

## *Dominique Clévenot*

### La présence de l'archaïque

Nous restons archaïques, pour plus des neuf dixièmes de notre épaisseur, enfoncés jusqu'aux yeux dans le passé immensément long de l'attente de la science  
(Michel Serres, *Statues*).

Le terme « archaïque » a souvent une connotation négative. Qualifier d'« archaïques » certaines postures ou certains modes de pensée revient à les stigmatiser comme appartenant à un temps révolu, à les déclarer caducs, inadaptés à la réalité présente. C'est en ce sens que Clément Greenberg, défendant une conception formaliste de la modernité, taxait d'« archaïques » les références que Barnett Newman faisait à la « réalité intangible », à l'« expérience transcendantale », à l'« extase » ou au « contenu symbolique ou métaphysique »<sup>1</sup>. De même le terme « archaïsme » désigne ce qui, dans le domaine des comportements humains ou des structures sociales, comme dans celui des langues, trahit une résistance aux processus d'évolution, souvent pensés comme garants de progrès.

13

Accoler les termes d'« archaïque » et de « contemporain » semble donc relever de l'oxymore, car, si la notion d'archaïque nous oriente ainsi d'emblée vers le passé, la contemporanéité est généralement pensée comme se situant dans la proximité immédiate du futur. Cependant, contrairement à l'« archaïsme », qui véhicule l'idée d'une forme fossilisée du passé, c'est-à-dire une forme morte, l'« archaïque » dont il sera ici question doit être compris comme une notion qui échappe à la simple chronologie linéaire, comme une dimension du temps qui est à même de se manifester à tout moment, en d'autres termes comme une dimension, toujours active, du présent.

Les articles réunis dans ce numéro de *Figures de l'art* abordent cette question dans le champ de l'art<sup>2</sup> : peut-on reconnaître dans certains aspects des pratiques artistiques contemporaines la *présence* de cet archaïque transhistorique ? Ce texte introductif néanmoins se limitera à donner quelques éclairages préalables sur cette notion d'archaïque telle que nous l'entendons.

#### DE QUELQUES EMPLOIS DU TERME « ARCHAÏQUE »

Tout d'abord, que nous dit du mot son étymologie ? Est « archaïque » – *arkhaikos* – ce qui est non seulement ancien, mais le plus ancien, « le plus avant » : le grec *arkhè* désigne ce qui est premier, au

commencement. C'est l'origine, le fondement. En lien direct avec cette signification temporelle, un second champ sémantique englobe les idées d'autorité et de pouvoir : l'*arkhè* est ce qui ou celui qui commande : le principe ou le chef. Le terme grec réunit donc deux sens : celui du commencement et celui du commandement, de la même façon que les termes latins *principium* et *princeps*. Le grec, comme le latin, semble donc nous dire que toute chose est sous l'autorité de son origine. Cependant, contrairement au *principium* et au *princeps* qui, à travers des mots comme « principe » ou « prince », donnent une image lumineuse de l'origine ou du pouvoir, l'*arkhè* semble, à travers ce terme d'« archaïque », en être l'image sombre. En lui pourraient résonner les mots d'Henri Michaux :

« Le noir ramène à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non détaillé, le non rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère<sup>3</sup> ».

C'est dans le domaine de l'histoire – en particulier l'histoire des civilisations ou l'histoire de l'art –, que le qualificatif « archaïque » trouve un sens particulier lié à la notion de période. Utilisé en premier lieu dans le contexte de l'histoire de la civilisation grecque, il désigne la période « ancienne », celle qui précède l'âge dit « classique ». La « période archaïque » s'étend du IX<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, allant de la fin des « temps obscurs » – selon l'expression des anciens historiens désignant la période qui a suivi la disparition de la civilisation mycénienne – jusqu'à l'aube de la période classique. Renvoyant à une classification stylistique, la période archaïque se caractérise, du point de vue de l'art, par l'émergence de la statuaire à partir des figurations minimales que sont les *xoana*, morceaux de bois à peine dégrossis, pour s'accomplir avec ce que l'on pourra appeler « l'éveil des *kouroi* ». Ces *kouroi*, statues d'hommes jeunes à la silhouette monolithique, tout d'abord figées dans une marche immobile, jambe gauche légèrement avancée, bras tendus collés au corps et poings fermés, semblent au cours du VI<sup>e</sup> siècle s'extraire du bloc et s'animer progressivement : le talon se soulève, le corps se déhanche, les bras se libèrent et la tête s'incline. De la raideur et du hiératisme archaïques on passe au naturalisme idéalisé de la période classique.

Cet « éveil des *kouroi* », que Jean-Pierre Vernant analysera, selon une optique anthropologique, comme l'aboutissement d'un mouvement allant « de la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence<sup>4</sup> », se présente comme une parfaite illustration de l'idée de progrès en art – *progressus* : marche en avant. Dans la vie qui semble animer la figure, on pourra ainsi reconnaître la conquête par l'art de la mimésis, dont l'art occidental a longtemps fait l'une de ses valeurs premières. De même, cette animation graduelle de la figure semble faire écho à une conception

vitaliste de l'évolution en art, dont chaque phase correspondrait métaphoriquement aux âges de la vie. Cette conception est présente chez Vasari qui retrace, dans les *Vite*, l'histoire de l'art, de Cimabue à Raphaël, comme l'histoire d'une accession à la perfection de la maturité : ce que Georges Didi-Huberman résume en ces termes : « Dès 1260 renaissait l'enfant ; dès 1400 se constituait la vigueur des génies et l'énoncé explicite des véritables "règles de l'art" ; dès 1500, les grands maîtres portaient l'énoncé jusqu'à l'acte triomphal en usant des règles avec la plus parfaite liberté »<sup>5</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce schéma ouvrira sur une interrogation que la vision de Vasari, dominée qu'elle était par les idées de progrès et d'apogée de l'art, éludait : celle de la dégénérescence ou de la mort du style. C'est ainsi que Winckelmann identifiera, dans *L'histoire de l'art de l'Antiquité*, quatre âges dans l'art grec – le style archaïque, le style sublime, le beau style et le style des épigones, correspondant à l'enfance, à la jeunesse, à la maturité et à la vieillesse, et dira : « L'objet d'une histoire raisonnée de l'art est de remonter jusqu'à son origine, d'en suivre les progrès et les variations jusqu'à sa perfection, d'en marquer la décadence et la chute jusqu'à son extinction »<sup>6</sup>. Ainsi se profile l'idée selon laquelle un style artistique ayant atteint sa fin naturelle laisse place au retour d'une phase archaïque, éventuellement porteuse d'une puissance de régénération, idée que « la jeunesse porte en elle le futur » comme le proclamera Kirchner dans son programme de Die Brücke en 1906.

