais subtile, de deux aspects banals de la vie humaine. Du moins, il ne fait pas de doute qu'ils le seraient restés si Leiris ne les avait soumis à l'examen plus large des mécanismes inhérents aux pratiques sociales. Sa contribution

¹⁷ À ce sujet, voir l'entrée originale que Bataille consacre à cette célèbre troupe afro-américaine (1929, n° 4 : 215 ; fig. 3.2). Je reviendrai aux *Blackbirds* plus loin dans ce chapitre.

à l'étude culturelle du crachat constitue la deuxième et dernière partie d'une entrée écrite à quatre mains, la première étant l'œuvre de Griaule. Contrairement à ce dernier, qui table sur ses connaissances livresques et vécues des cultures islamiques et éthiopiennes, Leiris se concentre sur le statut ambivalent de la bouche, à la fois siège de la parole et réceptacle de la salive. De la même manière que l'humain parvient tant bien que mal à résoudre toutes les contradictions qui découlent de sa diversité en misant sur la nature humaine, la bouche réunit en un seul lieu le *haut* et le *bas*, c'est-à-dire le Verbe sublime et le rejet visqueux :

Il faut d'une part l'*amour* pour restituer à la bouche toute sa fonction mythologique [...], d'autre part le *crachat*, pour, d'un seul coup, la faire tomber au dernier degré de l'échelle organique, en la douant d'une fonction d'éjection, plus répugnante encore que son rôle de porte où l'on enfourne les aliments (1929, n° 7 : 381).

Du même souffle, il s'empresse de ramener l'humain qui adhère à la primauté de la raison à la place qu'il devrait partager dans le monde, non seulement avec les sociétés primitives, mais aussi avec tous les êtres vivants munis d'une bouche. En plus d'incarner un relativisme radical, difficilement défendable dans la réalité, le passage qui suit reprend certaines préoccupations évoquées ailleurs :

De ce fait, le crachat représente un comble en tant que sacrilège. La divinité de la bouche, par lui, est journalièrement salie. Quelle valeur accorder, en effet, à la raison, aussi bien qu'à la parole, et partant à la prétendue dignité de l'homme, si l'on songe que tout discours philosophique, grâce au fait que langage et crachat proviennent d'une même source, peut légitimement être figuré par l'image incongrue d'un orateur qui postillonne ? (382)

En somme, comme nous le verrons dans les sections à venir, cette façon quelque peu cavalière de tout ramener sur un même plan d'analyse, c'est-à-dire au niveau « de l'invérifiable, du non-hiérarchisé » (382), correspond à sa vision idéalisée de l'ethnographie, celle qu'il exprime peu avant le départ de la Mission Dakar-Djibouti.

De même, au moyen d'une approche tout aussi déconcertante de son objet, Leiris parvient à esquisser « une *mystique de l'hygiène* » (1930, n° 1 : 44). Cette fois, les liens qui unissent « Hygiène » à l'ethnographie transcendent la vague parenté de méthode, comme c'était le cas avec l'entrée précédente. Alors que dans « Crachat », il s'avérait

absolument nécessaire de connaître l'intertexte de *Documents* pour établir une telle filiation, dans « Hygiène » le parallèle apparaît clairement. En effet, l'analyse que tire Leiris de la propreté, en tant que pratique sociale codifiée et symbolique, se réfère aux fonctions qu'elle semble occuper dans les sociétés primitives étudiées par l'ethnologie. Sans doute parce qu'il se concentre précisément sur un seul élément, sa comparaison entre le civilisé et le sauvage va au-delà du lieu commun ou du concept : « Il ne se doute guère, cet homme au visage glabre, aux cheveux bien peignés, qu'il ne fait qu'accomplir un rite magique, digne de le faire figurer, massue ou lance en main, auprès des hommes primitifs » (44). En fait, à partir de cette comparaison hardie, il ose même inverser des raisonnements prétendument solides concernant les origines du souci accordé à l'hygiène corporelle. À son avis, il faut revoir la croyance selon laquelle les tabous observables dans chaque société ne seraient « que des règles d'hygiène déguisées » (44). Bien au contraire, poursuit-il, l'hygiène moderne serait plutôt devenue « une sorte de tabou plus ou moins rationalisé » (44). Ainsi, le civilisé et le sauvage se retrouvent *a priori* côte à côte, tous deux habités par les mêmes rituels et les mêmes superstitions.

Ce constat inattendu l'amène également à se questionner quant aux fondements moraux de ces pratiques. Il en conclut immédiatement que l'hygiène, qu'elle soit symbolique ou concrète, joue un rôle fondamentalement différent selon que l'on appartienne à l'une ou l'autre des sociétés abstraites qu'il oppose :

L'homme primitif, qui ne se lavait pas toujours, ne s'en portait pas plus mal. La propreté n'avait de raison d'être que dans des cas très limités, avant d'accomplir certains rites, n'étant elle-même qu'un rite de purification, purification toute morale, s'adressant à des forces exclusivement mystiques.

Ce qui montre bien le caractère rituel, par conséquent moral, de nos pratiques de propreté, c'est le mépris qu'ont les gens propres pour les gens sales. Un homme qui ne se lave pas passe aux yeux des premiers pour un être réellement inférieur, si ce n'est immoral (44).

Aussi pourrait-on dire, en poussant plus loin les affirmations de Leiris, que la dichotomie qui s'instaure entre les gens propres et les gens sales s'étend à toutes les catégories humaines, mettant dos à dos bourgeois et ouvriers, lettrés et analphabètes

et, partant, civilisés et primitifs. Bref, le jugement axiologique basé sur l'hygiène corporelle participe également de la hiérarchisation de l'ensemble des humains sur une échelle de valeur (Errington : 17 ; fig. 3.3). Évidemment, d'un point de vue occidental, le sommet de cette hiérarchie serait occupé par un bourgeois lettré propre et bien élevé, tandis qu'à sa base se trouverait l'homme primitif passé ou contemporain qui, bien que symboliquement purifié dans les règles les plus strictes de sa société, ne connaît malheureusement pas le savon de Marseille¹⁸ !

En y regardant de plus près, il m'apparaît de plus en plus clair que le dénominateur commun des articles de Leiris, c'est-à-dire non seulement des entrées que je viens de survoler, mais bien de l'ensemble de sa contribution à *Documents*, recoupe un concept beaucoup plus général, soit celui de la métamorphose. En fait, cette piste révèle la filiation discrète qui existe entre l'acception leirisienne de l'hermétisme (l'alchimie EST métamorphose) et sa perception de l'ethnographie (le regard nouveau qu'elle jette sur l'Autre est susceptible de servir à l'autoanalyse)¹⁹. De plus, il me semble que cette figure récurrente de l'entre-deux-guerres, analysée en détail par Florman au sujet de Picasso, insiste sur l'importance accordée au besoin de sortir de soi, afin de se sentir *autre* pour un temps. Dans la deuxième des trois parties de l'entrée « Métamorphose », où il succède de nouveau à Griaule, Leiris évoque ce fait de deux manières distinctes. D'une part, avec l'humour particulier qu'on lui connaît, il plaint ceux qui n'ont jamais rêvé de se transformer en un élément quelconque de la vie courante, comme un meuble ou un animal, afin d'en emprunter le point de vue. D'autre part, et c'est ce qui me fait supposer que son intérêt pour l'altérité, la part sauvage de l'humain et l'ethnographie s'appuie sur sa volonté de parvenir à la métamorphose, il propose même d'aller plus loin :

¹⁸ Dans *Voyage au Congo*, Gide commet quelques lapsus du genre : « Nous parcourons le village, profitant des dernières lueurs. Les indigènes sont tous galeux ou teigneux, ou rogneux, je ne sais ; pas un n'a la peau nette et saine » (36-37) et « Devons-nous en conclure que tout ce peuple noir n'attend qu'un peu d'argent pour se vêtir ? » (78).

¹⁹ Ces éléments seront traités au chapitre 4.

Ils [les hommes] n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes.

Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à toute passion, par conséquent à tout ce qui existe de valable (1929, n° 6 : 333).

Pour lui, il ne suffit donc pas de changer de peau comme mue un serpent, car cela équivaldrait à devenir, par pure nécessité biologique, un simple avatar de soi-même. Au contraire, écrit-il dans « Keaton (Buster) », « [m]ieux vaut, le plus souvent qu'on le peut, changer de nom, d'aspect, d'occupations, de femme, d'idées, d'amis » (1930, n° 4 : 236). S'il était, somme toute, plutôt facile de pressentir l'empreinte d'un pareil idéal dans l'analyse menée jusqu'ici, il reste maintenant à déterminer la forme exacte que ce renouvellement dynamique adopte une fois concrètement transposé à l'ethnographie, du moins telle qu'il la concevait avant de se soumettre à l'épreuve du terrain. C'est ce à quoi je m'attellerai dans le chapitre 4. Pour le moment, afin d'asseoir mon analyse sur des bases solides, je me propose de préciser ce que j'entends par *malaise généralisé dans la civilisation*. Pour ce faire, je me référerai à l'article « Civilisation » de Leiris. Ce développement, bref mais essentiel, éclairera à rebours mes deux chapitres consacrés à Einstein et, bien sûr, tout ce que j'écrirai dans la deuxième moitié de cette thèse.

3.3.2 « Civilisation »

Bien que la critique de l'Occident soit perceptible dans la grande majorité des textes qu'Einstein et Leiris consacrent à l'art de leur époque, c'est selon moi un article à la fois pamphlétaire et programmatique qui reflète le plus concrètement l'esprit général de la réflexion. En effet, on trouve dans « Civilisation » l'exposition des principaux éléments apocalyptiques auxquels l'Occident se doit de remédier s'il veut échapper à l'asphyxie.

En raison de son titre et de son sujet même, « Civilisation » aurait tout aussi bien pu figurer au sommaire du « Dictionnaire critique » aux côtés du « Joujou » de Griaule, de l'« Absolu » d'Einstein ou de l'« Architecture » de Bataille. D'ailleurs, le traitement à rebrousse-poil réservé à ce mot aussi chargé que la tradition culturelle qui l'évoque

s'inscrit tout à fait dans l'esprit de ce véritable champ de tir contre les idées reçues. Certes, « Civilisation » ne fait pas exception à cette règle tacite, mais contrairement à la plupart des entrées du « Dictionnaire critique », généralement brèves et expéditives, Leiris y développe en trois articulations principales un point de vue où affleurent certaines nuances. Il expose tout d'abord l'état de sa société en déplorant à coup de métaphores la paralysie qui l'afflige. Selon lui, toute civilisation porterait en elle la perspective de sa propre pétrification. Ensuite, refusant contre toute logique (car n'oublions pas qu'il la combat !) l'idée même que la civilisation puisse exister en milieu primitif, il oppose dialectiquement le *civilisé* au *sauvage*, s'inscrivant du même coup dans une tradition séculaire (cf. Introduction). Cette *sauvagerie*, concept vague et un peu fourre-tout, recoupe à la fois celle que les ethnologues avaient récemment mise en discours et celle, plus abstraite, que les psychanalystes situaient dans l'inconscient de chaque être humain. Bien entendu, Leiris préfère l'état sauvage à celui qu'impose la civilisation dont il subit quotidiennement les limites. En conséquence, il considère le projet du retour à une plus grande humanité, sorte de *devenir-sauvage* imaginaire²⁰, comme une véritable rébellion salutaire. Déjà partiellement amorcée par certains artistes d'exception, celle-ci reste néanmoins à mener. Puisque la quasi-totalité des articles consacrés aux productions artistiques contemporaines, qu'elles soient *européennes* ou *nègres* (dichotomie courante à l'époque), correspondent à au moins l'une des trois articulations principales de « Civilisation », il convient de s'attarder un instant à cet article avant de poursuivre l'analyse.

De prime abord, la définition qu'il propose du mot *civilisation* semble partager peu d'éléments avec les acceptions courantes, encore qu'on puisse arguer qu'elle en constitue le négatif. En guise de comparaison, je citerai simplement l'édition de 1994 du *Petit Robert*, qui définit (encore) la civilisation en termes évolutionnistes : « ensemble des caractères communs aux vastes sociétés des plus évoluées ; ensembles

²⁰ Cette expression d'inspiration deleuzienne, déjà employée au sujet d'Einstein, s'éclairera dans l'analyse proposée dans les pages à venir.

des acquisitions des sociétés humaines (opposé à *nature, barbarie*) ». Or, c'est justement contre ce type de phrases toutes faites et, somme toute, chargées de sous-entendus suspects que Leiris s'inscrit en faux. Aussi propose-t-il, avec le ludisme qui préside au pastiche littéraire, une nouvelle définition du terme :

[L]a civilisation peut être comparée sans trop d'inexactitude à la mince couche verdâtre — magma vivant et détritiques variés — qui se forme à la surface des eaux calmes et se solidifie parfois en croûte, jusqu'à ce qu'un remous soit venu tout bouleverser (1929, n° 4 : 221).

Puis, afin de s'assurer d'être bien compris, ou alors d'inclure les domaines les plus divers dans son apocalypse, il ajoute quelques exemples concrets :

Toutes nos habitudes morales et nos usages de politesse, tout ce manteau de couleur fraîche qui voile la crudité de nos instincts dangereux, toutes ces belles formes de culture dont nous sommes si fiers — car c'est grâce à elles qu'on peut se dire « civilisé » — sont prêtes à s'évanouir au moindre tourbillon, à se briser au moindre choc [...], laissant apparaître dans les interstices l'effrayante *sauvagerie*, révélée par les fissures, comme l'enfer devrait l'être par les tremblements de terre (221).

Autrement dit, telle qu'il l'entend, la civilisation occidentale (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) n'est guère plus qu'une carapace souple posée sur un corps matériel qui cherche tant bien que mal à s'en affranchir. Transposée à l'échelle individuelle, cette définition laisse entendre qu'en chaque être humain se cache une part sauvage qui n'attend que la reconnaissance pour exister, créer sans égard aux normes établies, affirmer sa nature profonde, etc. Dans cette perspective, on ne doit pas s'étonner de ce que Leiris oscille, dans « Civilisation » comme ailleurs, entre l'opposition radicale (quoique convenue) du civilisé et du sauvage et le rapprochement constructif de ces deux pôles.

Par ailleurs, et c'est le deuxième aspect que je retiens de « Civilisation », si l'argumentation exploite l'opposition avant tout rhétorique entre le civilisé et le sauvage, il faut toutefois convenir que sa fonction consiste à mieux défendre le second terme. En effet, l'objectif véritable de Leiris se résume à l'inlassable recherche de moyens d'exprimer la part sauvage de l'humain, c'est-à-dire celle que la civilisation occidentale n'a jamais voulu admettre, faute d'avoir su l'appivoiser. Déjà, comme je le montrerai dans le chapitre 4, en tissant des liens symboliques entre les sciences

occultes, l'intériorité mystérieuse de l'humain (physique ou psychologique) et les peuples primitifs, Leiris avait tenté un certain rapprochement entre les deux. Ici, au lieu d'évoquer l'idéal de la nature humaine pour souligner l'existence obligée d'un dénominateur commun entre les individus, il apporte des exemples concrets. Loin de prétendre à une vérité objective, au même titre que l'épisode de magie noire impliquant Catherine de Médicis, ils n'en sont pas moins percutants.

Tout d'abord, reprenant avec une pointe d'humour le *topos* de l'« homme de nature » décrit par Rousseau, Leiris ramène les différences qui distinguent la façon de se vêtir en Occident et chez les sauvages à une simple question d'aspect aisément contournable : « voilà des signes précieux qui nous font mieux comprendre à quel point nous sommes près des sauvages, nos parures diverses de draps et de tissus sombres ou éclatants ne se différenciant en rien des accoutrements faits de peaux et de plumes » (1929, n° 4 : 221). Ici, Leiris ne fait pas qu'assimiler les vêtements au fragile vernis de la civilisation qu'il dénigrait au tout début de l'article, il condense en un seul souffle tous les éléments matériels qui la composent. Autrement dit, nu et sans décor, tout sujet occidental ressemble physiquement au plus primitif des êtres humains. Ainsi, rien ne l'empêche d'oser davantage et de pousser plus avant son rapprochement :

Nous sommes repus de tout cela [du carcan de la civilisation], et c'est pourquoi nous aimerions tant nous rapprocher plus complètement de notre ancestralité sauvage, et n'apprécions plus guère que ce qui, anéantissant d'un seul coup la succession des siècles, nous place, tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf (221).

Évidemment, il ne suffit pas de formuler des souhaits pour qu'ils se réalisent. Si l'acte d'écrire n'est pas dangereux en soi, comme il l'énoncera plus tard dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » (AH : 9-22), il impose tout de même certaines responsabilités à l'auteur, ne serait-ce que pour lui garantir un peu de crédibilité.

Pour appuyer son point de vue aux allures régressives, à tout le moins de la position où il écrit, Leiris fait également appel à des exemples contemporains. Ainsi, le

jazz et « l'art des nègres d'Amérique » (1929, n° 4 : 221) comptent, selon lui, parmi les résultats concrets les plus productifs du rapprochement qu'il propose. Loin d'être de simples modes passagères, pas plus d'ailleurs qu'elles doivent éveiller la nostalgie du « Paradis terrestre » (222), ces approches portent en elles un authentique espoir. Afin d'expliquer les potentialités de renouvellement qu'incarnent ces formes d'expression inédites en Occident, Leiris renvoie notamment au « spectacle des *Black Birds* » (222) auquel il vient d'assister (fig. 3.2). D'ailleurs, malgré de nombreuses entorses à la prétendue authenticité *nègre* de la production (Larson 2003 : 140-142), il s'y référera régulièrement, tant dans *Documents* qu'ailleurs dans son œuvre (AH : 159-160 ; AF : 362*)²¹. Les raisons de cette affection sont nombreuses. D'abord, contrairement à la fameuse *Revue Nègre* de 1925, qui avait notamment propulsé Josephine Baker à l'avant-scène du vedettariat parisien, les chansons et les dialogues des *Blackbirds* étaient interprétés en anglais. Aussi y a-t-il fort à parier que, pour l'anglophile qu'était Leiris à l'époque (Pibarot : 949), cet élément ajoutait au charme de l'ensemble. De plus, composée d'une centaine d'artistes, la troupe « was accompanied by the red hot jazz band of the Plantation Club in New York and the chorus » (Shack : 62). Enfin, comme il s'agissait de la reprise des *Blackbirds* of 1926, qui avait tenu l'affiche à Paris pendant seize semaines (alors qu'on en prévoyait quatre), enchaînant avec 300 représentations à Londres (59-60), le spectacle débarquait à Paris précédé d'une aura de chef-d'œuvre.

Avec obstination, Leiris se refuse à classer les productions nègres, par exemple « un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées », dans la même catégorie qu'un « vulgaire objet d'art » (1929, n° 4 : 221). Dans le même esprit, il considère que les *Blackbirds* échappent à la logique rigide de

²¹ La véritable orthographe du spectacle n'est pas claire. Larson (2003) l'écrit *Blackbirds*, tandis que Clifford (1989) emploie la même graphie que Leiris. D'ailleurs, puisque la 10^e édition du *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* précise qu'au sens figuré, un *blackbird* désigne « a Pacific islander kidnapped for use as a plantation laborer » et que le verbe *to blackbird* signifie « to engage in the slave trade esp[ecially] in the So[uth] Pacific », il est clair qu'il ne s'agit pas d'un débat d'ornithologie ! Pour ma part, j'emploierai la première orthographe, également proposée par Shack dans *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz Story between the Great Wars*.

l'art occidental des variétés, ce qui permet au spectacle d'accéder à des régions plus profondes de l'humain :

Ce qui est beau dans un tel art, ce n'est pas son côté exotique, ce n'est pas non plus ce qu'il contient de strictement moderne (ce modernisme n'est qu'une pure coïncidence), mais d'abord qu'il ne constitue pas un Art à proprement parler. [...] Certes, il est évident que le jazz et ce qui en dérive ont leurs règles et leur logique, mais cela ne suffit pas pour qu'on puisse parler d'"Art", de Grand Art [...]. Des spectacles tels que la revue des *Black Birds* nous ramènent très en deçà de l'art, à un point du développement humain où ne s'est pas encore hypertrophiée cette conception bâtarde [...].

C'est ainsi que ces musiques et ces danses, loin de s'attarder à notre peau, plongent en nous des racines profondes et organiques, qui nous pénètrent de leurs mille ramifications, chirurgie douloureuse mais nous communiquant un sang plus fort (222).

À mon avis, il serait vain de m'attarder ici aux nombreux raccourcis employés par Leiris pour étayer sa thèse. En effet, après la décolonisation de l'Afrique, ceux-ci s'avèrent aujourd'hui encore plus faciles à détecter et à réfuter. D'abord, comment ne pas voir qu'il assimile les Afro-américains aux peuples primitifs « découverts » depuis peu au cœur de l'Afrique par les explorateurs et les ethnographes européens, les comparant même à des « créatures émouvantes comme des arbres » (222) ? À sa décharge, il faut préciser que les conditions d'exploration en vigueur à la fin du XIX^e siècle lors du partage de l'Afrique donnent l'impression que leurs habitants ne valaient guère plus que des arbres, l'émotion en moins (cf. Wesseling), mais sa comparaison n'en demeure pas moins maladroite. Ensuite, comment ne pas conclure que, s'il estime que les musiciens de jazz créent *ex nihilo* autre chose que de l'art (au-delà ou en deçà), c'est simplement parce qu'il reste aveugle aux traditions plurielles de leur réalité américaine ? Enfin, Larson rappelle que

Lew Leslie's *Blackbirds* was a case in point, with all production, writing, music and lyrics provided by whites. According to Leslie, a white writer could better express a "black" theme than could a black : "They [white men] understand the colored man better than he does himself," wrote Leslie. [...] For white audiences in the United States and Europe, the ventriloquism of the white-produced and black-performed shows passed in many cases unnoticed (2003 : 140).

Dans le cas de Leiris, il semblerait que cette illusion fût totale. Pour toutes ces raisons, je crois que réfuter sérieusement de telles affirmations équivaut à enfoncer des portes ouvertes. En fait, il ne faut surtout pas oublier qu'au-delà des parallèles parfois tenus

tracés entre certaines données issues de l'ethnologie de l'entre-deux-guerres, il y a la fonction symbolique qu'elles sont venues occuper dans le discours sur la création artistique qui se trouvait alors en pleine mutation. Et cela, Einstein l'a clairement montré.

J'en arrive maintenant au troisième et dernier élément essentiel de « Civilisation ». Si l'ouverture à l'Autre (tel que décrit par les ethnographes des années 1920) ou au primitif fantasmé, ainsi que l'introspection menant à la découverte en soi d'une part sauvage sont posées comme des conditions *sine qua non* à toute réhumanisation de l'Occident, une telle attitude doit s'accompagner d'une rébellion. En effet, la civilisation contre laquelle Leiris appelle au combat a beau n'être qu'une croûte immonde masquant la véritable nature humaine, il reste que la nécessité de la révolte ne va pas de soi. Pas plus qu'Einstein ou Bataille, Leiris ne souhaite se contenter de secouer subtilement les principes de sa civilisation comme on réveille un vieillard assoupi. Au contraire, il veut l'ébranler jusque dans ses assises. Aussi insère-t-il entre ses critiques et ses éloges, sans doute pour couper court à toute ambiguïté, un appel à la dissidence intellectuelle :

Nous sommes las des spectacles trop fades que ne boursoufle aucune insurrection, en puissance ou en acte, contre la divine « politesse », celle des arts qu'on appelle « goût », celle du cerveau qu'on nomme « intelligence », celle de la vie qu'on désigne par ce mot à l'odeur poussiéreuse de vieux fond de tiroir : « morale ». [...] nous en avons assez de ces intrigues toujours pareilles, empruntées à nos façons de vivre, chaque jour plus démonétisées, et qu'il ne nous suffit pas d'agir d'une façon équivalente à celle, par exemple, de ces sauvages qui considèrent que la meilleure utilisation possible d'un poteau télégraphique est de le transformer en flèche empoisonnée [...]. Nous sommes repus de tout cela [...] (1929, n° 4 : 221).

Ici encore, afin de bien saisir l'esprit de son projet esthétique, voire global, il faut regarder au-delà de son affirmation caricaturale concernant les sauvages. Ce qu'il exprime ici, c'est avant tout le besoin impérieux de se soustraire à la succession des siècles, aux cycles des courants intellectuels et des goûts, ainsi qu'à la sacro-sainte notion du progrès artistique (cf. Hazan). Puisque les exemples évoqués prouvent la possibilité de créer des œuvres en marge d'une tradition dont il refuse la présence

hégémonique, Leiris souhaite qu'un plus grand nombre d'artistes occidentaux se joignent activement à la tendance, afin de causer une rupture dans la chaîne de la soi-disant évolution. Autrement dit, Leiris appelle les praticiens de l'art occidental à commettre des actes séditieux dont les effets seraient comparables aux troubles intimes suscités, entre autres, par le surgissement du jazz, des *Blackbirds* ou de la statuaire africaine dans l'environnement culturel parisien.

Cela dit, il semble concéder à demi-mot que ce combat courageux et, il va sans dire, à contre-courant comporte des risques pour ceux qui embrassent la cause. Parmi ceux-ci, on compte l'insuccès, le ridicule, l'incompréhension des contemporains et, bien sûr, l'indigence. Or, pour celui qui, dans la préface de *L'âge d'homme*, rêvera « d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire » (AH : 10), la réalisation de ces objectifs esthétiques ambitieux impose aux artistes prisonniers de la civilisation occidentale des conditions et des sacrifices comparables. L'espoir se trouve donc ailleurs. En effet, d'authentiques créateurs venus d'Amérique et d'Afrique dans les années 1920 ont prouvé qu'il était possible de relever ce défi et de surmonter le danger qui consiste à créer *hors du cercle*. À ce sujet, comme dans sa préface à *L'âge d'homme*, la position de Leiris est limpide. Refusant de déléguer lâchement à d'autres la responsabilité du risque, il exhorte les artistes à s'exposer dans leurs œuvres sans la moindre retenue, à ne pas craindre de faire de la création un acte engagé. D'ailleurs, il compare toute attitude apathique au fait de frémir par procuration à la vue d'un numéro de cirque faussement risqué :

Ainsi nous prenons plaisir à voir d'autres que nous courir des risques, bien confortablement assis dans nos fauteuils et nous abandonnant à l'affolante griserie du danger [...]. C'est peut-être la seule différence qu'il y ait entre notre époque et celle des cavernes : aujourd'hui nous employons de nombreux boucs émissaires qui se chargent d'exécuter pour nous tout ce que nous n'aurions pas le courage d'exécuter nous-mêmes (1929, n° 4 : 222).

Dans ce passage, comme ailleurs dans « Civilisation », Leiris défend sa conviction avec fermeté. Afin de rompre avec l'apparente gangrène qui mine tous les arts de son époque, il réclame une audace plus vive de la part des artistes, une plus grande

authenticité surtout, ainsi que la fin du recours servile à la banque d'images éculées de la tradition occidentale, ce qu'Einstein appelait le rossignol. À cela, les artistes devraient substituer le réel, c'est-à-dire des éléments fondamentalement humains, soit en plongeant dans la part sauvage qui les habite, soit en s'inspirant de ceux qui, selon Leiris et l'intertexte ethnologisant de *Documents*, l'exprimaient déjà *naturellement* dans plusieurs domaines esthétiques. Dans ce qui suit, je montrerai que les artistes louangés par Leiris, un peu comme ce qu'on a vu chez Einstein, s'avèrent pour la plupart les plus avancés dans ce processus.

3.4.1 Contre la stagnation

Si Leiris manque rarement l'occasion de fustiger l'excès d'intellectualisme qui sclérose la civilisation occidentale, de même que l'absence quasi totale de spontanéité créatrice qui en découle, sa pensée se révèle encore plus incisive dans les textes qui traitent d'art contemporain. Cependant, lorsque Leiris adopte un ton critique, ce n'est pas pour démolir bêtement telle ou telle production qu'il aurait détestée en raison de sa fidélité servile à la tradition mimétique, mais plutôt pour saluer un effort réussi, voire le génie. Certes, il tourne en ridicule « l'exhibitionnisme sous toutes ses formes » (1930, n° 6 : 372) affiché dans un film reconstituant après coup le célèbre raid Paris-New York des aviateurs Dieudonné Costes et Maurice Bellonte, sans doute parce qu'on y rendait hommage à deux héros de la nation française et au progrès technique²². Or, il s'agit là d'une exception. Ailleurs, une fois le constat de morosité généralisée clairement établi, l'attitude de Leiris se fait nettement plus constructive.

²² Je n'ai pas réussi à identifier le film en question. Même Yvert reste vague à ce sujet : « Film sur le raid aérien Paris-New York de Costes et Bellonte » (1996 : 33). Cependant, il précise que le numéro 6 de *Documents* a paru en octobre 1930. Aussi est-il possible d'avoir au moins un aperçu du film critiqué par Leiris en consultant les archives cinématographiques Gaumont-Pathé, notamment « Costes et Bellonte — Départ du Bourget — Réception à New York » (01/09/1930, réf : doc 27) et « L'apothéose des ailes blanches » (12/09/1930, réf : pj 1930 044 9). Je tiens à remercier Sandrine Joublin de Gaumont Pathé Archives pour l'aide qu'elle m'a apportée dans mes recherches à distance.

Aussi ses élans d'enthousiasme à l'égard d'un artiste ou d'une œuvre apparaissent-ils d'autant plus sentis lorsqu'ils succèdent aux attaques virulentes qu'on rencontre dans les premières phrases de ses articles, peu importe leur sujet. Afin d'éviter les répétitions qui découlent inévitablement d'un tel exercice, je limiterai les passages choisis au strict minimum. En plus d'amender la définition de *civilisation* citée plus tôt, je montrerai que la fonction des extraits qui suivent consiste surtout à saluer des créations qui misent sur la part sauvage de l'être humain, ce qui les élève au-dessus de la médiocrité ambiante. Pour ce faire, j'ai distingué deux catégories principales, soit les quelques artistes occidentaux contemporains qui ont réussi à s'affranchir du rationalisme (Giacometti, Miró et Picasso) et ceux qui, par la nature de leur discipline, ne s'inscriraient pas dans cette tradition.

D'abord, au sujet d'Alberto Giacometti (1901-1966), Leiris écrit d'entrée de jeu : « Nous vivons à une époque de toutes manières très lourde, et le fétichisme qui, comme aux temps les plus anciens, reste à la base de notre existence humaine ne trouve que bien rarement l'occasion de se satisfaire sous une forme non déguisée » (1929, n° 4 : 209). Outre l'allusion directe à l'ethnologie par le biais du *fétichisme* (concept déjà repris et remodelé par Einstein et nombre de contemporains), on remarque non seulement dans ce passage, mais dans tout le premier paragraphe, une charge contre toute mimésis en art, en ce qu'elle maquille le réel au lieu de le montrer ou, carrément, de s'y insérer. Selon lui, cette aporie séculaire aurait fini par entraîner des conséquences catastrophiques, car « [c]'est à cause de ce manque de consistance, de cette absence d'autonomie, que la presque totalité des œuvres d'art sont épouvantablement ennuyeuses, *plus ennuyeuses que la pluie [...]* » (209). Fort heureusement, puisque qu'elle serait totalement en phase avec les véritables impératifs artistiques de son époque, l'œuvre de Giacometti « échappe à cet atroce ennui » (209). Les reproductions qui accompagnent l'article tendent à souligner cet aspect (fig. 3.4 et 3.5). Puis, dans le numéro suivant, Leiris admire la faculté qu'a Joan Miró (1893-1983) de faire le vide en soi à la manière des moines tibétains. Il croit

qu'en faisant ainsi table rase de toute tradition, Miró est parvenu à éviter les ornières formelles pourtant réputées inévitables : « Cette liquéfaction, cette évaporation implacable des structures — aussi implacable que n'importe quel autres des cercles vicieux dans lesquels moi et toute la création tournent — [...], il revient à Miró de l'avoir très adéquatement exprimée [...] » (1929, n° 5 : 266 ; fig. 3.6). Quant à Picasso (1881-1973), Leiris lui dédie un véritable panégyrique, sans jamais dévier de ses préoccupations. Certes, il considère toujours vivre avec ses semblables dans un « état de médiocrité singulièrement poussé » (1930, n° 2 : 57), mais estime que l'art de Picasso, en raison de son extrême actualité, échappe non seulement à la convention du commentaire, mais aussi à la tradition²³. Ne serait-ce que pour cette raison,

[n]i l'intellectualisme obscur et prétentieux, ni le ton « romantique à tous crins », ni la sentimentalité bête ne conviennent [à son art], mais une manière absolument directe, franche, spontanée, naïve, sans aucune de ces fausses cuirasses qui ne sont que des moyens (bien inefficaces !) de truquer avec le sujet (62).

Dans cette optique, seules des attitudes novatrices comparables à celles de Giacometti, Miró, Picasso et quelques autres permettent aux artistes de prétendre à l'originalité de leurs œuvres. C'est donc ce risque de rupture créative avec la tradition, de même que le repli sur leur sauvagerie respective, qui les placent en adéquation totale avec les nouvelles nécessités de leur époque.

Comme je l'ai annoncé plus tôt, Leiris ne restreint pas son regard critique aux artistes de son entourage immédiat. Puisqu'il s'intéresse à l'ensemble des formes d'expressions esthétiques, il commente également le théâtre contemporain, dont « [i]l ne s'agit plus de faire le procès » (1930, n° 5 : 305), sans oublier de rendre hommage au talent original et à la fraîcheur d'un peintre bambara (Soudan français ou Mali actuel), ni d'écorcher au passage les cinéphiles de Paris. À ses yeux, le public parisien serait « xénophobe » (1929, n° 7 : 388) parce qu'il a dédaigné le film *Fox Movietone Follies of*

²³ Pourtant, dans les années 1930, Picasso revisitera Ovide et l'âge classique, donc la tradition, pour représenter les mythes sous un jour nouveau (cf. Florman).

1929²⁴. À ce sujet, il concède avec une certaine dérision que « la clique des intellectuels ne pouvait que mépriser un spectacle aussi simple et aussi dénué de prétention. Il n'est pas si facile de retrouver la fraîcheur de l'enfance... » (388). S'il semble que la réaction de ces intellectuels allait de soi, Leiris quant à lui admire dans le film l'absence totale de prétention et d'artifices alambiqués, de même que « l'érotisme de bazar, la sensualité facile, la sentimentalité "bête à faire pleurer", la musique qu'on fredonne en sortant, la carence absolue de toute idée » (388). Cela revient à dire qu'il y salue l'ensemble des éléments qui, contre toute crispation intellectualiste, renvoient au registre populaire et touchent immédiatement le public qui s'y laisse entraîner. En outre, il souligne qu'« [i]l n'entre pas dans ce spectacle le moindre soupçon d'esthétique » (388), au sens négatif du terme. Autrement dit, ce qu'on donne à voir aux spectateurs des *Fox Movietone Follies of 1929* ne symbolise rien d'autre que ce qu'on y représente sur pellicule. Mieux encore, pour reprendre la boutade que lançait Barthes dans *La chambre claire* à propos du médium photographique, « une pipe y est toujours une pipe, intraitablement » (Barthes : 1112). Aussi Leiris préfère-t-il, pour des raisons similaires, « le théâtre chantant de Georgius » (1930, n° 5 : 305 ; fig. 3.7) à la Comédie Française, parce qu'il est authentiquement comique, « beaucoup plus réellement lié au folklore, incomparablement moins "artistique" et au-dessus de tout soupçon » (305)²⁵. Ainsi, sans nécessairement faire vibrer en l'humain ses fibres sauvages et indomptables, les *Fox Movietone Follies of 1929* et *Georgius*, l'homme-spectacle, offrent au

²⁴ Une des nombreuses comédies musicales réalisées par David Butler (dont *Calamity Jane* en 1953, avec Doris Day), le film disposait sans doute d'un budget important, puisqu'il fut tourné en noir et blanc et en couleurs dans un format panoramique rare (2.10 : 1), dont on ne trouve que cinq occurrences dans l'Internet Movie Database (www.imdb.com). Tous ces films furent produits par la Fox Film Corporation en 1929 et 1930, mais seule la bobine des *Fox Movietone Follies of 1929* est considérée comme perdue.

²⁵ Georges Guibourg, alias Georgius (1891-1970) fut « [c]hanteur, comédien, compositeur, scénariste, auteur d'une trentaine de romans policiers, de plus de deux mille saynètes et d'un nombre incalculable de pièces de théâtre, revues et comédies [de même que] parolier de plus de mille cent[s] chansons. Surnommé très tôt l'Amuseur public numéro un [...] il fut, tout au long de sa longue carrière, admiré, adulé et encensé par un large public dont firent partie les surréalistes et la plupart des intellectuels de l'entre-deux-guerres » (source : <http://www.chanson.udenap.org>).

public le reflet d'une nature humaine sans fard, un visage présenté avec ses défauts et ses rides.

De même, en lisant le compte rendu qu'il consacre à l'exposition Kalifala Sidibé, on constate sans peine que Leiris apprécie la peinture de cet artiste bambara pour des motifs comparables (fig. 3.8 et 3.9). Selon le marchand d'art Michael Graham-Stewart, Kalifala Sidibé « has slipped into obscurity since his rapid rise to fame in Europe in 1929-1930. His exhibiting career began with a group show in Paris at the Galerie Georges Petit in November 1929 ». Certes, Leiris mentionne plutôt la Galerie Georges Bernheim, mais il pourrait s'agir de la même exposition, d'autant plus que le numéro de *Documents* où figure son compte rendu a paru le même mois (Yvert 1996 : 26-30). De toute façon, poursuit Graham-Stewart,

[t]he following year Sidibé gained efficient acclaim to have no less than three solo exhibitions at some of the most prestigious art galleries in Europe, notably at Flechtheim in Berlin, Gummessons Konsthall, Stockholm and the Neue Ga[l]lerie, Vienna. He died in Africa in 1930. A brief death notice appears in the French journal *Beaux-Arts* (no. 12, 20 December 1930 : 27).

Il ajoute en outre que les toiles de Sidibé exposées à la Neue Galerie se vendaient entre 2200 et 3850 francs pièce, « which suggests that his work was highly regarded at the time²⁶ ». En fait, l'existence même de Sidibé et la présence de ses tableaux dans une galerie parisienne offrent à Leiris une prise supplémentaire pour attaquer sa propre civilisation.