15

Au terme d'« archaïque », le XIX<sup>e</sup> siècle, qui manifeste un intérêt prononcé pour la question des origines, préfère celui de « primitif ». C'est le siècle qui invente la paléontologie et la préhistoire, le siècle au cours duquel Darwin mène ses recherches sur l'origine des espèces. Mais surtout, du point de vue qui nous concerne, c'est l'époque à laquelle apparaît, dans le contexte européen des conquêtes coloniales, ou dans le contexte américain d'une confrontation avec les cultures amérindiennes, l'anthropologie : l'étude des peuples alors dits « primitifs ». Sur le modèle de l'évolutionniste biologique de Darwin, des anthropologues comme l'Anglais Herbert Spencer ou l'Américain Lewis H. Morgan<sup>7</sup>, fondent un évolutionnisme culturel et social qui postule que toute culture évolue selon une succession d'étapes identiques. Spencer est celui qui a opéré le plus clairement la transposition des faits biologiques mis en lumière par Darwin dans le champ de l'étude des cultures, considérant celles-ci comme obéissant aux mêmes lois naturelles que les organismes vivants, ce qui n'est pas sans continuité avec la vieille métaphore vitaliste selon laquelle l'évolution des civilisations et des arts correspondait aux âges de la vie. Morgan quant à lui théoriserait les caractéristiques de « la société archaïque » en se référant tout aussi bien aux institutions sociales (gouvernement, famille, héritage, etc.) des tribus indiennes d'Amérique du Nord ou des Aztèques que des anciens grecs ou des anciens romains.

Le « sauvage » étudié par l'anthropologie du XIX<sup>e</sup> siècle en vient ainsi à rejoindre dans une même catégorie conceptuelle l'homme primitif de Darwin. Avec l'évolutionnisme culturel, autrement dit, se superpose à la notion de période archaïque l'idée que les différentes cultures existant au même moment de l'histoire peuvent se situer à différents stades d'une même échelle de l'évolution, certaines d'entre elles apparaissant alors comme moins « évoluées ». Sans entrer dans la question des relations entre ce mode de pensée et l'entreprise de domination et d'asservissement qu'est le colonialisme, on retiendra que « l'homme primitif », qui pour Darwin était l'ancêtre commun de l'humanité, tend à devenir notre contemporain. Autrement dit, comme le formule François Laplantine, « l'“archaïsme” ou la “primitivité” sont moins des phases de l'histoire que le volet symétrique et inverse de la modernité de l'Occident »<sup>8</sup>.

16

Qu'en est-il de la compréhension des productions plastiques des cultures dites « primitives » dans ce contexte de pensée évolutionniste ? La perspective comparatiste, qui s'appuie sur les analogies possibles entre les cultures préhistoriques et celles des « primitifs contemporains », a constitué le cadre de la réflexion. Deux thèses s'opposent : celle défendue par Aloïs Riegl dans *Stilfragen*, publié en 1893, qui voit l'origine de l'art dans l'ornement et celle du sociologue allemand Ernst Grosse, auteur de *Die Anfänge der Kunst (Les débuts de l'art)*, publié en 1894, pour qui la représentation naturaliste est première<sup>9</sup>. En revanche, si l'on se tourne vers le milieu des conservateurs des musées ethnographiques, la réponse apparaît la plupart du temps comme bien plus simple : les productions plastiques des cultures « primitives » relèvent non de l'art, mais de l'enfance de l'art, voire de l'enfance. Si l'on reconnaît aux « primitifs » des aptitudes pour l'ornementation, leurs sculptures figuratives sont régulièrement qualifiées de grossières, de rudimentaires, de grotesques, de monstrueuses ou encore d'enfantines. Ainsi Ernest Hamy, fondateur puis directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro de 1879 à 1907, affirme encore en 1908, à la fin de sa vie : « Du point de vue des arts plastiques comme de tant d'autres points de vue, les sauvages sont de vrais enfants ; ils dessinent, ils pataugent dans la peinture, ils font du modelage, comme les enfants<sup>10</sup> ». Si le jugement de Hamy est définitif, on pourra remarquer que c'est exactement à la même époque, que l'artiste munichoise Gabriele Münter entreprend une collection de dessins d'enfants et que Marcel Réjà publie *L'art chez les fous*, tous deux reconnaissant dans ces expressions plastiques une valeur artistique.

Dans le sillage de l'évolutionnisme culturel, qui constitue le cadre de réception dominant de l'art « primitif » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se situe la notion de « mentalité primitive ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), dans *La mentalité primitive* (1922), puis dans *L'âme primitive* (1927), Lucien Lévy-Bruhl porte l'attention sur les différences entre les fonctions mentales des

diverses sociétés humaines et expose les modes opératoires de ce qu'il appelle « mentalité primitive » – entendant par là les formes de pensée propres aux sociétés « primitives » –, et qu'il oppose à une « mentalité civilisée ». Pour lui, la mentalité primitive, qu'il qualifie aussi de « prélogique », est de nature mystique. Échappant à la rationalité qui caractérise la pensée moderne, elle se fonde sur la croyance en des forces surnaturelles et obéit au « principe de participation ». Par cette notion de « participation », Lévy-Bruhl désigne la possibilité qu'a le « primitif » de penser que les objets, les êtres ou les phénomènes peuvent être à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes – possibilité, par exemple, pour un indien Bororo de s'affirmer à la fois homme et perroquet arara. Selon ce principe de participation, qui va à l'encontre du principe de contradiction de la logique rationnelle, les frontières entre identité et diversité, entre l'individu et le groupe social, entre l'homme et les autres objets du monde, entre rêve et réalité, entre visible et invisible, entre naturel et surnaturel sont abolies. Le principe de participation, dit Lévy-Bruhl dans ses *Carnets*, « c'est le fait que le "primitif" a très fréquemment le sentiment de participations entre lui-même et tels ou tels êtres ou objets ambiants, de la nature ou de la surnature, avec lesquels il est ou entre en contact, et que, non moins fréquemment, il imagine de semblables participations entre ces êtres et objets<sup>11</sup> ». C'est pourquoi l'univers est perçu par les « primitifs » comme un *continuum* habité par une force surnaturelle, indifférenciée et impersonnelle que les langues polynésiennes nomment *mana*. Cette perméabilité entre le naturel et le surnaturel ou entre le réel et l'imaginaire n'est pas sans évoquer « l'esprit superstitieux » que Gauguin mettait en image à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans « La vision après le sermon » (1889) ou dans « *Manao Tupapau*. L'esprit des morts veille » (1892). C'est également un sentiment similaire de participation avec les forces habitant le monde auquel répondront, dans les années 1970, les *Siluetas* d'Ana Mendieta qui font corps avec la nature : « Ainsi je deviens une extension de la nature et la nature devient une extension de mon corps. Cet acte obsessionnel de réaffirmation de mes liens avec la nature est véritablement une réactivation de croyances primitives<sup>12</sup> ». De même pourrait-on faire l'hypothèse d'une parenté entre le principe de participation de Lévy-Bruhl et l'immersion dans le monde que propose James Turrell avec son projet *Roden Crater*, conçu avec la collaboration du chef de tribu Hopi Gene Sekaquaptewa.

Par la suite, pour échapper à la connotation évolutionniste des termes de « mentalité primitive » et au jugement de valeur qui risque toujours de s'y attacher, l'anthropologie préférera ceux de « mentalité archaïque » et le dualisme « mentalité primitive » / « mentalité civilisée » tendra à céder la place à une nouvelle conception selon laquelle la pensée archaïque et la pensée rationnelle sont appelées à coexister selon des proportions

diverses dans les différentes sociétés humaines. Ainsi, chez un anthropologue comme Sander E. Van der Leeuw, ces modalités « archaïques » de la pensée ne sont plus le propre des « primitifs ». Quand bien même elles sont plus manifestes et donc plus aisément observables chez ceux-ci, elles sont désormais comprises comme participant au fonctionnement mental de l'homme en général, comme correspondant à une structure permanente de l'esprit humain. En d'autres termes, selon cette optique, l'archaïque constituerait le fond sur lequel viendrait se déposer les strates de la culture moderne, un fond plus ou moins enfoui, plus ou moins apparent, mais toujours présent.

Cette dernière idée nous conduit vers le domaine de la psychanalyse, qui postule elle aussi des interactions entre différentes strates de la psyché, qui pense que « la compréhension des faits psychiques passe par la reviviscence au présent d'un passé ignoré du sujet<sup>13</sup> » et qui intègre dans son appareil conceptuel les notions anthropologiques d'« originaire », de « primitif » et d'« archaïque », que ce soit chez Freud ou chez Jung.

18 Freud emprunte volontiers à l'archéologie la métaphore de la stratification, le mot allemand *Schichtung* renvoyant lui-même à l'histoire, *Geschicht*. La psychanalyse est en effet tout entière tournée vers la quête de l'origine et le discours freudien est traversé de multiples figures de l'archaïque ; il est, nous dit Paul-Laurent Assoun, « saturé d'archaïque<sup>14</sup> ». Sous la plume de Freud, la notion d'archaïque passe tout particulièrement par le préfixe allemand « *Ur-* », que l'on traduit par « originaire », « primitif » ou « archaïque » : *Urszene*, *Urphantasien*, *Urvater*, *Urhorde*, *Urzeit*, etc.

Dans trois textes parfois qualifiés d'« œuvres anthropologiques » – *Totem et tabou*, *L'homme Moïse* et *Malaise dans la civilisation* –, Freud établit une corrélation entre la question de l'origine telle qu'elle a été pensée dans le champ de l'anthropologie et telle qu'elle se manifeste dans le champ de la psychologie. Se référant aussi bien à l'évolutionnisme culturel d'un James Frazer qu'au néo-darwinisme d'Ernst Haeckel, Freud pose le développement psychique de l'individu comme la réactualisation du développement de l'espèce. C'est là la reprise de la « loi biogénétique fondamentale » de Haeckel selon laquelle « l'ontogenèse, ou évolution individuelle, est une courte et rapide récapitulation de la phylogenèse, ou développement du groupe correspondant ». Ainsi la « scène primitive » – *Urszene* –, est aussi bien la scène de l'accouplement parental vu par le jeune enfant que l'interdit énoncé dans le passé lointain de l'espèce par le « père primitif » – *Urvater* – dominant la « horde primitive » – *Urhorde*. Cette présence ou cette persistance des temps originaires – *Urzeit* – dans la psyché individuelle, cet « héritage archaïque<sup>15</sup> » – *archaische Erbschaft* – fait directement écho à la notion de survivance de James Frazer pour qui les cultures portent les traces de leur passé.