Ainsi, avant même de commenter l'exposition, il tourne en ridicule l'idée qu'on puisse sincèrement croire au bien-fondé d'un classement qualitatif entre les races, étant donné que celui-ci tire son origine de la suffisance de quelques blancs :

Vaniteuse et naïve, la race blanche s'imagine être seule au monde, et s'arroge le privilège de l'intelligence et de la civilisation. Il semblerait que plus les hommes ont la peau sombre, plus ils sont méprisés. Les blancs ont établi sans rire cette échelle de

²⁶ Source : <http://www.graham-stewart.com/works/africawest/item32.htm>. Selon l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE : www.insee.fr/fr/indicateur/achatfranc.htm), ces sommes équivalraient aujourd'hui à 1085 et 1900 euros de 2004, soit respectivement 1760 et 3085 dollars canadiens (taux du 20 avril 2005). À titre comparatif, il en coûtait 120 francs pour un abonnement annuel à *Documents* (59 euros de 2004, donc 96 dollars canadiens).

valeur : race blanche, race jaune, race rouge, race noire. Du fait de cette classification complètement arbitraire, établie en grande partie parce qu'elle se trouve conforme aux intérêts d'une grande cupidité, tout ce qui vient des nègres est intéressant (1929, n° 6 : 343)

Parmi les nombreuses informations que l'on peut extraire de ce passage, je n'en retiendrai que deux. D'une part, la première phrase ne recèle pas qu'une simple critique virulente de la civilisation occidentale. En fait, celle-ci laisse surtout entendre qu'il en existe d'autres dans le monde qui méritent l'attention du seul fait, semble-t-il, qu'elles ne soient pas occidentales. Par rapport à ce que Leiris affirmait dans « Civilisation », cette position peut sembler contradictoire, mais elle ne l'est qu'en apparence. En effet, il faut comprendre et accepter que ses attaques contre la civilisation visent principalement la sienne, pas forcément toute forme de tradition ou de savoir-faire transmis. D'autre part, on perçoit dans la conclusion de l'extrait un lourd parti pris idéologique en faveur des méprisés de l'histoire. Ce faisant, Leiris donne l'impression de louer Sidibé par principe, c'est-à-dire sur la seule base de son ethnicité, attitude qui rappelle étrangement l'exotisme ou le primitivisme et, sans doute de manière inconsciente, une forme atténuée du racisme. C'est du moins ce qu'il avouera lui-même dans un entretien accordé en 1987 à Jean Jamin et Sally Price : « Mais au départ, je croyais véritablement que les civilisations dites primitives étaient supérieures aux nôtres. C'était une espèce de racisme retourné » (CÂD : 23).

Heureusement, la suite du compte rendu va bien au-delà de ces affirmations, si bien que l'enthousiasme de Leiris s'appuie aussi sur des motifs tangibles. Au fond, les thèmes privilégiés par Sidibé rappellent de nombreux éléments qu'il apprécie tant chez Giacometti, Miró et Picasso que dans les spectacles de Georgius ou des *Blackbirds* et les *Fox Movietone Follies of 1929*. Loin d'être naïfs et secondaires, au sens où ils ne seraient que la pâle copie d'un sujet premier, les tableaux de Sidibé rayonnent d'authenticité sans qu'y transpire jamais la moindre prétention :

Des scènes populaires, des scènes de chasse, des tableaux inspirés du folklore africain, voilà ce que nous montre Kalifala Sidibé, franchement et crûment, sans aucun maniérisme, lui qui découvrit la peinture en se servant, paraît-il, de pièces de

cotonnade, et des couleurs employées à la factorerie de son pays pour le numérotage des sacs (1929, n° 6 : 343).

En un mot, la peinture de Sidibé ne s'appuie pas bêtement sur les exemples fournis par les traditions africaines et européennes. D'ailleurs, bien qu'il signât ses toiles en caractères arabes (*cf.* Graham-Stewart), ce qui dénote un certain degré d'instruction, rien n'indique qu'il connaissait effectivement l'art occidental. Bref, en exprimant graphiquement toutes les nuances du rapport qui lie l'être humain à sa réalité immédiate, Sidibé est parvenu à créer des œuvres émouvantes d'authenticité, en cela comparables à celles de Giacometti, Miró ou Picasso.

3.4.2 Civilisé / sauvage ou la *primitivité* au service de la révolution

En rendant compte avec enthousiasme d'une exposition de Hans Arp, vraisemblablement différente de celle commentée par Einstein (*cf.* Chapitre 2), Leiris dira de « [s]es reliefs de bois peint et [de] ses récents reliefs de corde » qu'ils « pourraient être les "reliefs" de quelque extravagant festin — théophagique ou d'anthropophagie rituelle [...] » (1929, n° 6 : 340). Bien qu'il ne s'agisse pas là du premier parallèle souligné entre l'œuvre d'un artiste occidental et certains éléments isolés relevant du discours ethnologique, cet exemple particulier rappelle que la volonté de rapprocher le civilisé du sauvage ne quitte jamais Leiris, pas même dans ses textes les plus brefs et exaltés. Puisqu'en montrant la prégnance du thème de la crise dans les textes de nature artistique, j'ai déjà partiellement entamé l'analyse des rapprochements souhaitables entre les concepts du civilisé et du sauvage, je me limiterai ici encore aux exemples les plus évocateurs.

Dans la section précédente, j'ai mentionné que Leiris faisait appel au fétichisme pour présenter l'œuvre de Giacometti, rappelant au passage que ce concept demeurait « à la base de notre existence humaine » (1929, n° 4 : 209). Or, en plus de critiquer sa civilisation avec véhémence, il estime qu'un écart désolant sépare le fétichisme observé chez les civilisés et celui, plus authentique à ses yeux, pratiqué chez les peuples primitifs. Cet aspect mérite qu'on s'y attarde un moment. Pour Leiris, qui se

distingue ici d'Einstein, le véritable fétichisme s'apparenterait à une projection amoureuse de soi vers le monde extérieur, afin de transformer en objet sensible une idée, une émotion ou un sentiment. Au lieu de courir ce risque impudique, qui reprend la dynamique du transfert entre le microcosme et le macrocosme (cf. Chapitre 4), l'humain préfère ses illusions :

[a]dorateurs des maigres fantômes que sont nos impératifs moraux, logiques et sociaux, nous nous accrochons ainsi à un fétichisme transposé, faux semblant de celui qui profondément nous anime, et ce mauvais fétichisme absorbe la plus grande part de notre activité, ne laissant presque pas de place au fétichisme véritable, le seul qui vaille vraiment la peine, parce que tout à fait conscient de lui-même et ne reposant par conséquent sur aucune duperie (209).

Dans ce passage, dont l'idée centrale s'approche de la pensée développée par Einstein dans *Negerplastik*, il laisse entendre que tout artiste doit posséder bien davantage que du talent pour créer une œuvre crédible, fût-elle ou non conçue dans un contexte où l'art, au sens institutionnel, revêt quelque pertinence. Si la maîtrise technique s'avère essentielle, elle ne saurait toutefois remplacer à elle seule l'authenticité profonde, voire l'acte de foi qui préside à l'exécution d'une œuvre.

En ce qui concerne Giacometti, le résultat plastique auquel il arrive au terme de l'exploration des zones sauvages de son être se révèle, au goût de Leiris, des plus réussis. En fait, sa sculpture parvient même à exprimer avec une parfaite justesse des émotions fugaces que Leiris appelle « des crises », c'est-à-dire des sentiments difficilement exprimables d'adéquation parfaite avec le monde, qui surgissent dans la vie comme autant d'éclairs :

Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication. J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence [...] gratuits : dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains [...] (209).

De la même manière que l'art africain a semblé sourdre d'un continent méconnu pour résoudre en bloc, selon Einstein, la plupart des impasses plastiques européennes au moment même où elles se posaient avec la plus grande acuité, Leiris considère la

sculpture de Giacometti « comme la pétrification d'une de ces crises » (210). Non pas que son travail ne fasse que transformer une émotion précise en une simple forme extraite de la matière, mais il crée plutôt l'illusion de l'avoir figée en train de se faire, tel un oiseau pétrifié en plein vol.

En conséquence, Leiris admire la sculpture de Giacometti pour la vie qui s'en dégage. Pour lui, il s'agit en quelque sorte d'instantanés tridimensionnels des émotions les plus intimes et, selon sa conception particulière de la nature humaine, les plus universels aussi. Au demeurant, rarement accessibles, ces émotions n'apparaissent que « dans les vrais fétiches qu'on peut idolâtrer (les vrais fétiches, c'est-à-dire ceux qui nous ressemblent et sont la forme objectivée de notre désir) [...] » (210). Enfin, placées au cœur d'un système herméneutique comme le sien, c'est-à-dire inspiré par l'hermétisme, elles participent à la communication qui s'instaure entre l'artiste et le monde.

En élargissant substantiellement l'acception du concept ethnologique du *fétiche*, comme le fit Einstein dans *Negerplastik* (et *Afrikanische Plastik*, quoique sur un ton plus posé), Leiris trace également un parallèle entre la fonction religieuse ou rituelle qu'il occupe dans certaines sociétés animistes (en Afrique, par exemple) et la nécessité qu'a l'artiste de croire absolument à sa création, afin de s'y investir *corps et âme*. Si l'œuvre d'art doit aboutir à autre chose qu'une expression métonymique de l'être (une partie pour le tout, ce qui correspond à une émotion ponctuelle dans la vie de l'artiste), alors son apparence trahira la médiation de l'intellect dans le processus de création et, en conséquence, elle sonnera faux. Or, pour Leiris comme pour Einstein, cette zone de transition doit disparaître.

C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Leiris insiste tant sur l'importance de faire le vide en soi pour parvenir à exprimer sa part sauvage, afin de réduire au minimum les risques d'interférences néfastes avec l'intellect. En fait, bien qu'il donne souvent l'impression d'affirmer un peu naïvement que les cultures qu'il admire, notamment pour le *naturel* de leurs moyens d'expression, n'ont pas à résoudre

ce problème parce qu'elles seraient *foncièrement* primitives, il n'en demeure pas moins bien campé sur ses positions à l'égard de la création. Par exemple, il considère que la peinture de Miró porte les traces d'un « ascétisme » artistique comparable à celui de Giacometti, voire encore plus complet. Concrètement, cet ascétisme prendrait la forme d'un véritable retour en arrière, tant dans sa propre vie (régression volontaire vers l'enfance) que dans l'histoire de l'humanité (régression imaginaire vers des époques bien antérieures à la *mimésis* ou, tout simplement, primitives) :

en y regardant bien, on peut s'apercevoir que ce peintre a dû réaliser un vide bien complet en lui pour retrouver une pareille enfance, à la fois si sérieuse et si bouffonne, brochée d'une mythologie si primitive, reposant sur les métamorphoses des pierres, des plantes, des animaux, un peu comme dans les contes des peuplades sauvages, où tous les éléments du globe traversent de si invraisemblables avatars (1929, n° 5 : 264).

Ici, dans un contexte plutôt ludique et empreint d'enthousiasme, Leiris reprend un présupposé profondément ancré dans la pensée philosophique et ethnologique de son époque. Selon ce principe, dont l'enracinement séculaire est très clairement décrit par Fabian dans *Time and the Other : How Anthropology Makes Its Object*, on s'entendait alors pour dire que chacun des peuples du monde vivait à une époque différente sur la ligne temporelle d'une histoire unique, voire immanente, dominée par l'Occident. Ainsi, pour Fabian, « [*p*]rimitive being essentially a temporal concept, is a category, not an objet, of Western thought » (18). Si bien que « [*w*]hat makes the savage significant to the evolutionist's Time is that he lives in another Time » (27). Certes, la position ambiguë adoptée par Leiris semble parfois naïve ou simpliste, à l'image de celle critiquée par Frantz Fanon dans *Peau noire masques blancs* (115-169). Mais il ne faut surtout pas oublier qu'elle prévalait également dans les discours sérieux des ethnographes et des ethnologues de son époque (Angeli ; Sahlins : 411). Bien qu'abstraite et coincée entre l'irrationnel et l'ethnographie (Mwantuali : 46), son admiration à l'égard des cultures primitives reste sincère.

Cela dit, si Giacometti et Miró semblent avoir réussi un tour de force rarissime parmi les artistes occidentaux de leur époque, comme Einstein, Leiris réserve sa plus

vibrante admiration au génie de Picasso²⁷. Certes, en parvenant à s'exprimer au moyen de formes inventives et susceptibles de transposer dans le réel des émotions puisées en deçà de la rationalité humaine, Giacometti et Miró ont cédé la parole à leur part sauvage. Toutefois, dans l'esprit de Leiris, c'est plutôt à Picasso que revient le titre de dissident par excellence de l'art occidental contemporain. Cela n'implique nullement, je tiens à le préciser, qu'il prête à ces trois artistes des intentions de type primitiviste, du moins pas avec les connotations actuelles (cf. Introduction), ni même qu'il suggère l'existence d'un lien direct entre leurs réalisations respectives et le discours ethnologique émergent ou, du moins, l'art primitif. Il n'en demeure pas moins que, sans se référer nommément à des concepts qui occupaient alors l'ethnologie (cf. Kuper), l'article « Toiles récentes de Picasso » célèbre au premier chef la profonde humanité qui se dégage en permanence de ses œuvres. Considérée comme la qualité principale des productions esthétiques *nègres*, que Leiris et ses contemporains trouvent foncièrement naturelles, c'est elle qui constitue la pierre d'assise de la rébellion artistique de Picasso.

Pour Leiris, le génie de Picasso pourrait se résumer par sa capacité inouïe de créer, à partir de sujets connus, voire éculés, une réalité tout à fait *autre*, incontournable dès sa venue au monde et dépourvue de la moindre hallucination imputable aux rêves. Il s'agirait là d'une manière unique de voir et de concevoir le monde, non pas de le fuir. En fait, cette capacité tiendrait à sa fervente volonté de se démarquer de la tradition. Comme par miracle, il arrive à s'affranchir de la prégnance de celle-ci tout en restant ancré dans le réel :

La véritable liberté, d'autre part, ne consiste en rien à nier le réel ou « s'évader » ; bien au contraire elle implique la reconnaissance nécessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements ; et c'est en ce dernier sens surtout qu'on a le droit de dire que Picasso est libre — le peintre le plus libre qui ait jamais existé — lui qui connaît mieux que quiconque le poids exact des choses, l'échelle de leur valeur, leur matérialité... (1930, n° 2 : 64).

²⁷ Il n'est d'ailleurs pas le seul au sein de *Documents* qui appréciait l'œuvre de Picasso, puisque la revue lui a rendu hommage en préparant un numéro spécial (1930, n° 3).

Cette liberté essentielle vis-à-vis de la tradition, c'est-à-dire le pouvoir de susciter un effet d'étrangeté comparable à la découverte des riches et nombreux « canons esthétiques » non occidentaux, s'avère d'autant plus impressionnante si l'on tient compte, comme le fait Leiris, que Picasso y a grandi.

L'un des grands mérites de Picasso, Einstein le soulignait également, est d'adopter une approche nouvelle de la représentation, ce qui a pour résultat l'apparition de créatures inédites mais néanmoins parfaitement proportionnées. De cette manière, il impose ses œuvres comme autant d'évidences, rendant ses solutions esthétiques aussi incontournables, par exemple, que celles « découvertes » par les artistes dans les musées ethnographiques de Paris, Berlin ou Tervuren depuis le début du siècle (cf. Introduction). Surtout, comme je le soulignais dans le chapitre 2, son œuvre fait vibrer la fibre humaine du spectateur comme aucune toile banalement mimétique :

Des membres humains, des têtes humaines, des paysages humains, des animaux humains, des objets humains situés dans une ambiance humaine, voilà ce qu'en définitive, et en dépit de certaines apparences, on trouve chez Picasso. Jamais jusqu'à lui l'homme n'avait aussi fortement affirmé, dans le domaine artistique, ce qui fait sa nature et son *humanité* (64).

Bref, en faisant appel aux sentiments grâce au façonnage d'une version inédite du réalisme, au lieu de tenter bêtement de tout reproduire photographiquement, Picasso incarnerait en quelque sorte l'aboutissement esthétique du recours à la part sauvage de l'homme, trop rarement explorée avec autant de panache dans l'Occident pétri d'intellectualisme. Ainsi, chacune de ses œuvres se présente au regard comme une nouvelle réalité du monde, une innovation aussi incontournable que n'importe quel objet domestique.

Par ailleurs, Leiris ne cherche pas le renouvellement de l'expression artistique occidentale que dans les sphères depuis longtemps reconnues par l'institution, telles que la peinture ou la sculpture, c'est-à-dire les disciplines *sérieuses* des beaux-arts. En effet, à l'instar des principaux collaborateurs de *Documents*, sauf Einstein, il manifeste un enthousiasme sincère pour la chose populaire ou, pour employer une expression

consacrée, pour les arts *mineurs*. Je pense ici à la chanson, au théâtre comique, au jazz, aux feuilletons, au cinéma parlant, etc. Par exemple, dans une entrée du « Dictionnaire critique », Leiris défend avec ferveur ce qu'il appelle les *talkies* :

Les esprits routiniers n'ont pas manqué, à propos des *talkies*, d'accomplir leur sale besogne et de crier, ainsi qu'ils le font toujours, au désastre, en l'occurrence à la fin du cinéma. Un tel film [*Weary River*] leur oppose un péremptoire démenti, en raison même de ses faiblesses [...]. Ce qui montre l'intérêt du *talkie* (1929, n° 5 : 278)²⁸.

Or, c'est justement dans les articles où il traite de ces sujets que l'idée du rapprochement entre les concepts du civilisé et du sauvage se voit le plus clairement liée à la dissidence contre les idées reçues du rationalisme.

D'abord, si Leiris place Georgius au-dessus de la Comédie Française dans son échelle de valeurs, cela tient avant tout au naturel comique du personnage, infiniment plus drôle que l'humour alambiqué mis en scène par la noble institution parisienne. De la même manière que Bataille a célébré peu avant lui le « bas matérialisme » (1930, n° 1 : 1-8), Leiris établit ici une hiérarchie entre les divers moyens d'expression mis à la disposition de l'humain :

Le comique sera toujours ce qu'il y aura de plus démoniaque, de plus scandaleusement athée, et méritera toujours, chaque fois qu'il sera suffisamment poussé, d'être appelé le *bas comique*. Le bouffon qui intervient pour opposer sa dérision au caractère sacré du roi joue lui aussi, et tout autant que ce dernier, son rôle rituel (1930, n° 5 : 305).

On remarquera ici encore que s'opère un renversement des polarités traditionnelles entre le haut et le bas, le grand et le petit, le sublime et le vulgaire, etc. D'ailleurs, l'inversion employée par Leiris ne fait pas que se conformer à une convention chère aux discours négativistes des avant-gardes. Car si ces derniers sont toujours révolutionnaires, ils se révèlent souvent élitistes et assoiffés d'absolu. En conséquence, au lieu de dénigrer la dégaine populaire de Georgius, dont l'aisance et la capacité de plaire semblent à première vue peu compatibles avec l'aura d'*élection* dont sont nimbés

²⁸ Long-métrage chantant et parlant (donc, un *talkie*) réalisé en 1929 par Frank Lloyd (1886-1960), *Weary River* fut finaliste à la cérémonie des Oscars dans la catégorie de la meilleure réalisation. Cette année-là, Lloyd a remporté l'Oscar du meilleur réalisateur non pas pour *Weary River*, mais pour *The Divine Lady*.

Giacometti, Miró et Picasso, Leiris souligne au contraire son importance capitale dans le retour du naturel et de la spontanéité au théâtre :

Ainsi le café-concert populaire, actuellement, est-il à peu près le seul élément grâce auquel le théâtre « sérieux » conserve encore quelques chances de pouvoir, un jour, se revivifier. Qu'on prenne bien garde que le théâtre chantant — et celui de Georgius en particulier — malgré ses dehors vulgaires, pourrait bien être l'unique théâtre d'aujourd'hui dont il soit permis de dire qu'il est réellement poétique, si l'on entend par poésie quelque chose d'autre qu'un tissu de fadaises à l'usage exclusif de la « bonne compagnie » (305-306).

Bref, s'il tant est qu'il soit permis de parler d'élection dans le cas de Georgius ou, plus généralement, du théâtre comique, celle-ci ne renvoie pas à l'acceptation généralement admise du terme, mais plutôt à une qualité moins restrictive. Ainsi, grâce à son inépuisable talent comique et sa facilité de le communiquer au grand nombre, Georgius parvient à faire vibrer la fibre la plus humaine de l'être au moyen de la plus fondamentale des poésies. En l'écoutant, l'humain cède sans la moindre résistance à l'une de ses tendances constitutives : le rire.

Depuis le début de la présente section, de même que dans la précédente, j'ai voulu mettre en évidence les divers degrés d'actualisation des idées énoncées dans « Civilisation ». Cela m'a permis de souligner au passage quelques inclinations secondaires de Leiris, dont son goût prononcé pour les variétés. Étant donné que celles-ci figurent dans le sous-titre même de *Documents* dès sa quatrième livraison, il ne faut pas s'étonner de l'importance accordée à cet aspect. D'ailleurs, grand amateur de Georgius, comme nous venons de le voir, de jazz et de débauches nocturnes dès le milieu des années 1920 (Armel : 132), Leiris affiche depuis longtemps ses couleurs en matière de divertissement, par exemple en criant son admiration pour le spectacle des *Blackbirds*. Dans « "Liza", opérette de Louis Douglas » et sa chronique consacrée aux « Disques nouveaux », sans doute parce que le contact avec l'Autre fut plus direct, on perçoit plus clairement les réactions que suscite le dialogue, réel ou imaginaire, entre le civilisé et le sauvage chez un Parisien convaincu avant même la trentaine de son propre épuisement.

Présenté comme un compte rendu, « “Liza”, opérette de Louis Douglas » est avant tout le récit d’un bref entretien avec Louis Douglas, « acteur, auteur et metteur en scène nègre » (1930, n° 5 : 306 ; fig. 3.10). Dans *Harlem in Montmartre* (89-91), Shack rappelle que Douglas n’est pas un nouveau venu sur les scènes d’Europe. Danseur de claquettes hors pair, talent qui lui valut maintes ovations lors du passage de la *Revue Nègre* à Paris en 1925, il a fait ses débuts européens à Londres en 1903, dès l’âge de quatorze ans, avec la troupe des *Belle Davis’s Pickaninnies*²⁹. En raison du succès du spectacle, il y a d’abord séjourné pendant cinq ans, avant de s’y installer en 1915 pour vivre de son art, loin de la discrimination raciale qui prévalait encore aux États-Unis, tout en multipliant les longues visites à Paris dès 1918. Malgré la longue expérience de Douglas, *Liza* constituait sa première mise en scène à titre individuel. Pièce en deux actes, huit drames et quarante-cinq scènes, elle nécessitait soixante artistes accompagnés par « the music of black jazz » (Shack : 90). Quant à la trame narrative, « *Liza* portrayed a segment of black life, from plantation to big city, replete with undertones of morality and the pitfalls of life in Harlem » (91).

D’emblée, Leiris semble écrire sous le coup de l’émotion. Bien sûr, il décrit en quelques traits le théâtre « poussiéreux » où est présentée l’opérette (le théâtre de la Porte Saint-Martin), lieu qu’il déclare tout à fait approprié aux pièces qu’on y joue habituellement (dont *Cyrano*, de Jean Rostand). En fait, il ne s’agit là que d’un préambule menant à « Louis Douglas, manager et principale vedette de la troupe noire des *Black Flowers* » (1930, n° 5 : 306). Bref, sans rien livrer de très précis au sujet du spectacle ou de la rencontre, il en révèle néanmoins l’ambiance respective en des termes qui n’arrivent pas à masquer sa grande fébrilité :

Je ne sais pas Douglas se rappellera la trop courte entrevue que j’ai eue avec lui, mais je tiens à le remercier ici, lui et tous ses amis, les *Black Flowers*, du bouquet de salubre fraîcheur que leur spectacle est venu apporter, comme un joli coup de vent pur pour

²⁹ Comme dans le cas des *Blackbirds*, cette troupe intègre à son nom un vieux terme péjoratif et raciste du vocabulaire américain. En effet, selon la 10^e édition du *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary*, un *pickaninny* (1653, du portugais *pequenino*) désigne « a black child » et est qualifié d’« often offensive ».

faire crouler les vieux décors, chasser les sales odeurs d'urine de bouc, et d'enrhumer jusqu'au tombeau les Cyranos paralytiques...

Je n'insiste pas sur le talent personnel de Douglas (dont on n'a pas oublié la sensationnelle apparition lors de la première revue nègre de Joséphine Baker), ni sur le charme de la mise en scène, pleine d'ingéniosité et de mouvement (306).

En lisant ces lignes élogieuses et, comme Leiris en a l'habitude, très polarisées, on ne peut s'empêcher de voir la parenté qui les unit aux thèmes qu'il a convoqués pour décrire et combattre la crise que traverse sa civilisation, c'est-à-dire ceux que j'ai abordés précédemment. En effet, on y remarque tant les vindictes lancées contre la sclérose de l'art institutionnel que les promesses de renouveau apportées par les artistes attentifs à leur part sauvage (qu'elle relève de leur vie intérieure ou qu'elle soit bien *réelle*) et les génies *naturels* des spectacles de variétés. Pourtant, dans le cas qui m'intéresse ici, malgré le contact physique recherché et nécessaire qui s'est produit entre les deux hommes, l'attitude de Leiris s'en trouve à peine modifiée. Au lieu de modifier sa perception ou, du moins, son discours, les ramenant à une échelle plus terre-à-terre, cette rencontre l'a conforté dans ses convictions profondes. À la limite, par rapport aux autres passages évaluatifs cités précédemment, on pourrait même percevoir dans cet article une accentuation de la négrophilie diagnostiquée par Clifford (1989).

Si l'on se rapporte au compte rendu consacré à l'exposition Sidibé, on y relève au moins une déclaration qui passe difficilement inaperçue, pour peu qu'on soit sensible à la présence de l'Autre primitif dans la production textuelle de l'avant-garde. Ainsi, concluant un article élogieux pour les raisons déjà abordées sous de nombreux angles au cours de la présente section, Leiris écrit : « J'aime, pour ma part, tout ce qui a ce côté mélangé, *sang-mêlé* » (1929, n° 6 : 343)³⁰. Peu de temps après, à l'occasion de la

³⁰ Évidemment, cette ouverture à l'égard du métissage interracial n'était pas partagée par la majorité de ses contemporains, que ce soit aux États-Unis ou en Europe. Par exemple, avant d'être condamné par les Nazis après l'Anschluß, l'opéra avant-gardiste *Jonny spielt auf* de l'Autrichien Ernst Křenek (1900-1991) fut d'abord reçu dans le tumulte par le public conservateur de Vienne, sans doute moins choqué par ses sonorités que par la séduction d'une femme blanche par un violoniste de jazz noir (Shack : 102 ; 118). Par ailleurs, Müller-Lentrodts rappelle que le roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1926), de Claire Goll, met également en scène « de[n] Diskurs über die Rassenungleichheit bzw. die rassistischen Vorurteile der Epoche » [« le discours sur l'inégalité entre les races ou alors les préjugés racistes de l'époque »] (93, je traduis).

chronique musicale que j'aborderai maintenant, il mettra en pratique cette affirmation.

Il faut avouer que rarement cet enthousiasme aura trouvé la même fougue, voire la même outrance que dans « Disques nouveaux », où il rend un hommage senti au jazz en général, tout particulièrement à Duke Ellington. Même la critique chaleureuse de la « revue nègre new-yorkaise *Opportunity* » (1930, n° 6 : 376) de mai 1930, que Leiris compare à *The Crisis* (périodique dirigé par W. E. B. Du Bois), fait pâle figure à côté d'une pareille dithyrambe. En fait, dans « Disques nouveaux », le rapprochement indispensable entre le civilisé et le sauvage, dont il espère l'avènement avec impatience, n'est pas seulement évoqué en filigrane ou alors par le biais d'une terminologie plus ou moins empruntée au jargon de l'ethnologie. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une rencontre réelle, comme ce fut le cas avec Louis Douglas et, sur un autre plan, les *Blackbirds*, Leiris n'épargne aucun superlatif pour rendre compte en bloc de pas moins de sept disques de jazz :

Depuis longtemps, en dépit de tous les avatars et méandres divers auxquels a dû se plier la musique afro-américaine [...] le jazz représente actuellement la vraie musique sacrée (c'est-à-dire celle qui est le plus capable de faire entrer une foule "en transe" [sic]), pour ne pas dire la seule musique (1930, n° 1 : 48).

Malgré les apparences, ce jugement ne comportait en 1930 qu'une faible part d'exagération. Après tout, Leiris répétera tout au long de sa vie qu'il était d'abord venu à l'ethnographie poussé par une incontrôlable passion pour le jazz (AH : 160 ; CÂD : 15-20). Or, cette forme d'expression musicale semble justement se rapprocher de l'*hybridité* (avant la lettre, bien entendu) qu'il évoquait au sujet de Sibibé. Cela ne signifie pas, cependant, qu'il faille tracer un lien direct entre les musiques africaines contemporaines et le jazz afro-américain. D'ailleurs, dans son introduction à *Miroir de l'Afrique*, Jamin agrmente ce fait d'une anecdote de terrain plutôt cocasse :

Musique hybride, faites d'emprunts, de mélanges, de « collages », au reste issue d'un fonds socioculturel hétérogène, le jazz avait réussi à mettre en œuvre une matière sonore et un jeu instrumental originaux, formellement cohérents, recherchant ses sources et puisant son inspiration dans un folklore lui-même hybride qui, de ses origines africaines, n'eut bientôt plus que la couleur, c'est-à-dire la surface. [...] André Schaeffner

devait s'en apercevoir sur le terrain, pendant la Mission Dakar-Djibouti : contre toute attente, il observa que les Africains restaient impassibles à l'écoute des disques de jazz qu'il leur jouait sur le phonographe de la Mission ! (Jamin : 31)

À l'époque considéré par plusieurs, dont des proches de la revue tels qu'André Schaeffner et Georges Henri Rivière, comme la fusion de la modernité américaine et de l'énergie « sauvage » des Afro-américains (Jordan : 157-159), le jazz jouissait d'un statut particulier parmi les productions *nègres* alors en circulation dans le paysage culturel parisien (Shack : 26-62)³¹. Le « côté mélangé, *sang-mêlé* » que Leiris appréciait chez Sidibé est ici perceptible dans toute la gamme de sonorités nouvelles et de rythmes extatiques portés par le jazz de Duke Ellington. Tant pour les lieux communs qu'il véhicule que pour la condensation de la pensée leirisienne qu'il opère, le passage qui suit est essentiel à la compréhension de ce qu'il entend par *rébellion artistique* instaurée au contact de la primitivité :

À tous ces airs, l'érotisme déchaîné, le burlesque aucunement « comique », mais intervenant seulement comme une sinistre *dérision*, les pulsations tout à fait animales — brochées d'affreux hoquets bien plus semblables à des convulsions d'infusoires qu'à des soubresauts d'ivrogne — confèrent un caractère d'horreur grandiose, inquiétant comme les larves qui grouillent obscurément en nous, sans que parviennent à les neutraliser ni cette ironie d'essence romantique, ni l'arc-en-ciel sonore opposé à la férocité d'un rythme de cérémonie rituelle ou d'incantation magique [!] (1930, n° 1 : 48).

Bref, si l'on en croit Leiris (qui a manifestement aimé ce qu'il a entendu !), en répondant concrètement, et sans doute encore davantage sur le plan imaginaire, aux attentes qu'il a formulées au sujet de la revivification de fond en comble de l'art occidental, le jazz constituerait ni plus ni moins qu'une panacée. Loin de croire qu'il ne s'agit là que d'une mode passagère (d'ailleurs, l'histoire de la musique au xx^e siècle lui donnera raison), Leiris soutient que l'énergie qui porte le jazz, de même que celle qu'il engendre chez ses auditeurs, doivent inspirer les créateurs occidentaux. Sans la

³¹ Bien que Shack décrive les années 1920-1930 comme l'âge d'or du jazz afro-américain à Paris, comme une époque de métissage aussi (on n'a qu'à penser au Hot Club de France mené par Stéphane Grappelli et Django Rheinhardt), il rappelle l'existence de certaines notes discordantes dans la presse parisienne : « Some critics characterized jazz as only noise and cacophony, and dancing to it the death of intelligence ; others raised the question, it is music ? » (57).

convulsion libératrice suscitée par le jazz, semble-t-il dire, toute production esthétique perd sa raison d'être.

Certes, on pourrait formuler de nombreuses critiques pour attaquer les bases fragiles de la position défendue par Leiris. Sa rhétorique se révèle parfois contradictoire, comme en témoignent sa défense de la pureté du primitif et son inclination pour les mélanges. De plus, étant donné son rapport plutôt allusif à l'ethnologie, il semble souvent vénérer l'Autre primitif pour en exploiter les possibilités conceptuelles. Cela dit, je tiens à le répéter, comme ce fut le cas avec Einstein, lire la contribution de Leiris à *Documents* sous le seul angle d'un primitivisme unidimensionnel, ou encore comme un dévoiement simpliste et maladroit du savoir ethnologique de son époque, revient à faire fausse route. En effet, à la lumière du prochain chapitre, on sera à même de saisir l'intertexte qui lie la crise morale et intellectuelle et le renouveau de l'art à la magie, l'hermétisme et la découverte de l'Autre par le truchement de l'ethnographie.

CHAPITRE 4

Entre magie et désir du terrain : l'ethnographie comme remède à la crise

Dans le chapitre précédent, après avoir dressé un portrait de Leiris à travers le prisme fécond de *L'Afrique fantôme*, je me suis concentré sur l'aspect critique de sa collaboration à *Documents*. Sans jamais perdre de vue le rôle variable joué par l'ethnologie dans cette posture contestataire, voire dissidente, j'ai tenté de synthétiser le cahier des charges de Leiris à l'égard de sa civilisation, dont il espère la métamorphose. À quelques nuances près, les observations que j'ai formulées au chapitre 3 au sujet de la crise du rationalisme qui secoue l'Occident au cours de l'entre-deux-guerres s'appliquent également à la pensée d'Einstein esquissée précédemment. Je crois d'ailleurs avoir mis en évidence certaines affinités intellectuelles entre les deux auteurs dans mon analyse des articles que Leiris a consacrés aux productions artistiques de son époque. Certes, nous avons vu que, contrairement à Einstein, Leiris s'intéresse aussi bien aux manifestations dernier cri de la culture populaire qu'à Picasso, mais il pourrait s'agir là d'un simple indice de souplesse d'origine plus ou moins générationnelle. Il n'en faut pas douter, si Einstein avait réussi à intégrer harmonieusement tel film ou telle revue de music-hall à sa théorie de l'art, il n'aurait vraisemblablement pas hésité à le faire.

Cela dit, par moments, la curiosité intellectuelle affichée par Leiris tout au long de sa collaboration à *Documents* semble absolument insatiable. Comme je l'ai mentionné au début du chapitre 3, incapable de développer studieusement sa pensée, il semble la découvrir au fil de ses lectures et la construire petit à petit en assemblant des textes disparates. Pourtant, derrière cette façade où l'hétérogène trône en roi, un point commun sert de relais entre tous les éléments traités. Sous la crise de l'Occident,

le recherche du naturel dans la métamorphose de l'art, ainsi que l'intérêt pour les sciences occultes, se cache une volonté irrépressible de connaître l'Autre dans toute sa concrétude. Il y parviendra par le truchement de l'ethnologie, avant de se livrer lui-même à la pratique de l'ethnographie. Dans le présent chapitre, je m'appliquerai d'abord à mettre en relief les parentés que Leiris perçoit entre les sciences occultes médiévales et les pratiques magiques contemporaines observées par les ethnographes dans les sociétés primitives. Par la suite, je serai en mesure d'expliquer le glissement presque fusionnel qui se produit entre sa fascination pour l'irrationnel et son intérêt naissant pour l'étude de l'altérité. En plus de jeter un éclairage plus direct sur la collaboration de Leiris à *Document*, cette analyse des espoirs contenus en germe dans la science ethnologique, maintes fois déçus par la suite, donnera une bonne idée des visées de la revue. Coincée entre une forme nettement plus articulée du primitivisme observable dans l'avant-garde des années 1920 et un contenu rigoureusement scientifique, presque terne, elle n'en a pas moins réussi à tirer son épingle du jeu grâce à la vivacité de ses animateurs.

4.1 Magie, alchimie et autres pratiques occultes

Au moment où Leiris publie ses « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », ce n'est pas la première fois qu'il aborde des thèmes apparentés à la tradition hermétique et aux pratiques occultes. Tout d'abord, je rappelle qu'il avait déjà fait paraître en 1925-1926 dans *La Révolution surréaliste* une dizaine de récits de ses rêves, véritables portes ouvertes sur l'intériorité secrète de l'être humain, c'est-à-dire son inconscient, considéré par les surréalistes comme le siège symbolique du merveilleux. Par la suite, toujours dans *La Révolution surréaliste*, mais dans un genre plus concret, il publiait en 1927 un compte rendu de *La monade hiéroglyphique (Monas hieroglyphica, mathematice, magice, cabalistice anagiceque explicata, 1564)*, ouvrage

hermétique du scientifique et kabbaliste anglais John Dee (1527-1608) qui ne fut traduit en français par Émile Grillo de Givry qu'en 1925¹.

À ces productions d'envergure plutôt modeste, il faut également ajouter l'énigmatique *Aurora*, à la fois « poème en prose », « récit poétique » (Côté 2002 : § 3) et, pour reprendre le terme créé en 1943 par Leiris lui-même, « roman-poésie » (de Sermet : 194-195). En effet, si *Aurora* n'a paru qu'en 1946, après maintes hésitations de son auteur (de Sermet : 165-167 ; JNL : 128-129), il fut bel et bien écrit en 1927-1928, vraisemblablement inspiré de son premier grand voyage (Égypte et Grèce), ainsi que de son intérêt croissant pour les sciences occultes, dont l'alchimie. Au-delà de la nouveauté du style poétique qu'il souhaitait insuffler à cette œuvre résolument nihiliste, Leiris ne s'est pas contenté d'allusions fugaces à ce savoir millénaire. D'abord, sur le plan formel, il est resté fidèle à ce que l'artiste et auteur allemand Alexander Roob appelle la « foisonnante confusion » de la « "langue nébuleuse" de l'alchimie » (11), qui voile la vérité en multipliant les allusions aux symboles. Toujours au sujet de la langue opaque de l'alchimie, Roob précise que

[c]elui qui, sans tenir compte de cet avertissement, pénètre dans le dédale linguistique de l'alchimie, se trouve brusquement confronté à un système de références chaotique, au réseau chatoyant et toujours changeant de noms et de symboles qui masquent de mystérieuses substances et qui peuvent, en principe, signifier tout autre chose que ce qu'ils ont l'air de dire, où même l'aide de lexiques spécialisés ou de dictionnaires modernes des synonymes ne sert pas à grand-chose.

En outre, il suffit de feuilleter *Le musée hermétique* de Roob, somptueux compendium illustré des sciences occultes, pour découvrir que le titre même d'*Aurora* renvoie à l'une des étapes de l'Opus Magnum (ou Grand Œuvre), soit le « processus alchimique [...] qui part d'une mystérieuse matière première, nommée *materia prima* où les parties contraires, encore isolées, s'opposent encore, mais qu'on intégrera petit à petit et qu'on mènera à l'état de parfaite harmonie sous la forme de la "pierre philosophale" »

¹ En plus d'avoir traduit du latin plusieurs ouvrages d'occultisme, Grillo de Givry (1870-1929) a notamment écrit *Le musée des sorciers, mages et alchimistes* (1929), ouvrage que Leiris commente dans sa deuxième contribution à *Documents*. Voir Secret, « La kabbale chrétienne » (en ligne).

(123). Aussi Roob place-t-il les dix-neuf figures anciennes et contemporaines représentant Aurora (230-247), qui signifie « “l’heure d’or” (*aurea hora*) » (238), entre les sections intitulées « La résurrection » et « Lumière & ténèbres ».