Chez Jung, le discipline dissident de Freud, la question de l'archaïque trouve une résonance toute particulière dans les deux notions qui sont au centre de sa « psychologie des profondeurs », celles d'inconscient collectif et d'archétype. L'« héritage archaïque » qui consistait pour Freud en « des traces mnésiques relatives au vécu des générations antérieures<sup>16</sup> » ou en « des précipités de l'histoire de la civilisation humaine<sup>17</sup> », devient dans le système élaboré par Jung un niveau spécifique de l'inconscient, le plus profond. C'est, sous la couche qu'il dit superficielle de l'inconscient individuel, « un fondement psychique universel<sup>18</sup> », l'« inconscient collectif » ; collectif et universel, puisque commun à tout homme, quelle que soit la culture à laquelle il appartient et quels que soient ses expériences et ses acquis individuels. C'est un inconscient que Jung qualifie également d'« archaïque », puisqu'en deçà de toute construction culturelle. Cette couche profonde de l'inconscient collectif est le lieu des archétypes, « images originelles » (*Urbilder*), représentations archaïques qui modèlent le flux de l'énergie psychique : « c'est le vieux mode de penser primitif vivant encore dans nos rêves qui nous restitue ces images originelles ». De ces archétypes, que Jung rapproche des « représentations collectives » de Lévy-Bruhl<sup>19</sup>, on peut donc rencontrer les manifestations dans le rêve, mais aussi dans les productions culturelles que sont les mythes, les croyances religieuses ou encore les figurations plastiques, tout particulièrement celles des arts archaïques. Et ce sont ces arts archaïques sur lesquels se pencheront les artistes américains des années 40 comme Pollock, Rothko, Gottlieb ou Newman pour y chercher une réponse à leur désir de fonder un art moderne et universel.

19

De ce parcours rapide à travers les domaines de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et de la psychanalyse, il ressort que le terme « archaïque » ne saurait se comprendre selon le seul modèle linéaire de la chronologie. Dès lors, en effet, qu'on en examine les usages, on y perçoit une turbulence temporelle, comme s'il impliquait nécessairement, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, « une structure de survivance et d'anachronisme où tous les temps généalogiques cohabitent dans le même présent<sup>20</sup> ». De fait, on pensera à la notion de survivance telle qu'Aby Warburg la met en œuvre pour refonder l'histoire de l'art<sup>21</sup> ou à celle d'anachronisme de Walter Benjamin qui disait de l'origine qu'elle était « tourbillon dans le fleuve du devenir »<sup>22</sup>.

Ainsi, si le terme d'archaïque renvoie aux temps les plus reculés, aux origines, c'est pour mettre en tension ces temps de l'origine avec le présent ou pour en constater la permanence. C'est ce que nous dit le passage de ce terme de sa forme d'adjectif à sa forme de substantif. C'est aussi ce que souligne Yves Vadé lorsqu'il dit : « L'archaïque n'est pas tant du passé, que du *dépassé*, à condition d'ajouter aussitôt que ce dépassé est *toujours présent*<sup>23</sup> ». Mais cette capacité du terme « archaïque » à mettre en péril la



simple vision chronologique des choses n'est-elle pas elle-même, sur un autre plan, le produit de l'histoire ? N'est-ce pas précisément la réflexion anthropologique sur des sociétés que l'on a qualifiées de primitives ou d'archaïques et les explorations psychanalytiques des strates de la psyché humaine qui ont permis à ce terme d'échapper à une simple signification chronologique, de « traverser le temps » ?

Une façon de répondre, partiellement, à cette question est de se tourner vers ce que l'on appellera le « goût de l'archaïque », goût de l'archaïque qui se manifeste dans le domaine artistique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la reconnaissance par les artistes de la valeur artistique des objets « exotiques » ou « sauvages » jusqu'alors tenus pour grossiers et élémentaires.

### LE PRIMITIVISME ET L'ÉMERGENCE DU GOÛT DE L'ARCHAÏQUE

20

Dans son ouvrage intitulé *La préférence pour le primitif*, Ernst Gombrich montre que l'attraction exercée par le primitif et l'archaïque n'est pas chose nouvelle. Cicéron déjà signalait que « devant les tableaux les plus anciens, nous ne cessons de les admirer, précisément pour leur caractère sombre et archaïque<sup>24</sup> ». Le retour à des formes artistiques archaïsantes se manifeste à différents moments de l'histoire, comme une issue possible au vieillissement ou à l'affadissement du style, comme un mode de ressourcement et de revitalisation. La référence de David à l'esthétique austère de la Rome archaïque lorsqu'il peint *Le Serment des Horaces* (1784) répond à ce besoin, de même que la référence des Préraphaélites aux Primitifs italiens ou encore l'engouement des artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'estampe japonaise, alors rangée dans la catégorie des arts primitifs. Cependant, si l'on peut lui trouver des antécédents, le goût artistique pour l'archaïque apparaît plus radicalement à la fin de ce XIX<sup>e</sup> siècle marqué par la quête de l'origine et le développement des questionnements anthropologiques. Ainsi Gauguin, que Kirk Varnedoe qualifiera de « primitif du primitivisme moderne<sup>25</sup> », déclare à la veille de son départ pour Panama en 1887 :

Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art sain. Pour cela, j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais.

On perçoit dans ces mots ce que le rêve romantique d'un atelier des tropiques, tout empreint qu'il soit de la nostalgie du paradis perdu et du mythe du « bon sauvage », doit aux thèses de l'évolutionnisme culturel



qui associent l'esprit du sauvage à celui de l'enfant et les arts primitifs à l'enfance de l'art. L'exotisme géographique se double d'un désir de retour aux sources de l'art et d'un mouvement de régression vers l'enfance : « Vous trouverez toujours le lait nourricier dans les arts primitifs » écrivait Gauguin en 1892 dans son *Cahier pour Aline*. On reconnaîtra également dans les œuvres de Gauguin sur le thème de l'hallucination superstitieuse, comme *La vision après le sermon* (1889), *L'esprit des morts veille* (1892) ou *Paroles du Diable* (1892), une structure d'image qui, enchâssant le monde des esprits dans le monde réel, semble l'exacte illustration, avant l'heure, du principe de participation dont Lévy-Bruhl fera l'une des caractéristiques de la mentalité primitive. Cherchant le ressourcement dans l'archaïque par un travail sur la forme – notamment à travers la technique de la sculpture, « un art des Caraïbes » selon Baudelaire<sup>26</sup> –, l'œuvre de Gauguin se veut aussi primitive par les modes de pensée qu'elle met en jeu.

Si une certaine critique formaliste a focalisé l'attention sur les conséquences stylistiques de la découverte des arts primitifs par les artistes modernes, il est important de reconnaître la place prépondérante que continuera à occuper dans le Primitivisme du xx<sup>e</sup> siècle l'attraction du primitif. « La projection sur les arts lointains de fantasmes primitivistes est une caractéristique majeure du l'art du xx<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> », déclare par exemple l'anthropologue Benoît de L'Estoile. Mais plutôt que de parler de « fantasmes primitivistes », ce qui revient à invalider les choix des artistes au nom d'une vérité sur la nature de ces cultures ou de ces arts dits « primitifs », nous préférons, en parlant de « goût de l'archaïque », nous en tenir à mettre en avant ce qu'impliquent ces choix du point de vue esthétique. À suivre à travers le siècle les prolongements des cette impulsion première donnée par Gauguin, ce que l'on constate c'est la continuité, en certains cas, de modes de pensée hérités d'une vision évolutionniste confrontée à l'apparition, en d'autres cas, d'attitudes nouvelles permettant une requalification des arts primitifs.

Pour des artistes de *die Brücke* comme Kirchner ou Schmidt-Rottluff, les arts africains ou océaniens fréquentés au musée d'ethnographie de Dresde sont vus à travers le filtre d'une idéologie de la spontanéité et du vitalisme où l'on reconnaît tous les présupposés faisant de ces arts la manifestation d'un état premier de la culture, si ce n'est que ces présupposés sont alors affectés d'une valeur positive. Le goût de l'archaïque, sous-tendu par la quête d'« une absolue primitivité » selon les mots de Nolde, répond ici au désir de ressusciter une vitalité capable d'ouvrir des horizons nouveaux tant sur le plan artistique que sur le plan social. Au prix d'une fiction sur l'absence de règles régissant les sociétés et les arts « primitifs », voire au prix de préjugés raciaux, ce goût expressionniste de l'archaïque semble ainsi véhiculer l'idée de l'*Urmensch* comme promesse de renouveau<sup>28</sup>.

Tout autre est, durant les mêmes années, la démarche d'un Picasso. Ne projetant nul discours interprétatif préconçu sur les sculptures africaines qu'il découvre chez Matisse ou chez Derain vers 1906 et qu'il collectionne ensuite avec avidité, il s'intéresse aux principes formels qu'elles mettent en œuvre. Celles-ci constitueront pour lui un répertoire de solutions plastiques ou, plus exactement, de confirmations de ses propres questionnements. Cette approche plastique partagée avec Derain ou Braque, au-delà de ses incidences sur leurs œuvres, fut déterminante en ce qui concerne la reconnaissance des arts primitifs en tant qu'art. C'est ce que souligne Carl Einstein, tout aussi critique envers les Expressionnistes allemands que proche des Cubistes, dans son *Negerplastik*, publié en 1915 :

Certains problèmes qui se posent à l'art moderne ont provoqué une approche plus scrupuleuse de l'art des peuples africains [...] Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé sa signification dans les plus récents efforts des artistes plasticiens. On a deviné que rarement ailleurs que chez les Noirs on avait posé avec autant de clarté des problèmes précis d'espace et formulé une manière propre de création artistique [...] À ce nouveau type de relation a répondu aussitôt une passion nouvelle : on a collectionné l'art nègre en tant qu'art<sup>29</sup>.

22

Cette approche plasticienne, « intellectuelle » selon le mot de Goldwater<sup>30</sup>, de l'« art nègre » a été amplement privilégiée par l'histoire de l'art formaliste. Elle se double cependant d'un autre aspect. Pour Picasso en effet, l'art africain est « un art raisonnable », mais aussi « un art magique » : « un art raisonnable et magique ». Que signifie cette conjonction de deux termes apparemment antinomiques ? Il ne faut pas y voir la superposition de deux modes de réception, l'un formel, l'autre induit par des considérations ethnologiques, mais le résultat d'une expérience unique – celle, par exemple, vécue par Picasso lors de sa visite du musée ethnographique du Trocadéro, alors qu'il travaillait aux *Demoiselles d'Avignon*. Cette expérience est celle d'un art qui acquiert sa force magique par le système plastique qu'il met en œuvre, par l'expressivité formelle. C'est pourquoi l'on peut dire que l'attraction que l'art africain exerce sur Picasso, bien qu'agissant par l'intermédiaire de la forme, constitue bien l'un des aspects de ce goût de l'archaïque que nous cherchons à circonscrire. L'art africain nous renverrait par sa raison formelle même à l'un des fondements possibles de l'art, sa fonction, et son efficacité, magique. Picasso parlera d'ailleurs des *Demoiselles d'Avignon* comme de son « premier tableau d'exorcisme ».

À la suite des expériences de Dada et des « soirées nègres » de Tristan Tzara au Cabaret Voltaire de Zurich, c'est cette dimension magique, que Picasso reconnaissait dans l'art africain, qui constitue l'un

des éléments principaux de l'intérêt que les Surréalistes porteront aux arts primitifs. Cependant, aux œuvres africaines, dont les formes solides et architecturées, carrées dans l'espace, tendent à manifester la présence effective de réalités mystiques – à les présentifier –, les Surréalistes préféreront les productions de l'art océanien ou de l'art amérindien. Ces dernières en effet, faisant plus volontiers intervenir la couleur, les jeux de courbes, l'assemblage de formes ou de matériaux hétérogènes, répondent davantage à leur goût pour l'étrangeté et sont plus proches de l'idée de « beauté convulsive ». Mais ce qui fonde le rapport du Surréalisme aux arts « primitifs » n'est pas seulement l'étrangeté magique qui émane de ces œuvres, c'est le mode de relation au monde auquel celles-ci participent. Lecteurs de Frazer et de Lévi-Bruhl, les Surréalistes, comme Breton, Masson ou Ernst, reconnaissent dans ces œuvres les produits d'une « mentalité primitive » pour laquelle le rêve fait partie intégrante de la vie quotidienne et pour laquelle le monde concret est en constante fusion avec celui des esprits. Lecteurs de Freud, ils partagent la comparaison que celui-ci propose dans *Totem et Tabou* entre « la psychologie des peuples primitifs, telle que nous la révèle l'ethnographie, et la psychologie du névrosé telle qu'elle ressort des recherches psychanalytiques<sup>31</sup> ». Le goût de l'archaïque correspond ici aux aspirations du Surréalisme à créer une philosophie de la vie et de l'art fondée sur le pouvoir créateur de l'inconscient et plongeant ses racines dans un fond mental partagé par l'humanité entière. Ainsi Breton soulignera par exemple « les affinités de la pensée surréaliste et de la pensée indienne<sup>32</sup> ».