Enfin, sur un plan plus manifeste, *Aurora* intègre un développement de plusieurs pages consacré à « un petit livre à la reliure usée que son titre marqué en creux annonçait être un recueil des œuvres principales de Paracelse » (AU: 109). Le narrateur y décrit d’abord quelques illustrations fictives de Paracelse (1493-1541), puis enchaîne en reproduisant dans son intégralité le « Livre premier » de ce qui constitue vraisemblablement un pastiche, traitant presque exclusivement « [d]e la pierre [philosophale], de sa nature et de ses propriétés » (AU: 110). Bien que présenté sous un jour différent dans le cadre de *Documents*, ne fût-ce qu’en raison d’un ton et d’une posture nettement plus posés, l’intérêt de Leiris pour les grands écrits de la tradition hermétique occidentale ne s’en trouve pas pour autant dénaturé. Bien au contraire, en perdant de sa flamboyance sur le plan stylistique, le recours à l’occultisme gagne ici en clarté et prend une dimension nettement plus englobante que dans *Aurora*.

Cette portée élargie de la tradition littéraire hermétique apparaît clairement dans « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles » et « À propos du Musée des sorciers », soit les deux premières contributions de Leiris à *Documents*. Dans une moindre mesure, on en perçoit aussi la marque dans les trois autres textes analysés dans la présente section, soit « L’île magique », « Une peinture d’Antoine Caron » et « L’homme et son intérieur ». Tout d’abord, si le premier article se présente comme un commentaire portant sur deux figures symboliques médiévales tirées d’un ouvrage de Fritz Saxl², il dévie assez tôt de la trajectoire annoncée pour explorer des sujets apparentés. Par exemple, il aborde « le *microcosme* ou petit monde, c’est-à-dire

² Historien de l’art et bibliothécaire viennois (il a travaillé au Warburg Institute de Londres), Fritz Saxl (1890-1948) appartient à la constellation d’Aby Warburg (1866-1929), Heinrich Wölfflin (1864-1945) et Erwin Panofsky (1892-1968). Par ailleurs, une revue comme *Documents* fonctionnant elle-même comme un microcosme, il est très probable que son *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (1927) soit parvenu jusqu’à Leiris par l’entremise d’Einstein, très au fait des courants théoriques germanophones.

l'homme, dans ses rapports avec le *macrocosme* ou grand monde, c'est-à-dire l'univers » (1929, n° 1 : 48) ou alors les origines adamiques de l'être humain. De plus, tant dans les cinq articles cités à l'instant qu'ailleurs dans *Documents*, Leiris se réfère en passant à des auteurs qui, soit appartiennent clairement à la tradition hermétique, soit sont connus pour leur intérêt pour les sciences occultes ou leurs travaux d'historiens. Ainsi, refaisant ponctuellement surface, souvent sans égard au contexte des articles et sans la moindre explication, les noms de Paracelse, Cornelius Agrippa (v. 1486-1535), Honorius d'Autun (v. 1080-v. 1156), Jacob Böhme (1575-1624), William Blake (1757-1827), Richard Reitzenstein (1861-1931), Hans H. Schaeder (1896-1957), Émile Grillo de Givry et Eliphas Lévi (1810-1875) semblent agir comme autant de repères référentiels.

Cela dit, il est impossible d'aborder les « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles » (fig. 4.1 et 4.2) sans tenir compte d'une critique fondamentale contre la position centrale que l'être humain se targue d'occuper dans son univers. Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, cette posture est constante chez Leiris. D'ailleurs, déjà à l'époque où il rédigeait *Aurora*, avouera-t-il en 1946, il « vouai[t] le genre humain aux gémonies » (AU : 7). Il n'est donc pas étonnant de percevoir d'emblée, et ce, jusque dans le ton de l'article, la même critique sous-jacente : « Depuis des millénaires, l'homme se tient debout en face du monde, et à peine commence-t-il à comprendre qu'en dépit de quelques conquêtes matérielles qu'il a pu faire sur ce dernier, il est loin d'être le plus fort » (1929, n° 1 : 48). En plus d'annoncer la constante remise en question du rationalisme occidental, dont Leiris et la plupart des collaborateurs réguliers de la revue ont fait leur cheval de bataille, cette affirmation ne laisse aucun doute quant aux inclinations de sa pensée pour la culture matérielle. En cela, il se révèle tout à fait en phase avec l'esprit de la revue qui, tournée vers l'essai « documentaire », est « agressivement réaliste » (Hollier, dans *Documents* 1929 : xxi ; Hollier 1993 : 174). Entité composée de chair et de sang, l'humain ne peut sérieusement se placer au-dessus des différents règnes qu'il a lui-même organisés en classes (minéral, végétal et animal) à l'aune de ses seuls progrès techniques, pas plus

d'ailleurs que les blancs n'ont le droit moral de traiter les peuples soi-disant primitifs comme des inférieurs. De toute façon, poursuit Leiris, tant la tradition religieuse *officielle* (chez les juifs ou les chrétiens, par exemple) que la littérature occultiste rapportent l'existence de plusieurs mythes partagés par les cultures les plus diverses. À titre d'exemple, il mentionne la récurrence du lien entre le microcosme (l'humain) et le macrocosme (l'univers), de même que les variantes du récit de la genèse :

Avant le péché originel, Adam constituait l'image fidèle d'Adam Kadmôn, son prototype dans la pensée divine, et n'était autre que cet Homme Universel dont le symbole se retrouve dans beaucoup de religions. [...] La chute le fit s'obscurcir ; son corps se condensa, se divisa et c'est alors que s'effectua, en même temps que la différenciation matérielle des sexes, la séparation du genre humain en individualités distinctes. Ainsi naquirent les hommes, dont chacun reste l'image, d'une part de Dieu, de l'autre du grand monde, et le but de leur évolution est de reconstituer ce grand être primitif par le morcellement duquel ils ont été formés (1929, n° 1 : 48-49).

Dès lors, il semble facile de poursuivre et d'avancer que Leiris, sur la seule base de principes « basement matérialistes » (selon le mot de Bataille) étayés par une tradition malgré tout tournée vers la foi, affirme l'égalité de tous les êtres humains. Plus loin, il semble même croire à l'existence d'éléments ataviques partagés de tout temps par l'ensemble de l'humanité : « Il est probable que cette idée de faire de l'homme un univers et inversement de l'univers un homme [...] n'est aussi répandue qu'en raison de ce qu'elle répond à un très grand besoin humain » (50)³. Sans aller jusqu'à affirmer que Leiris croyait sérieusement à la monogénèse, c'est-à-dire à l'origine adamique, donc unique, de l'être humain (cf. Motsch 2001 : 15-88), il faut toutefois admettre que son attachement aux symboles d'harmonie représentés par les deux figures microcosmiques le préparait bien aux préoccupations de l'ethnographie naissante du début du xx^e siècle. Après tout, sans tomber dans une téléologie inéluctable qui ferait du parcours intellectuel de Leiris une évolution de l'occultisme (sur le plan théorique) à l'ethnographie (sur le plan pratique), il ne faut surtout pas

³ La cinéaste Maya Deren, représentante de l'avant-garde américaine des années 1940-60, disait sensiblement la même chose de l'art surréaliste : « Leur "art" se consacre aux manifestations d'un organisme qui précède toute conscience. Il n'est même pas primitif : il est atavique » (26).

négliger le fait que ces deux disciplines étudient les modalités des rapports qu'entretiennent le soi et l'Autre avec l'univers.

Plus tôt, j'ai laissé entendre que Leiris commentait relativement peu les figures annoncées dans le titre, construisant plutôt son article autour du thème sous-tendu par les images. Or, la conclusion à laquelle il arrive marque un retour au domaine pictural, en plus d'ouvrir une porte sur le contexte de l'entre-deux-guerres, notamment la question désormais épineuse du primitivisme (cf. Introduction). Après avoir mis en doute le consensus historique qui a érigé en véritable canon esthétique le fameux dessin de Léonard de Vinci, « qui représente un homme nu inscrit dans un cercle » (1929, n° 1 : 51)⁴, en le comparant aux deux figures symboliques reproduites, il met en garde contre les interprétations étriquées d'artefacts du passé :

Il est curieux de voir combien facilement, à notre époque, on assigne un sens esthétique à ce qui n'avait primitivement de signification que symbolique (par exemple les proportions des cathédrales, les règles traditionnelles de l'harmonie, la section d'or, le triangle égyptien...) (52).

À cette liste, on pourrait ajouter l'art primitif et les productions théâtrales et musicales contemporaines des Afro-américains (revues nègres, jazz, etc.)⁵.

Quant à l'article « À propos du *Musée des sorciers* », qui s'inscrit dans le même réseau de références et de sous-entendus intertextuels, il pousse plus loin la réflexion au sujet du rapport entre le microcosme et le macrocosme, c'est-à-dire la relation de l'homme à l'univers, en lui associant le concept du *merveilleux*. Puisqu'il s'agit d'un des éléments-clés de l'exigence esthétique du mouvement surréaliste, je crois qu'il convient de laisser l'un de ses plus illustres membres définir le concept. Il me sera plus facile, par la suite, d'expliquer en quoi la vision de Leiris s'en nourrit et s'en distingue. Dans « La peinture au défi », préface au catalogue *Exposition de collage* paru en 1930

⁴ Roob reproduit ce dessin dans l'introduction à son *Musée hermétique*, précisant que Léonard de Vinci « avait été en contact avec le néo-platonisme florentin et qu'il avait lu notamment le "Corpus hermeticum" » (21).

⁵ Tout au long de sa collaboration à *Documents*, comme je l'ai montré dans le chapitre 3, Leiris refusera de les intégrer aux catégories esthétiques occidentales, considérant ces dernières comme des carcans indignes et inappropriés à la pure inventivité noire.

(cf. Chapitre 2), Aragon rappelle que le merveilleux ne consiste pas en une simple « négation de la réalité » (1980 : 38), mais plutôt qu'il

naît du refus *d'une* réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré. [...] le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique, et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit (38-39).

De prime abord, je le concède, on remarque la présence de ce merveilleux surréaliste dans la manière dont Leiris le conçoit. Cependant, tel qu'il l'entend, le merveilleux apparaît moins abstrait que la posture éthique définie par Aragon, car il pourrait également se manifester sur une base régulière de façon beaucoup plus tangible, voire fondamentale. En effet, pour Leiris,

[...] le Merveilleux n'est autre que le feu brûlant au cœur de l'homme, la lueur imaginaire d'absolu qu'il tire de son essence et projette sur les ternes événements dont les effluves se font jour jusqu'à ce qu'il est convenu d'appeler son esprit, par les pores de son corps. Il est aussi l'attrait puissant qu'exerce l'inexplicable, la poussée impérieuse qui fait souvent préférer la gratuité à toute espèce d'explication, la force primitive de l'esprit, enfin, celle qui se manifeste bien avant que se soit encore formé l'esprit critique, et qui ne peut trouver son origine que dans les profondeurs de l'inconscience ou dans la nuit des temps... (1929, n° 2 : 109)

Pour toutes ces raisons, sans doute, le merveilleux se veut donc un « aveuglant météore de révolte » (109) contre la banalité d'un monde engoncé dans une logique convenue, balourde et, surtout, éculée. Non seulement Leiris considère-t-il le merveilleux comme un outil essentiel pour échapper momentanément aux chaînes du rationalisme, mais à cela il ajoute que

[c]'est cette passion du merveilleux — dont on retrouve la trace chez presque tous les hommes, bien qu'à des degrés, certes, extrêmement inégaux — qui explique non seulement pour une part la persistance de l'esprit religieux envers et contre tous les démentis, tant matériels que formels, infligés aux diverses religions, mais encore le crédit qu'ont rencontré à toutes les époques les sciences occultes, ainsi que les pratiques magiques et superstitieuses (109-110).

À partir de ces données pour le moins univoques, on devine aisément que la position adoptée par Leiris sa recension de l'ouvrage de Grillot de Givry comporte un préjugé plus que favorable.

Résolument attiré par la survivance contemporaine des pratiques occultes, que ce soit en Occident ou ailleurs, Leiris leur témoigne en conséquence un grand respect. Il refuse, par exemple, de les considérer comme de jolis fossiles appartenant à un passé aussi lointain qu'étranger. C'est pourquoi il faut renoncer, exactement comme l'a fait Grillot de Givry dans son *Musée des sorciers*, à rationaliser *a posteriori* ces pratiques mystérieuses, que ce soit pour les traduire en termes scientifiques modernes ou encore pour les infirmer à coups de matraques logiques. À quelques nuances près, c'est une attitude semblable que Leiris adopte dans *Documents vis-à-vis des cultures primitives*, dont les rites « magiques » sont d'autant plus nimbés de mystère qu'ils se pratiquent toujours à son époque. Alors que Grillot de Givry traite de « magie noire, des principales pratiques de sorcellerie et des manifestations démoniaques telles que la possession », de « magie blanche [...], c'est-à-dire de la kabbale, de la tradition ésotérique sur la constitution de l'homme et celle de l'univers, de l'astrologie, des arts divinatoires » et de la « doctrine secrète des alchimistes » (111), Leiris semble quant à lui espérer les voir surgir dans la vie quotidienne⁶. À tout le moins, il établit des parallèles entre ces pratiques peu à peu tombées en désuétude dans la *haute culture* de l'Occident, malgré la nature profondément *humaine* des sciences occultes et certains rites comparables toujours observés à son époque par des peuples primitifs. En somme, puisque Leiris rejette la rationalisation après coup de pratiques occultes du passé, sous prétexte qu'elles doivent demeurer inexplicables, alors on peut avancer que ses références de plus en plus directes à certains champs généralement couverts par l'ethnologie participent d'une attitude semblable.

Déjà dans « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », Leiris faisait marginalement allusion à *La mentalité primitive*, de Lucien Lévy-Bruhl. Si le rapport entre le Zodiaque évoqué par Leiris et « les primitifs » (1929, n° 1 : 52, n3)

⁶ Cette attitude n'est pas un moment unique dans son œuvre. Voir « Le sacré dans la vie quotidienne », texte d'une conférence prononcée le 8 janvier 1938 dans le cadre du Collège de Sociologie (Hollier 1995 : 102-118).

décrits par Lévy-Bruhl semble plutôt ténu, il se précise néanmoins à la lumière des vertus heuristiques que Leiris attribue aux mythes et aux rites immémoriaux. Paraphrasant *La mentalité primitive*, il écrit au sujet du Zodiaque : « Il est donc possible que les figures symboliques — animales ou humaines — attribuées aux constellations soient un reste de ce totémisme primitif » (52, n3). Plus loin dans la même note, il se prononce clairement en faveur d'un rapprochement entre l'ethnologie, la psychanalyse et la science occulte, qui « deviendrait ainsi un miroir, meilleur même que celui du folklore et de la science des religions, où découvrir les reflets des grandes tendances instinctives humaines ». Bref, si tout se passait comme prévu, l'interdisciplinarité souhaitée par Leiris devrait entraîner, à terme, rien de moins que la ruine de la métaphysique !

Le fait de récupérer à des fins subversives, du moins sur le plan du discours et des idées, certaines données fournies par l'ethnologie ne doit bien sûr ni surprendre, ni choquer. Tout comme Einstein, Bataille et nombre de collaborateurs à *Documents*, Leiris puise à même ces nouvelles connaissances *matérielles* sur l'Autre primitif pour conforter le dégoût viscéral qu'il éprouve pour son époque, donner une assise plus concrète à son inclination pour le mystère et le merveilleux. Ce qu'il faut avant tout, c'est ébranler les idées reçues en invoquant des expériences étrangères aux dehors primitifs, mais qui n'en sont pas moins *avérées* que les pratiques occultes observées en Occident. Évidemment, cette posture radicale amène Leiris à commettre certains excès lorsqu'il veut mettre en évidence les liens de parenté qui unissent les rites primitifs contemporains et les anciennes pratiques occultes :

Un sauvage (ou prétendu tel) se meut dans un monde de son invention. Il n'y a guère que la valeur mystique des choses qui l'intéresse, et ses opérations magiques réussissent toujours, puisque leur résultat, réglé par des lois précises, doit se produire dans ce plan mystique même, et non sur celui de la réalité matérielle. Seule notre attitude grossièrement positiviste d'occidentaux [...] peut nous permettre de voir des échecs, là où il n'y a en vérité que d'infailibles réussites. [...] De même, pour tous ces sauvages, une prophétie n'a pas besoin de se réaliser, puisque le fait prophétique *existe* déjà de la façon la plus certaine, *existe* autant que si déjà il faisait partie intégrante du passé, pour cette simple raison qu'il a été *prophétisé*, donc, en quelque sorte, dès ce moment même, *créé*.

C'est avec ce respect dont il serait désirable que chacun se munît avant d'aborder l'étude des mentalités dites primitives [...] qu'il convient d'envisager la manifestation la plus proche de cet état d'esprit en terre occidentale : je veux dire l'occultisme (1929, n° 2 : 110).

Au-delà de la présentation en bloc, à la limite de l'essentialisme, de traits qui relèvent soit de la « mentalité primitive », soit du rationalisme occidental, il faut encore une fois saisir la dimension avant tout *conceptuelle* d'une telle posture critique. Certes, à première vue, l'opposition brutale et, au demeurant, très ironique entre « tous ces sauvages » et « les Occidentaux positivistes » confine à la plus élémentaire des caricatures. Aussi ne faut-il pas compter sur l'acquisition d'un vaste savoir sur l'Autre primitif dans ce type d'envolées à l'emporte-pièce. Ce serait d'ailleurs bien mal les lire. Ici, ce qui importe à Leiris, c'est avant tout l'effet éclatant du rapprochement presque forcé qu'il provoque entre ces pratiques. À l'instar d'Einstein, Leiris recourt aux documents matériels traitant de cultures primitives pour s'en servir comme d'un levier, afin de mieux faire éclater les structures intellectuelles figées de son époque. D'ailleurs, comme je le montrerai dans les prochaines pages, plus ses connaissances en la matière iront croissantes, plus sa critique gagnera en nuance et en efficacité.

Afin de rendre plus clair le lien que je perçois entre l'intérêt de Leiris pour les pratiques occultes du passé et celles rapportées par l'ethnographie, je me propose maintenant de jeter un coup d'œil aux passages-clés des trois derniers articles qui composent le corpus de la présente section, soit « Une peinture d'Antoine Caron », « L'homme et son intérieur » et « *L'île magique* ». Au chapitre 3, au moment de présenter les grandes orientations de la contribution de Leiris à *Documents*, j'ai brièvement évoqué l'anecdote de magie noire autour de laquelle s'articule le texte qui traite prétendument du peintre Antoine Caron. En fait, après une « note documentaire » et un développement autobiographique sur la terreur que le sang provoquait chez lui quand il était enfant⁷, Leiris ne consacre finalement qu'un peu plus de trois lignes au peintre, se contentant de classer son tableau « parmi les plus

⁷ Ce passage sera repris presque tel quel au chapitre v de *L'âge d'homme* (AH : 101-102).

terrifiants et les plus admirables » (1929, n° 7 : 350) et de le comparer à la peinture de Giorgio de Chirico (1888-1978). Quoiqu'il revienne aux *Massacres d'une proscription de la République romaine* à la toute fin de l'article, force est d'admettre qu'il laisse parler d'elles-mêmes les quatre illustrations, soit une reproduction du tableau et trois détails particulièrement sanglants (fig. 4.3, 4.4 et 4.5). Il serait présomptueux d'affirmer que le tableau de Caron n'a servi que de prétexte pour raconter un épisode improbable de l'histoire de l'occultisme français, mais je dois toutefois signaler que Leiris ne fait guère plus que juxtaposer ces deux sujets contemporains.

Dans l'introduction autobiographique mentionnée plus tôt, où Leiris met en évidence les liens qui existent entre la cruauté, la blessure et la peur fébrile engendrée par le mystère de la mort physique, on peut lire la phrase suivante : « Mon enfance m'apparaît analogue à celle d'un peuple perpétuellement en proie à des terreurs superstitieuses, et placé sous la coupe de mystères sombres et cruels » (1929, n° 7 : 350). De prime abord, dans le contexte provocateur et ethnologisant de *Documents*, une telle remarque pourrait prêter à confusion. En effet, non seulement transpose-t-elle un *topos* cher à la tradition hermétique, soit celui qui lie le microcosme (Leiris) au macrocosme (*un peuple*), mais elle joue également sur l'ambiguïté d'un terme aussi large que *peuple*. Ici, contrairement à ce qu'on pourrait croire, la communauté dont il s'agit ne vit pas en des terres lointaines et sauvages, mais bien dans le passé trouble du royaume de France. Convaincu que les pratiques occultes, y compris la magie noire, ont longtemps subsisté parallèlement aux rites officiels du christianisme, et ce, dans toutes les classes de la société, Leiris rapporte un épisode dont les connotations sont accentuées par le contexte des guerres de religion qui font rage en France à partir du massacre de la Saint-Barthélémy (1572). Bien qu'il admette d'abord qu'« [i]l y a toutes les chances que cette histoire soit fausse », il soutient immédiatement après avec un soupçon d'impertinence qu'« [e]lle n'en est pas moins plus significative que beaucoup d'autres » (350). En fait, en tenant compte de l'intérêt croissant que Leiris manifeste pour les pratiques, à ses yeux mystérieuses, des peuples primitifs dont rendent compte

les ethnographes, il y a tout lieu de croire qu'il ne relate les faits improbables qui suivent que pour mieux mettre en perspective bon nombre de lieux communs qui circulaient au sujet de leurs coutumes et de leurs religions, à plus forte raison dans un discours social porté par l'épopée coloniale française en Afrique (cf. Wesseling ; Morton ; Sherman). Bien que présente en filigrane, cette critique indirecte du rationalisme occidental s'inscrit tout à fait dans le réseau de *topoi* que Leiris a tissé dans les pages de *Documents*. Bref, semble-t-il dire, on ne doit pas croire que les peuples faussement tenus pour primitifs jusque dans les cercles intellectuels supposément les plus nuancés de l'Occident aient l'exclusivité des pratiques cruelles et *sauvages*. Alors même qu'on massacrait en France des milliers de protestants sous prétexte d'hérésie, les plus hautes sphères du pouvoir se livraient à la magie noire malgré leur allégeance fervente au catholicisme !

Leiris tire le fait divers en question d'un ouvrage d'occultisme publié en 1861 par Eliphas Lévi, pourtant qualifié dans « À propos du *Musée des sorciers* » de « pompeux charlata[n] » et de « vulgarisateu[r] médiocr[e] » (1929, n° 2 : 111). Ce dernier rapporte que Catherine de Médicis aurait tenté de sauver son fils Charles IX et, par conséquent, son propre règne informel sur la France, par des méthodes qui du catholicisme n'arboraient que le décorum. Ainsi, on apprend qu'elle « consulta d'abord ses astrologues pour le roi, puis eut recours à la plus détestable des magies » (1929, n° 7 : 354). En effet, afin de célébrer une « messe du diable », on prépara un enfant à sa première communion, puis on le convia en compagnie d'un moine apostat à une cérémonie qui se tint à minuit, devant la famille royale, dans la chambre de l'agonisant. En face d'une représentation du démon et d'une croix renversée,

le sorcier consacra deux hosties, une noire et une blanche. La blanche fut donnée à l'enfant, qu'on amena vêtu comme pour le baptême, et qui fut égorgé sur les marches mêmes de l'autel aussitôt après sa communion. Sa tête, détachée du tronc d'un seul coup, fut placée, toute palpitante sur la grande hostie noire (354).

Au terme de l'exorcisme, Charles IX mourut après avoir entendu le terrible oracle qu'on cherchait à provoquer. Selon ses proches, il aurait vu le fantôme de Gaspard de

Coligny et serait mort d'épouvante en pensant à l'enfer qui l'attendait, châtement qui devait lui faire expier les massacres qu'il avait ordonnés⁸.

Si l'on devait chercher dans cette anecdote, présentée d'emblée comme invraisemblable, des liens avec l'ethnologie ou, du moins, avec les peuples primitifs auxquels Leiris se réfère souvent de manière imprécise, il faudrait reconnaître qu'ils sont surtout allusifs et qu'ils découlent largement du réseau intertextuel de la revue. Ces sous-entendus se précisent toutefois dans « L'homme et son intérieur ». En effet, là où « Une peinture d'Antoine Caron » montrait une vaste scène de carnage sans le moindre commentaire direct, insistant avant tout sur les détails sanglants et sordides (cf. fig. 4.4), Leiris revient dans « L'homme et son intérieur » à des représentations plus *factuelles* du corps humain. Basé sur des documents iconographiques, soit trois planches anatomiques extraites d'un ouvrage de médecine du xvii^e siècle (fig. 4.6, 4.7 et 4.8), l'article qui en résulte se démarque des précédents par sa relative sobriété. Publié en juin ou juillet 1930 (Yvert 1996 : 30), soit dans les derniers mois de *Documents* et au beau milieu de la période d'inspiration ethnographique de Leiris, ce texte laisse entrevoir une mise à distance relative de l'hermétisme au profit d'un discours plus terre-à-terre, voire anthropologique, sur le corps humain et l'univers qui a vu naître son auteur.

S'il s'intéresse toujours aux mystères intimes partiellement révélés par les planches anatomiques qu'il reproduit, notamment parce qu'elles confèrent au corps humain « une valeur magique d'univers en réduction » (1930, n° 5 : 261), Leiris insiste ici davantage sur les liens réels qui existent, d'une part, entre l'individu et l'univers et, d'autre part, entre tous les êtres humains. Pour souligner l'importance du second élément, il imagine un individu théorique placé rigoureusement seul devant une nature d'apparence infinie. C'est-à-dire qu'il se trouve dans l'impossibilité de prendre

⁸ En plus d'avoir participé financièrement à l'établissement calviniste de Villegagnon au Brésil, Gaspard de Coligny (1519-1572), ardent défenseur de l'Église réformée, fut assassiné à l'aube du 22 août 1572, soit deux jours avant la Saint-Barthélémy.

conscience des limites physiques de son corps. Selon Leiris, cet individu occuperait certes une position à la fois grandiose et grisante, mais n'en resterait pas moins incomplet. Autrement dit, il jouirait d'un rapport unique à son univers, tout en demeurant, en revanche, dans l'impossibilité de se connaître par le truchement de l'Autre, c'est-à-dire en observant son semblable. Or, pour Leiris, c'est justement cette interaction entre les individus qui constitue le fondement de l'être humain :

Ce qui nous donne la possibilité de nous relier à elle [cette *autre chose* qu'est la nature externe], c'est l'existence d'une *nature humaine*, c'est-à-dire l'existence de créatures humaines autres que nous, qui font alors fonction de médiatrices [...].

Ainsi la société se trouve être le lien entre la nature et nous, et nos relations humaines deviennent d'emblée les plus importantes parmi les nombreux rapports existant entre le monde et nous, de sorte que la vue de corps humains, qu'on se sente solidaire ou ennemi de ceux-ci, est à beaucoup près ce qui touche le plus, puisqu'ils sont de toute manière les signes vivants de cette alliance que la nature aurait consenti à nous signer, les sceaux magiques qui consacrent ce pacte supposé (261-264).

En somme, si l'on se replace dans l'horizon hermético-anthropologique adopté ici par Leiris, la compréhension du rapport entre soi (le microcosme) et l'univers (le macrocosme) se révèle impossible sans l'intervention productive de l'altérité, c'est-à-dire le *même* sur le plan physique (caractéristiques irréductibles de l'humanité), mais *autre* dans son rapport au monde.

Par ailleurs, puisque le corps constitue une donnée commune à l'ensemble des êtres humains, Leiris est d'avis que les représentations qu'en font toutes les cultures s'avèrent d'autant plus émouvantes si elles mettent en scène la déchéance ou la souffrance physique sous quelque forme que ce soit. Selon lui, lorsqu'on expose le vieillissement du visage sur une photographie de mode ou encore les mécanismes secrets du corps sur des planches anatomiques, en particulier celles où l'humain est littéralement *démonté*, on fait alors appel à une émotion universelle à l'égard du corps. Compassion ou empathie, cette émotion relèverait de la nature humaine. Bref, le simple fait de prendre conscience de la nature organique du corps et, par conséquent, de la fragilité de sa matière périssable, tendrait à intensifier le sentiment d'humanité de l'individu. Pour bien marquer l'universalité de ce processus, il ose un

rapprochement provocateur (encore une fois contestable hors de ce contexte discursif particulier) entre la figure du *primitif* et celle du *civilisé*. Il y parvient en passant par la cosmétique de l'entre-deux-guerres :

Le primitif qui se fait tatouer sur le corps les signes qui le mettent en relation magique avec diverses parties de l'Univers, celui dont toute la peau devient un arsenal de cicatrices, boursouflures, scarifications, brûlures, etc... par religion (s'il s'agit d'un soi-disant sauvage) ou bien par vice (s'il s'agit d'un civilisé, amateur, comme on dit, « de sensations rares »), ne font que céder obscurément à un besoin d'accroître ce qu'ils ont en eux de plus humain. De même, la cosmétique moderne, qui tend à conserver ou réparer ce qui pour nous est la norme corporelle [...], et tout l'attirail (du reste éternel) qu'elle comporte — fards, poudres, teintures, parfums — ont un caractère terriblement érotique et humain [...] (266).

En somme, Leiris affirme dans cet article la primauté de la matérialité du corps humain sur la transcendance (qu'il semble rejeter ici comme ailleurs), de même que l'importance primordiale que revêtent « tous les échanges, tant matériels qu'intellectuels ou sensibles, entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur » (266). Autrement dit, quel qu'il soit, l'Autre participe obligatoirement à tout projet d'herméneutique de soi.

Bien entendu, il est difficile d'affirmer hors de tout doute que Leiris abandonne ici le traitement purement théorique des sciences occultes pour mieux se pencher sur les différentes pratiques de l'Autre, son semblable du point de vue physique. À vrai dire, mon objectif principal était surtout de signaler les rapprochements qui s'opéraient, dans cet article de 1930, entre certains *topoi* partagés par les sciences occultes et l'ethnographie. Cela dit, le lien le plus direct entre ces deux disciplines avait déjà été formulé par Leiris dans « *L'île magique* », un compte rendu de six à sept mois antérieur à l'article que je viens d'analyser (Yvert 1996 : 26-30).

La raison pour laquelle je conclus la présente section par l'analyse d'un texte résolument tourné vers l'ethnographie, et ce, sans égard à la chronologie interne de *Documents*, tient justement à sa nature particulière. En effet, dans le compte rendu très enthousiaste qu'il fait de *L'île magique*, ouvrage de l'Américain William Seabrook, Leiris met explicitement en relation les pratiques magiques, qui relèvent des sciences

occultes, et l'ethnographie. Selon lui, l'approche rigoureuse adoptée par Seabrook, « premier homme de race blanche initié aux mystères du Vaudou » (1929, n° 6 : 334), doit mettre un terme aux approximations préjudiciables qui circulent depuis toujours au sujet de cette religion syncrétique haïtienne. D'ailleurs, dans une introduction aux allures de réquisitoire, Leiris insiste pour que les phénomènes tenus pour impossibles par la raison occidentale, de toute façon incapable de les expliquer, profitent d'un réexamen sérieux à la lumière des plus récents témoignages de voyageurs considérés comme dignes de confiance. Étant donné qu'il exprime cette volonté en termes univoques dans un paragraphe particulièrement dense, celui-ci mérite d'être cité *in extenso* :

L'occidental moderne, pour lequel la magie n'est le plus généralement que divagation spiritualiste ou superstition de bonne femme, oublie le plus souvent que, si la sorcellerie et les pratiques occultes ont subi une éclipse en Occident — éclipse telle que maintenant il n'est plus guère possible d'en attendre de grands résultats dans ces pays — il existe du moins dans le monde des régions plus favorisées à ce point de vue et qui, sans doute parce que le machinisme et les liens étroits d'une civilisation purement utilitaire n'ont pas encore banni tout à fait de chez elles ces pouvoirs primitifs, restent toujours capables de se révéler journallement le théâtre de quelques-unes de ces manifestations, dites par nous *surnaturelles*. Aujourd'hui les récits de voyageurs abondent qui, dans les parties du monde autres que l'Europe, ont été les témoins de maints phénomènes encore inexplicables, tels que lévitation, bilocation, sans parler des guérisons obtenues par des moyens magiques, ou de la fameuse marche pieds nus sur des pierres chauffées à blanc (334).

Convaincu qu'il est de l'existence effective et de la pratique active des sciences occultes jusque dans l'histoire récente de l'Europe chrétienne, comme on l'a vu plus tôt, Leiris exige donc qu'on s'intéresse avec plus de rigueur à des rites tels que ceux décrits par un témoin participant et un « observateur consciencieux » de la trempe de Seabrook. Après tout, une photo (1929, n° 6 : 335 ; **fig. 4.9**) le montre accroupi à côté d'un autel vaudou, le front paré d'une croix de sang, preuve de son initiation. En insérant ce document photographique dans son livre, Seabrook visait sans doute à établir l'authenticité de son expérience et, par extension, l'autorité de son discours. On peut d'ailleurs croire qu'en reproduisant la photo dans son article, Leiris cautionnait cette intention.

Cependant, il avouera dans *L'Afrique fantôme* que la confiance qu'il témoigne à Seabrook varie selon son expérience du terrain nouvellement acquise. Précisément, la suspicion s'installe lorsqu'il aura eu la chance de contrôler l'information transmise par Seabrook sur les régions visitées par la Mission. Ces doutes apparaîtront encore plus clairement dans l'édition annotée de *L'Afrique fantôme* (1996), qui reproduit plusieurs documents inédits, dont une lettre du 11 décembre 1931 : « De plus en plus, je retire ma confiance à Seabrook et crois qu'il a seulement été servi par une contrée merveilleuse » (AF : 292* ; destinataire inconnu). Ou encore, dans une lettre du 28 février 1932, il dira même que le nouveau livre de Seabrook, *Les secrets de la jungle* (*Jungle Ways*, 1931), qui comporte une section sur les Habé (ou Dogons), « est une pure saloperie, qui donne une idée absolument fautive de tous les endroits traversés et reflète l'esprit "esthète bohème" américain de la façon la plus ignoble » (AF : 362* ; destinataire inconnu)⁹. Cela dit, puisque Leiris ne pouvait anticiper ces questions au moment où il lisait *L'île magique*, ce sont avant tout les distinctions claires proposées « entre la religion vaudou et la sorcellerie qui est autour » (1929, n° 6 : 334) qui rendent le discours de l'auteur digne de respect. C'est-à-dire que Seabrook, à tout le moins sur le plan formel, semble traiter de manière rigoureuse d'un sujet généralement abordé avec une grande légèreté, sous prétexte que cela ne concerne que des peuplades sauvages sans grande importance.

Visiblement impressionné par le récit de Seabrook, Leiris va même jusqu'à détourner son discours pour mieux souligner, dans un aparté où transparaît clairement l'ironie, certaines ressemblances qui se profilent entre « [l]e caractère orgiaque de la plupart des cérémonies rituelles [vaudou] » et « tous les rites sensuels que célèbrent plus ou moins hypocritement chaque nuit, dans les grandes capitales,

⁹ Il révisera sa position sur l'ouvrage dans une entrée du 22 mars 1932 : « Relu le livre de Seabrook qui, tout compte fait, n'est pas si mal. Les inexactitudes (erreurs, lacunes, enjolivures) y fourmillent, mais elles sont compensées par un réel humour. L'ouvrage est même, dans l'ensemble, d'une fantaisie assez brillante et la partie consacrée à la Côte-d'Ivoire (région que je connais pas) peut sembler convaincante » (AF : 381).

des gens que ne soulève aucun délire mystique » (334). Bref, en adoptant un point de vue qui ne va pas sans rappeler le relativisme culturel affiché par Montaigne dans « Des cannibales », Leiris conclut, toujours le sourire aux lèvres, qu'il ne trouve au vaudou rien de bien choquant sur le plan moral, hormis peut-être quelques éléments de sa sorcellerie (en particulier, les fameux zombies). Au contraire, il en admire les nombreux aspects théâtraux, qui mettent en relief la nature humaine à l'œuvre dans ces rituels¹⁰.

Tant dans le chapitre 3 que dans la présente section, j'ai souligné à plusieurs reprises que Leiris aspire dans *Documents* à une ambitieuse *réhumanisation* de la pensée occidentale. À partir des articles analysés depuis le début du présent chapitre, j'ai montré que cette opération pouvait s'accomplir en revoyant de fond en comble la position de l'homme dans l'univers. Cette révision peut se faire soit à la lumière de la tradition hermétique, soit en relativisant les pratiques occidentales contemporaines grâce à un usage productif des données fournies par l'ethnographie. Aussi semble-t-il que Seabrook, du fait qu'il s'intéresse aux pratiques magiques d'Haïti, ait fait vibrer les cordes les plus sensibles de Leiris, comme en témoigne cet éloge :

Dans un style remarquablement concret et vivant, Seabrook nous retrace tout cela, mais ce qu'il convient d'admirer le plus chez lui, c'est ce qu'il représente en fait d'attitude humaine. Voici enfin un occidental "qui comprend". Sans céder jamais au stupide préjugé de race, il se met de plain-pied avec les indigènes [...] (334).

Mieux encore, en plus de lui inspirer l'approche qu'il appliquera pour rédiger les notes qui deviendront *L'Afrique fantôme*, Seabrook met en discours une véritable structure mystique du dépassement, une manière ritualisée de sortir de soi : « Ce qu'il voit avant tout, c'est le désir intense que devrait avoir tout homme de briser ses limites, quitte à se confondre avec les bêtes, les plantes, les minéraux, à s'abîmer dans la grande ombre

¹⁰ Une large part du séjour de la Mission Dakar-Djibouti à Gondar (Éthiopie) servira à étudier les esprits zar. Après s'être intéressé à cette mystique complexe pendant des semaines, il confiera : « J'aime jusqu'à la fausseté de leur possession » (AF : 581) et : « Mais tout cela sonne faux et je m'en rends bien compte. Mieux vaudrait que j'avoue simplement que je me suis trompé, que j'ai surestimé leur culture et que j'ai été aveuglé par le prestige que leur conféraient leurs coutumes... » (AF : 770-771). Par ailleurs, en 1958, il publiera *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*.

du dehors, plus réelle et plus vivante que lui » (334). À la lumière de ces remarques enthousiastes, on peut à tout le moins déduire que, pour Leiris, le contact avec l'Autre primitif permettrait minimalement d'échapper à une logique millénaire qui régit le rapport du moi occidental à l'étroitesse de son univers rationnel.

Alors, au même titre que Sartre affirmera en 1946 que « l'existentialisme est un humanisme », il faut voir dans l'intérêt que Leiris porte à la tradition hermétique une volonté de mieux connaître l'humain dans ce qu'il a de plus réel, c'est-à-dire dans toute sa matérialité, de même que dans les relations qu'il entretient avec les éléments de son univers spécifique (Paris, Tombouctou ou un village de l'Éthiopie). Or, la fuite dans le monde éthéré de l'abstraction intellectuelle qui caractérise son univers immédiat, que ce soit en art ou en littérature, constitue un frein à la découverte de soi et, ultimement, au dialogue avec l'Autre.

4.2 De l'ethnographie comme catalyseur de révolte

Jusqu'ici, j'ai tenté de faire ressortir la présence parfois fantomatique, mais constante, d'un discours orienté vers des éléments chers à l'anthropologie et l'ethnologie de l'entre-deux-guerres. Bien qu'à certains endroits, ces liens se soient révélés plus subtils, notamment dans la section précédente, je crois avoir démontré le bien-fondé de cette prémisse. Cela apparaît très clairement dans mon analyse de « *L'île magique* », un article où confluent toutes les questions soulevées dans la section, soit les pratiques occultes, le microcosme et le macrocosme, la persistance des temps anciens dans le monde contemporain, de même que la nécessité de recourir à l'irrationnel. Par ailleurs, on se rappellera que, dans le chapitre 3, j'avais surtout insisté sur la crise du rationalisme et sur le besoin de faire appel à la part sauvage de l'humain pour revenir à des moyens d'expression moins étriqués et, par conséquent, plus naturels. Après cette exploration nécessaire des thèmes suscités par la réflexion sur l'Autre primitif, il convient maintenant de passer aux quatre textes de Leiris qui, parmi sa contribution à *Documents*, s'avèrent les plus manifestement nourris par l'ethnologie. Une fois

terminée l'analyse des comptes rendus de *Myths of the Origins of Fire*, de Sir J. G. Frazer, et de *Races*, de Jean Brunhes, ainsi que des articles « L'œil de l'ethnologue » et « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste », l'intertexte ethnologisant qui se tisse entre tous les textes du corpus apparaîtra dans toute sa limpidité.