23

Cette recherche d'une communauté de fond entre la création artistique moderne et les arts primitifs trouve son écho et ses prolongements chez les artistes newyorkais qui seront rangés sous la bannière de l'« Expressionnisme abstrait », mais qui se firent également appeler « les faiseurs de mythes » (*the myth-makers*) : Pollock, Rothko, Gottlieb, Newman. Bien que leurs œuvres les plus célèbres de la fin des années 40 ne laissent plus percevoir de relations formelles explicites avec les arts primitifs, elles sont l'aboutissement d'une démarche qui prend son départ – en particulier chez Pollock et Gottlieb – dans une référence étroite à ceux-ci. Introduites par Breton, Ernst, Masson – mais aussi Lévi-Strauss – qui s'installent à New York en 1941, les idées du Surréalisme associant l'ethnologie et la psychanalyse dans l'approche des arts primitifs rejoignent la volonté des jeunes peintres newyorkais de fonder un art qui se veut à la fois américain, moderne et universel. Cependant, ce qui marque la spécificité des Newyorkais est leur adhésion aux théories de Jung sur l'inconscient collectif, les archétypes et les symboles. Celles-ci sont notamment diffusées par le collectionneur et marchand d'art primitif John Graham, auteur de plusieurs textes exposant ses positions sur l'art, qui écrit : « Le but de l'art est tout particulièrement de rétablir le contact

perdu avec l'inconscient, avec le passé primordial de la race de façon à ramener à la conscience les événements lancinants de l'inconscient collectif<sup>33</sup> ». En 1943, dans une lettre ouverte au *New York Times*, Gottlieb, Rothko et Newman défendent quant à eux en termes jungiens leur intérêt pour « les mythes primitifs et les symboles qui continuent aujourd'hui d'avoir une signification » : « Le seul sujet valide, c'est celui qui est tragique et hors du temps ; c'est pourquoi nous professons notre parenté avec l'art primitif et archaïque<sup>34</sup> ». Cette position se veut alors une avancée par rapport aux primitivismes antérieurs :

Pour nous, illustrer les rêves n'est pas suffisant. Alors que l'art moderne a reçu sa première impulsion de la découverte des formes de l'art primitif, nous pensons que son importance réelle ne réside pas dans un simple arrangement formel, mais dans la signification spirituelle qui sous-tend toute œuvre archaïque. Si ces images brutales et démoniaques nous fascinent, ce n'est pas qu'elles sont exotiques, ni surtout qu'elles nous donnent la nostalgie d'un passé d'autant plus envoûtant qu'il est lointain. C'est au contraire l'immédiateté de ces images qui nous portent irrésistiblement vers les chimères et les superstitions, les fables de sauvages et les étranges croyances que l'homme primitif a su exprimer de façon si frappante<sup>35</sup>.

24

Avec la génération des « faiseurs de mythes », le goût de l'archaïque, dont on a pu suivre l'émergence et les différentes modulations depuis Gauguin, ouvre sur l'idée d'une dimension universelle et anhistorique de l'art. Ce goût de l'archaïque traversant les pratiques artistiques rejoint ainsi ce que véhicule la notion d'archaïque elle-même, telle qu'elle s'est dessinée à travers les réflexions anthropologiques et psychanalytiques du début du siècle. Ce qu'instaurent ces réflexions est l'idée que l'archaïque ne relève pas d'une simple question de chronologie. Tout en renvoyant à l'idée d'origine, l'archaïque serait à comprendre, comme nous le formulons plus haut, comme une dimension toujours active du présent. C'est en ce sens que l'archaïque peut être dit « contemporain », ou plus précisément « toujours contemporain ».

Mais l'archaïque est également contemporain dans un autre sens, dans un sens non pas absolu mais relatif. S'il est toujours prêt à intervenir dans « le fleuve du devenir », si l'on peut le comprendre comme une sorte de hantise du présent, il semble que, dans le domaine de l'art notamment, il soit à certains moments de l'histoire tenu à distance, « refoulé » dirait la psychanalyse, alors qu'à d'autres il se manifeste de façon particulièrement active. La période contemporaine serait, semble-t-il, un de ces moments de réactivation de l'archaïque. Au-delà du constat, plusieurs tentatives d'explications sont possibles. Certains verront dans ce phénomène le résultat des recherches plastiques de la modernité, qui déconstruisent les présupposés de la tradition esthétique occidentale. Ils y reconnaîtront ainsi

la volonté des artistes de revenir à des formules « intemporelles » pour échapper à cette tradition jugée éculée. D'autres comprendront cette réactivation de l'archaïque comme la conséquence du contact historique de l'Occident avec les cultures et les arts primitifs et la confrontation avec l'altérité que cette rencontre provoque. D'autres encore y verront, plutôt qu'un retour à l'archaïque, un retour *de* l'archaïque. Toutes ces hypothèses peuvent se combiner les unes aux autres, mais sans doute faut-il comprendre plus largement ce phénomène comme l'effet d'un tournant épistémologique consécutif aux constructions anthropologiques et à l'invention de la psychanalyse, voire aux avancées d'autres champs du savoir, philosophiques ou même scientifiques, qui impliquent un autre modèle temporel et permettent de penser l'anachronisme.