4.2.1 Leiris lecteur de J. G. Frazer et Jean Brunhes

Si Leiris se montre légèrement critique dans les deux comptes rendus que j'aborderai dans la présente section, c'est-à-dire plus sévère qu'il ne l'était, par exemple, à l'égard de l'essai de Seabrook sur Haïti, il ne l'exprime toutefois qu'à demi-mot. À tout le moins, il donne l'impression de contourner les débats possibles en adoptant un point de vue qui lui ménage une élégante esquivé. Comme ces tactiques d'évitement aboutissent inévitablement à un traitement superficiel des ouvrages recensés, du moins suffisamment pour opacifier le travail d'analyse, je me propose tout d'abord de donner un aperçu de chacun. Ce n'est qu'après cet exercice préparatoire que je serai à même d'examiner en détail les comptes rendus que Leiris leur a consacrés.

Au moment où Leiris recense le plus récent ouvrage de l'anthropologue écossais Sir James George Frazer (1854-1941), ce dernier jouissait déjà d'un prestige considérable, comme en témoigne son titre nobiliaire acquis en 1914. Quant à sa renommée internationale de chercheur, il la devait principalement aux travaux regroupés dans son œuvre maîtresse, *The Golden Bough*, dont la troisième édition en douze volumes avait paru en 1915. Or, déjà en 1930, la plupart des volumes de cette gigantesque étude comparée d'histoire des religions étaient soit traduits en français, soit en voie de l'être, sous le titre général du *Cycle du rameau d'or*. Compte tenu de la tâche colossale que cela représentait, il s'agit là d'un indice majeur qui souligne l'intérêt marqué, quoique légèrement décalé, de l'institution ethnologique française à l'égard de la contribution anglo-saxonne à la discipline. Fait à noter, en lisant dès sa publication l'édition originale anglaise de *Myths of the Origins of Fire* (1930), écrit en marge du *Golden Bough*, Leiris accédait au texte au moins un an avant le lectorat

francophone incapable de lire l'anglais, ce qui n'était pas rare (*Mythes sur l'origine du feu* n'a paru qu'en octobre 1931). Cet indice trahit chez Leiris une forme de curiosité impatiente pour le sujet traité.

Dans son organisation même, *Myths of the Origin of Fire* se présente comme un essai comparatiste consacré à l'étude des différents mythes sur l'origine du feu recueillis en des lieux précis du globe, mais jamais par l'auteur lui-même. En effet, « [s]i Frazer n'affronta jamais le terrain ethnographique il n'en méconnaissait nullement l'importance » (Belmont : s. p.). C'est la raison pour laquelle il fournissait des questionnaires précis et standardisés à ses nombreux collaborateurs internationaux. Visiblement, les résultats obtenus au terme de son enquête lui ont plu, puisque dans la préface, Frazer présente son livre ni plus ni moins comme « le premier essai de réponse aux questions générales sur le monde qui se sont imposées à l'esprit humain depuis les temps les plus primitifs et qui continueront de l'occuper jusqu'à la dernière heure » (7). Ainsi, malgré l'échantillon somme toute restreint retenu pour les besoins de son panorama, Frazer part du principe éminemment optimiste selon lequel les récits de la découverte du feu unissent tous les peuples du monde, des aborigènes australiens aux Bretons. En effet, selon lui, il n'existe pas « d'exemple bien prouvé d'une tribu sauvage qui ignore l'usage du feu ou le moyen d'en produire », pas même chez les « peuplades à demi-civilisées », ces « hommes dont l'esprit [est] encore dans l'enfance » (9).

Pour parvenir à une démonstration harmonieuse, ordonnée et sans faille méthodologique apparente, Frazer propose de s'en tenir aux conventions ethnologiques les plus élémentaires de son époque en matière de diffusion des traditions. C'est-à-dire qu'il suit « un ordre géographique, ou ce qui, en somme, revient au même, un ordre ethnique en commençant par les sauvages les plus inférieurs qui nous soient connus et qui sont les Tasmaniens » (11). Évidemment, il serait tout aussi facile que vain de critiquer les prémisses évolutionnistes mises en avant par Frazer, tant dans les pages de présentation de l'essai que dans sa structure. En effet, s'il faut en

croire Kuper, Fabian et Errington, cette caractéristique traverse (et mine) l'ensemble des recherches menées selon les règles inhérentes à la discipline, de son émergence véritable au milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930 — et même au-delà. Ainsi, puisque l'œuvre de Frazer participe de cette tendance aujourd'hui perçue comme naïve et, ce qui est plus grave, très problématique, « [his] claims to serious consideration as a scientific investigator of primitive society have long fallen into disrepute » (Herbert : 133). Pire encore, « *The Golden Bough* can be described as a monument to the logical incoherence of Victorian comparatism in anthropology and as an instance of the perversion of sound scholarly method by magical associationism » (152).

Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve sensiblement le même parcours dans *Races*, une « sélection de belles images représentatives » (Brunhes : [i]) compilées par Jean Brunhes (1869-1930) et commentées par sa fille Mariel Jean-Brunhes Delamarre (1905-2002)¹¹. Survol destiné au grand public plutôt qu'une monographie spécialisée, l'ouvrage consiste en une introduction de quatorze pages, suivie de quatre-vingt-seize photographies pleine page qui témoignent encore aujourd'hui du grand soin accordé à la qualité graphique des reproductions. En plus du commentaire succinct placé sous chacune d'entre elles (quatre à six lignes), un titre synthétique permet aux lecteurs anglophones et germanophones de s'y retrouver tant bien que mal¹². À quelques exceptions près, Brunhes refuse la facilité des généralisations hâtives subordonnées à des systèmes de classification qu'il sait arbitraires, se bornant plutôt à montrer « des images sans aucune préoccupation systématique et sans aucune prétention

¹¹ Membre de l'Institut de France, Brunhes fut professeur au Collège de France et, en outre, « [d]octor honoris causa [...] de l'Université de Montréal » (Source : www.institut-de-france.fr/franqueville/affichage_fiche.cfm?page_acad=brunhes.html). Quant à Mariel Jean-Brunhes Delamarre, future géographe et ethnologue, c'est elle qui, à dix-huit ans, accole le nom de son père au sien (Segalen 2002 : 539).

¹² Malgré les bonnes intentions des auteurs, les rares explications fournies dans les commentaires s'embrouillent parfois à cause de la piètre qualité des titres bilingues. Par exemple, là où on voit des hommes rôti un chien avec, à leurs pieds, un crâne humain, on peut lire « Cannibalism. Philippine Islands [/] Kannibalismus. Philippinen » (17) ; ailleurs, ce sont les traductions qui laissent à désirer : « Eskimo tente made of skins [sic]. Groenland [/] Eskimozelt aus Tierhäuten. Groenland » (76).

dogmatique » ([xiii]). D'ailleurs, vraisemblablement conscient des limites de l'approche positiviste appliquée à l'ethnologie ou, plus largement, aux sciences humaines, il ajoute : « Nous n'avons voulu être ni complets, ni prétentieusement logiques. À l'heure de la science anthropologique où nous écrivons, qui le pourrait être, qui l'oserait, sinon les attardés confiants encore dans ces méthodes purement intellectuelles [...] ? » ([xiii]).

Malgré ces aveux et l'attitude d'ouverture qui se dégage par moments de l'introduction, Brunhes se révèle pourtant incapable d'échapper aux automatismes ethno-géographiques déjà remarqués chez Frazer et présents chez la majorité de ses collègues. Ainsi, à l'instar de Frazer dans *Myths of the Origin of Fire*, Brunhes fixe le point de départ obligé de son parcours photographique en Océanie. En fait, pour l'auteur, cet élément semble tomber sous le sens :

Ce modeste ouvrage doit être un tableau — trop bref certes mais expressif — des faces, formes et manifestations de l'être humain, surtout de celles qui sont le plus éloignées des nôtres propres, de nos coutumes ou de nos avoisinantes. Il nous faut donc commencer par les pays où nous avons [la] chance de rencontrer les humanités les plus rudimentaires. Par lesquels débiter ? L'hésitation n'est pas longue : par ces Noirs Australiens refoulés dans les steppes et déserts de l'île-continent, puis par ces Noirs primitifs que sont les Papous océaniens, les Dayaks de Bornéo, les Battaks de Sumatra. Par eux, puis par les Maoris et par les Polynésiens nous joindrons ces Malais du Pacifique, qui, à travers l'Océan Indien, nous conduiront jusqu'à Madagascar ([xiii]).

Enfin, après avoir exploré le monde entier par le biais d'images pittoresques, Brunhes conclut l'ouvrage par une photographie (la seule !) des « représentants officiels et typiques de la race blanche en Europe » (96, je souligne ; fig. 4.11). Celle-ci montre sous leur meilleur jour une vingtaine d'hommes blancs en train de parlementer autour d'une grande table, probablement à l'occasion de la conférence qui a mené aux accords de Locarno¹³. Aussi présentent-ils une *hygiène* corporelle et vestimentaire absolument

¹³ Au terme d'une longue conférence (5-16 octobre 1925), les accords de Locarno sont signés le 16 octobre 1925 entre l'Allemagne (Gustav Stresemann), la Belgique (Émile Vandervelde), la France (Aristide Briand), la Grande-Bretagne (Austen Chamberlain), l'Italie (Benito Mussolini), la Pologne (Alexander Skrzynski) et la Tchécoslovaquie (Edvard Beneš). Officiellement signés à Londres le 1^{er} décembre 1925, ces accords établissent des règles d'arbitrage des conflits dans un contexte politique tendu, miné par les conditions contraignantes imposées à l'Allemagne et l'Autriche par le traité de Versailles (source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Accords_de_Locarno).

impeccables, alors que les autres sujets de l'ouvrage ne jouissaient pas toujours du privilège d'arborer fièrement un habit d'apparat, ni de pratiquer devant l'appareil photo des activités aussi nobles et spirituelles. Sans doute interpellé par l'insolence de cet ultime document, qui évite soigneusement de montrer, par exemple, un paysan rhénan mal rasé en compagnie d'un bœuf et d'une charrue, Leiris ne manquera pas de le commenter avec ironie dans son compte rendu.

En somme, la beauté parfois somptueuse de certaines photographies ne parvient pas à gommer le présupposé de supériorité des Occidentaux sur les *autres* peuples ou, comme Brunhes les désigne sur des bases strictement biologiques, les *autres* « races ». Bien entendu, il ne faut pas négliger le fait que cette impression presque palpable se trouve aujourd'hui accentuée par un vague sentiment de nostalgie qui, bien que difficile à définir, naît de l'examen de l'objet même, c'est-à-dire en tant que document inactuel. Car, après tout, il s'agit d'un livre publié en 1930 et, en conséquence, tous les gens qui y figurent sont morts en emportant avec eux, à terme, la plupart des « us et coutumes » préservés en images. Or, le sentiment de supériorité qu'affichent les auteurs vis-à-vis des « humanités » vivant hors du continent européen se fait également sentir dans les vignettes qui glosent les documents. Évidemment courtes et parfois trompeuses, comme je l'ai fait remarquer (*supra*, n12), ces explications confondent en outre certaines données élémentaires. D'une part, c'est ainsi que des lecteurs comme Leiris ont pu apprendre que « [l]es Australiens sont encore au stade de l'âge de pierre » et qu'« ils constituent l'humanité la plus rudimentaire » (Brunhes : 1), ce qui souligne de nouveau la banalité du télescopage conceptuel entre le temps *historique* et le temps *anthropologique*. Autrement dit, pour reprendre les termes de Fabian il s'agit d'une confusion entre le « *Physical Time* », objectif en apparence puisqu'il ne dépend pas de l'humain, et le « *Typological Time* », qui mesure le temps « in terms of socioculturally meaningful events or, more precisely, intervals between such events » (22-23). Selon cette logique, puisque les Australiens ne connaissent pas l'écriture, alors ils n'auraient rien d'essentiel à raconter et, de toute façon, ils vivraient

toujours à une époque correspondant à la préhistoire européenne. D'autre part, dans la vignette placée sous la photographie des hommes politiques réunis à Locarno, on peut lire que « la civilisation la plus élevée s'est épanouie dans cette presqu'île de l'Asie : l'Europe » et que « ses quelques millions d'individus ont modifié la face morale de l'univers » (Brunhes : 96). Or, bien que Leiris se montre ailleurs si critique contre le genre de suffisance, involontaire ou assumée, qu'incarnent Frazer et les co-auteurs de *Races*, il m'apparaît exprimer son exaspération moins violemment qu'à son habitude pour se concentrer sur d'autres éléments.

Sans aucun doute, le plus tiède des deux comptes rendus que j'examinerai maintenant est celui consacré à *Myths of the Origin of Fire*, et ce, sur tous les plans. En effet, sans nécessairement mettre des gants blancs, Leiris évite d'attaquer de front tant le propos du livre que ses failles, alors même qu'il les entrevoit. Ainsi, dans son paragraphe d'introduction, aussi sobre que le reste de la recension, il concède l'importance des mythes sur l'origine du feu dans le champ d'études de l'ethnographie et de l'histoire des religions, et ce, tant sur le plan matériel (révolution technique) que psychologique (révolution sexuelle). À ce stade avancé de l'analyse, on devine aisément qu'entre ces deux approches concomitantes (ou opposées, c'est selon), Leiris préfère de loin la seconde en raison de sa portée symbolique et poétique.

Ainsi, alors qu'il parle de l'ouvrage en des termes plutôt généraux tout au long de son compte rendu, le seul exemple qu'il prend la peine de citer se réfère aux « récits dans lesquels le feu est considéré comme ayant été originellement caché dans les organes sexuels d'une femme » (1930, n° 5 : 311). En plus de rappeler les articles d'inspiration hermétique abordés plus tôt, où le sexe de l'homme et de la femme jouait un rôle fondamental dans la relation entre l'individu et l'univers, cette référence renvoie à la recherche d'explications naturelles pour lutter contre les constructions rationnelles des événements, notamment l'obsession de la causalité condamnée par Einstein, notamment dans « André Masson, étude ethnologique » (cf. Martínez-Seekamp). D'ailleurs, les interrogations qui le taraudent en ce qui a trait aux résultats

de l'étude « rigoureuse » de ces récits se résument à une grande opposition binaire. C'est-à-dire qu'il se demande si l'examen de ces mythes déterminera qui, des sociologues ou de Freud et son école, a tort ou raison :

Le voleur de feu est-il un héros civilisateur, une sorte de révolutionnaire technique, ou bien est-il, comme le veulent Freud et ses disciples, le meurtrier du père, celui qui l'a tué afin de substituer à la sienne sa propre virilité, d'où la castration symbolique dont il sera châtié ? Ou encore, y a-t-il lieu de regarder comme liées, dans l'esprit de l'homme, révélation sexuelle (acquisition de la virilité) et révélation technique, que résumerait alors ce simple mot : la *connaissance* ? (1930, n° 5 : 312)

Pour sa part, malgré l'alternative qu'il propose entre les conséquences socio-économiques ou psychosexuelles de la découverte du feu et de sa maîtrise, Leiris ne peut masquer son inclination pour la seconde voie, évidemment plus stimulante pour l'imaginaire. Comme je l'ai mentionné au chapitre 3, puisque la connaissance serait pour lui le résultat d'un patient et fragile échafaudage de métaphores, il semble normal de ne pas s'encombrer de nuances inutilement compliquées.

Cela dit, malgré le ton relativement neutre employé par Leiris, il ressort de son compte rendu une forme discrète de scepticisme à l'égard du projet tel que donné à lire par Frazer, comme s'il était déçu du traitement final réservé au sujet. À mon sens, ce qu'il reproche avant tout à l'auteur concerne, d'une part, son approche superficielle d'une problématique riche et complexe et, d'autre part, son optimisme béat :

Le livre de Frazer rassemble nombre de matériaux intéressants [...], mais il ne semble pas que l'auteur ait tiré tout ce qu'on pourrait légitimement tirer d'un tel sujet, s'en tenant bien plutôt à la manière élégante qui est la sienne, manière, certes, séduisante et raffinée, mais qui ne paraît pas assez capable d'aller au-delà de l'agrément coloré de ces « robinsonnades » que les auteurs du XVIII^{me} avaient coutume d'imaginer, en vue de démontrer l'existence rassurante de la « religion naturelle » (311).

Aussi peut-il affirmer que Frazer, sur des bases idéalistes héritées des Lumières, participe d'une « tendance qu'on pourrait dire bien pensante et optimiste qui, découvrant dans les religions primitives, le germe des religions actuelles, y verrait plutôt la preuve qu'il existe une sorte de religion révélée, commune à tous les hommes

et constituant le sceau de leur origine divine » (312)¹⁴. Bref, Leiris regrette que Frazer soit tombé dans les « robinsonnades », c'est-à-dire la nostalgie des premiers temps telle qu'on la retrouve chez de Léry et Montaigne, ainsi que dans les nombreuses incarnations du bon sauvage du Nouveau Monde, au lieu de traiter le sujet en profondeur à partir de considérations plus contemporaines.

Quant au compte rendu de *Races*, il est possible d'y percevoir au moins une partie de la fougue exprimée ailleurs contre l'intellectualisme à tout crin qui tient la civilisation occidentale dans ses fers. Ici, il ne se contente pas de proposer une rapide synthèse de l'ouvrage recensé en l'agrémentant d'une critique notée en contrepoint. En fait, non seulement Leiris lie-t-il explicitement la recherche de l'altérité à la pression exercée par la crise qui sévit dans sa société, mais il ménage à cet article une place de choix au sein de sa contribution au rapprochement du primitif et du civilisé sur des bases plus concrètes. Ainsi, dans le contexte balisé du compte rendu, ce rapprochement se révèle beaucoup mieux articulé qu'auparavant, au point d'en rendre l'analyse presque superflue :

En cette Europe chaque jour plus sordide dans laquelle nous vivons, l'exotisme exerce un attrait de plus en plus violent sur un certain nombre d'esprits, ceux dont la respiration se fait mal dans cette chambre surchauffée et surpeuplée qui [...] représente la civilisation occidentale sous la pire de ses formes [...].

Ce prestige puissant que possède l'exotisme (puissant au point de se transformer pour quelques-uns en une réelle *nostalgie*) explique dans une large mesure la vogue dont jouit actuellement l'ethnographie (1930, n° 6 : 375).

Quoiqu'il soit difficile de déterminer avec exactitude de quel exotisme il s'agit (celui d'un Loti ou d'un Segalen ?), il n'en demeure pas moins que Leiris résume en ces quelques lignes la plupart des questions abordées tout au long du présent travail. C'est-à-dire que, dans l'état où elle se trouve en 1930, l'Europe est condamnée à la déliquescence, si bien que seule une meilleure connaissance de l'Autre, même naïve et légèrement plus approfondie que celle des siècles précédents, permettra son

¹⁴ Le concept de la monogénèse, déjà développé en filigrane par Jean de Léry (1534-1613) dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), est admirablement mis en contexte par Andreas Motsch (2000 ; 2001 : 16-46), qui étudie la contribution fascinante de Lafitau.

ressourcement. En conséquence, l'attrait irrésistible exercé par l'exotisme évoqué par Leiris justifierait l'expansion du champ couvert par l'ethnographie, en raison de sa volonté de comprendre les pratiques culturelles *autres*. Évidemment, encore ivre d'un enthousiasme sincère dans la période où il collabore à *Documents*, Leiris ne soupçonne pas ici toutes les implications politiques de l'ethnographie, dont les progrès florissants reposaient en grande partie sur les conditions particulières offertes par la situation coloniale (Angeli ; Dupuis ; Jamin ; Sherman ; Terray). C'est sans doute le contraste dévastateur entre sa confiance initiale et la réalité du terrain qui explique l'ampleur de la désillusion donnée à lire dans *L'Afrique fantôme* et, plus explicitement, dans « L'ethnographe devant le colonialisme » (5ÉE : 83-112 ; BRI : 141-164).

Par ailleurs, aux yeux de Leiris, il est primordial que cette exploration productive des coutumes étrangères s'appuie en premier lieu sur l'étude de « documents purement ethnographiques et non pas simplement [sur] une série d'œuvres d'art » (1930, n° 6 : 375). Puisque l'ethnographie, telle que la concevaient Rivet et Griaule par exemple, doit en principe s'intéresser non seulement à ce qui correspond à la catégorie du *beau*, mais bien à toutes les facettes de la vie sociale d'un groupe donné, cette nuance nous informe quant aux attentes de Leiris à l'égard de cette science en devenir¹⁵. À tout le moins, il souligne que l'ouvrage de Brunhes, en présentant une série de photographies documentaires, comble une grande lacune dans la sphère francophone. Or, sans doute parce que ces documents outrepassent subtilement leur fonction objective et factuelle, ne fût-ce qu'en raison de la mise en scène que la plupart d'entre eux sous-tendent, ils prodiguent accidentellement un enseignement inattendu :

Mieux que n'importe quel ouvrage « artistique » présentant des statues, des objets, des masques, etc., ce livre est empreint de poésie [...] — de la poésie inhérente à tout voyage, dans quelque région qu'il se fasse, pourvu seulement qu'il soit « voyage », c'est-à-dire

¹⁵ Au sujet de cette posture théorique ou, à la rigueur, cette méthode d'investigation, voir Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire » (*Documents*, 1929, n° 3 : 130-134) et Laurière (1995, 1999 et 2001-2002), de même que Griaule, « Un coup de fusil » (*Documents*, 1930, n° 1 : 46-47), Clifford (1988 : 55-91) et Guggino.

déplacement, rupture des habitudes qui paralysent comme des liens, tentative d'échapper à la mort en changeant d'espace ainsi qu'on abandonne un lieu maléficié, lutte contre la vieillesse grâce à un perpétuel rajeunissement de la vie coutumière et des visions (375-376).

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes posait d'importantes balises quant au statut problématique du médium photographique, sans évidemment clore le débat une fois pour toutes. En effet, les questions soulevées par la photographie se posent avec la même pertinence tant pour des œuvres d'avant-garde comme *Nadja* ou *L'amour fou* de Breton (Côté 2003b) que dans le cas de documents ethnographiques prétendument authentiques. Par exemple, Virginia-Lee Webb rappelle que les photographes coloniaux du tournant du xx^e siècle ont produit des milliers d'images conçues pour véhiculer des sentiments européens au sujet des cultures non occidentales. De cette manière, « many images were used to help construct pejorative myths that served colonial interest in the Pacific Islands » (176). Quoique le cas de Brunhes ne diffère pas tellement de ceux décrits par Webb, Leiris ne semble pas s'en formaliser. Au contraire, il considère que la véritable poésie réside dans l'expérience du dépaysement, réel (en voyageant) ou par procuration (en regardant des photographies en apparence simples), plutôt que dans la contemplation des plus beaux objets produits au sein d'une société donnée. Encore une fois, contrairement à Einstein, il préfère les aspects les plus terre-à-terre d'une culture (son quotidien, ce qui touche chacun de ses membres) à ses exceptions « monstrueuses » (Hollier, dans *Documents* 1929 : xix ; Hollier 1993 : 171), soit la production d'objets esthétiques.

Enfin, ce qui ressort de ce compte rendu avec la plus grande acuité, bien davantage que dans le précédent, ce sont les marques de la présence du scripteur. En effet, Leiris ne se contente pas de réitérer ses vaticinations habituelles au sujet de l'impasse spirituelle et morale de l'Europe, mais d'une manière moins ambiguë qu'insolente, il tire d'un élément de la mise en page de *Races* une interprétation originale. Il précise même avec un certain humour que « c'est peut-être sur ce point qu'il convient le plus d'insister » (1930, n° 6 : 376) ! Ainsi, attirant l'attention sur le dernier feuillet du livre, il récupère à sa cause un détail amusant qui, tel un lapsus

graphique, avait assurément échappé aux auteurs, soit « le rapprochement, fortuit peut-être mais significatif, de deux images... » (376). Concrètement, à l'avant-dernière page de *Races*, « on voit une mère fuégienne [Terre de Feu] cherchant des poux dans la tête de son petit, tous les deux nus et sales » (Brunhes : 95 ; fig. 4.10), tandis qu'au verso sont représentés les respectables délégués européens évoqués plus tôt, « en jaquette ou en redingote » autour d'une table à Locarno (96 ; fig. 4.11). Devant cette coïncidence, d'autant plus drôle en raison du contexte sérieux où elle se manifeste, Leiris ne peut s'empêcher de reprendre en d'autres termes les convictions relativistes exposées plus radicalement dans « Hygiène » et ailleurs : « Beau symbole de la barbarie qui est la nôtre malgré l'hypocrisie de dehors prétentieux ; beau rapprochement, en vérité moins insultant pour nous que pour les Fuégiens ! » (1930, n° 6 : 376).

En concluant son compte rendu sur une note ironique, Leiris brouille son appréciation positive de *Races*, pourtant clairement exprimée quelques phrases auparavant. Tant et si bien qu'il s'avère difficile de déterminer s'il adresse cette critique finale au livre ou à la civilisation européenne en général. Par ailleurs, mis à part l'effet humoristique recherché, comment ignorer les ressemblances entre cette conclusion et le ton mesuré de Montaigne, que Leiris admire ? Pour ne donner qu'un seul exemple tiré de l'essai « Des cannibales », je rappelle que l'auteur énonce la critique suivante au sujet des troubles politiques qui déchirent son époque : « Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais ouy bien dequoy, jugeans bien de leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort » (229). Au-delà de ce rapprochement intertextuel, peut-être tout aussi fortuit que le lapsus graphique que je viens de commenter, il n'est pas impossible que Leiris et ses contemporains aient pressenti que les dispositions entérinées par les accords de Locarno, pour lesquels Briand et Stresemann se méritèrent le prix Nobel de la Paix en 1926, ne feraient pas le poids devant la *barbarie* européenne qui se tramait dans les coulisses du pouvoir.

4.2.2 En attendant l'Afrique, l'espoir de la rencontre

Bien sûr, il me serait absolument impossible de prouver que ce pressentiment particulier occupait l'esprit de Leiris au moment de commenter la photographie reproduite à la fin de *Races*. Il ne s'agit que d'une supposition basée sur des échos thématiques. En revanche, on peut supposer que la perspective de fuir l'atmosphère d'enlèvement politique et de crise morale qui pesait alors sur l'Europe avait toutes les chances de lui sourire. À mon avis, le ton optimiste qui se dégage de « L'œil de l'ethnologue (À propos de la Mission Dakar-Djibouti) », publié dans l'avant-dernière livraison de la revue, laisse entrevoir un profond soulagement à l'idée de partir vers un *ailleurs* moins vicié et, qui plus est, nimbé de mystère. Cela dit, en dépit de la variété qui caractérise la contribution de Leiris à *Documents*, il me semble que cet article présente une facture passablement hétéroclite par rapport au reste de sa production. Effectivement, en plus des quatre photographies « ethnographiques », on y distingue quatre parties dont se dégage, à première vue, une étrange impression d'autonomie, comme si elles étaient simplement juxtaposées les unes aux autres. Au final, cet aspect confère au texte toutes les apparences d'un collage d'éléments apparentés, tous orientés vers la défense et l'illustration de l'ethnographie, du moins telle que Leiris se l'imaginait alors.

D'abord, dans le préambule rédigé par Georges Henri Rivière, les lecteurs ont pu prendre connaissance des objectifs avoués de la Mission Dakar-Djibouti, dont le départ était annoncé pour le début de 1931¹⁶. Parmi ceux-ci, Rivière mentionne, dans l'ordre,

le rassemblement de collections pour le Muséum d'Histoire Naturelle et le Musée du Trocadéro, l'étude de nombreux peuples dont les coutumes sont à la veille de disparaître (notamment les Nouers et les Shillouks, ainsi que les Wohitos du lac Tana), la prise de films documentaires et l'enregistrement sur disques de langages et de chants, la création, entre les fonctionnaires coloniaux et les organismes scientifiques de la métropole, de relations indispensables au développement des sciences naturelles et sociologiques (1930, n° 7 : 406, italiques de l'auteur).

¹⁶ Datée du 19 mai 1931, la première entrée de *L'Afrique fantôme* précise que le départ du port de Bordeaux eut lieu à 17 h 50 (AF : 101).

En marge de ces informations officielles, Rivière annonce en outre que trois collaborateurs de *Documents* feront partie de l'expédition, soit l'ethnographe Marcel Griaule, l'ethnomusicologue André Schaeffner et, bien sûr, Leiris, auquel on a demandé « *quelques impressions sur l'entreprise à laquelle il va participer* » (406). Après cette présentation de nature documentaire, Leiris prend la parole et raconte sur le ton de la confidence ses premiers contacts conscients avec l'Afrique. Puisque ceux-ci remontent au moment où il assista à l'adaptation théâtrale du roman *Impressions d'Afrique* (1910) de Raymond Roussel, soit exactement le 11 mai 1912 (il avait alors onze ans), il va de soi que cette expérience a d'abord opéré sur le plan de l'imaginaire.

Quant à la troisième articulation de l'article, elle reproduit intégralement la traduction d'un livre pour enfants d'Helen Bannerman, *Histoire de Little Black Sambo* (fig. 4.12)¹⁷. Inséré dans l'article pour faire écho à l'imaginaire déployé par Roussel dans sa pièce à scandale, ce conte à la fois exotique et absurde « se passe en Afrique ou bien aux Indes, peu importe » (407). Il met en scène une série de clichés sans véritable lieu d'attache, de même que, sans doute par hasard, la structure élémentaire de la situation coloniale qui prévalait au tournant du XIX^e siècle. En voici les grandes lignes. Little Black Sambo, un petit garçon, reçoit de ses parents de beaux habits occidentaux, mais doit les céder un à un pour éviter que des fauves ne le dévorent. Ne sachant trop qu'en faire, mais espérant tout de même les posséder tous pour ressembler à Little Black Sambo, les fauves s'entretuent, ce qui laisse la voie libre au garçon. Finalement, il récupère ses habits et ce qui reste des fauves (un petit pot de ghee !), afin de les manger sous forme de crêpes en compagnie de ses parents... Enfin, dans la dernière partie de son article, Leiris esquisse le rôle que devrait jouer l'ethnographie, non seulement dans le cadre de sa propre vie, mais pour l'ensemble des Occidentaux, dans le processus menant à une meilleure connaissance de l'Autre. Grâce à l'ethnographie,

¹⁷ Leiris précise que la première édition de *The Story of Little Black Sambo*, à Londres, date de 1899. À titre de repère, je rappelle qu'en 1894 et 1895, Rudyard Kipling publiait respectivement *The Jungle Book* et *The Second Jungle Book*. On peut consulter le texte et les dessins originaux de Bannerman à cette adresse : <http://www.sterlingtimes.co.uk/sambo.htm>.

du moins en principe, ce savoir pourrait s'ancrer davantage dans la réalité que ne le font les inventions burlesques de Roussel et Bannerman, sans pour autant sacrifier la moindre poésie. Celle-ci se situerait alors à un autre niveau. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à se rappeler ses nombreux commentaires au sujet de la découverte de l'Autre ou d'un soi plus humain ou naturel par le voyage, la lecture, l'art ou le rire, ce qui correspond à une expérience poétique du dépaysement. D'ailleurs, au sein même de l'article, il rappelle que dans son enfance « [il] rêvai[t] pays lointains et tortueuses découvertes, situant sur le même plan l'aventure du voyage et l'aventure poétique, qui n'est, elle aussi, qu'un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel » (407).

Donc, compte tenu de ces allusions récurrentes, il n'est pas étonnant que l'imminence de son départ réel vers des horizons lointains suscite en lui une réflexion rétrospective sur un épisode de son enfance qui, à la lumière de son intérêt croissant pour l'ethnographie, lui apparaît sous une apparence nouvelle. Bien sûr, on peut très sérieusement douter de ce qu'il ait saisi dès 1912 qu'une « poésie fraîche et neuve » (406) émanait de la pièce de Roussel. Néanmoins, au-delà de ce constat formulé à rebours, qu'il émaille d'exemples cocasses extraits du spectacle, il insiste sur l'interprétation constructive qu'on peut tirer d'*Impressions d'Afrique*. En fait, non seulement cette œuvre regorge-t-elle de « constructions poétiques » (407) qu'il qualifie de géniales, mais elle

offre le double intérêt de présenter : d'une part une Afrique telle, à peu de choses près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe de phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ceux que nous nommons avec dédain des « primitifs » (407).

Dans ce passage, Leiris se montre très lucide quant aux prétentions à la vérité d'une œuvre aussi excentrique qu'*Impressions d'Afrique*. D'ailleurs, il va sans dire qu'il pressent que Roussel n'en cultivait aucune, sauf de nature poétique, puisqu'il précise lui-même dans une note que les *impressions* consignées dans l'œuvre s'inspiraient avant tout de la lecture de récits de voyage (414, n1). Ainsi, non seulement n'est-il évidemment pas dupe des artifices poétiques employés par Roussel, mais il ajoute un

nouvel aspect à sa façon d'appréhender la perception et la médiatisation de l'Autre (africain, primitif fantasmé ou simplement *nègre*), que ce soit par l'entremise de l'image ou du discours. C'est-à-dire qu'il concède d'abord clairement que l'Afrique de Roussel correspond certes bel et bien à celle de son propre imaginaire de jeunesse, ce qui vaut encore pour les enfants des années 1930 (*cf. Tintin au Congo*), mais qu'il faudrait néanmoins raffiner cette conception caricaturale une fois parvenu à l'âge adulte, ne serait-ce que pour cesser de considérer bêtement les peuples non occidentaux comme des primitifs.

De plus, un peu comme il l'avait fait indirectement en attribuant ni plus ni moins qu'une mission civilisatrice au danseur sénégalais Féral Benga, il laisse entendre que la perspective africaine occupe, encore que de manière très oblique, un espace non négligeable dans *Impressions d'Afrique*. Pour ce faire, il cite en exemple la représentation burlesque de certains éléments de la culture européenne. Selon lui, par un effet de miroir déformant quelque peu exagéré, Roussel serait ainsi parvenu à mettre en relief l'absurdité de ces éléments une fois extraits de leur contexte, ou encore détournés de leur usage d'origine. Pensons seulement à « la fameuse "statue en baleines de corset roulant sur des rails en mou de veau" » (407). Donc, à partir des inventions mises en scène par Roussel, Leiris essaie à nouveau d'imaginer quel genre de regard l'Autre est à même de porter sur l'Europe et ses habitants, à partir du lieu où il se trouve confiné et du peu d'indices dont il dispose.

Bien que cette position fragile m'apparaisse difficile à soutenir, compte tenu de la nature même d'*Impressions d'Afrique* et du profil de son auteur, il faut toutefois convenir d'une chose : l'hypothèse de Leiris s'appuie sur des motifs louables. En effet, si Roussel ne cherche pas dans sa pièce à donner la parole à l'Autre, qu'il ne connaît pas de toute façon, l'interprétation qu'en propose Leiris laisse entrevoir un vœu sincère. C'est-à-dire qu'il espère que l'essor de l'ethnographie contribuera à clarifier, tant auprès du grand public que chez les intellectuels, la démarcation qui existe entre ce type d'invention poétique et la réalité du terrain, dont des scientifiques comme

Griaule essaient de rendre compte en France depuis quelques années. En somme, sans disqualifier les créations poétiques de Roussel et Bannerman, il n'en regrette pas moins le manque de nuance dont témoignent ses contemporains à l'égard de l'Autre et de ses représentations simplistes. Citant en vrac quelques exemples ludiques récents de la scène parisienne, il conclut son développement en des termes qui dénotent une grande lucidité :

autant d'images à peine plus fantaisistes que les représentations qu'un Européen moyen peut se faire d'un pays exotique, ne voyant guère plus loin que *Malikoko roi nègre*, le succès du Châtelet, même s'il est cultivé, car sa propre culture européenne lui met des verres déformants dans l'esprit, il ne peut faire abstraction de ses tics et de ses manies purement locales, et tout ce qui vient des hommes d'autres climats et d'autres races, il le voit à travers sa mentalité blanche, c'est-à-dire, sans qu'il s'en rende compte, d'une manière entièrement fantasmagorique (413).

Autrement dit, si le public européen (ici, parisien) borne son expérience de l'Autre à des représentations de *troisième* main, fussent-elles aussi réussies sur le plan poétique que la pièce de Roussel, il condamne sa civilisation au *statu quo*. Ainsi, prisonnier satisfait d'un cercle vicieux de lieux communs, jamais il ne parviendra à démystifier la soi-disant primitivité de l'Autre, pas plus qu'il ne pourra espérer s'approcher d'une quelconque vérité à son sujet, fût-elle lacunaire. Ce verdict s'explique en partie par le fait que Leiris, quoique conscient du processus de médiation que sous-tend l'écriture ethnographique, considère cette littérature de *seconde* main comme le meilleur moyen de connaître l'Autre, dans la mesure où l'on ne peut voyager soi-même. Et puisqu'il doit bientôt quitter la France pour passer les deux prochaines années de sa vie en Afrique, il aura alors accès à des connaissances de *première* main, possibilité que seul le voyage peut offrir.

Par ailleurs, dans « L'œil de l'ethnographe », Leiris dévoile bien davantage que ces quelques réflexions sur ses premiers contacts marquants avec l'Afrique et les biais culturels qui empêchent tant ses contemporains que lui-même de comprendre, voire même de percevoir correctement ceux qu'ils appellent communément les *primitifs*. En effet, c'est dans cet article qu'il précise la date de sa première rencontre avec Griaule,

soit en juillet 1929. À cela, il ajoute : « C'est une date dans ma vie... Mes premières lectures ethnographiques remontent à quelques années auparavant. De même que plusieurs autres, je suis venu à l'ethnographie par "l'art nègre" » (414, n2)¹⁸. Compte tenu du virage que prendra son existence à partir de ce moment, car c'est en partie grâce à Griaule qu'il participera à la Mission Dakar-Djibouti (MA : 1379), il y a tout lieu de qualifier cette amitié de décisive.

De plus, et il s'agit là sans aucun doute d'un aspect plus important encore, c'est dans cet article qu'il exprime pour la première fois en toutes lettres la haute estime qu'il nourrit pour l'ethnographie. Alors qu'auparavant son intérêt se donnait à lire en filigrane, n'apparaissant qu'une fois plusieurs articles étroitement mis en relation, ici sa profession de foi s'avère frontale et sans réserve. Évoquant sa découverte du livre pour enfants *The Story of Little Black Sambo* au seuil de sa trentième année, âge auquel il s'occupait déjà d'ethnographie sur le plan livresque, il consacre une longue parenthèse à définir de manière louangeuse la discipline qu'il embrassera sous peu, soit

cette science qui a ceci de magnifique que, plaçant toutes les civilisations sur le même pied et ne considérant aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre *a priori* en dépit de la complexité plus ou moins grande des superstructures ou du raffinement plus ou moins accentué des notions dites « morales », elle est la plus généralement humaine, parce que, non limitée — ainsi que la plupart des autres — aux hommes blancs, à leur mentalité, à leurs intérêts, à leurs techniques, elle s'étend à la totalité des hommes, qu'elle étudie dans leurs rapports entre eux et non d'une manière arbitrairement individuelle (407).