La formule « archaïque contemporain » implique cependant d'autres questions. Quelle est la place de cet archaïque dans ce que l'on appelle l'art « contemporain », c'est-à-dire l'art de la fin du xx<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle ? Y est-il toujours actif, et si oui, quelles en sont les formes, les modalités, les substrats idéologiques ? On pourrait ainsi interroger les références nombreuses du Land art aux sites des cultures archaïques comme Nazca ou Stonehenge, la récurrence de figures archétypales – carrés, cercles, spirales, labyrinthe, On pourra la reconnaître dans la mise en œuvre de la matière et dans la primauté accordée aux matériaux bruts ou naturels, tout comme dans le recours à des gestes techniques rudimentaires. Dans l'art contemporain, l'archaïque peut se manifester aussi dans une relation à la nature, voire dans des pratiques artistiques immersives qui, par certains aspects, semblent parfois actualiser la croyance en une continuité spirituelle entre l'homme et son environnement. On pourra se tourner vers le néo-primitivisme de Penck, de Kiefer, de Baselitz ou de Basquiat. On pourra aussi reconnaître cette présence de l'archaïque dans certaines démarches artistiques qui transfèrent dans le domaine de l'art des modes de comportements proches du rituel comme celle des actionnistes viennois ou de Joseph Beuys. Si ces manifestations de l'archaïque sont particulièrement perceptibles dans nombre de pratiques artistiques des dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, qu'en est-il aujourd'hui, à l'heure des nouvelles technologies ? Cependant, la question pourrait s'étendre en dehors du domaine des arts plastiques au sens étroit du terme et concerner tout aussi bien certaines pratiques actuelles du corps telles que tatouages « tribaux », piercings et autres labrets.

25

## PRÉSENTATION DES CONTRIBUTIONS

Chacun des textes réunis dans ce numéro de *Figures de l'art* apporte à cette question de l'archaïque contemporain son éclairage particulier, prenant le parti soit de rendre compte d'un cas de figure singulier, soit de développer une réflexion théorique transversale. Ces textes se répartiront

en trois sections : I. Face aux arts primitifs, III. Figures de l'archaïque dans l'art contemporain, II. Perspectives théoriques.

### Face aux arts primitifs

La première section regroupe des textes qui portent principalement l'attention sur les arts primitifs. Bien que provenant de cultures diverses – africaines, océaniques, amérindiennes, etc. –, ces arts ont été perçus par l'Occident comme constituant un ensemble dont le trait distinctif serait de nous renvoyer à une origine de l'activité artistique. La quasi totalité des termes utilisés pour désigner cet ensemble tourne autour de cette idée : arts primitifs, arts archaïques, arts sauvages, arts des origines, arts primordiaux, arts premiers.

C'est cette question de la réception des arts primitifs qui est abordée par les trois premiers textes. En faisant un retour historique sur les modalités de compréhension de ce qu'elle appelle quant à elle les « arts extra-occidentaux », Nadine Marinez interroge la notion de fétiche ainsi que les pratiques muséographiques pour ouvrir sur les perspectives offertes par l'ethnoesthétique : « L'archaïque comme distance relative : l'exemple des arts dits "premiers" ». Cette réflexion trouve son prolongement dans le texte de Dominique Clévenot qui propose de suivre différents moments de la requalification des productions plastiques dites « primitives » en tant qu'art et d'en dégager les implications du point de vue de la sensibilité esthétique actuelle : « De la reconnaissance des arts "primitifs" à la transfiguration de l'archaïque ». C'est également cette même question du regard occidental sur les arts primitifs qu'abordent Brigitte Derlon et Monique Jeudy, mais sous un angle particulier, en développant, à partir d'une enquête d'ethnologue dans le milieu des collectionneurs d'art primitif, une réflexion sur l'appropriation esthétique : « Le procès de l'appropriation : la réception de l'art primitif ».

Suivent trois textes qui impliquent une relation de face à face entre des objets ou des pratiques appartenant au domaine des arts primitifs et de l'art occidental. L'article de Christine Buignet propose ainsi une rencontre inattendue entre les statuettes à miroirs du Congo et les croyances liées à l'image photographique comme « miroir qui se souvient » : « Ces miroirs qui nous regardent : statuettes *minkisi* et photographie ». Cette dimension magique de l'image qui inquiète les présupposés esthétiques généralement admis est au centre de la réflexion de Jean Arrouye dont l'article est consacré au travail photographique réalisé par Olivier Rebufa avec la participation d'une *napéné*, devineresse-guérisseuse, rencontrée au Sénégal : « Plongée en archaïsme et imagination photographique : *Kawat-Kamul* d'Olivier Rebufa ». L'article de Michel Perrin, quant à lui fondé sur des relations complices avec les peintres Bengt Lindström et François Bouillon, porte la question sur les relations, revendiquées par certains, entre l'artiste et le chamane : « Entre ethnologie et art contemporain ».

### Figures de l'archaïque dans l'art contemporain

Les textes qui constituent la deuxième section prennent pour objet d'étude des pratiques artistiques contemporaines dans lesquelles on peut reconnaître une dimension archaïque. Cette dernière peut être dans certains cas le propos central et déterminant de l'œuvre ; dans d'autres cas, elle constitue davantage un critère de lecture interprétatif qui se veut opérant.

Dans un premier groupe d'articles, ce sont les formes, les matériaux, ou les gestes mis en œuvre qui induisent de façon explicite ou implicite la référence à l'archaïque. Dans son analyse de la démarche et des œuvres de Richard Long, Fabien Faure récuse toute interprétation *a priori* archaïsante ou primitivisante impliquant une quelconque influence pour s'attacher au contraire à nuancer son propos en distinguant ce qui relève des procédures utilisées par l'artiste et ce qui se construit dans les discours critiques : « L'œuvre au présent de Richard Long ». Si la relation au sol dans les pratiques du Land art peut constituer un point d'ancrage de la notion d'archaïque, la réflexion d'Isabelle Alzieu porte la question dans le domaine architectural en relevant la tendance récente à concevoir des musées enfouis sous terre, tendance qui pointe le retour à la terre comme figure de la mémoire profonde du monde: « Architecture ensevelie : résurgence de l'archaïque dans le monde contemporain ». C'est encore un autre domaine de la création que Brice Genre soumet à la question de l'archaïque en explorant la notion d'archétype à partir des procédures de l'empreinte dans le travail du designer italien Francesco Binfare : « Francesco Binfare : une quête de l'*arkhè*-type ou l'expression de l'utopie ».