Force est d'admettre que cet optimisme débordant contraste violemment avec les propos catastrophiques qu'il tient ailleurs au sujet d'autres formes rationalisées du savoir, notamment dans l'entrée « Métaphore ». Du moins, selon l'idée qu'il se fait de l'ethnographie en 1930, c'est-à-dire exclusivement basée sur ses lectures, quelques séminaires de Mauss à l'Institut d'ethnologie et des amitiés enrichissantes dans le réseau intellectuel de *Documents*, cette approche de l'Autre semble empreinte de

¹⁸ Je rappelle que dans *L'âge d'homme* (159-160), Leiris attribuait plutôt l'origine de cet engouement à la puissance évocatrice du jazz. De toute évidence, la vérité se situe à mi-chemin.

respect si on la compare à d'autres discours de la même époque¹⁹. Je dirais même qu'avant son expérience de terrain en Afrique, à la fois décevante et cruciale, cette discipline promettait de répondre pleinement à l'ensemble de ses aspirations visant à la *réhumanisation* de la société, de même qu'à ses nombreux manques sur le plan personnel. En fait, il aura beau affirmer dans *L'Afrique fantôme* qu'« [o]n ne s'approche pas tellement des hommes en s'approchant de leurs coutumes » (AF : 391) puis, dans une lettre du 2 avril 1932, qu'il en est « bien revenu de l'ethnographie » (AF : 391-392 ; destinataire inconnu), et enfin, dans un entretien de 1987, que « l'ethnologie, ça ne sert à rien, ça ne change rien » (CÀD : 39), il faut pourtant convenir d'une chose : dans l'ensemble de l'article, cette discipline semble nimbée d'une aura messianique.

Enfin, il m'apparaît que la conclusion de « L'œil de l'ethnologue » condense à merveille les rêves progressistes qu'il avoue avoir çaressés en toute bonne foi dans sa jeunesse. À ce propos, toujours à rebours, Leiris confiera qu'il avait dans les années 1920-1930 « des idées moralisantes », mais qu'il « n'en étai[t] pas conscient ». Au fond, conclut-il, ses camarades et lui « viv[ai]ent toujours dans le scientisme du XIX^e siècle : confondre science et progrès, confondre progrès de la science et progrès de l'humanité » (CÀD : 39). Donc, selon les principes qu'il observait à l'époque, afin de lutter efficacement contre « la hantise exotique » (1930, n° 7 : 407), qui persiste bien au-delà de l'enfance dans les clichés de la nébuleuse primitiviste, il faut se donner la peine de mener des enquêtes rigoureuses sur le terrain ou, du moins, de prendre connaissance des résultats une fois qu'ils sont publiés :

Un voyage d'études effectué selon les disciplines ethnologiques — tel que celui auquel je compte collaborer, sous la direction de mon ami Griaule, entre Dakar et Djibouti — doit contribuer à dissiper pas mal de ces erreurs et, partant, à ruiner nombre de leurs conséquences, entre autres le[s] préjugés de races, iniquité contre laquelle on ne s'élèvera jamais assez. Cela suffit pour donner à cette entreprise, en plus de son intérêt scientifique, *une grande portée humaine* (413, je souligne).

¹⁹ Pensons seulement à la prégnance du discours antisémite sous la III^e République et à la violence des manifestations de l'extrême droite. À ce sujet, voir Winock (1990 ; 1993) et Lacroix.

Il est intéressant de noter qu'ici encore, Leiris situe l'expérience humaine accumulée au cours d'une telle expédition bien au-delà de la simple acquisition de connaissances purement factuelles. Selon lui, la constitution d'un tel savoir désincarné dans le champ de l'ethnologie souffrirait des mêmes lacunes que, par exemple, le principe de l'art pour l'art. C'est-à-dire que, trop abstrait, il serait détaché de l'environnement humain qui l'a engendré. Selon lui, il ne saurait exister de discours ethnologique essentiel sans portée humaine, pas de *science de l'Autre* sans conscience aiguë de l'humanité entière. Autrement dit, l'ethnologie doit avant tout veiller à ne pas autonomiser son discours en oubliant le lien fondamental qui unit l'ethnologue à son objet : l'être humain.

Aussi est-il normal que la Mission revête aux yeux de Leiris une plus grande importance sur le plan humain, même à l'échelle personnelle, que du point de vue des objectifs officiels énumérés plus tôt par Georges Henri Rivière :

Quant à moi, qui vois surtout dans le voyage — outre la meilleure méthode pour acquérir une connaissance réelle, c'est-à-dire vivante — l'accomplissement de certains rêves d'enfance [...], je souhaite [...] que le plus possible de mes amis artistes ou littérateurs, pour la plupart absorbés aujourd'hui par des préoccupations en fin de compte uniquement esthétiques, ou engagés dans des querelles stériles de groupe à groupe, fassent comme moi : qu'ils voyagent, non en touristes (ce qui est voyager sans cœur, sans yeux et sans oreilles), mais en ethnographes, de manière à devenir assez largement humains pour oublier leurs médiocres petites « manières de blancs » (ainsi que disent certains nègres) et ce qu'ils s'imaginent être leur « personne » d'intellectuels [...] (413)²⁰.

Or, grâce aux confidences consignées dans *L'Afrique fantôme*, nous savons que cette expédition si prometteuse n'a pas permis à Leiris de réaliser tous ses objectifs, loin s'en faut. En effet, malgré sa volonté et ses efforts inébranlables, son approche « ethnographique » du voyage s'est constamment butée à l'inadéquation de la réalité avec ses rêves contradictoires d'exotisme et d'authentique connaissance de l'Autre. Force est d'admettre, toutefois, que cette déception se serait probablement muée en

²⁰ Les « querelles stériles » évoquées par Leiris renvoient notamment à la célèbre diatribe lancée par Breton contre Bataille, *Documents* et les surréalistes « excommuniés » dans le *Second manifeste du surréalisme* (Breton 1990 : 212-217). Breton y déplorait entre autres le fait que Bataille « f[ît] profession de ne vouloir considérer au monde que ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu » (212).

désespoir si ses attentes n'avaient pas été aussi démesurées et, en conséquence, revigorées à la moindre perspective nouvelle.

Cet enthousiasme transparait également dans l'article qui conclut la collaboration de Leiris à *Documents*. Toutefois, s'il rappelle son départ imminent pour l'Afrique dans « Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste », il ne le fait qu'en passant. En fait, il semble que ce rappel fugace serve avant tout à préciser que son nouvel ami « Seabrook sera l'un des rares hommes qui [lui] manqueront au cours de cette absence et, parmi ceux-là, un de ceux qui [lui] manqueront le plus » (1930, n° 8 : [462]). Compte tenu du fait que les deux hommes ne se connaissent que depuis très peu de temps, cet aveu s'accorde une connotation supplémentaire, soit qu'il considère l'auteur de *L'île magique* comme un être d'exception. Dans cet article très particulier, tant par son titre que par son contenu, Leiris propose une interprétation *anthropologique* (au sens large du terme) de trois photographies intrigantes (fig. 4.13 et 4.14). Avant de procéder, cependant, il commence par raconter leur premier entretien. Puisque cette introduction de nature autobiographique révèle qu'il partage avec Seabrook des inclinations et des convictions susceptibles de faire de lui un ethnographe à la mesure de ses ambitions, j'aimerais y porter mon attention avant d'aborder la question centrale de l'article, soit la fonction symbolique du masque dans la métamorphose d'un individu du point de vue de l'observateur.

À l'occasion de sa première rencontre avec Seabrook, le 12 avril 1930 « dans un petit café [...] près du Théâtre de l'Odéon » ([461]), prend-t-il la peine de préciser, Leiris ne le connaît que par le biais de *L'île magique*. Pourtant, sans doute transporté par l'admiration qu'il ressentait alors pour ce voyageur célèbre et aguerri, il souligne dès l'amorce de cet « entretien d'à peine plus d'une heure » qu'il « fu[t] tout de suite séduit par un accueil merveilleusement cordial, et par l'aspect et les manières de cet homme, très attachantes avec leur apparente rudesse, car on sentait qu'il y avait là, avant toute chose, un élément vraiment "humain" » ([462], je souligne). Donc, première révélation, non seulement l'auteur de *L'île magique* se montrait-il digne d'admiration dans son

livre en raison de « ce qu'il représent[ait] en fait d'attitude humaine » (1929, n° 6 : 334), mais il dégage la même impression de naturel en tête-à-tête. Du moins, le contact fut assez chaleureux pour qu'il se permette de l'appeler familièrement « Willie » à deux reprises dans l'article !

En fait, ce bref entretien s'avère productif au point de se traduire chez Leiris en une seconde révélation, celle-ci plus fondamentale, soit la confirmation qu'il partage avec Seabrook nombre de préoccupations et d'idéaux. Évidemment, la découverte de ce lien intellectuel ravit l'aspirant ethnographe qu'il est. D'abord, Leiris rappelle qu'ils aiment tous les deux « les nègres », en plus d'être « l'un et l'autre passionnés d'occultisme (moi, en curieux, lui en pratiquant) » (1930, n° 8 : [462]). Étant donné qu'il pouvait déjà pressentir cette parenté d'esprit en lisant *L'île magique*, ce que j'ai souligné plus tôt dans le présent chapitre, ce n'est pas sur ce plan que s'opère l'essentiel de la révélation. À vrai dire, je crois que les facettes de la personnalité de Seabrook qui suscitent le plus grand enthousiasme chez Leiris relèvent de son attitude critique à l'égard de l'Occident. À ce sujet, il écrit :

mais surtout nous sommes tous deux plus que sceptiques en ce qui concerne l'intérêt de la civilisation occidentale moderne, et pleinement convaincus qu'une des seules tâches valables qu'un homme puisse se proposer d'accomplir est l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...), de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit ([462]).

Dans ce passage, il va sans dire qu'il se réjouit de trouver en un voyageur de la trempe de Seabrook, un homme dont il admire les écrits, des idées comparables à celles qu'il a défendues tout au long de sa collaboration à *Documents*, notamment dans « Civilisation ». Sans pour autant désigner ses travaux comme des sources d'inspiration directes ou futures, il semble tirer de cette parenté d'esprit une caution intellectuelle suffisante pour légitimer ses propres hypothèses et positions. Ainsi, en insistant sur les liens profonds qui se profilent entre sa pensée et celle de Seabrook, il avalise prospectivement la suite de l'article et cautionne la constance de sa démarche critique à l'égard de la civilisation occidentale, celle qu'il a peu à peu mise en place

dans *Documents*. Si bien qu'une fois ajoutés à la présence profondément *humaine* qui se dégage de la personne de l'aventurier, les quatre principes communs exposés par Leiris semblent le disposer à boire ses paroles au point de baser son analyse photographique sur une anecdote glanée par Seabrook au cours d'un voyage en Arabie.

Les grandes lignes de cette histoire sont les suivantes. Dans un monastère de derviches, un vieux moine s'adresse à un jeune ascète qui se distingue des autres par ses capacités de prière. Un jour, le moine lui annonce qu'il est prêt à franchir la dernière frontière qui le sépare du mysticisme pur, épreuve qui consiste à voir « la face de Dieu » ([462]). Il lui explique en outre la marche à suivre pour y parvenir. Après quelque résistance, le jeune disciple finit par céder. Dès le lendemain, le vieux moine lui demande s'il a suivi ses indications et, en conséquence, vu la face de Dieu. Les deux réponses étant affirmatives, il lui demande alors comment elle était faite. À cette question troublante, et c'est là que se situe tout le drame et l'enseignement de l'anecdote, il répond qu'il a vu son propre visage, qu'il s'est retrouvé « face à face avec Dieu, c'est-à-dire avec lui-même » ([463]).

À partir de cette histoire à la fois simple sur le plan narratif et chargée de multiples significations, il élabore une analyse très personnelle des trois photographies de femmes vêtues d'un masque de cuir que Seabrook lui a envoyées²¹. En fait, il explique avoir spontanément « compris, à la faveur de ce rapprochement [entre l'anecdote et les masques], pourquoi l'on peut tirer une jouissance profonde (en même temps érotique et mystique, comme tout ce qui est sous le signe de la complète exaltation) du simple fait de masquer — ou de *nier* — un visage » ([463]). Alors que dans l'histoire racontée par Seabrook, le jeune ascète refusait de voir la véritable face de Dieu en lui substituant la sienne, ici le masque de cuir nie le visage de la femme — mais

²¹ Dans l'article, elles sont toutes trois attribuées à Seabrook, car il aurait lui-même conçu les masques de cuir représentés. Or, Pibarot fait remarquer qu'une de ces photos, sans préciser laquelle, a « été exposée comme l'œuvre de Man Ray » (947, n30). Je n'en ai cependant trouvé aucune dans la Photothèque numérique officielle de Man Ray, <http://www.manray-photo.com>.

pas que le sien, comme je le montrerai dans les pages qui suivent. En fait, il m'apparaît évident que l'effacement de l'individualité de la femme, qui survient au moment où elle accepte d'enfiler le masque, présente plusieurs points communs avec la relation parfois fantasmée que Leiris entretient avec cet Autre mystérieux (africain, primitif fantasmé ou simplement *nègre*) qu'il espère mieux connaître une fois sur le terrain.

Dans l'ensemble, on peut dire que l'interprétation des masques proposée par Leiris s'inscrit tout à fait dans l'esprit du discours développé dans *Documents*, tant par lui que par toute l'aile avant-gardiste. Dans la première partie de son analyse, qui rappelle « Hygiène », il insiste sur l'importance que revêtent le déguisement et la métamorphose dans la multitude d'activités qui fondent l'existence humaine. Mettant sur un même plan des pratiques vestimentaires qui cohabitent rarement (uniformes, déguisements totémiques, tatouages, maquillage, cagoule de pénitent, etc.), à la fois pour provoquer et mettre en relief la portée universelle de son observation, il conclut sur une note d'humour dont il a le secret : « il semble bien que l'homme, à peine a-t-il pris conscience de sa peau, n'ait rien de plus pressé que d'en changer, se précipitant tête baissée dans une excitante métamorphose, qui lui permet de s'affranchir de ses étroites limites en revêtant une autre peau » ([463 / 465]). Ici, cette *nouvelle peau* désigne aussi bien les costumes de carnaval que le plus simple des vêtements usuels, alors que la mue symbolique et radicale prônée dans les entrées « Métamorphose » et « Keaton (Buster) » impliquait, quant à elle, un changement profond qui va bien au-delà des apparences.

À propos de la portée symbolique de la parure, il avance que ces diverses pratiques du déguisement portent en elles une singulière charge érotique, en ce qu'« il s'agit d'une attirance exercée sur nous sans que nous en ayons conscience par ce qui nous est *étranger* » ([465]). En somme, à partir du moment où un individu se pare de tel ou tel déguisement, au sens large du terme, une métamorphose s'accomplit sur le plan de l'imaginaire. Si bien que cette donnée particulière, ce détail qui opère telle une saillie visuelle, en vient parfois à modifier la perception qu'un individu peut avoir de la

réalité. Selon Leiris, si les effets du déguisement ont la possibilité d'agir aussi profondément sur l'imaginaire de l'observateur, cela s'explique avant tout par la structure métonymique du phénomène, car

[o]n touche ici [...] à la source du fétichisme érotique, très proche du fétichisme religieux et du culte des reliques, parce que s'y manifeste un même mode de pensée magique, tel que la partie y est prise pour le tout, l'accessoire pour la personne, et que la partie y est non seulement égale au tout, mais même plus forte que le tout ([465]).

Autrement dit, bien qu'il considère *a priori* tout vêtement porté par l'humain comme un déguisement ou une peau postiche, seuls les éléments discordants ou simplement étranges par rapport à leur contexte offrent la possibilité d'une condensation métonymique de la charge érotique. Selon ce principe, « tel détail d'une toilette en désordre » ([465]), aperçu à l'improviste ou non et ne révélant pas nécessairement grand-chose d'intime, provoquerait en lui un émoi plus grand que l'exposition permanente à la nudité. D'ailleurs, probablement habité par cette opposition, il notera dans *L'Afrique fantôme*, en date du 2 novembre 1931, cette étonnante réflexion :

Ce qui empêche, à mes yeux, les femmes noires d'être réellement excitantes, c'est qu'elles sont habituellement trop nues et que faire l'amour avec elles ne mettrait en jeu rien de social. Faire l'amour avec une femme blanche, c'est la dépouiller d'un grand nombre de conventions, la mettre nue aussi bien au point de vue matériel qu'au point de vue des institutions. Rien de tel n'est possible avec une femme dont les institutions sont si différentes des nôtres. À certains égards, ce n'est plus une « femme » à proprement parler (AF : 250 / 252).

Déjà étrange dans le contexte polyphone de *L'Afrique fantôme*, ce constat s'avère d'autant plus problématique une fois mis en relation avec le réquisitoire qu'il développe dans *Documents* en faveur du naturel, du sauvage, du primitif ou, plus largement, de l'humain. Il serait difficile, en effet, de concilier sur le terrain le désir du naturel et l'érotique du déguisement.

Cela dit, sur la base de ces remarques générales au sujet des vêtements et de la parure, il range les masques de cuir représentés sur les trois photographies parmi ces déguisements qui transforment radicalement la perception qu'on peut avoir de ceux qui les portent et, par le fait même, de l'espace restreint qui les entoure. Ainsi, bien que ces accessoires fussent à l'origine destinés à la méditation (en raison de

l'isolement total qu'ils permettent), il semble tout à fait normal, suivant l'argumentation de Leiris, que ces masques se soient peu à peu mués en des accessoires érotiques étroitement associés aux pratiques sadomasochistes et fétichistes²². En effet, il faut convenir que ces trois masques confèrent à la femme photographiée une apparence très schématique, tout en accentuant les contours de son corps et le teint d'albâtre de sa peau nue. Ainsi déguisée et privée de toute expressivité, elle « est rendue beaucoup plus inquiétante, beaucoup plus mystérieuse et, devenue presque anonyme puisque son visage a été supprimé, elle acquiert une affolante généralité [...] » (1930, n° 8 : [465]). Bref, conclut-il, « [i]l ne s'agit plus d'une personne déterminée, mais d'une femme *en général*, qui peut être aussi bien la nature, tout le monde extérieur, que nous sommes ainsi mis à même de dominer » ([465]).

En outre, poursuit Leiris, une fois dépouillée de son visage, la femme masquée perd aux yeux de l'observateur ce qui jusqu'alors faisait d'elle une créature de Dieu, c'est-à-dire son intelligence, siège de son individualité. Ainsi, en niant symboliquement l'existence du cerveau et de la raison humaine, ce simple accessoire transforme, l'espace d'un instant fortement ritualisé, l'amour en un processus naturel dépourvu de toute morale et, en conséquence, l'acte sexuel en mécanique érotique idoine. Sans visage propre, « sa face [étant] devenue celle d'un Dieu » ([466]), la femme se métamorphose certes en un corps magnifié, « une sorte de *chose en soi* obscure, tentante et mystérieuse » [466]), mais ce masque permet néanmoins d'atteindre au véritable érotisme, c'est-à-dire

un moyen de sortir de soi, de briser les liens que vous imposent la morale, l'intelligence et les coutumes, une manière aussi de conjurer les forces mauvaises et de braver Dieu ou ses succédanés, cerbères du monde, en possédant et contraignant l'univers tout entier,

²² Sur son site personnel, l'éditeur américain Carl Weschcke se souvient d'avoir vu en 1945, dans un entretien avec Seabrook, « a picture of a lady wearing a skin-tight leather mask or helmet that covered her head completely with only a mouth opening through which she could breathe. They experimented with what later was called "sensory deprivation" — the mask cutting off sight, sound, smell and even facial sensation. Wearing the mask for hours — later it was described as a "meditation mask" — she had various visions that turned out to be extra-sensory or pre-cognitive » (<http://acrossthetable.blogspot.com/2005/05/girl-in-leather-mask.html>).

leur propriété, dans une de ses parcelles particulièrement significatives, mais qui n'est plus différenciée ([466]).

Bien sûr, la teneur de ce discours aux accents essentialistes sur la « femme *en général* » constitue une version exclusivement masculine de la libération des contraintes du monde rationnel. Ici, la femme masquée, une fois chosifiée et passive, ne rend possible que l'émancipation de celui qui l'observe, pas la sienne. Il est vrai qu'à l'époque, même à Paris, elles n'avaient nullement besoin d'un masque de cuir pour vivre dans la soumission... Pourtant, si l'on restreint la portée de ce fait à l'univers poétique de Leiris, il me semble possible d'établir des parallèles féconds entre les implications de cette analyse et une autre catégorie abstraite. Après tout, les femmes ne sont pas les seules à subir en masse, tant sur le plan symbolique que dans la réalité, le processus d'objectivation que je viens de décrire. En fait, la plupart des observations de Leiris au sujet du masque s'appliquent également à la perception partielle et idéalisée qu'il a de l'Autre primitif avant de poser le pied en Afrique.

D'abord, en ce qui concerne le fait de changer de peau grâce au déguisement, Leiris développe tout au long de sa collaboration à *Documents* une rhétorique du rapprochement entre le *civilisé* et le *sauvage*. En gros, l'accomplissement de ce processus réflexif par un Occidental pétri de rationalisme permettrait d'accéder à des ressources jusque-là insoupçonnées, foncièrement naturelles et, donc, plus humaines. Puisque dans le discours social de l'entre-deux-guerres, qu'on sait obsédé par la recherche des origines, on attribuait ces qualités soi-disant naturelles aux membres des sociétés primitives formalisées par l'ethnologie, il n'est certainement pas farfelu d'avancer que Leiris désire côtoyer les Africains pour favoriser sa propre métamorphose. Loin de ne vouloir changer de peau qu'en surface, histoire de donner l'impression de mieux habiter son corps, toute sa démarche s'inscrit au contraire dans un processus de transformation de sa vision du monde et, compte tenu de son attitude d'ouverture, participe d'un véritable *devenir-nègre* symbolique.

Ensuite, lorsque Leiris suppose un rapport entre totémisme et érotisme, il souligne le rôle d'agent occupé par le masque qu'arborent les femmes photographiées.

En supprimant leur visage, c'est lui qui fait d'elles des *étrangères*, qui les schématise jusqu'à les réduire au statut de femmes génériques. D'où cette large place ménagée à l'érotisme, qui ne constitue au fond qu'une forme particulière de curiosité, dans le rapport à la femme mystérieuse et réifiée (cf. Deliss 1987, 1995). À vrai dire, Leiris semble croire que seule une telle abolition symbolique peut attiser la soif de savoir qui requiert l'expérience sensorielle. Ici de nature sexuelle, elle pourrait prendre la forme d'un voyage, d'un concert de musique ou d'une participation à un rite religieux inconnu. Or, une fois transposée à l'Autre qu'il rêve de connaître, soit par l'entremise de ses lectures ethnologiques ou du voyage qu'il s'apprête à entreprendre, cette analyse de l'érotique de la femme masquée s'éclaire de nouvelles interprétations. En effet, malgré tout l'intérêt qu'il leur porte en principe, dans les faits Leiris ne connaît pas grand-chose du *monde noir*, en général, ni de l'Afrique, en particulier. C'est la raison pour laquelle, dans *Documents*, il désigne le plus souvent ceux qui composent sa diversité par des termes génériques et flous, comme « les primitifs », en faisant toutefois remarquer l'imprécision sémantique, ou « les nègres », selon le terme consacré de l'époque. Ainsi, tout comme la femme masquée des photographies, l'Autre attise la curiosité de Leiris et de ses contemporains essentiellement parce que, sans visage ni individualité, il demeure étranger, générique et indéchiffrable, donc malléable à l'infini.

En somme, à partir de ces parallèles et des réflexions relevées çà et là dans *L'Afrique fantôme*, je me permets de proposer le rapprochement suivant. Sur le plan symbolique, l'Autre primitif de Leiris occupe une fonction comparable à celle de la femme masquée des photographies de Seabrook. Tous deux muets, aveugles, sourds, indistincts et soumis aux fantasmes de l'imaginaire, ils assument en tant que concepts un rôle d'agent dans le processus de redécouverte de sa part sauvage. Inconnus mais désirés, ils jouissent d'une aura érotique et le poussent en avant vers une connaissance de soi plus complète. Si bien qu'une fois démasqués et individués, leur force

d'attraction brute s'amenuise. D'où, je crois, la manifestation de cet espoir et de cette attirance presque érotique pour l'Autre africain *en général* à quelques mois du départ.

Enfin, le dernier terme de la transposition que je propose ici comporte un élément de provocation et, surtout, plus sombre, en ce qu'il déplace l'attitude dominatrice du rapport sadique avec la femme masquée vers le désir violent de connaître l'Autre par l'appropriation épistémologique. Bien qu'il soit sans doute plus fragile d'un point de vue formel, ce troisième parallèle m'apparaît tout à fait justifié dans le cadre de l'intertexte analysé tout au long de ce travail. De plus, il présente l'avantage d'offrir lui aussi d'intéressantes pistes de réflexion. Par exemple, sur la base des deux premiers parallèles, il y a lieu de se demander de quelle manière Leiris se propose de connaître l'Autre sur le terrain. En effet, si le véritable érotisme, c'est-à-dire sans soumission aux contraintes morales ni respect de sa partenaire (qui s'humilie en acceptant de porter le masque), consiste à posséder une femme anonyme (ou posséder anonymement une femme, ce qui est différent), comment faut-il appréhender sa soif de connaître l'Autre ? De même, étant donné qu'il qualifie la *chose en soi* qu'est devenue la femme masquée de « résidu suprême qu'on peut colorer de la valeur aussi bien la plus idéale que la plus sordidement matérielle » (1930, n° 8 : [466]), comment faut-il interpréter ce qu'il écrira sur l'Autre une fois qu'il l'aura quelque peu démasqué ? Comme une version intellectualisée du pillage colonial ou une interprétation personnelle chargée de poésie ? En me fiant aux nombreux soupirs qui transparaissent dans *L'Afrique fantôme* et, beaucoup plus tard, dans *C'est-à-dire*, je me risquerais à dire que si la rencontre de Leiris avec l'Autre n'a pas donné les résultats escomptés, elle n'en a pas moins permis l'émergence d'un discours singulier dans la littérature française du xx^e siècle. Force est d'admettre que, sans le pouvoir de séduction exercé par l'ethnologie, son parcours s'en serait trouvé fortement modifié.

CONCLUSION

Au terme de cette exploration du microcosme intellectuel qu'incarna *Documents*, quoique très brièvement, dans l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, il importe d'en dégager les grandes lignes avec le recul qu'induit un regard rétrospectif. Cela s'avère d'autant plus utile dans la mesure où, si je puis m'exprimer ainsi, Einstein et Leiris ne se sont que rarement croisés au cours de mon analyse. Cette situation est imputable, d'une part, à l'organisation formelle privilégiée dans l'élaboration de ce travail et, d'autre part, à de réelles différences de point de vue, sur lesquelles j'ai préféré ne pas m'étendre, afin de ne pas trop m'éloigner de ma problématique principale. C'est-à-dire que dès la conception initiale de cette recherche, je ne souhaitais pas établir de liens forts entre ces deux auteurs sur la seule base de leur rapport respectif au discours ethnologique ou à l'art primitif, encore moins construire à rebours une rivalité intellectuelle en m'appuyant sur leurs divergences. Du reste, je demeure convaincu qu'un tel rapprochement eût présenté des allures de mariage forcé. Quant à la perspective d'une confrontation d'idées, celle-ci s'applique davantage à des textes qui s'interpellent dans un échange constructif qu'à ceux qui, comme les leurs, donnent surtout l'impression de se côtoyer.

C'est la raison pour laquelle je me suis plutôt concentré sur l'importance réelle, mais non quantifiable, de l'ethnologie dans l'espace discursif, hétérogène mais critique, proposé par *Documents*. Maintenant que j'ai atteint cet objectif, il conviendrait tout de même d'expliquer brièvement en quoi il était difficile de trouver un angle d'approche satisfaisant pour comparer directement Einstein et Leiris. Cela me permettra non seulement de faire ressortir les similitudes et les éléments litigieux en contraignant certains des thèmes abordés à se croiser, mais aussi à souligner les

principales réalisations de ce travail. Compte tenu de la nature de cette synthèse croisée, on me pardonnera de brusquer la chronologie de la thèse.

L'un des buts avoués de cette recherche était de distinguer le primitivisme de surface généralement incarné par l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, notamment par plusieurs membres éminents du mouvement surréaliste, du véritable l'intérêt pour l'Autre primitif révélé par l'ethnologie, dont je pressentais un ancrage plus solide dans *Documents*. Toutefois, après examen, je n'irais pas jusqu'à dire que les articles qu'Einstein y a publiés relèvent de l'ethnologie, ni que certains d'entre eux, quoi qu'en dise Meffre (2002 : 116, 242), comportent une intention « didactique ». De même, je crois avoir clairement montré que les articles de Leiris, bien qu'ils témoignent d'un déplacement progressif vers une étude plus rigoureuse de l'altérité, s'inscrivent encore en marge de la tradition discursive de l'ethnographie, discipline qu'il embrassera après *L'Afrique fantôme*. Certes, si Einstein pouvait sans le moindre doute défendre avantageusement sa réputation de dilettante érudit, celle acquise au fil des années qu'il a consacrées à l'art primitif, et si Leiris présentait tous les attributs d'un pupille tout aussi zélé que créatif, il n'en demeure pas moins qu'ils n'auraient pas fait le poids devant des savants du calibre de von Luschan, Mauss ou Rivet, voire même du jeune Griaule. Il va sans dire, à leur décharge, qu'ils n'ont jamais eu pareille prétention.

C'est pourquoi j'ai tenu à démontrer, dès le chapitre 1, qu'il ne fallait pas chercher l'apport principal d'Einstein dans le savoir effectif sur l'Autre primitif qu'il aurait pu transmettre aux lecteurs de *Documents*. Cela vaut également pour Leiris, comme je l'ai constaté de manière indirecte au chapitre 4. En fait, même en cherchant le plus sérieusement du monde dans cette direction, on risque fort de faire fausse route. D'ailleurs, plusieurs indices relevés en cours d'analyse ont corroboré cette hypothèse. Je pense ici à la place occupée par les résumés rapides et parfois confus d'ouvrages spécialisés et par les photographies reproduites hors contexte, aux nombreuses imprécisions factuelles qui surgissent çà et là et, enfin, au rôle somme toute marginal joué par les sociétés primitives dûment identifiées dans les articles des

deux auteurs. Bref, si Einstein et Leiris partagent effectivement un intérêt certain pour l'ethnologie, les cultures primitives et le vent de nouveauté suscité par l'arrivée de leurs productions artistiques dans le paysage européen, leur collaboration à *Documents* n'en constituait pas pour autant, même à l'époque, une contribution inestimable au savoir factuel sur l'altérité.

En revanche, grâce à l'analyse minutieuse que j'ai menée, je pense avoir prouvé que la percolation du discours ethnologique dans leur traitement des productions artistiques a joué un rôle capital dans l'élaboration de leur pensée respective. En ce qui concerne Einstein, j'ai souligné au chapitre 2 que ses emprunts conceptuels et terminologiques à l'ethnologie contribuaient à l'élaboration d'un discours dissident, prônant la rébellion esthétique et intellectuelle contre toutes les traditions bourgeoises. Ce projet ambitieux s'applique tant aux arts plastiques qu'à la littérature, et ce, malgré les limitations syntaxiques de cette dernière. Quant à Leiris, je l'ai montré au chapitre 3, il n'exigeait pas tant que l'art marquât une violente césure par rapport à la tradition, encore qu'il en soit question dans « Débâcle », mais bien que le processus même de la création artistique se réhumanise au moyen d'une métamorphose fondamentale inspirée du contact récent avec l'art primitif. Cependant, sur la base des œuvres abordées par les deux auteurs (peinture, sculpture ; comédie musicale, jazz, cinéma), la révolution proposée par Leiris, bien que moins flamboyante, m'apparaît plus englobante que celle d'Einstein. Autrement dit, en raison de plus grande ouverture aux productions populaires, sa portée s'en trouve amplifiée.

En effet, dans la quasi-totalité des textes où Einstein aborde un sujet artistique, que ce soit pour encenser ou critiquer une tendance, il traite de peinture ou de sculpture contemporaine, soit deux médias déjà pourvus d'une longue tradition. D'où son insistance sur la nécessité de s'en détacher pour qu'adviennent les formes nouvelles, pures et essentielles d'un art tectonique, dont il perçoit déjà les caractéristiques dans la sculpture africaine. À terme, les peintres et les sculpteurs qui, comme Picasso et Masson, parviendront à créer sans jamais recourir aux motifs balisés

par la tradition responsable de la toute puissante *mimésis*, introduiront de nouveaux éléments dans le réel, au lieu de le reproduire machinalement. Quant à Leiris, plus sensible au mélange des genres et au foisonnement des nouveaux médias, il ajoute aux peintres et aux sculpteurs à la fois des comédiens de café-concert, des réalisateurs du cinéma parlant et des musiciens de jazz. De toute évidence, dans le domaine de la critique d'art, il eût été difficile de trouver un terrain d'entente qui m'aurait permis de mener une analyse comparée vraiment fructueuse. Par exemple, sur le plan du corpus, mise à part l'admiration qu'ils partagent pour Picasso, force est de constater que presque rien ne concorde, outre quelques similitudes sur le plan théorique, dont la nécessité symbolique de faire table rase de l'Occident pour rénover l'art et la littérature à venir. Alors, dans un tel contexte, la structure parallèle s'imposait.

Que dire également de la profonde inclination de Leiris pour l'irrationnel, telle qu'elle s'exprime dans l'apologie de l'occultisme médiéval, de la pensée hermétique et de la magie, aussi bien ancienne (Catherine de Médicis) que contemporaine (voodoo haïtien) ? Car si Einstein et Leiris tournent tous deux le dos au rationalisme occidental, il m'apparaît clair qu'ils ne s'entendent pas sur les solutions de rechange. En effet, alors qu'Einstein salue à plusieurs reprises l'*ascétisme* ou l'*autisme* de tel artiste, ce qui revient à prôner l'isolement et le repli sur soi, Leiris croit fermement que l'humain doit entretenir une relation authentique à l'Autre pour créer *naturellement*. C'est une des raisons pour lesquelles il s'est intéressé de plus en plus étroitement aux problématiques soulevées par l'ethnologie et l'ethnographie, dont l'expérience de la rencontre.

D'ailleurs, les constats auxquels je suis arrivé en cours d'analyse m'incitent à croire qu'Einstein et Leiris retireraient de leurs lectures ethnologiques un enseignement fort différent. Sans entrer dans les détails oiseux, puisque nous ne savons pas exactement quels livres ils ont lus ni à quel moment, je propose la distinction suivante. Si Einstein s'est intéressé à l'art *nègre* et, de là, à l'ethnologie, c'est d'abord et avant tout pour en extraire des principes formels applicables à l'art naissant d'un Picasso ou

d'un Braque. Dans cette optique, il est possible d'imaginer que ses lectures savantes lui ont principalement servi à comprendre les motifs qui justifiaient, au sein d'une société africaine ou océanienne donnée, le recours à des formes inédites dans l'art occidental. Quant à Leiris, qui se passionnait également pour l'art *nègre*, il est lui-même à la recherche d'un mode d'expression aussi naturel que celui affiché tant par les artistes africains et afro-américains que par Giacometti, Miró et Picasso. Selon la conception du monde pétrie d'hermétisme qui l'habitait alors, il tenait pour impératif d'établir un rapport entre son « moi primitif » (un *microcosme* difficile d'accès) et le monde extérieur (un *macrocosme* ici représenté par l'Autre, quel qu'il soit). Puisqu'il était alors généralement admis que les sociétés décrites par les ethnographes jouissaient d'un rapport plus direct avec la nature, voire d'une primitivité constitutive, il m'apparaît vraisemblable que Leiris ait souhaité une rencontre authentique avec l'« Autre primitif », afin d'introduire une part d'humanité dans ses écrits. Il l'a d'abord fait dans le cadre de *Documents*, en lisant des ouvrages spécialisés, mais aussi en marge de cette structure évidemment poreuse, en fréquentant l'Institut d'ethnologie. Or, comme je l'ai souligné à la fin du chapitre 4, le véritable catalyseur de ces lectures ethnologiques résidait dans l'irrépressible attrait de la rencontre mystérieuse, expérience qui s'apparente à une « érotique de l'Autre » (cf. Deliss 1987, 1995). En somme, contrairement à Einstein, l'enseignement principal que Leiris retire de son contact avec l'ethnologie relève de la méthode.

En fait, l'élément fédérateur qui se dégage des contributions d'Einstein, Leiris, Bataille et plusieurs autres collaborateurs de *Documents* pourrait se résumer à la critique sévère dirigée contre la faillite de la civilisation occidentale, telle que constatée quelques années plus tôt au plus profond des tranchées françaises. Einstein, on le sait, affirme avoir « fait la révolution en Belgique » (cité par Meffre 2002 : 78) en novembre 1918, avant de se joindre à la Ligue Spartacus (*Spartakusbund*) aux côtés de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg dès son retour à Berlin, soit quelques semaines plus tard (80-91). De plus, en 1921, il a publié *Die schlimme Botschaft* [La mauvaise

nouvelle], pièce pamphlétaire qui lui valut une condamnation pour blasphème. Autrement dit, à la fois déçu et fiché, Einstein avait d'excellentes raisons de quitter l'Allemagne dès 1928. En effet, malgré des débuts troubles mais chargés de promesses, la République de Weimar cafouillait, minée par d'anciens ministres du Reich wilhelmien réfractaires à la démocratie (cf. Richard ; Sloterdijk : 473-516 ; 589-606). C'est ce qui a fait dire à l'historien Detlev Peukert que, « [s]'il y eut un miracle dans l'histoire de "Weimar", c'est bien que la république survécut jusqu'aux années 1930-1932 en dépit de ce blocage et d'une succession ininterrompue de crises, petites ou grandes » (83). Il est donc normal que les critiques répétées proférées par Einstein contre le régime aient fini par lui bâtir une réputation peu enviable, surtout dans un contexte où anticommunisme et antisémitisme allaient de pair, et ce, avant même l'arrivée des Nazis au pouvoir (Betz : 23-58). D'ailleurs, écrit Meffre, son passé de chahuteur reviendra le hanter à l'heure de son suicide : « Il se trouvait en effet, et il le savait, depuis 1933 sur les listes noires des Nazis en raison de son appartenance ethnique mais aussi de son passé et de ses relations politiques » (2002 : 303). Quant à Leiris, contrairement à Einstein, il n'a pas été mobilisé pendant la Première Guerre mondiale en raison de son âge. Pourtant, comme nombre d'auteurs actifs durant cette période féconde, ils pressentent tous deux que les pays d'Europe occidentale traversent une crise majeure, et ce, sur tous les plans.

Dans *Critique de la raison cynique*, se référant à *Der Untergang des Abendlandes [Le déclin de l'Occident]* (1922) d'Oswald Spengler, Peter Sloterdijk écrit au sujet de la modernité allemande sous Weimar :

Dans l'histoire de l'humanité jusqu'à l'époque actuelle, le devenir des états de la fausse et mauvaise conscience était toujours un symptôme culturel pathologique — expression de ce que les couches sociales dominantes étaient entrées dans un stade morbide, enclin à la dépravation et à la désinhibition (475).

Il va de soi qu'une telle affirmation convient également à la France de l'entre-deux-guerres. D'ailleurs, je crois avoir mis en évidence le rôle essentiel joué par ce « malaise dans la civilisation » européenne (qui tient davantage de Spengler que de Freud) dans

l'émergence d'un vaste mouvement critique. À la différence de Spengler, cependant, ce mouvement s'avère résolument tourné vers l'avenir, en quête d'un monde meilleur. Tout en abordant la question en toile de fond, j'ai montré de quelle façon une frange de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres est parvenue à relayer cette ferveur avec originalité. En effet, pendant que d'autres écrivains de la sphère franco-germanique se faisaient les peintres alarmistes d'un monde en déliquescence, non seulement les surréalistes, mais aussi certains dissidents du groupe, temporairement réunis autour de *Documents*, tentent de combattre la crise sociale en se tournant notamment vers un concept rassembleur. C'est ce que j'ai appelé, par commodité terminologique, l'« Autre primitif ». Que ce soit dans *L'homme couvert de femmes* (1925), véritable négatif photographique du surréalisme, *Le feu follet* (1931), récit désespéré reconstituant le suicide de Jacques Rigaut (1898-1929), aspirant écrivain et héroïnomane, ou *Gilles* (1939 / 1942), « ce roman de sa vie, crasseux et doré » (Sartre : 197), Drieu la Rochelle a su illustrer les aspects les plus sombres de la crise (désespoir sexuel, existentiel et politique). Une forme similaire du nihilisme point dans deux pamphlets successifs d'Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise* et *Mort de la morale bourgeoise* (1929), où « Bergson, Proust, les surréalistes, tout le monde y passe » (Hollier, dans *Documents* 1929 : xxii ; Hollier 1993 : 175), ainsi que dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Du côté allemand, le célèbre roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin n'inspire aucun espoir de survie dans la jungle urbaine, pas plus que *Der Vulkan* [*Le volcan*] (1939) de Klaus Mann, roman polyphone relatant le destin tragique des Allemands contraints à l'exil après 1933 (cf. Betz). Enfin, *Radetzky marsch* [*La marche de Radetzky*] (1932) de Joseph Roth, qui raconte le lent déclin d'une noble famille autrichienne, ainsi que *Die Blendung* [*Auto-da-fé* ; littéralement, *L'aveuglement*] (1935) d'Elias Canetti, où sont exposées avec cynisme les apories de l'intellectualisme désincarné, brossent un tableau guère plus reluisant du marasme dans une ambiance de *finis Austriae*.

Dans ce contexte où tout recours aux vieilles habitudes semblait voué à l'échec, il n'est pas étonnant que l'avant-garde se soit réfugiée dans une attitude d'ouverture à

l'égard des cultures que les ethnologues d'alors qualifiaient de primitives. De là, il était facile de céder à la fièvre du primitivisme. Bien que dans l'espace littéraire franco-allemand, ce phénomène fût davantage le fait de Dada et des surréalistes, sans oublier certains expressionnistes fréquentés par Einstein avant son exil volontaire, je dois concéder que les pages de *Documents* n'échappent pas toujours à cette tendance lourde. Pourtant, et je crois avoir suffisamment insisté sur ce point en cours d'analyse, l'arrimage ferme de la plupart des collaborateurs de la revue à l'aspect matériel et périssable des sujets abordés trahit une sensibilité marquée pour l'étude concrète et réaliste de l'Autre. Or, en partant du principe selon lequel toute matière « se dépense intégralement, sans rien laisser derrière elle, pas de fantôme, pas d'héritier, pas de double » (Hollier, dans *Documents* 1929 : xxiii ; Hollier 1993 : 177), ce « matérialisme fétichiste » (xxi ; 174) s'oppose radicalement à l'absolu, éthéré défendu par les surréalistes, y compris dans leur interprétation du primitivisme. Dans ce contexte, je suggère donc de considérer tant les occurrences primitivistes que le recours d'Einstein et de Leiris au discours ethnologique comme un vibrant appel à l'émergence d'une créativité hybride, inspirée des plus récents développements des connaissances sur l'« Autre primitif ». Puisque ni l'idée purement abstraite d'une civilisation, ni les objets matériels (livres, peintures, tableaux, films, etc.) qu'elle produit ne sont éternels, comme en témoigne l'état lamentable de certaines pièces entreposées pêle-mêle au musée du Trocadéro¹, alors vaut mieux produire sans tarder des œuvres nouvelles pour pallier leur impermanence.

Enfin, il me semble pertinent de rappeler la tournure *réaliste*, au sens fort, que prendra l'existence d'Einstein et de Leiris après *Documents*. À l'été 1936, après avoir collaboré au scénario de *Toni* (1934), film de Jean Renoir, le premier s'engage dans la

¹ Voir l'entrée « Poussière » de Bataille, ainsi que les deux photos qui l'illustrent (1929, n° 5 : 278-279). Ces dernières sont reproduites par Larson (2003 : 139). Avant de devenir le musée de l'Homme en 1937, le musée d'Ethnographie du Trocadéro fut qualifié de « honte nationale » par Arnold Van Gennep (Dupuis : 522).

guerre d'Espagne aux côtés des républicains en rejoignant la colonne Durutti, ce qui constitue

le prolongement logique et naturel de ses prises de position antérieures, c'est-à-dire sa participation au Conseil des soldats à Bruxelles, sa lutte dans le mouvement spartakiste à Berlin et sa condamnation virulente, dans les écrits de l'exil parisien, des intellectuels vendus aux pouvoirs et traîtres à la collectivité (Meffre 2002 : 293).

Le 6 janvier 1939, toujours en Espagne, il confie à son ami Kahnweiler les raisons qui l'y ont conduit : « quand j'ai quitté Paris sans dire un mot, je savais très bien pourquoi. je comprenais à un moment ou les autres ne voyaient pas très clair quelle partie se joue ici. [...] d'ailleurs dans les temps qui courent le fusil est nécessaire pour compenser la lâcheté du stylo. [...] Ce que je ferai après la guerre. on verra² » (CORR : 106-107). À cette époque de sa vie, il avoue penser à autre chose : « l'Europe, j'en ai marre. pas de l'exotisme. mais ces bourgeois sensibles m'emmerdent. ça doit être drôle, les boulevards. les singes du Montparnasse et tous cela [sic] » (108). En pleine guerre civile, la cinquantaine passée, Einstein n'a clairement plus la tête à théoriser. Puis, le 5 juillet 1940, coincé à la frontière franco-espagnole, la dure réalité de l'autre guerre l'a subitement rattrapé. Traqué par les autorités nazies qui occupent la France, il se suicide par noyade près du village de Boeil-Bézing (Pyrénées-Atlantiques).

En ce qui concerne Leiris, après *Documents*, il parcourt l'Afrique avec la Mission Dakar-Djibouti (1931-33), approfondissant ses réflexions sur l'Autre grâce à (ou à cause de) sa décevante expérience de terrain. Comme on le sait, de ce voyage naîtra *L'Afrique fantôme*. Plus tard, dans *L'âge d'homme* (1939) et *La règle du jeu* (1948-1976), Leiris abordera son autobiographie dans l'esprit réflexif de l'écriture ethnographique, tout en travaillant au musée de l'Homme. Chacun à sa manière, tous deux ont renoncé à l'espace confortable de la théorie pour éprouver l'expérience du terrain dans toute sa tragique et cruelle matérialité. C'est aussi en cela que leur tentative permanente de saisir l'Autre dans sa concrétude, afin d'en tirer des enseignements applicables à leur civilisation en déroute se démarque du primitivisme ordinaire qui, bien souvent, se

² Lettre écrite en français par Einstein, d'où les coquilles laissées telles quelles par Meffre.

limitait à quelques onomatopées, des lieux communs cannibales ou des masques exotiques récoltés au hasard d'une flânerie urbaine. À terme, leur intérêt respectif pour l'altérité, quelle qu'elle soit, a trouvé son incarnation hors de la matière textuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

- BATAILLE, Georges et Michel LEIRIS, *Échanges et correspondances*, édition établie et annotée par Louis Yvert, postface de Bernard Noël, Paris, Gallimard (Les Inédits de Doucet), 2004.
- Documents* (1929-1930), 2 vol., réimpression, avec une introduction de Denis Hollier, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.
- EINSTEIN, Carl, *Afrikanische Plastik*, dans *Werke, Band 2. 1919-1928*, p. 61-145, 48 ill.
- , *Bebuquin*, édité par Erich Kleinschmidt, Stuttgart, Reclam Verlag, 1985 [1912 / 1917].
- , *Ethnologie de l'art moderne*, édition présentée et annotée par Liliane Meffre, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993.
- , « La fabrication des fictions », extraits traduits et présentés par Liliane Meffre [?], *Art Press*, n° 185 (novembre 1993), p. 27.
- , « Georges Braque », extraits traduits et présentés par Liliane Meffre [?], *Art Press*, n° 185 (novembre 1993), p. 26-27.
- , *Georges Braque*, traduit de l'allemand par Jean-Loup Korzilius, édition présentée et annotée par Liliane Meffre, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil (Diptyque), 2003 [1934].
- , *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1926.
- , *La sculpture nègre [Negerplastik]*, édition bilingue, traduit de l'allemand et présenté par Liliane Meffre, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1998.
- , *Südsee-Plastiken*, dans *Werke, Band 2. 1919-1928*, p. 401-442, 29 ill.

- , *Werke. Berliner Ausgabe, Band 1. 1907-1918*, édité par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz, 1994.
- , *Werke. Berliner Ausgabe, Band 2. 1919-1928*, édité par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz, 1996.
- , *Werke. Berliner Ausgabe, Band 3. 1929-1940*, édité par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz, 1996.
- , *Werke. Berliner Ausgabe, Band 4. Aus dem Nachlaß 1*, édité par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz, 1992.
-
- EINSTEIN, Carl et Daniel-Henry KAHNWEILER, *Correspondance 1921-1939*, texte bilingue (français-allemand), traduit de l'allemand, édité et présenté par Liliane Meffre, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard (Quarto), 1996 [1934], p. 86-869.
- , *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1939].
- , *À propos de Georges Bataille*, Paris, Fourbis, 1988.
- , *Aurora*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1982 [1946].
- , *Biffures*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1999 [1948].
- , *Brisées*, Paris, Gallimard (Folio), 1992 [1966].
- , *C'est-à-dire*, entretien avec Sally Price et Jean Jamin, suivi de *Titres et travaux*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992.
- , *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël et Gonthier (Méditations), 1972 [1969].
- , « Encens pour Bernahé », dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard (Quarto), 1996 [1983], p. 1063-1070.
- , *Fibrilles*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1992 [1966].
- , *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard (Quarto), 1996.
- , *Zébrage*, Paris, Gallimard (Folio), 1992.

Œuvres littéraires et sources contemporaines diverses

- ARAGON, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann (Collection Savoir), 1980.
- BATAILLE, Georges, *Le bleu du ciel*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2002 [1957].
- , *L'expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 7-189.
- , *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1998 [1928].
- , *La part maudite*, précédé de « La Notion de dépense », introduction de Jean Piel, Paris, Éditions de Minuit, 2000 [1967].
- , *Théorie de la religion*, texte établi et présenté par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard (Tel), 1999 [1973].
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, présentés par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1991.
- , *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1978.
- BOAS, Franz, *L'art primitif*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, présenté par Marie Mauzé, Paris, Adam Biro, 2003 [1927].
- BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de, *Voyage autour du monde*, édition critique par Michel Bideaux et Sonia Faessel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Imago Mundi), 2001 [1771].
- BRETON, André, *Les manifestes du surréalisme*, avec une préface de Régis Debray, Paris, France Loisirs, avec l'autorisation des Éditions J.-J. Pauvert (La Bibliothèque du xx^e siècle), 1990 [Pauvert, 1962].
- , *Nadja*, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1928 / 1964].
- BRUNHES, Jean, *Races*, documents commentés par Mariel Jean-Brunhes Delamarre, Paris, Firmin-Didot Éditeur (Images du monde), 1930, 96 ill.
- CALAFERTE, Louis, *Le chemin de Sion. Carnets 1956-1967*, Paris, Denoël, 1980.
- CANETTI, Elias, *Die Blendung*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 [1935].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1932].

- COLLECTIF [Galerie Goemans], *Exposition de collage : Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man-Ray, Picabia, Picasso, Tanguy. Mars 1930*, catalogue d'exposition, avec vingt-trois reproductions de papiers collés et collages, préface de Louis Aragon, « La peinture au défi », Paris, Galerie Goemans / José Corti, 1930.
- COLLECTIF [Kunsthaus Zürich], *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik. Kunsthaus Zürich, 6. Oktober – 3. November 1929 : Kleine Ausgabe*, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus Zürich / Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, [1929].
- COLLECTIF [M. Fauchet, Charles Ratton et Tristan Tzara], *Exposition d'art africain et d'art océanien*, catalogue avec 16 p. d'héliogravures, Paris, Galerie Pigalle, 1930.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, dans *Tales of the Sea*, Edison (NJ), Castle Books, 2002 [1899], p. 443-500.
- DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis-François, *Arlequin sauvage*, [en ligne], <<http://www.site-magister.com/arleqsauv.htm>>, 2005 [1721].
- DIDEROT, Denis, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard (Folio « Classique »), 2002 [1771].
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, traduit de l'allemand par Zoya Motchane, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1929].
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Gilles*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 [1939 / 1942].
- FRAZER, Sir James George, *Mythes sur l'origine du feu*, traduit de l'anglais par G. M. Michel Drucker, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1931.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, traduit de l'allemand par Marielène Weber, préface de François Gantheret, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient, série « Œuvres de Freud », traductions nouvelles), 1993 [1912-1913].
- GIDE, André, *Voyage au Congo*, suivi de *Le Retour du Tchad*, Paris, Gallimard (Folio), 2002 [1927 / 1928].

- GRIAULE, Marcel, *Les flambeurs d'hommes*, préface de Geneviève Calame-Griaule et présentation de Michel Perret, Paris, Berg International (Territoires de l'autre), 1991 [1934].
- GRILLOT DE GIVRY, Émile, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, préface de René Alleau, Paris, Tchou (Bibliothèque du merveilleux), 1966 [1929].
- HERGÉ, *Tintin au Congo*, Tournai, Casterman, 1970 [1946].
- HOLLIER, Denis (éd.), *Le Collège de Sociologie*, Paris, Gallimard (Folio « Essais »), 1995 [1979].
- JOLAS, Eugène, *Man from Babel*, édité, annoté et présenté par Andreas Kramer et Rainer Rumold, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998.
- LAHONTAN, Louis Armand de Lom d'Arce, baron de, *Suite du voyage de l'Amérique, ou Dialogues de Monsieur le Baron de Lahontan et d'un Sauvage dans l'Amérique*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, édition critique de Réal Ouellet et Alain Beaulieu, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, p. 791-885.
- LÉRY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, édité par Michel Contat, Lausanne, Bibliothèque romande, 1972 [1578].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon (Presses Pocket « Terre humaine Poche »), 1984 [1955].
- LUSCHAN, Felix von, *Die Altertümer von Benin*, avec 889 reproductions d'après des dessins B. Ankermann [et al.], New York, Hacker Art Books, 1968 [Berlin, 1919].
- , *Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Altertümern*, avec 72 reproductions, Stuttgart, Museum für Landes- und Völkerkunde [?], 1901.
- MALINOWSKI, Bronisław, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, avec une nouvelle introduction de Raymond Firth, Stanford, Stanford University Press, 1989 [1967].
- MANN, Klaus, *Der Vulkan. Roman unter Emigranten*, avec une postface de Martin Gregor-Dellin, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998 [1939].
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de, « Des cannibales », dans *Essais I*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968 [1580], p. 221-234.

- NIZAN, Paul, *Aden-Arabie*, avant-propos de Jean-Paul Sartre, Paris, François Maspéro Éditeur, 1973 [1932].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Gallimard (Folio « Essais »), 1992 [1755].
- ROUSSEL, Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert (Le livre de poche « Biblio »), 1988 [1910].
- ROTH, Joseph, *Radetzky marsch*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1998 [1932].
- RUFIN, Jean-Christophe, *Rouge Brésil*, Paris, Gallimard, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio « Essais »), 1993 [1948].
- SAXL, Fritz, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse), Jahrgang 1915, Abhandlung 6 / 7, [réimpression en fac-similé, Krauss Reprint, 1978].
- SEABROOK, William Buehler, *Jungle Ways*, avec des photographies de l'auteur, New York, Blue Ribbon Books, 1931.
- , *The Magic Island*, avec des illustrations d'Alexander King et des photographies de l'auteur, New York, The Literary Guild of America, 1929.
- SEGALEN, Victor, « Essai sur l'exotisme », dans *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie et présentée par Henry Bouillier, Paris, Éditions Robert Laffont (Bouquins), 1995, p. 737-781.
- , *Les immémoriaux*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche « Classique »), 2001 [1907].
- SYDOW, Eckart von, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, 2^e éd., Berlin, Propyläen-Verlag, 1927 [1923].

- TORDAY, E[mil] et T. A. JOYCE, *Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuka ainsi que sur les peuplades apparentées : les Bushongo*, Bruxelles, [Falk], 1910.
- , *Notes ethnographiques sur des populations habitant les bassins du Kasai et du Kwango oriental*, [Bruxelles, Falk, 1922].
- WEIL, Simone, « La colonisation », dans *Écrits historiques et politiques*, t. II, vol. 3, Paris, Gallimard, 1988, p. 119-155.

Ouvrages et articles critiques ou théoriques

- ADAMOWICZ, Elza, « “Un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre”. Le masque et le surréalisme », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 73-91.
- ANGELI, Giovanna, « Topografie novecentesche », dans Sandra Teroni (dir.), *L'occhio del viaggiatore : scrittori francesi degli anni trenta. Atti del convegno (11-12 gennaio 1985)*, Florence, L.S. Olschki (Studi : Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieuxseux n° 4), 1986, p. 15-28.
- ANGELINI, Pietro (dir.), *Dal museo al terreno : l'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milan, Franco Angeli, 1987.
- ANONYME, « Accords de Locarno », *Wikipedia*, [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accords_de_Locarno>, site consulté le 26 janvier 2006.
- , « Gnosticisme », *Wikipedia*, [en ligne], <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Gnose>>, site consulté le 30 novembre 2005.
- , « Nombre d'or », *Wikipedia*, [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Nombre_d'or>, site consulté le 26 janvier 2006.
- ARMEL, Alette, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997.
- AUGÉ, Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1998 [1994].

- , *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003.
- BARBERGER, Nathalie, *Michel Leiris. L'écriture du deuil*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (Objets), 1998.
- BARCK, Karlheinz, « Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme : Carl Einstein », *Mélusine*, n° 7 (1985), p. 183-204.
- BARKAN, Elazar et Ronald BUSH (dir.), *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, dans *Œuvres complètes III*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993 [1980].
- BAUMANN, Roland et Hubert ROLAND (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001.
- BEAUJOUR, Michel, *Terreur et rhétorique : Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & cie. Autour du surréalisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place (Surfaces), 1999.
- BEEKMAN, E. M., *The Crippled Heart, an Introduction to the Life, Times and Works of Willem Godschalk van Focquenbroch*, Leyde (Pays-Bas), Astraea Publishers, 1997.
- BELMONT, Nicole, « Frazer (J. G.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <<http://www.universalis.fr>>
- BERG, Hubert van den, *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 167), 1999.
- BETZ, Albrecht, *Exil et engagement : les intellectuels allemands et la France 1933-1940*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard (Idées), 1991.
- BLANCHARD, Marc, « "N stuff..." : Practices, Equipment, Protocols in Twentieth-Century Ethnography », *Yale French Studies*, n° 81 (1992), p. 111-127.
- BOIS, Yve-Alain et Rosalind KRAUSS (dir.), *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

- CALLAWAY, Helen, « Ethnography and Experience : Gender Implications in Fieldwork and Texts », dans Judith Okely et Helen Callaway (dir.), *Anthropology and Autobiography*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 29-49.
- CARDINAL, Roger, « Les arts marginaux et l'esthétique surréaliste », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 51-71.
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard (Folio « Histoire »), 2002 [1975].
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « L'altérité et ses modèles dans l'œuvre de Georges Bataille, André Breton et René Daumal », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 37-50.
- CLARCK-TAOÛA, Phyllis, « In Search of New Skin : Michel Leiris's *L'Afrique fantôme* », *Cahiers d'Études Africaines*, n° 167, vol. XLII-3 (2002), p. 479-498.
- CLIFFORD, James, « 1933, February. Negrophilia », dans Denis Hollier (dir.), *A New History of French Literature*, Cambridge (MA) et Londres, Harvard University Press, 1989, p. 901-908.
- , *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (MA) et Londres, Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD, James et George E. Marcus, *Writing Culture : the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press (A School of American Research advanced seminar), 1986.
- COHEN, Anthony P., « Self-Conscious Anthropology », dans Judith Okely et Helen Callaway (dir.), *Anthropology and Autobiography*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 221-241.
- CORPET, Olivier, « Documents, Minotaure et Cie », *Magazine Littéraire*, n° 302 (septembre 1992), p. 32-39.

- CÔTÉ, Sébastien, « L'apprentissage par la désillusion chez Drieu la Rochelle : *Gilles*, un *Bildungsroman* en trompe-l'œil », *Les Lettres romanes*, Tome LVII, n° 3-4 (2003[a]), p. 291-306.
- , « Difficultés d'une lecture esthétique de *Gilles*, de Pierre Drieu la Rochelle : décadence, antisémitisme et roman à thèse », *Études littéraires*, vol. 36, n° 1 (Été 2004), p. 31-44.
- , « Michel Leiris et la fuite impossible: ethnographie, autobiographie et altérité féminine dans *L'Afrique fantôme* », *MLN*, vol. 120, n° 4 (French Issue, September 2005), p. 849-870.
- , « Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte : *Nadja* et *L'amour fou* d'André Breton », *L'esprit créateur*, vol. XLIII, n° 2 (Summer 2003[b]), p. 48-59.
- , « Résistance du langage aux préjugés de l'interprétation : les jeux anti-herméneutiques dans *Aurora*, de Michel Leiris », *www.post-scriptum.org*, n° 1 (automne 2002), s. p. [en ligne].
- DANTO, Arthur C., « Art and Artifact in Africa », dans *Beyond the Brillo Box : the Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, Farrar-Straus-Giroux, 1992, p. 89-112.
- DAUGE, Alexandre, « Photos, Fantômes, Phantasmes : Michel Leiris et les clichés de *L'Afrique fantôme* », *Études de Lettres*, n° 1-2 (Janvier-Juin 1995), p. 179-193.
- DEDET, André et Christian PETR, « Le voyageur en Afrique et son regard sur l'Autre », *Journal of European Studies*, vol. 22, n° 4 (December 1992), p. 323-336.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion (Champs), 1996.
- DELISS, Clementine, « L'épiderme de la culture », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 113-127.
- , « Notes pour Documents. Quelques réflexions sur l'exotisme et l'érotisme en France pendant les années trente », *Gradhiva*, n° 2 (Été 1987), p. 68-73.
- DEREN, Maya, *Écrits sur l'art et le cinéma*, traduit de l'anglais par Éric Alloï et Julie Beaulieu, avec la collaboration de Sébastien Côté, Paris, Éditions Paris Expérimental (Classiques de l'Avant-Garde), 2004.

- DIALLO, Youssouf, « L'africanisme en Allemagne hier et aujourd'hui », *Cahiers d'études africaines*, n° 161, 2001, p.13-43. Voir également la version électronique : <<http://etudesafricaines.revues.org/document65.html>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'anachronisme fabrique l'histoire : sur l'inactualité de Carl Einstein », *Études Germaniques*, vol. 53, n° 1 (Janvier-Mars 1998), p. 29-54.
- , *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- , « La leçon d'anachronie », *Art Press*, n° 185 (novembre 1993), p. 23-25.
- DUERDEN, Dennis, « The "Discovery" of the African Mask », *Research in African Literatures*, vol. 31, n° 4 (Winter 2000), p. 29-47.
- DUPIUS, Annie, « À propos de souvenirs inédits de Denise Paulme et Michel Leiris : sur la création du Musée de l'Homme en 1936 », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 39, n° 3-4 (1999), p. 511-538.
- ERRINGTON, Shelly, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998.
- FABIAN, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil (Points « Essais »), 1971 [1952].
- FEJTÖ, François, *Requiem pour un empire défunt. Histoire de la destruction de l'Autriche-Hongrie*, Édima / Lieu Commun (Points « Histoire »), 1993 [1988].
- FLECKNER, Uwe, « "...la lutte de toutes les expériences optiques". La rhétorique des images de Carl Einstein dans la revue *Documents* », conférence prononcée au colloque *Transfert culturel et politiques de l'image : Carl Einstein, Georges Bataille et la revue DOCUMENTS*, organisé au Centre Canadien d'Études Allemandes et Européennes de l'Université de Montréal par Ines Lindner et Philippe Despoix, 25-27 mai 2001.
- FLORMAN, Lisa, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge (MA) et Londres, The MIT Press, 2000.

- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1969.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, traduction de l'allemand par Étienne Sacre, revue par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1996.
- GELDOF, Koenraad, « Entre exorcisme et possession. Littérature, ethnologie et autobiographie dans *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, vol. 23, n° 1-2 (1999), p. 145-169.
- GRASSIN, Jean-Marie et al., « Ostranenie », *Dictionnaire international des termes littéraires*, [en ligne], <<http://www.ditl.info/arttest/art76.php>>.
- GUGGINO, Elsa, « Le parole del mondo. Metodo e ideologia nella ricerca di Marcel Griaule », dans Pietro Angelini (dir.), *Dal museo al terreno : l'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 72-81.
- HAND, Seán, *Michel Leiris: Writing the Self*, Cambridge et New York, Cambridge University Press (Cambridge Studies in French), 2002.
- HARRIS, Christopher C., *Kinship*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- HASTRUP, Kirsten, « Writing Ethnography : State of the Art », dans Judith Okely et Helen Callaway (dir.), *Anthropology and Autobiography*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 116-133.
- HAXTHAUSEN, Charles W., « Reproduction / Repetition : Walter Benjamin / Carl Einstein », *October*, vol. 107 (Winter 2004), p. 47-74.
- HAZAN, Olga, *Le Mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- HEIßERER, Dirk, « Das "Problem der Form", der "Blaue Reiter" und die "Negerplastik" — Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 21-38.

- HERBERT, Christopher, « Frazer, Einstein, and Free Play », dans Elazar Barkan et Ronald Bush (dir.), *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 133-158.
- HOLLIER, Denis, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- HUNT, Nancy Rose, « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », dans Paul S. Landau et Deborah D. Kaspin (dir.), *Images and Empire. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2002, p. 90-123.
- JAMIN, Jean, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », dans Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard (Quarto), 1996, p. 9-59.
- JORDAN, Matthew F., « Amphibiologie : Ethnographic Surrealism in French Discourse on Jazz », *Journal of European Studies*, vol. xxxi (June 2001), p. 157-186.
- JOYCE, CONOR, *Carl Einstein in DOCUMENTS and his Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphie, Xlibris Corporation, 2002.
- , « Interpretationsschlüssel zur Pariser Zeitschrift "Documents" — Carl Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts" », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 147-161.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Ébène. Aventures africaines*, traduit du polonais par Véronique Patte, Paris, Plon (Presses Pocket), 2000.
- KIEFER, Klaus H., *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1994[a].
- , « Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu *Documents* », dans Hubertus Gaßner (dir.), *Élan vital oder das Auge des Eros. Ausstellung vom 20. Mai bis 14. August 1994*, Munich / Bonn, Haus der Kunst / VG Bild-Kunst, 1994[b], p. 90-103.
- , « "Didaktisches für Zurückgebliebene" — Rhetorik der Avantgarde in Carl Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts" », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle*

- Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003[a], p. 205-229.
- (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003[b].
- KLEINSCHMIDT, Erich, « Das Rauschen der Begriffe — Zur Krise der Beschreibbarkeit in Carl Einsteins “Kunst des 20. Jahrhunderts” », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 231-248.
- KUPER, Adam, *The Invention of Primitive Society : Transformations of an Illusion*, Londres et New York, Routledge, 1988.
- LACROIX, Michel, *De la beauté comme violence : l'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2004.
- LARSON, Ruth, « Ethnography, Thievery, and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris's *L'Afrique fantôme* », *PMLA*, vol. 112, n° 2 (March 1997), p. 229-242.
- , « Michel Leiris : Race, Poetry, Politics ; Rereading the Mission Lucas », *SubStance*, vol. 32, n° 3 (2003), p. 133-145.
- LAURIÈRE, Christine, « Biographie et archives. Un cas de figure : Paul Rivet », *Gradhiva* n° 30-31 (2001-2002), p. 135-141.
- , « L'ethnographe sur les marches de la civilisation. Expériences ethnographiques de Paul Rivet et Alfred Métraux en Amérique andine », *Gradhiva* n° 18 (1995), p. 57-75.
- , « Paul Rivet, vie et œuvre », *Gradhiva* n° 26 (1999), p. 108-128.
- LE BRUN, Annie, « Qui est le zar de qui ? », dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), *Les à-côtés du siècle. Premier colloque des Invalides (7 novembre 1997)*, Montréal / Tusson, Paragraphes / Éditions du Lérot, 1998, p. 71-72.
- LECHTE, John, « Bataille, l'autre et le sacré », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 129-150.

- LECOQ, Dominique, « Documents, Acéphale, Critique : Bataille autour des revues », dans Jan Versteeg (dir.), *Georges Bataille : Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre 30), 1987, p. 117-130.
- LECOQ, Dominique et Jean-Luc LORY (dir.), *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, introduction de Maurice Godelier, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1987.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (Points « Essai »), 1996, nouvelle édition augmentée [1975, 1^{ère} édition].
- LESTRINGANT, Frank, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*, Paris, Champion, 1999.
- LESTRINGANT, Frank et Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD (dir.), *D'encre de Brésil : Jean de Léry, écrivain*, Orléans, Paradigme, 1999.
- LINDNER, Ines, « 1. April. Demontage in Documents », dans Stefan Andriopoulos et Bernhard J. Dotzler (Hrsg.), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2002, p. 110-131.
- MÄCKLER, Andreas (dir.), *1460 Antworten auf die Frage : was ist Kunst ?*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2000 [nouvelle édition].
- MARCEL, Jean-Christophe, « Bataille et Mauss : un dialogue de sourds ? », dans Cécile Moscovitz et Emmanuel Tibloux (dir.), *Les Temps modernes*, n° 602 (déc. 1998-janv.-févr. 1999), p. 92-108.
- MARTÍNEZ-SEEKAMP, Matias, « Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von "Kausalität" und "Form" bei Carl Einstein », dans Helmut Heissenbüttel *et al.* (dir.), *Carl Einstein*, Munich, Edition Text + Kritik (Heft 95), 1987, p. 13-22.
- MAUBON, Catherine, « Documents : la part de l'ethnographie », *Les Temps modernes*, n° 602 (déc. 1998-janv.-févr. 1999), p. 48-65.
- , « Le reviste letterarie all'ascolto dell'etnologia (1925-1935) », dans Pietro Angelini (dir.), *Dal museo al terreno : l'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 143-160 ; en français, sous le titre « Les revues

- littéraires à l'écoute de l'ethnologie (1925-1935) », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. 26 (1987) p. 91-121.
- , *Michel Leiris. En marge de l'autobiographie*, Paris, Librairie José Corti, 1994.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don*, dans *Sociologie et anthropologie*, précédé d'« Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » de Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, 1966 [1923 / 1924], p. 143-279.
- MEFFRE, Liliane, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berne, Peter Lang, 1989.
- , *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- , « Carl Einstein. L'art pour absolu », *Art Press*, n° 185 (novembre 1993), p. 21-23.
- , « Carl Einstein nella redazione di *Documents*: storia dell'arte ed etnologia », dans Pietro Angelini (dir.), *Dal museo al terreno: l'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 180-188.
- , « Les rapports du texte et de l'image dans les trois éditions de "L'art du xx^e siècle de Carl Einstein" », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 249-256.
- MÉTRAUX, Alfred, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n°s 195-196 (août-septembre 1963), p. 677-684.
- MICHEL, Andreas, « Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 257-271.
- MONAHAN, Laurie, « Rock Paper Scissors », *October*, vol. 107 (Winter 2004), p. 95-114.
- , « Strangeness in the Making: *Documents* and Visual Culture », conférence prononcée au colloque *Transfert culturel et politiques de l'image: Carl Einstein, Georges Bataille et la revue DOCUMENTS*, organisé au Centre Canadien d'Études Allemandes et

- Européennes de l'Université de Montréal par Ines Lindner et Philippe Despoix, 25-27 mai 2001.
- MONNOYER, Jean-Maurice, *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- MORTON, Patricia A., *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris, Cambridge (MA) et Londres, The MIT Press, 2003 [2000].
- MOTSCH, Andreas, « L'ethnographie comme écriture de la mémoire », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passion du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 109-134.
- , *Lafitau et l'émergence du discours ethnographique*, Sillery / Paris, Éditions du Septentrion / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- MUDIMBE, V[alentin] Y[ves], *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- MÜLLER-LENTRODT, Matthias, « Zwischen Fetisch und Fabel. Anmerkungen zur literarischen "Assimilation" Schwarzafrikas in der Literatur der zwanziger Jahre », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 79-94.
- MWANTUALI, Joseph Epoka, *Michel Leiris et le Négro-africain*, Ivry-sur-Seine / Yaoundé, Éditions Nouvelles du Sud / Silex, 1999.
- NEUNDORFER, German, « "Die Vorbedingungen". Zum Beginn von Carl Einsteins "Kunst des 20. Jahrhunderts" », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003[a], p. 81-97.
- , « Ekphrasis in Carl Einsteins *Negerplastik* », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 49-64.
- , « Kritik an Anschauung ». *Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003[b].

- N'GUESSAN, Béchié Paul, *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde*, Francfort, Peter Lang (Kulturtransfer und Geschlechterforschung / Transcultural and Gender Studies vol. 1), 2002.
- , « Zwischen Ethnologisierung und Ästhetisierung : Die Kunst des Belgischen Kongo in Carl Einsteins *Afrikanischer Plastik* », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 71-78.
- OKELY, Judith, « Anthropology and autobiography : participatory experience and embodied knowledge », dans Judith Okely et Helen Callaway (dir.), *Anthropology and Autobiography*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 1-28.
- OUELLET, Réal, « Introduction », dans Louis Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan, *Œuvres complètes*, vol. 1, édition critique de Réal Ouellet et Alain Beaulieu, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, p. 9-199.
- OTTINGER, Didier, *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard (Art et artistes), 2002.
- PAUDRAT, Jean-Louis, « Afrique », dans William S. Rubin (dir.) et Jean-Louis Paudrat (dir., édition française), *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1991 [1984], p. 125-175.
- PAN, David, « Carl Einstein und die Idee des Primitiven in der Moderne », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001[a], p. 33-48.
- , « The Primitivist Critique of Modernity : Carl Einstein and Walter Benjamin », *Telos. A Quarterly Journal of Radical Social Theory*, vol. 119 (Spring 2001[b]), p. 41-57.
- PELTIER, Philippe, « Océanie », dans William S. Rubin (dir.) et Jean-Louis Paudrat (dir., édition française), *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1991 [1984], p. 98-123.
- PENKERT, Sibylle, *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

- PEUKERT, Detlev J.K., *La République de Weimar. Années de crise de la modernité*, traduit de l'allemand par Paul Kessler, Paris, Aubier (Histoires), 1995.
- PIBAROT, Annie, « Le pari de Documents », *Critique*, n° 547 (1992), p. 933-954.
- PRICE, Sally, *Primitive Arts in Civilized Places*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989.
- RICHARD, Lionel (dir.), *Berlin, 1919-1933. Gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Éditions Autrement (Série Mémoires, n° 10), 1991.
- RICHMAN, Michèle, « L'altérité sacrée chez Durkheim », dans C. W. Thompson (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 21-33.
- , « Leiris's *L'Âge d'homme* : Politics and the Sacred in Everyday Ethnography », *Yale French Studies*, n° 81 (1992), p. 91-110.
- , « The French Sociological Revolution from Montaigne to Mauss », *SubStance*, vol. 31, n° 1 (2002), p. 27-35.
- ROESE, Peter M., « Felix von Luschan (1854-1924) und Benin », *Tribus*, vol. 48 (1999), p. 173-193.
- ROOB, Alexander, *Le musée hermétique. Alchimie & mystique*, traduit de l'allemand par Françoise Saint-Onge, Cologne, Taschen, 2001.
- RUBIN, William S. (dir.) et Jean-Louis PAUDRAT (dir., édition française), *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, 2 vol., Paris, Flammarion, 1991 [1984].
- , « Le primitivisme moderne : une introduction », traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, dans William S. Rubin (dir.) et Jean-Louis Paudrat (dir., édition française), *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1991 [1984], p. 1-81.
- RUMOLD, Rainer, « Archeo-logies of Modernity in transition and Documents 1929 / 30 », *Comparative Literature Studies*, vol. 37, n° 1 (2000), p. 45-67.
- , « "Painting as a Language. Why Not?" Carl Einstein in Documents », *October*, vol. 107 (Winter 2004), p. 75-94.

- SAHLINS, Marshall, « Two or Three Things That I Know About Culture », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 5, n° 3 (Sept. 1999), p. 399-421.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1994 [1978].
- SCHAEFDRIJVER, Sophie de, « Bruxelles occupée, ou de l'impossible dialogue », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 127-141.
- SCHULTZ, Joachim, « "Öffentliche Unfälle" – Anmerkungen zu Carl Einsteins kunsttheoretischer Terminologie in den Jahren 1912 bis 1915 », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 65-70.
- SECRET, François, « La kabbale chrétienne », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <<http://www.universalis.fr>>.
- SEGALEN, Martine, « Mariel Jean-Brunhes Delamarre (1905-2001). Une œuvre entre géographie et ethnologie », *Ethnologie française*, vol. xxxii, n° 3 (juillet-septembre 2002), p. 529-539.
- SERMET, Joëlle de, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Presses Universitaires de France (Écrivains), 1997.
- SHACK, William A., *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz Story between the Great Wars*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press (Music of the African Diaspora 4), 2001.
- SHERMAN, Daniel J., « "Peoples Ethnographic" : Objects, Museums, and the Colonial Inheritance of French Ethnology », *French Historical Studies*, vol. 27, n° 3 (Summer 2004), p. 669-703.
- SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, Paris, Bourgois Éditeur, 1983.
- SMITH, Sidonie et Julia WATSON, « Introduction : Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices », dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Women, Autobiography, Theory : a Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 3-52.

- SOKOLOGORSKY, Igor, « Carl Einstein : l'art nègre comme art du vingtième siècle », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 19-32.
- STOEKL, Allan, « 1937, March. The Avant-Garde Embraces Science », dans Denis Hollier (dir.), *A New History of French Literature*, Cambridge (MA) et Londres, Harvard University Press, p. 929-935.
- TERRAY, Emmanuel, « L'etnologia francese degli anni '30 e la situazione coloniale », dans Pietro Angelini (dir.), *Dal museo al terreno : l'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 19-31.
- TIEDAU, Ulrich, « Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur. Deutsche Kulturvermittler in Belgien 1914-1918 », dans Roland Baumann et Hubert Roland (dir.), *Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Francfort, Peter Lang, 2001, p. 143-167.
- THOMPSON, C. W. (dir.), *L'Autre et le sacré : Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil (Points « Essais »), 2001 [1989].
- TORGOVNIK, Marianna, *Gone Primitive : Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- VINDRAS, Anne-Marie, « Une discipline de l'hallucination — "L'art du xx^e siècle" de Carl Einstein », dans Klaus H. Kiefer (dir.), *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 289-297.
- WALKER, Ian, « Phantom Africa. Photography between Surrealism and Ethnography », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 37, n° 3 (1997), p. 635-655.
- WALTHER, Ingo F. (dir.), *L'art au xx^e siècle. Peinture, sculpture, nouveaux médias, photographie*, 2 vol., traduit de l'allemand par Wolf Fruhtrunk, Catherine Henry, Juliane Regler et Dorothee Kersting, Cologne, Taschen, 2005.
- WARBY, Anna, « The Anthropological Self : Michel Leiris' "Ethnopoetics" », *Forum for Modern Language Studies*, vol. xxvi, n° 3 (July 1990), p. 250-258.

- WESSELING, Henri, *Le Partage de l'Afrique : 1880-1914*, traduit du néerlandais par Patrick Grilli, Paris, Denoël (Folio « Histoire »), 1996 [1991].
- WILDENSTEIN, Daniel, *Marchands d'art*, propos recueillis par Yves Stavridès, Paris, Plon, 1999.
- WINOCK, Michel (dir.), *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Éditions du Seuil (XX^e siècle), 1993.
- , *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil (Points « Histoire »), 1990.
- YVERT, Louis, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995*, Paris, Éditions Jean-Michel Place (Les Cahiers de Gradhiva 24), 1996.
- , « Chronologie 1921-1930 », [en ligne], <http://www.michel-leiris.com/HH/article.php3?id_article=27>, 2004.

Sites Internet

- Helen Bannerman, *The Story of Little Black Sambo* : <<http://www.sterlingtimes.co.uk/sambo.htm>>
- Du Temps des cerises aux Feuilles mortes : <<http://www.chanson.udenap.org>>
- Ethnologue*, Languages of the World : <<http://www.ethnologue.com>>
- Gaumont Pathé Archives : <<http://www.gaumont-pathe-archives.com>>
- H-Net, Humanities and Social Sciences on-line : <<http://www.h-net.msu.edu>>
- Insecula : <<http://www.insecula.com>>
- Insee : <<http://www.insee.fr>>
- Institut de France : <<http://www.institut-de-france.fr>>
- Internet Movie Database : <<http://www.imdb.com>>
- The Kipling Society : <<http://www.kipling.org.uk/index.htm>>
- Kunsthau Zürich : <<http://www.kunsthau.ch>>

Lexilogos, dictionnaires en ligne : <<http://www.lexilogos.com>>

Michael Graham-Stewart, marchand d'art : <<http://www.graham-stewart.com>>

Michel Leiris : <<http://www.michel-leiris.com>>

Musée Dapper : <<http://www.dapper.com.fr>>

Photothèque numérique officielle de Man Ray : <<http://www.manray-photo.com>>

William Seabrook : <<http://acrossthetable.blogspot.com/2005/05/girl-in-leather-mask.html>>

Encyclopédie libre *Wikipedia* : <<http://www.wikipedia.org>>

ANNEXE 1

TABLEAU 1 : Répartition des articles publiés par Einstein, Leiris et Bataille dans
Documents

	Articles signés	Articles anonymes	Total	Proportion des 232 articles de <i>Documents</i>
Einstein	23 (23)	2 (15)	25 (38)	10,8 % (16,8 %)
Leiris	37 (29)	0 (0)	37 (29)	15,9 % (12,5 %)
Bataille	36 (35)	6 (6)	42 (41)	18,1 % (17,7 %)
Total	96 (87)	8 (21)	104 (108)	44,8 % (46,6 %)

NOTE : les chiffres de Joyce (2002 : 257-278) sont entre parenthèses. En ce qui concerne l'attribution des articles anonymes à leur auteur respectif, son argumentation se révèle convaincante, à quelques exceptions près. Pourtant, sur les quinze articles anonymes qu'il attribue à Einstein, parfois abusivement, Meffre (EAM) n'en a retenu que deux. Quant aux articles non signés par Bataille, faute de l'érudition nécessaire, je me rends aux conclusions de Joyce.

ANNEXE 2

Liste des articles de Carl Einstein publiés dans *Documents*¹

ANNÉE 1930

Aphorismes méthodiques	1929, n° 1, p. 32-34
Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928	1929, n° 1 p. 35-47
*Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Compositions classiques	1929, n° 2 p. 84-92
André Masson, étude ethnologique	1929, n° 2 p. 93-105
Rossignol	1929, n° 2 p. 117-118
*Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain	1929, n° 3 p. 135-140
Notes sur le cubisme	1929, n° 3 p. 146-159
Absolu	1929, n° 3 p. 169-170
*Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat	1929, n° 4 p. 183-187
Gravures d'Hercules Seghers	1929, n° 4 p. 202-208
Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus	1929, n° 4 p. 229-230
*Arbres-fétiches du Bénin	1929, n° 4 p. 228/230
*Albums de dessins de Delacroix	1929, n° 5 p. 255-259
Exposition « Il settecento italiano » à Venise	1929, n° 5 p. 285/288
Tableaux récents de Georges Braque	1929, n° 6 p. 289-296
*Dessins inédits d'Ingres	1929, n° 6 p. 310-315
L'exposition d'art abstrait à Zurich	1929, n° 6 p. 342
*Les portes de San-Zeno de Vérone	1929, n° 7 p. 373-376
Exposition de sculpture moderne	1929, n° 7 p. 390-394
Masque de danse rituelle Ekoi	1929, n° 7 p. 396/400
*Exposition de peinture française moderne au musée de New-York	1929, n° 7 p. 396-397
*L'enfant de la grenouille	1929, n° 7 p. 396/398
*Nouveautés de la collection David-Weill	1929, n° 7 p. 396/395
*Mosaïque des thermes de Caracalla	1929, n° 7 p. 396/399

¹ Les articles précédés d'un astérisque sont anonymes, mais attribués à Einstein par Joyce (2002 : 261-263).

ANNÉE 1930

Masques Badinpi	1930, n° 1 p. 48/54
Paysages de Lorenzetti	1930, n° 1 p. 50/49
Exposition Cézanne (Galerie Pigalle)	1930, n° 2 p. 55-56
À propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle	1930, n° 2 p. 104-112
Picasso	1930, n° 3 p. 155-157
Léger : quelques œuvres récentes	1930, n° 4 p. 190-198
Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)	1930, n° 4 p. 241-243
*Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim)	1930, n° 4 p. 243/248
Exposition de collages (Galerie Goemans)	1930, n° 4 p. 244
*Revue des publications	1930, n° 4 p. 246-247
Juan Gris : texte inédit [introduction]	1930, n° 5 p. 267-268
*Exposition « Matisse-Braque-Picasso » (Berlin, Galerie Flechtheim)	1930, n° 6 p. 372
L'enfance néolithique	1930, n° 8 p. 475-483

ANNEXE 3

Liste des articles de Michel Leiris publiés dans *Documents*

ANNÉE 1929

Notes sur deux figures microcosmiques des XIV ^e et XV ^e siècles	1929, n° 1, p. 48-52
À propos du <i>Musée des sorciers</i>	1929, n° 2, p. 109-116
Métaphore	1929, n° 3, p. 170
Alberto Giacometti	1929, n° 4, p. 209-214
Civilisation	1929, n° 4, p. 221-222
Joan Miró	1929, n° 5, p. 263-269
Reptiles	1929, n° 5, p. 278
Talkie	1929, n° 5, p. 278
Métamorphose (2 ^e : Hors de soi)	1929, n° 6, p. 333
<i>L'île magique</i>	1929, n° 6, p. 334
Exposition Hans Arp (Galerie Goemans)	1929, n° 6, p. 340-341
Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim)	1929, n° 6, p. 343
Une peinture d'Antoine Caron	1929, n° 7, p. 348-355
Crachat (2 ^e : L'eau à la bouche)	1929, n° 7, p. 381-382
Débâcle	1929, n° 7, p. 382
<i>Fox Movietone Follies of 1929</i>	1929, n° 7, p. 388-389

ANNÉE 1930

Hygiène	1930, n° 1, p. 44
Disques nouveaux	1930, n° 1, p. 48
Toiles récentes de Picasso	1930, n° 2, p. 57-71
Pensums	1930, n° 2, p. 103
Picasso	1930, n° 3, p. 129-130
Benga (Féral)	1930, n° 4, p. 235
Keaton (Buster)	1930, n° 4, p. 236
L'homme et son intérieur	1930, n° 5, p. 261-266
Exhibition of cubism	1930, n° 5, p. 302-303
Dessins, gouaches et aquarelles de Picasso	1930, n° 5, p. 303
Folklore théâtral	1930, n° 5, p. 304-306
<i>Liza</i> , opérette de Louis Douglas	1930, n° 5, p. 306
<i>Hebdomeros</i> , de Giorgio de Chirico	1930, n° 5, p. 311
<i>Myths of the Origins of Fire</i> , de Sir J. G. Frazer	1930, n° 5, p. 311-312
Ange	1930, n° 6, p. 367
Le film Costes-Bellonte	1930, n° 6, p. 372
<i>Races</i> , documents commentés par Mariel Jean-Brunhes	1930, n° 6, p. 375-376
<i>Opportunity</i> , mai 1930	1930, n° 6, p. 376
L'œil de l'ethnographe	1930, n° 7, p. 404-414
Gratte-ciel	1930, n° 7, p. 433-435
Le « caput mortuum » ou la femme de l'alchimiste	1930, n° 8, p. 461-466

ANNEXE 4

Liste des entrées du « Dictionnaire critique »

Titre	Auteur(s)	Numéro	Page(s)
Architecture	Bataille	1929, n° 2	117
Abattoir	Bataille	1929, n° 6	329
Absolu	Einstein	1929, n° 3	169-170
Ange	Leiris	1930, n° 6	367
Black Birds	Bataille	1929, n° 4	215
Bonjour (Frères)	citation	1930, n° 5	299
Bouche	Bataille	1930, n° 5	299-300
Chameau	Bataille	1929, n° 5	275
Cheminée d'usine	Bataille	1929, n° 6	329 / 332
Civilisation	Leiris	1929, n° 4	221
Crachat	Griaule, Leiris	1929, n° 7	381-382
Crustacés	Jacques Baron	1929, n° 6	332
Cultes	citation	1929, n° 5	275
Débâcle	Leiris	1929, n° 7	382
Espace	Bataille, Arnaud Dandieu	1930, n° 1	41 / 44
Esthète	Bataille	1930, n° 4	235
Féral, Benga	Leiris	1930, n° 4	235
Gratte-ciel	Leiris	1930, n° 7	433
Homme (1)	citation	1929, n° 4	215
Homme (2)	citation	1929, n° 5	275
Hygiène	Leiris	1930, n° 1	44
Informe	Bataille	1929, n° 7	382
Joujou	Griaule	1930, n° 6	367
Kali	Bataille	1930, n° 6	368
Keaton, Buster	Leiris	1930, n° 4	236
Malheur	Bataille	1929, n° 5	275 / 278
Matérialisme	Bataille	1929, n° 3	170

Métamorphose	Griaule, Leiris, Bataille	1929, n° 6	332-334
Métaphore	Leiris	1929, n° 3	170
Musée	Bataille	1930, n° 5	300
Œil	Desnos, Bataille, Griaule	1929, n° 4	215-218
Pensum	Leiris	1930, n° 2	103
Poterie	Griaule	1930, n° 4	236
Poussière	Bataille	1929, n° 5	278
Reptiles	Leiris	1929, n° 5	278
Rosignol	Einstein	1929, n° 2	117-118
Seuil	Griaule	1930, n° 2	103
Soleil	Zdenko Reich	1930, n° 7	433 / 436
Talkie	Leiris	1929, n° 5	278
Travail	citation	1930, n° 2	103

ANNEXE 5

TABEAU 2 : Description des œuvres reproduites par Einstein et leur correspondance avec les objets répertoriés dans le catalogue *Exposition d'art africain et d'art océanien*¹

Description d'Einstein	Collection (réf.)	Description du catalogue	Collection (réf.)
1) Figure niamodo, Pahouin (Congo français)	Ratton (p. 104, fig. 1.6)	FIGURE D'ANCÊTRE, femme debout portant un enfant sur le dos. Bois. Les yeux en cuivre. Bois patine noire. [Gabon] PAHOUIIN*	G. de Miré (p. 16, n° 174)
2) Tête juju, Cameroun (sud)	Ascher (p. 104, fig. 1.7)	HAUT DE MASQUE formé d'une tête en ronde bosse. Bois monté sur une pièce de vannerie, coiffure de cuir, yeux et dents en fer. [Cameroun] Fleuve Cross*	Ascher (p. 14, n° 151)
3) Masque Dan	De Miré (p. 105, fig. 1.8)	[Huit masques Dan, mais aucun de la collection De Miré. Par contre, il y a un] MASQUE « MAN » stylisé géométriquement. Bois teinté brun [Côte d'Ivoire]	G. de Miré (p. 10, n° 67)
4) Masque (Ugoma)	Ratton (p. 105, fig. 1.9)	[Aucune description correspondante]	∅
5) Hermaphrodite. Uli (Nouvelle-Guinée)	Pierre Loeb (p. 105, fig. 1.10)	FIGURE D'ANCÊTRE « ULI ». Bois patine noire. MALANGGANE (Nouvelle-Irlande)*	Pierre Loeb [sic] (p. 25, n° 355)
6) Mendiante, Cameroun	Ratton (p. 106, fig. 1.11)	FIGURE représentant une vieille femme maigre assise tenant devant elle une coupe. Bois patine noire. [Cameroun] Région du Nord-Ouest*	Ratton (p. 14, n° 141)
7) Tête de pierre, Sierra Leone (Scherbo)	Vignier (p. 107, fig. 1.12)	[Aucune description correspondante. La seule pièce africaine prêtée par Vignier est un fétiche à clous du Congo belge (p. 18, n° 215). En outre, la Sierra Leone n'est pas représentée.]	∅
8) Siège, Cameroun (Bangura)	Pierre Loeb (p. 107, fig. 1.13)	TABOURET supporté par deux personnages. Sur le siège femme consultant un médecin. Bois enduit de N'gula. [Cameroun] BAFOUT*	Pierre Loeb [sic] (p. 14, n° 144)
9) Masque Bajaka	De Miré (p. 109, fig. 1.14)	MASQUE représentant une tête humaine. Bois polychromé orné de fibres et de plumes. [Congo belge] BAYAKKA*	G. de Miré (p. 19, n° 237)
10) Masque. Côte-d'Ivoire (confins du Liberia)	Pierre Loeb (p. 111, fig. 1.15)	MASQUE. Bois polychromé. Région forestière. [Liberia] Confins de la Côte d'Ivoire*	Pierre Loeb [sic] (p. 8, n° 24)

¹ Les astérisques qui suivent les descriptions tirées du catalogue signifient que ces pièces ne figurent pas parmi les seize héliogravures (sur 425 objets) qui y sont reproduites. Bien que certaines descriptions semblent parfois correspondre parfaitement aux illustrations, il subsiste un doute raisonnable.

11) Hermaphrodite. Statue Habbès	De Miré (p. 112, fig. 1.16)	FIGURE bi-sexuée assise sur un tabouret supporté par cinq petits personnages. Elle tient à la main un instrument indéterminé. Un étui est suspendu à son dos. Bois patiné brun foncé. [Soudan français] HABBÉ	G. de Miré (p. 7, n° 3, fig. 1.17)
12) Masque du San-Kourou. Congo belge [Dans « Exotische Kunst », Einstein écrit plutôt : « Baluba, Maske » (W3 : 115)]	[Béla] Hein (p. 112, fig. 1.18)	[Deux descriptions plus ou moins correspondantes] [1] MASQUE oblong représentant une figure humaine tatouée. Ivoire patine rouge. [Congo belge] Région de Tanganyika* [2] MASQUE représentant une tête humaine stylisée. Bois polychromé. [Congo belge] BASSONGE, BENA M'BASRA* [Si ce masque est Baluba, cf. « Exotische Kunst », alors :] [3] MASQUE figure humaine. Bois polychromé orné de dessins géométriques [Congo belge] BALUBA*	1 : Béla Hein (p. 18, n° 233) 2 : Béla Hein (p. 19, n° 239) 3 : Dr Paul Chevalier (p. 19, n° 241)
13) Vase zoomorphe. Cameroun	Ratton (p. 112, fig. 1.19)	[Aucune description correspondante]	Ø
14) Radja (corvar à crânes). Nouvelle Guinée	Ø (p. 112, fig. 1.20)	KORVAR (figure d'ancêtre). Bois teinté brun. [Nouvelle Guinée hollandaise] Île Kouroudou*	Pierre Loëb [sic] (p. 22, n° 289)

ANNEXE 6

TABLEAU 3 : synthèse du catalogue *Abstrake und surrealistische Malerei und Plastik*,
Kunsthau Zürich, 1929

Josef ALBERS, Allemand (Dessau) : 3	Otto FREUNDLICH, Allemand (Paris) : 1	Louis MARCOUSSIS, Polonais (Paris) : 2	Émile SAVITRY, Français (Paris) : 1
Hans ARP, Français (Paris) : 5	Juan GRIS, Espagnol (Paris, † 1927) : 6	André MASSON : Français (Paris) : 3	Kurt SCHWITTERS, Allemand (Hanovre) : 9
Willi BAUMEISTER, Allemand (Dessau) : 1	Wassily KANDINSKY, Russe (Dessau) : 7	Otto MEYER-AMDEN, Suisse (Zurich) : 8 (12)	Gino SEVERINI, Italien (Paris) : 5
Constantin BRANCUSI, Roumain (Paris) : 3	Paul KLEE, Allemand (Dessau) : 8	Joan MIRÓ, Espagnol (Paris) : 2	Josef ŠIMA, Tchèque (Paris) : 1
Georges BRAQUE, Français (Paris) : 5	Fernand LÉGER, Français (Paris) : 4	Ladislau MOHOLY-NAGY, Hongrois (Berlin) : 3	Yves TANGUY, Français (Paris) : 3
Giorgio de CHIRICO, Italien (Paris) : 1	Jacques LIPSCHITZ, Polonais (Paris) : 6	Piet MONDRIAN, Néerlandais (Paris) : 5	José de TOGORES, Espagnol (Paris) : 1
Salvador DALÍ, Espagnol (Paris) : 2	El LISSITZKY, Russe (Moscou) : 3	Amédée OZENFANT, Français (Paris) : 4	Joaquín TORRES-GARCÍA, Argentin (Paris) : 3
Robert DELAUNAY, Français (Paris) : 5	René MAGRITTE, Belge (Paris) : 1	Antoine PEVSNER, Russe (Paris) : 5	Georges VALMIER, Français (Paris) : 1
Theo van DOESBURG, Néerlandais (Paris) : 4	Casimir MALEVITCH, Russe (Moscou) : 1	Francis PICABIA, Français (Sud de la France) : 4	Georges VANTONGERLOO, Belge (Paris) : 5
Max ERNST, Allemand (Paris) : 5	Man RAY, Américain (Paris) : 2	Pablo PICASSO, Espagnol (Paris) : 9	Friedrich VORDEMBERGE- GILDEWART, Allemand (Hanovre) : 3

LÉGENDE : Nom, nationalité (lieu de résidence) : nombre d'œuvres exposées (compte réel en raison de la présence d'une série)

ANNEXE 7.0

Ensemble des figures mentionnées dans l'introduction

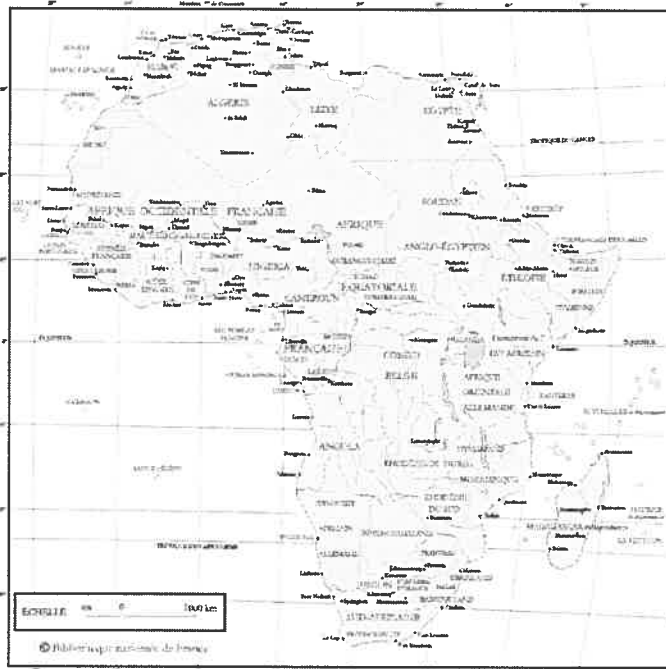


FIGURE 0.1
Afrique coloniale vers 1914

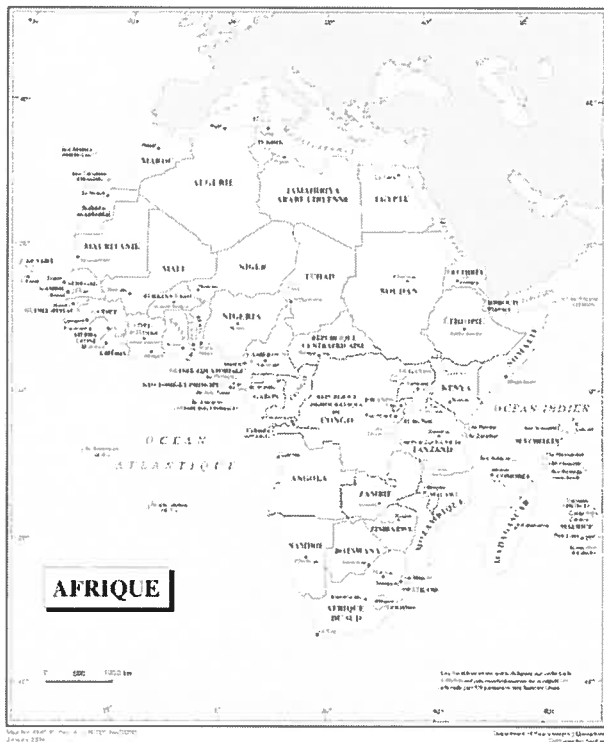


FIGURE 0.2
Afrique actuelle



FIGURE 0.3

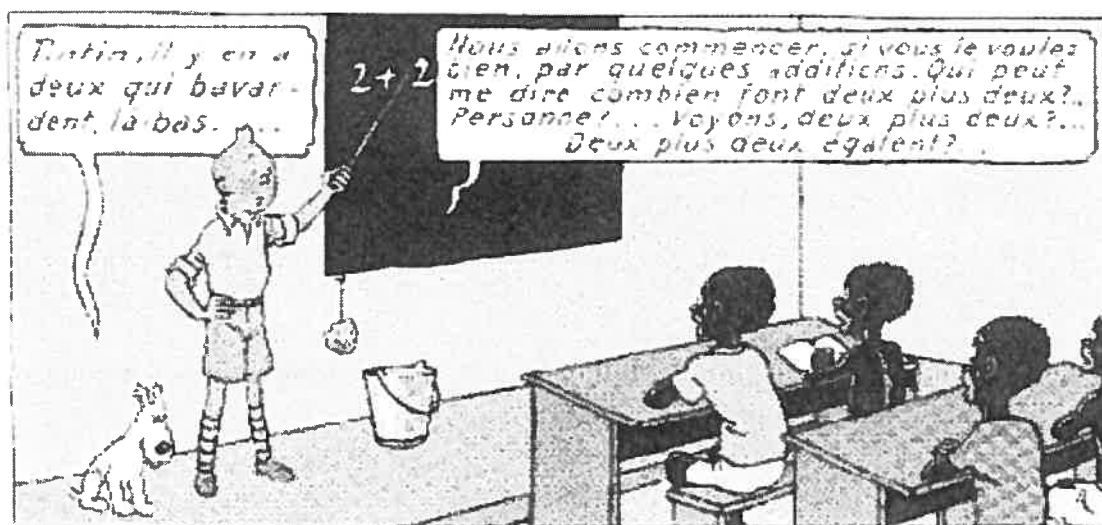
Extrait de *Tintin au Congo*, 1930

FIGURE 0.4

Extrait de *Tintin au Congo*, 1946

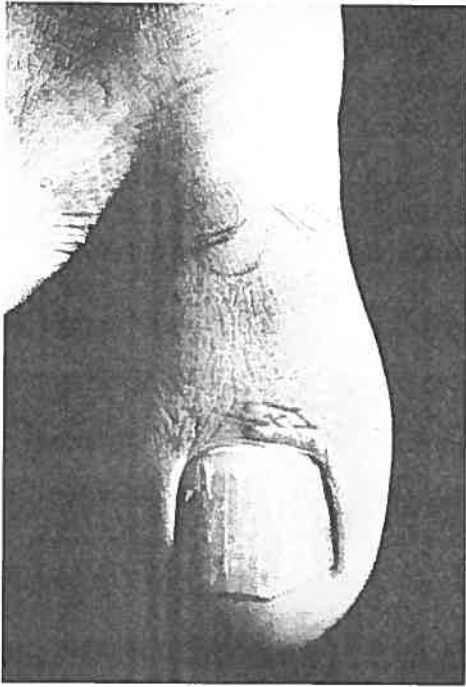


FIGURE 0.5
Le gros orteil

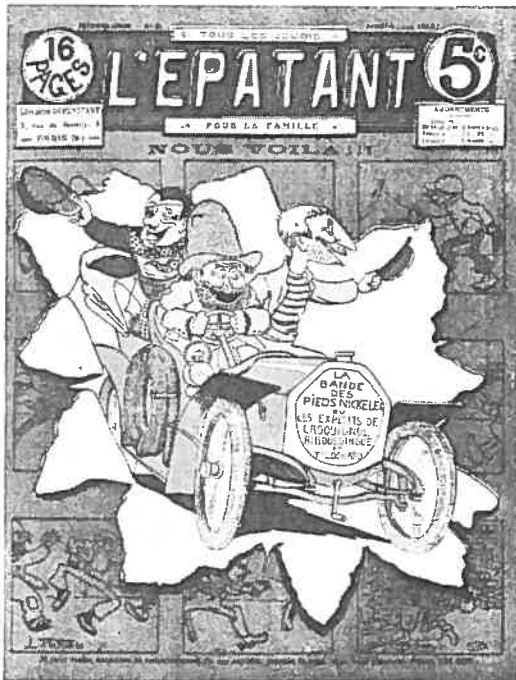


FIGURE 0.6
Les Pieds Nickelés

ANNEXE 7.1

Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 1



FIGURE 1.1
Museum für Völkerkunde in Berlin
(Musée d'Ethnologie de Berlin)

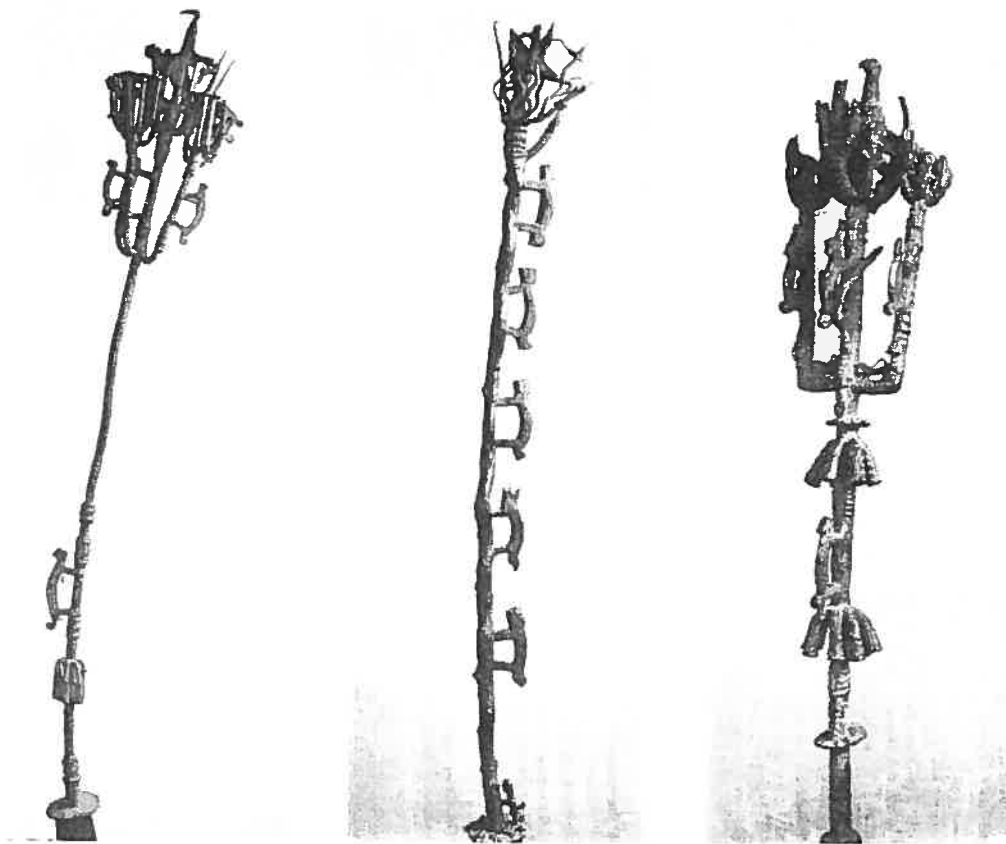


FIGURE 1.2
Arbres-fétiches

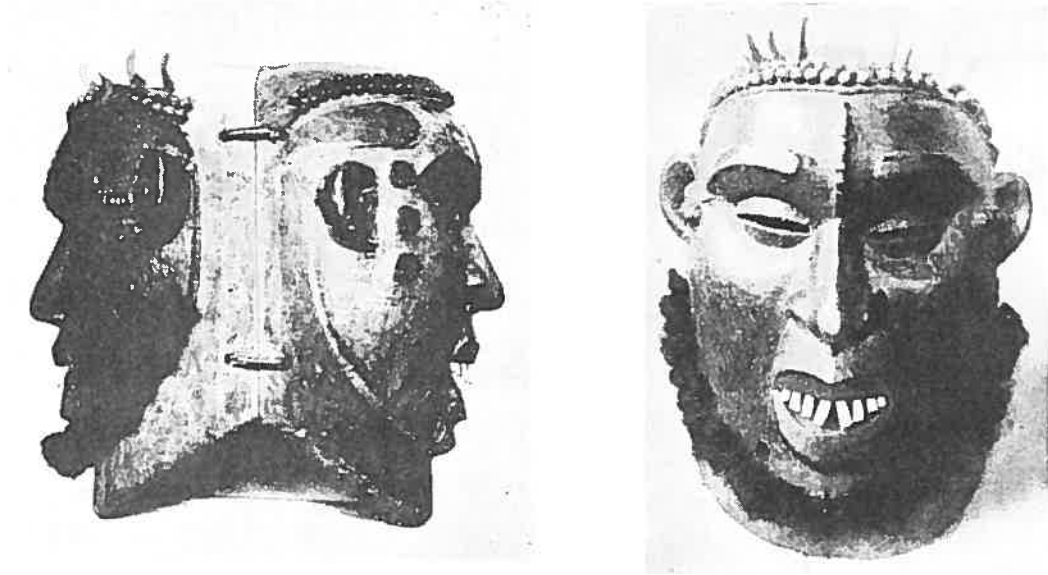


FIGURE 1.3
Masque Janus, Cameroun



FIGURE 1.4
Masque Ekoi



FIGURE 1.5
Masque Bapindi



Figure 1.6 (à GAUCHE)
Figure niamodo, Pahouin (Congo français)



Figure 1.7 (à DROITE)
Tête juju, Cameroun (sud)



FIGURE 1.8
Masque Dan



FIGURE 1.9
Masque (Ugoma)



FIGURE 1.10
Hermaphrodite.
Uli (Nouvelle-
Guinée)



FIGURE 1.11
Mendiant,
Cameroun



FIGURE 1.12
Tête de pierre, Sierra Leone (Scherbo)



FIGURE 1.13
Siège, Cameroun (Bangura)



FIGURE 1.14
Masque Bajaka



FIGURE 1.15
Masque. Côte-d'Ivoire (confins du Liberia)



Figure 1.16 (À GAUCHE)
*Hermaphrodite. Statue
Habbès*

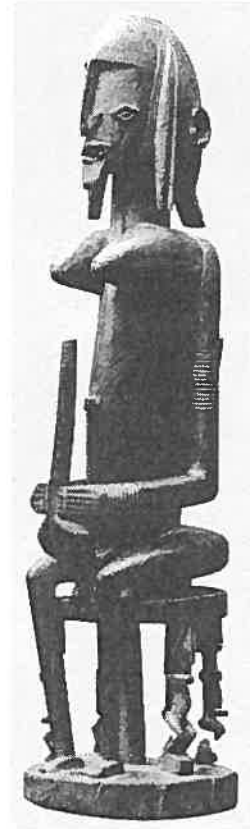


Figure 1.17 (À DROITE)
Figure bi-sexuée

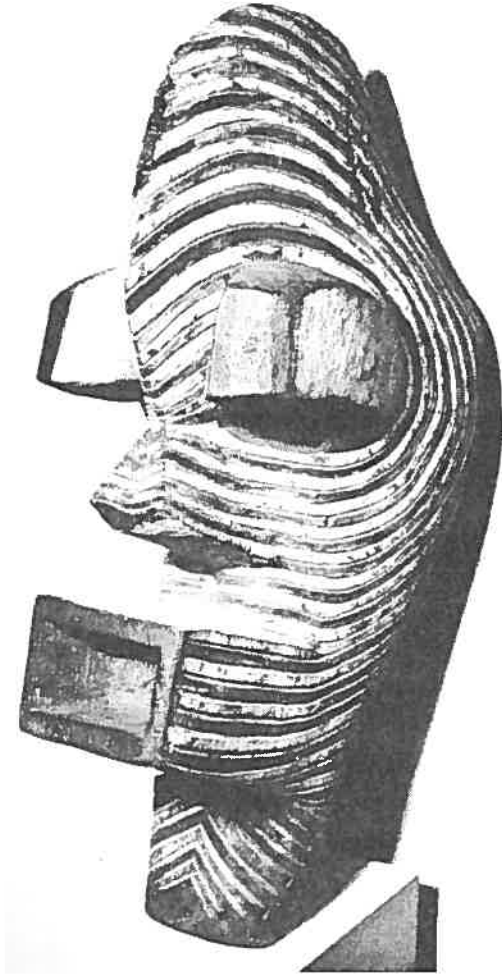


FIGURE 1.18
Masque du San-Kourou. Congo belge

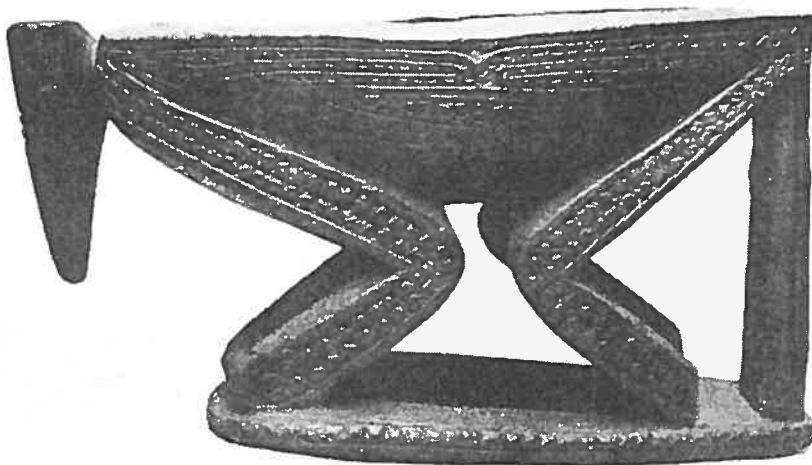


FIGURE 1.19
*Vase zoomorphe.
Cameroun*



FIGURE 1.20
Radja (corvar à crânes). Nouvelle Guinée

ANNEXE 7.2

Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 2

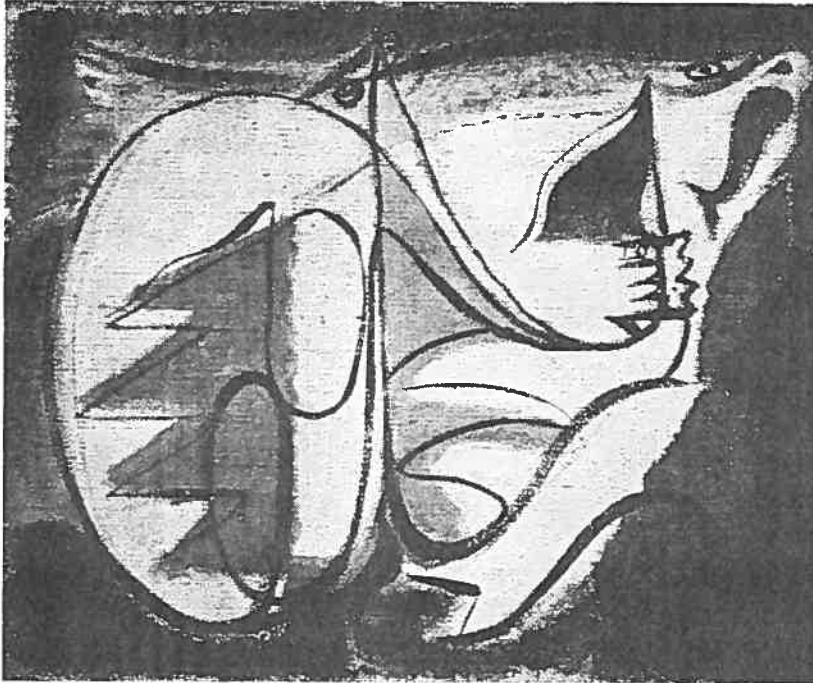


FIGURE 2.1
André Masson,
*Poisson en éventrant
un autre* (1928)



FIGURE 2.2
André Masson, *Des poissons dessinés sur
le sable* (1927)

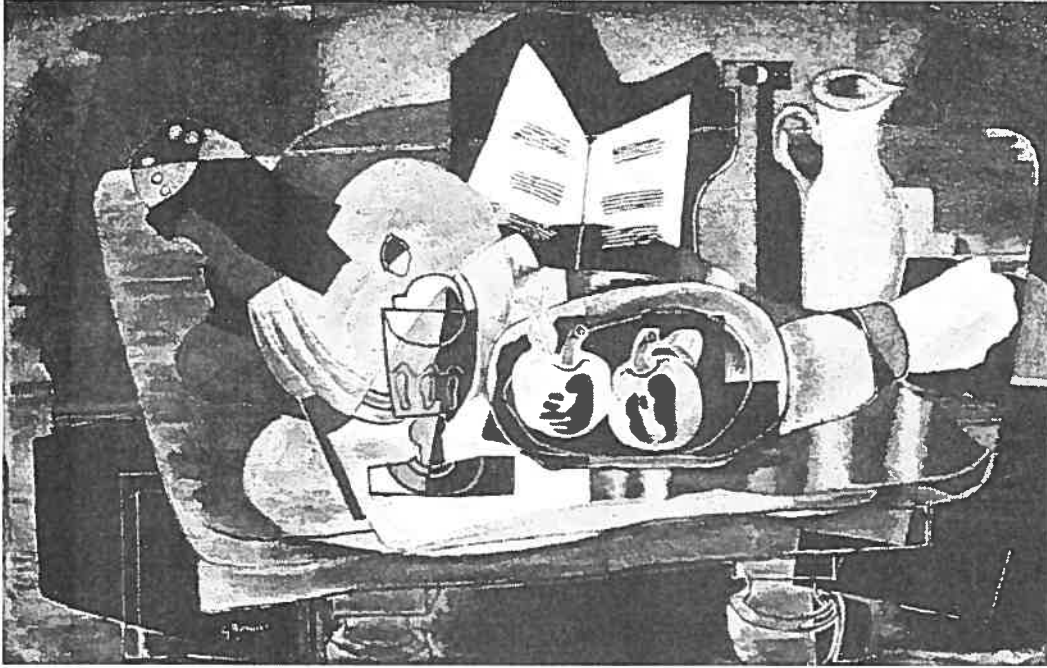


FIGURE 2.3
Georges Braque, *Nature morte* [1]



FIGURE 2.4
Georges Braque, *Nature morte* [2]

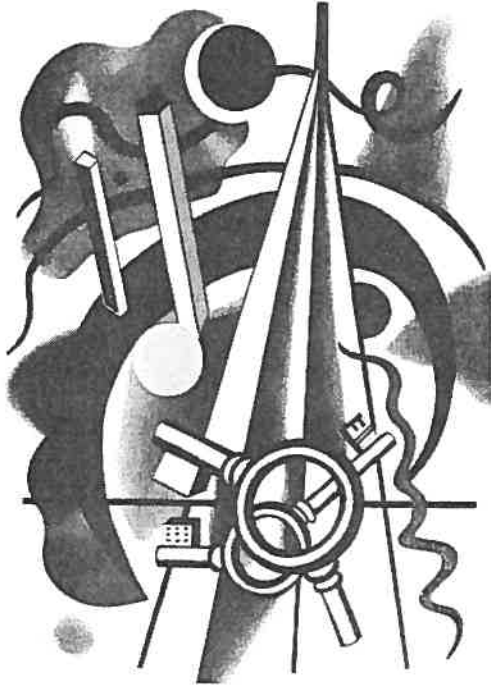


FIGURE 2.5
Fernand Léger, *Composition [1]* (1929)

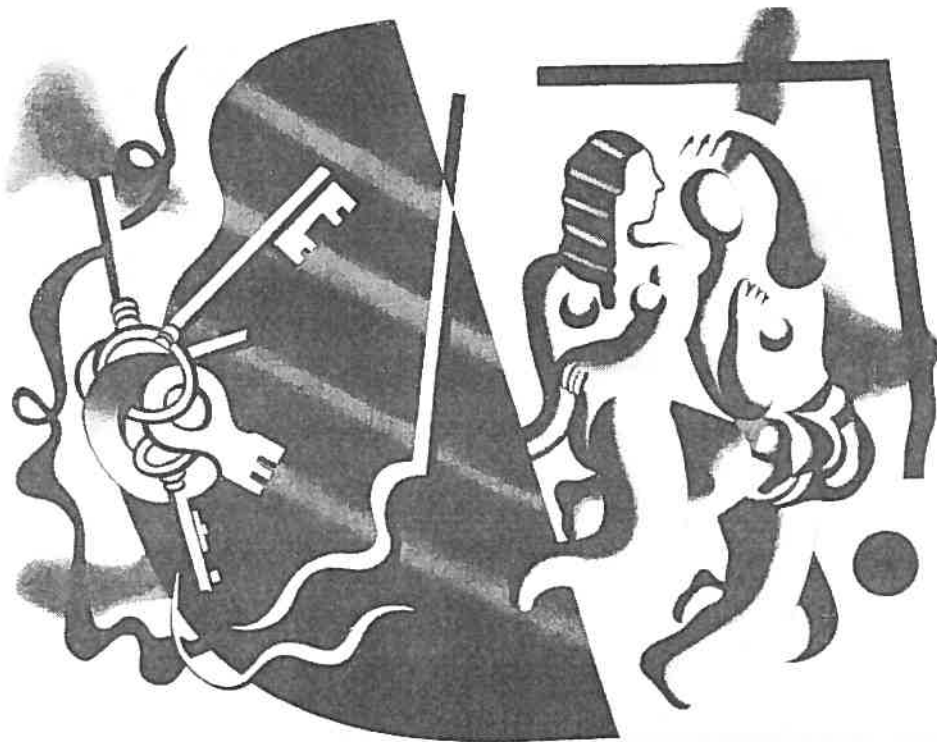


FIGURE 2.6
Fernand Léger, *Composition [2]* (1929)

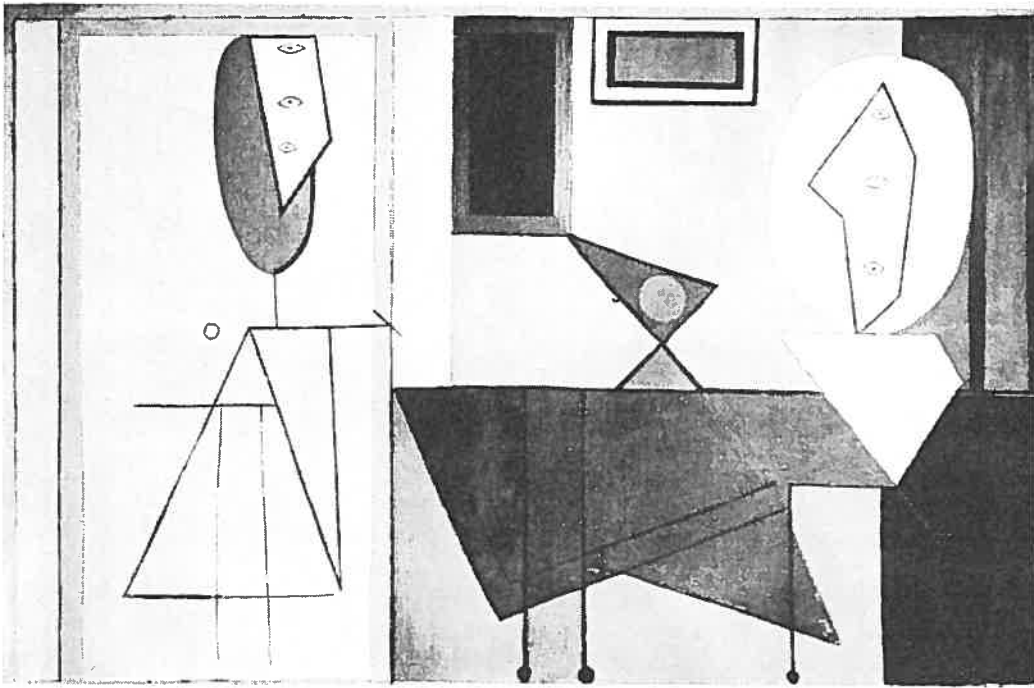


FIGURE 2.7
Pablo Picasso, *Intérieur* (1928)

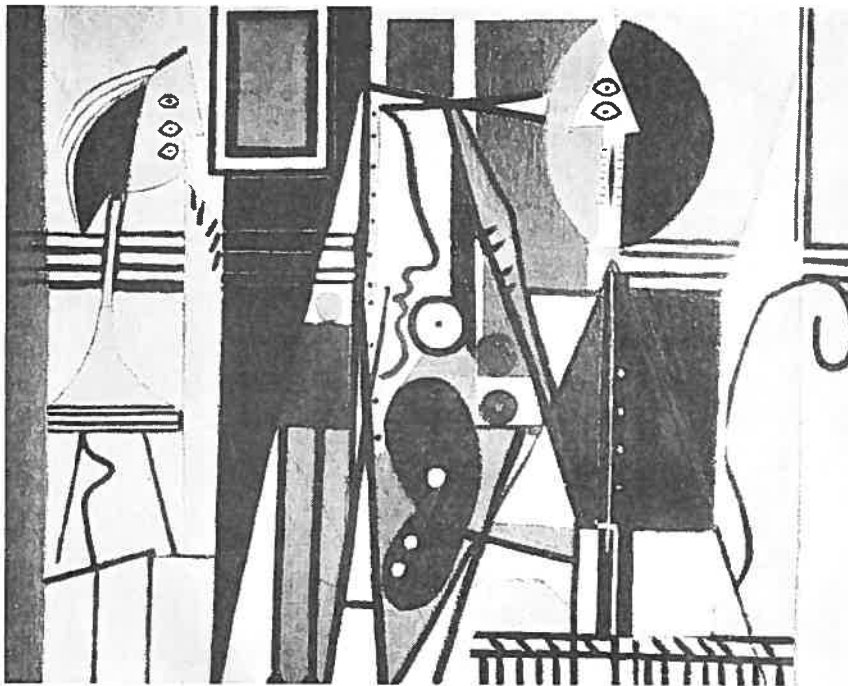


FIGURE 2.8
Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle* (1928)

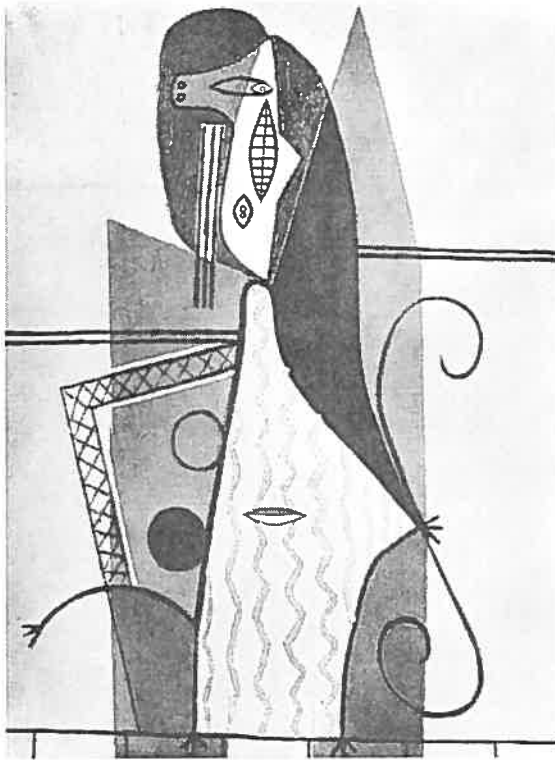


FIGURE 2.9
Pablo Picasso, *Figure* (1928)

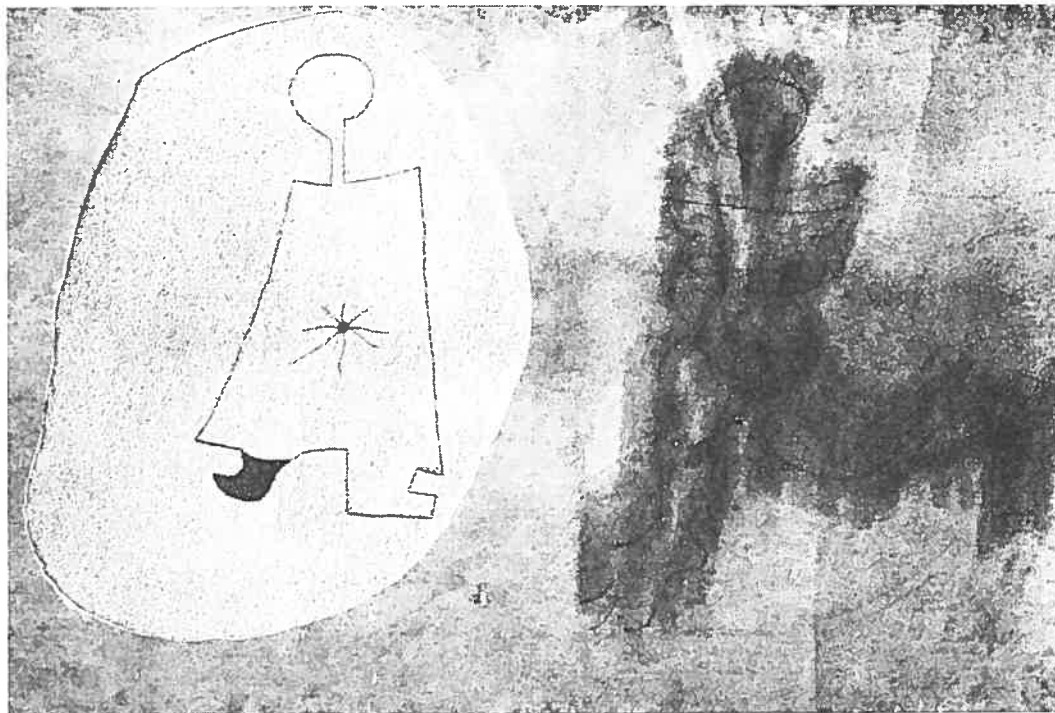


FIGURE 2.10
Joan Miró, *Papiers collés [1]* (1930)

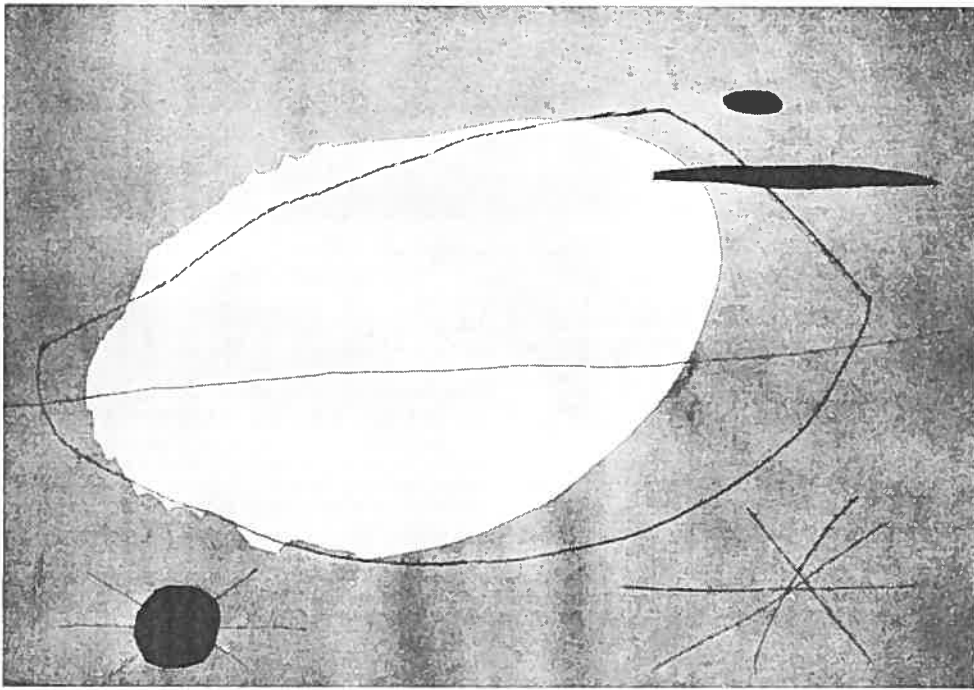


FIGURE 2.11
Joan Miró, *Papiers collés [2]* (1930)

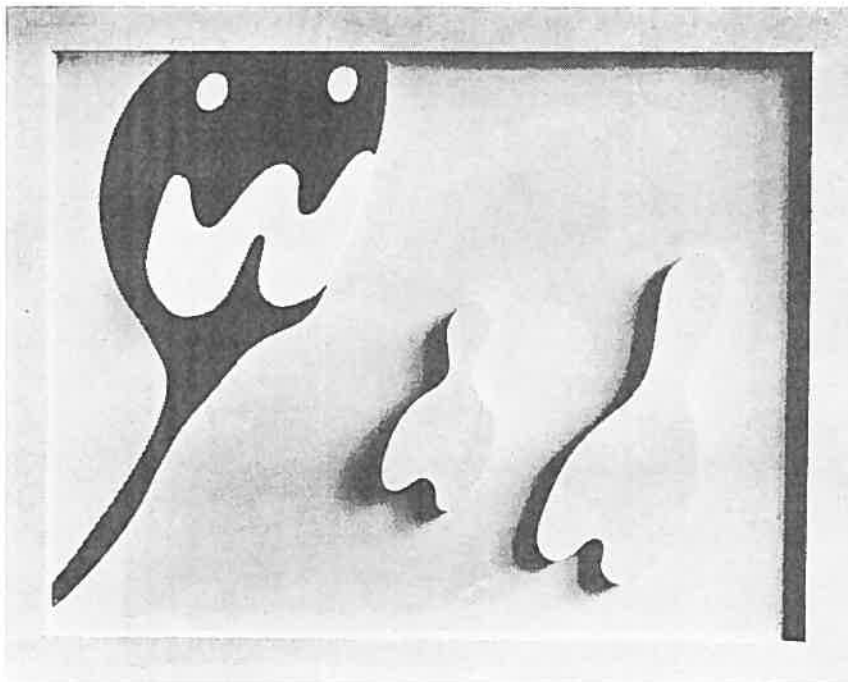


FIGURE 2.12
Hans Arp, *Tête - Moustache - Bouteilles* (1929)

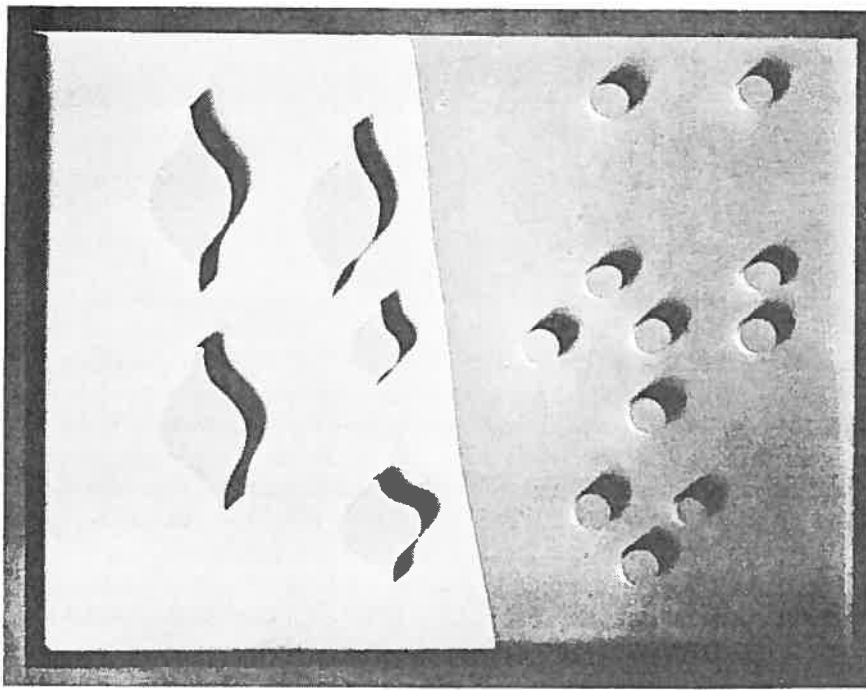


FIGURE 2.13
Hans Arp, *Feuilles — Nombres* (1930)

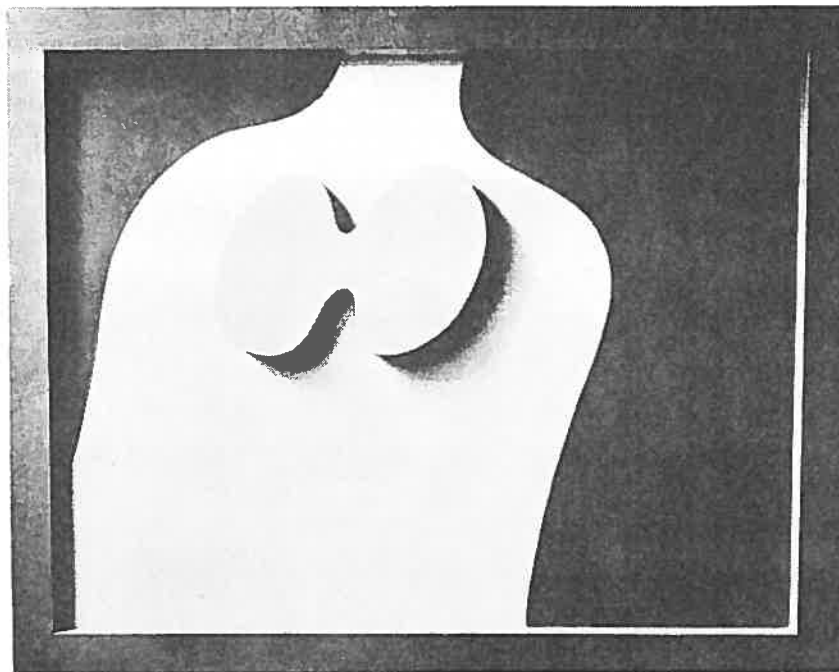


FIGURE 2.14
Hans Arp, *Cravate-chemise* (1928)

ANNEXE 7.3

Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 3



FIGURE 3.1
Le danseur Féral Benga



FIGURE 3.2
Les Blackbirds à leur arrivée en France

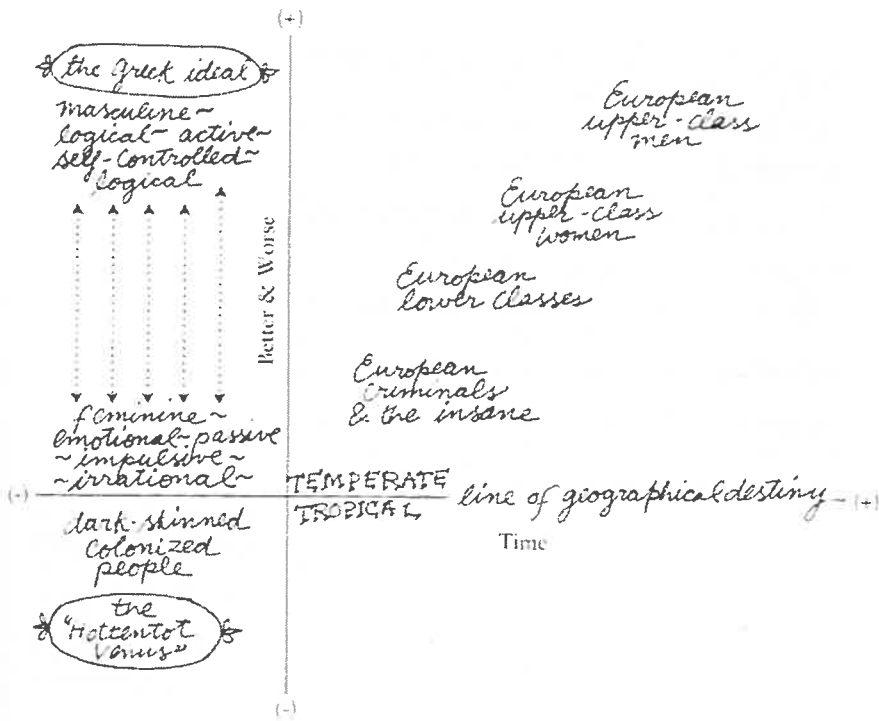


FIGURE 3.3
Le métarécit de l'évolution sociale

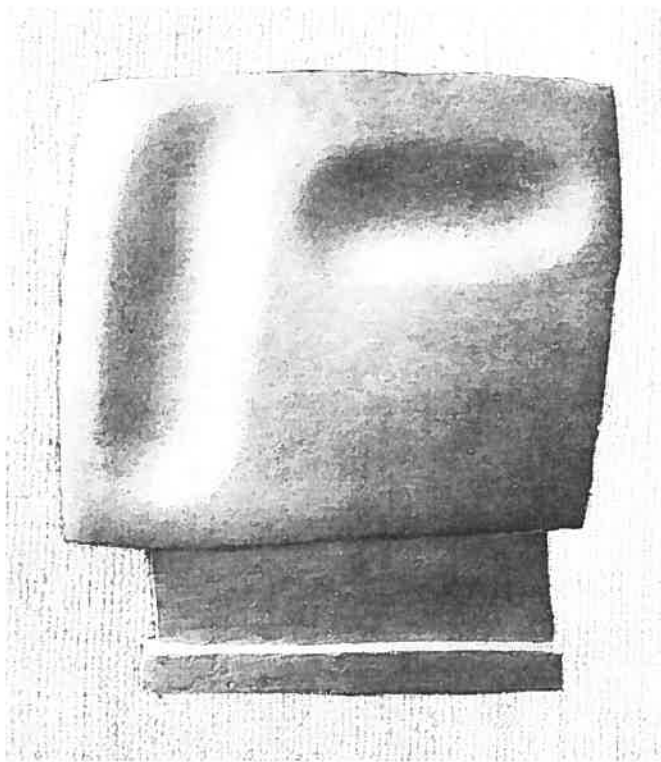


FIGURE 3.4
Alberto Giacometti, *Tête qui regarde* (1928)

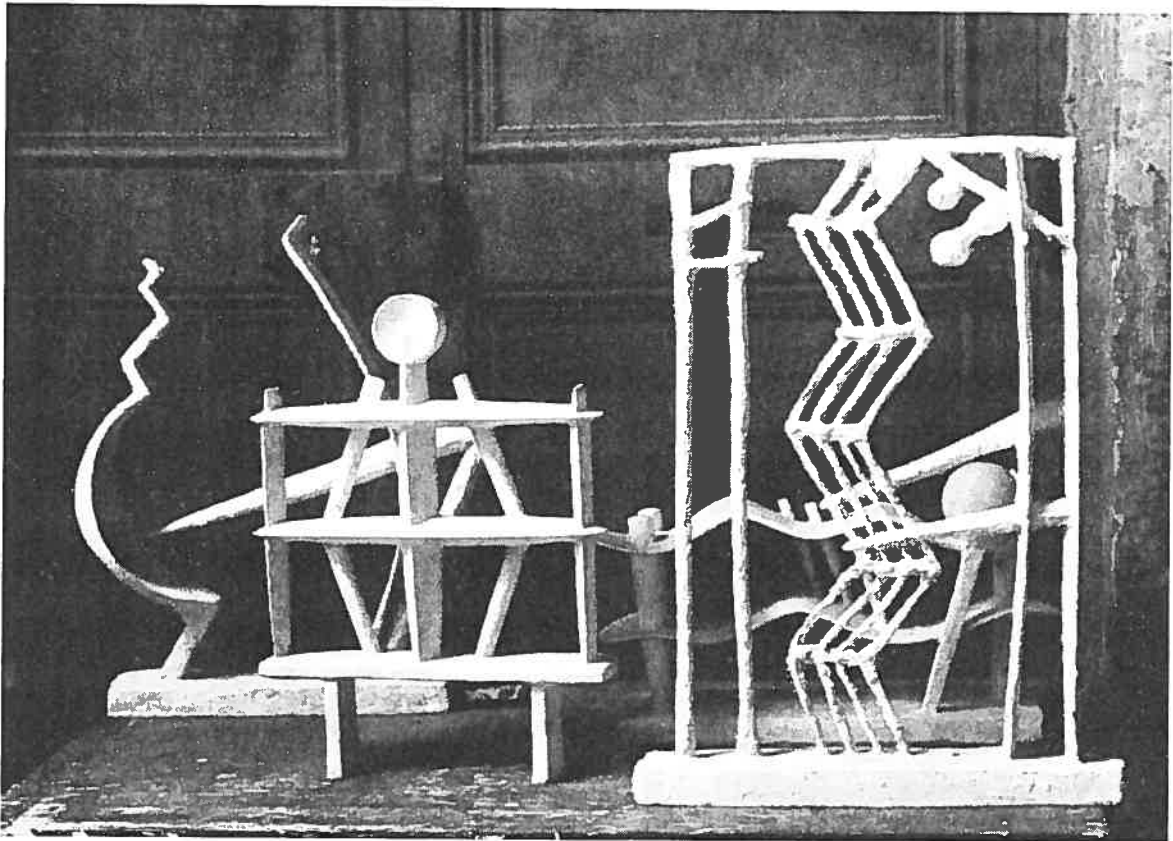


FIGURE 3.5
Alberto Giacometti, *Personnages* (1929)

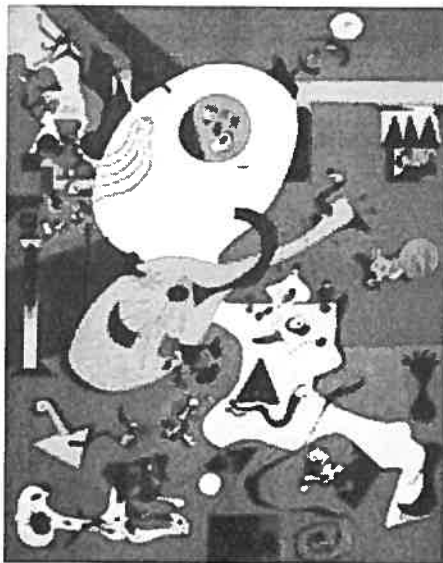


FIGURE 3.6
Joan Miró, *Intérieur hollandais* (1928)



FIGURE 3.7
Le chanteur Georgius

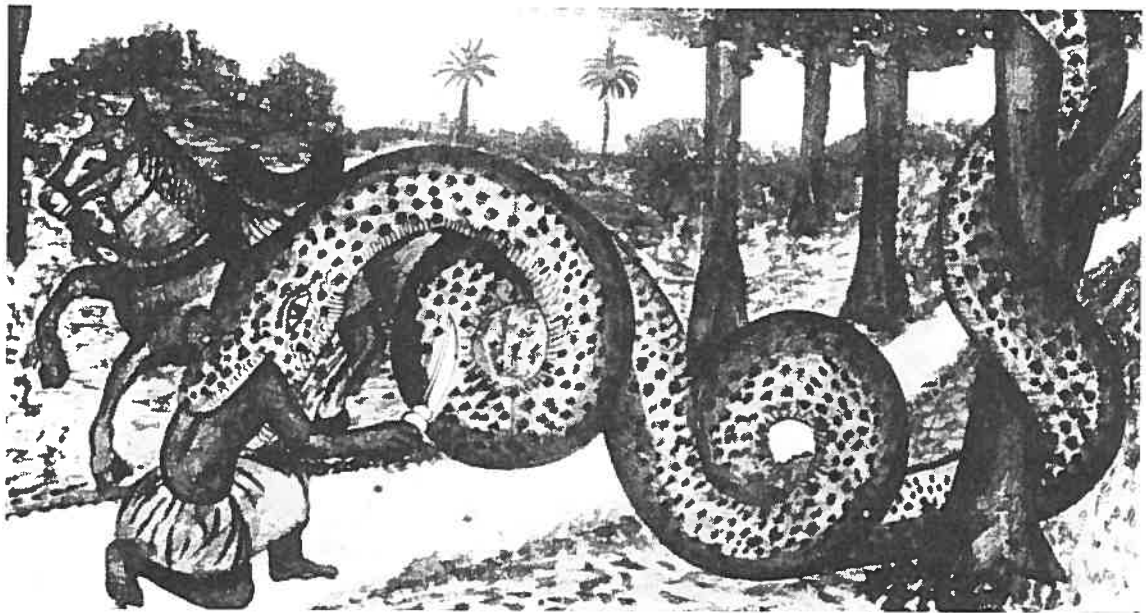


FIGURE 3.8
Kalifala Sidibé, Serpent avalant un homme



FIGURE 3.9
Kalifala Sidibé, *Femmes maliennes* (ca.
1919)



FIGURE 3.10
L'acteur, auteur et metteur en scène
nègre Louis Douglas

ANNEXE 7.4

Ensemble des figures mentionnées dans le chapitre 4

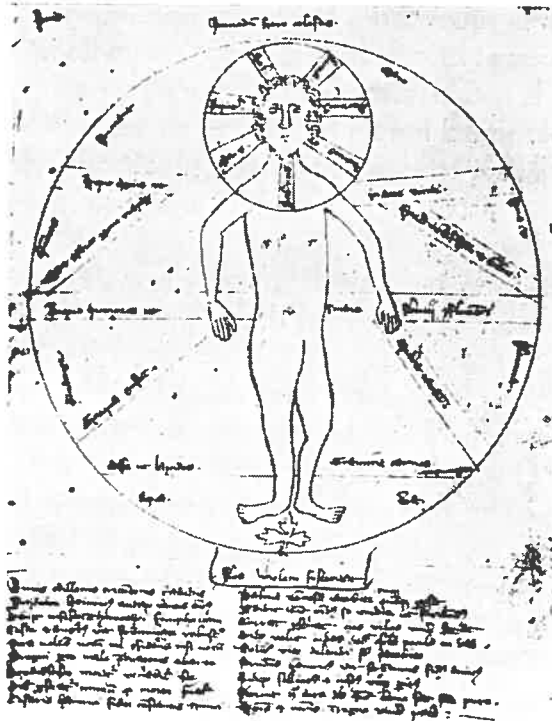


FIGURE 4.1
Figure microcosmique, *Recueil du monastère d'Axpach*

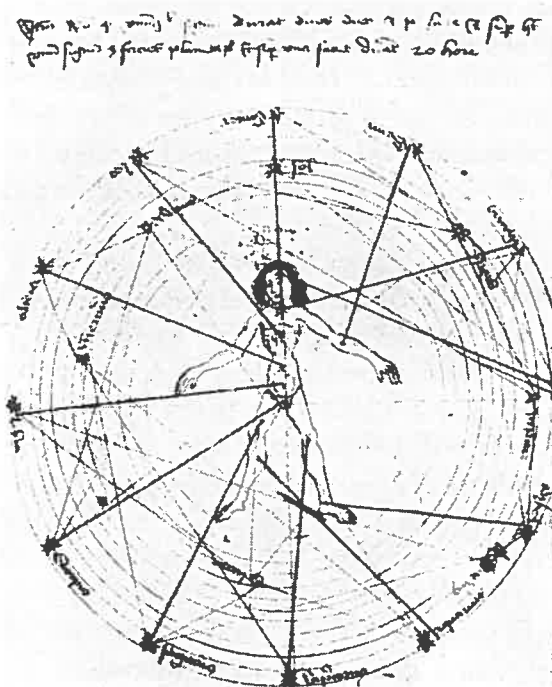


FIGURE 4.2
Figure microcosmique, *Tractatus astrologicus apotelesmaticus*



FIGURE 4.3
Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (1566)



FIGURE 4.4
Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (détail)

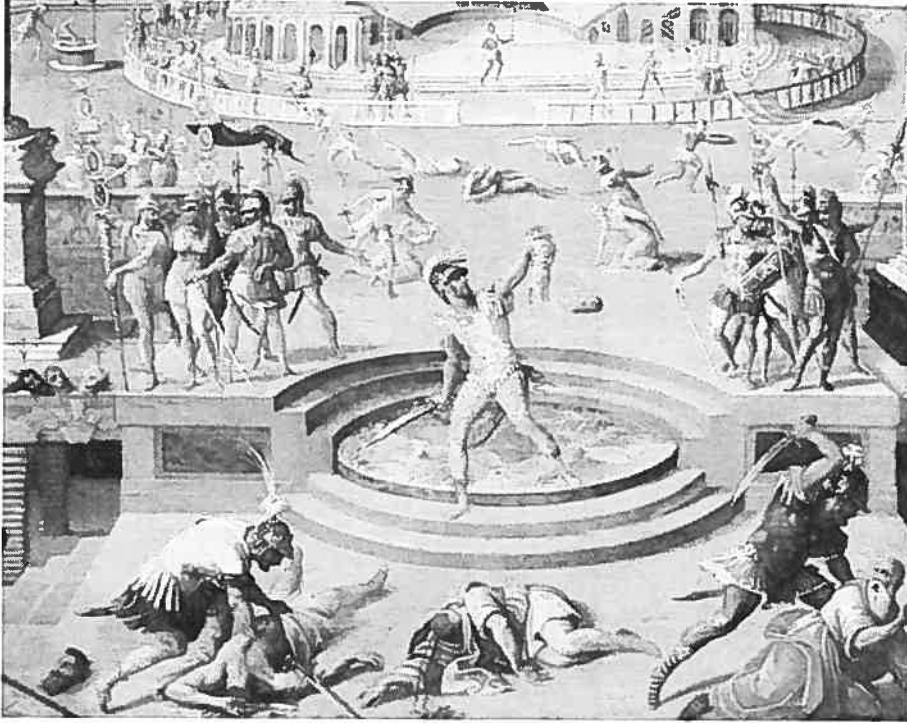


FIGURE 4.5
Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat* (centre)

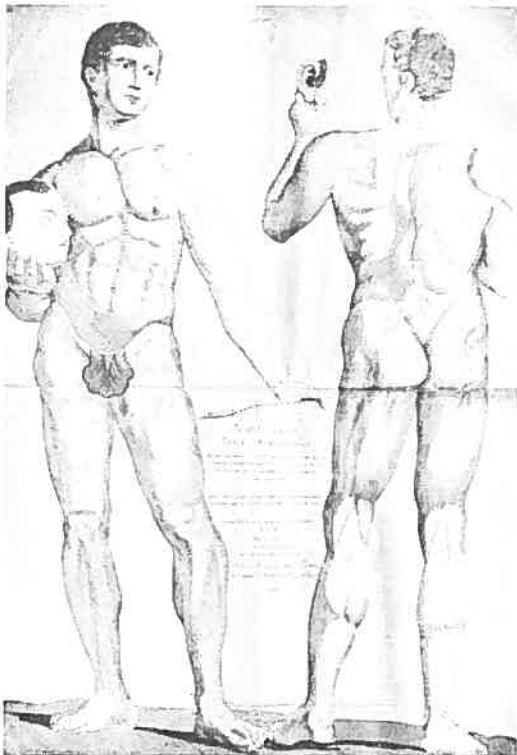


FIGURE 4.6
Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques* [1] (1678)

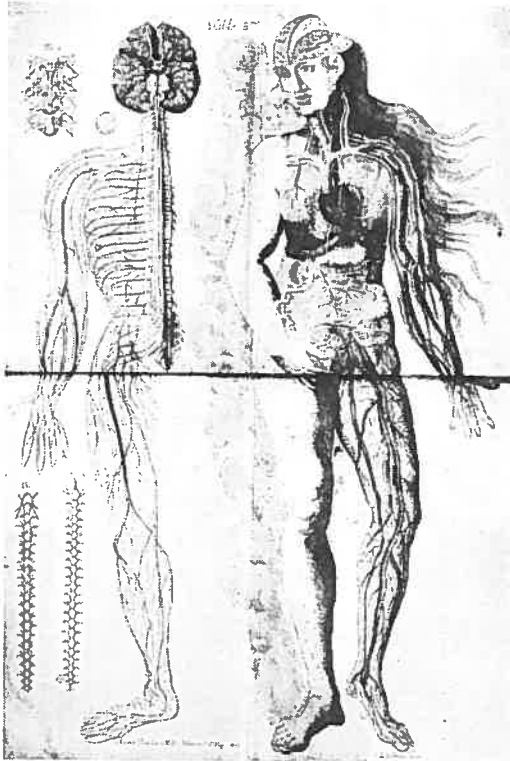


FIGURE 4.7
Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques* [2] (1678)



FIGURE 4.8
Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques* [3] (1675)



FIGURE 4.9

William B. Seabrook, auprès d'un autel vaudou



FIGURE 4.10

*Femme fuégienne mangeant la vermine
de la tête d'un enfant*



FIGURE 4.11
*Représentants officiels et typiques de la
race blanche en Europe (Locarno)*



FIGURE 4.12
Little Black Sambo



FIGURE 4.13
Masque de cuir conçu par W. Seabrook



FIGURE 4.14
Masque de cuir et collier