27

Les trois articles suivants peuvent se regrouper autour de la question de l'altérité qu'induit fréquemment la notion d'archaïque. Cette question de l'altérité est l'un des fils conducteurs du texte de Jean Arnaud qui s'intéresse à la place des représentations animales dans l'art contemporain, en prenant notamment en compte ses propres réalisations sur le thème du poulpe et du rhinocéros : « Archaïsme animal dans l'art figuratif au *xxi*<sup>e</sup> siècle ». Convoquant le travail de plusieurs artistes – Serguei Paradjanov, Sarkis, les frères Quay, et Michel Nedjar –, la réflexion de Sabÿn Soulard entraîne quant à elle le lecteur dans l'hétérogénéité des techniques d'assemblage et de collage, l'impureté des substances et des humeurs et les profondeurs de l'inconscient et de l'occulte : « Anachronisme / du collage aux substances ». Autre manifestation de l'archaïque, liée cette fois au matériau argile et à la pratique de la performance, l'expérience scénique de Miguel Barceló et Josef Nadj – *Paso doble* – est l'objet que Khalil M'rabet se propose d'analyser comme une quête de l'origine : « *Paso Doble* de Miquel Barceló et Josef Nadj : l'archaïque éphémère ».

Deux contributions enfin, se penchent sur certaines pratiques du corps dans l'art contemporain qui remettent en cause, de façon parfois radicale, l'image du corps telle qu'elle s'est construite dans la culture occidentale.



Dans un texte nourri des apports de l'anthropologie, Emma Viguier aborde des pratiques corporelles comme celles des actionnistes viennois ou de Fakir Musafar, pratiques dans lesquelles elle voit la volonté de se mettre à l'épreuve d'une altérité primordiale, promesse de régénérescence : « Pratiques du corps et tentation de l'Origine ». S'intéressant à des pratiques du corps extrêmes, telles que celles de l'« activiste anatomique » Lukas Zpira qui font directement référence à certains rituels des sociétés dites « archaïques », Cathy Souladié s'interroge sur les implications esthétiques de la douleur, de l'auto-mutilation ou des transformations corporelles : « Le *Body hacking* ou un néo-archaïsme dans l'art corporel occidental ».

### Perspectives théoriques

Cette troisième section regroupe des textes à orientation théorique ou interprétative qui tentent de cerner l'archaïque en tant que notion.

Quatre contributions, tout en suivant des voies nettement différentes, se font écho, par les questions qu'elles soulèvent et les motifs qui les traversent. Celle de Michel Guérin aborde la notion d'« archaïque » dans le contexte de la pensée grecque, menant ainsi une réflexion à partir de la double signification du terme « *arkhè* » comme commencement et comme commandement qui le mène à aborder le domaine du mythe et la figure du *kratos* : « L'archaïque est dur ». La contribution de Sophie de Mijolla-Mellor, qui fait également référence aux figures de l'origine dans le mythe grec, se penche sur la notion d'informe liée à l'idée d'origine comme chaos pour en éprouver la pertinence dans le champ de la psychanalyse : « De l'informe à l'archaïque ». Prenant son point de départ dans l'analyse de la sculpture de Baselitz, la réflexion de Frédéric Guerrin montre comment le néo-expressionnisme allemand est le lieu de résurgence des oppositions antiques entre brutalité originare et civilisation : « L'œuvre inculte du néo-expressionnisme allemand ». Le propos de Bernard Lafargue, mené avec verve, visite sous l'éclairage contrasté d'Hegel et de Nietzsche les expositions de William Rubin d'une part et de Jean-Hubert Martin d'autre part consacrées à la rencontre entre art occidental et arts extra-occidentaux : « Les nouveaux visages, kitsch, de Dionysos ».

Les textes suivants, affichant chacun une posture théorique particulière, cherchent à penser la nature de l'archaïque selon des modes de temporalité différents, historiques, anhistoriques ou transhistoriques. Patrick Lhot propose ainsi de saisir la notion d'archaïque en tant que phénomène de l'histoire de l'art, en se référant aux expériences d'« optophonétique » de Raoul Hausmann à la fin des années 1910, expériences dans lesquelles il voit l'irruption d'un « primordial nouveau » : « De Carl Einstein à Raoul Hausmann : l'art au présent de l'expérience vécue ». En référence aux peintures pariétales préhistoriques et aux arts qu'elle appelle « exogènes », Francesca Caruana propose de

reconsidérer la notion d'archaïque de manière anhistorique en prenant en compte le rapport au support et son implication dans le processus de symbolisation : « La paroi, figure de l'art ». Claude Amey enfin, après avoir posé un schème historique en trois blocs, archaïque, classique, contemporain, propose de perturber les temporalités en pensant le contemporain comme mémoire, voire comme provenance de l'archaïque : « Provenance artistique de l'archaïque ».

## Notes

- 1 - Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Éditions de Minuit, 2000, p. 244.
- 2 - Ces textes émanent d'un colloque organisé à l'Université de Toulouse le Mirail les 21, 22 et 23 février 2008.
- 3 - Henri Michaux, *Emergences-résurgences*, Albert Skira éditeur, 1972, pp. 25-26.
- 4 - Cf. Jean-Pierre Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation des apparences », in *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983. pp. 25-37.
- 5 - Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, 1990, p. 89.
- 6 - J.-J. Winckelmann, cité par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002, p. 18.
- 7 - Lewis Henry Morgan (1877), *La société archaïque* (Traduction française par H. Jaouiche), Éditions Anthropos, 1971.
- 8 - François Laplantine, *L'anthropologie*, Éditions Seghers, 1987, p. 65.
- 9 - Sur la réception des œuvres « primitives » et leur appréciation esthétique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, pp. 29-40.
- 10 - Ernest Hamy, « la figure humaine chez le sauvage et chez l'enfant », *L'Anthropologie*, XIX, 1908, pp. 385-386.
- 11 - Lucien Lévy-Bruhl, *Carnets*, PUF, 1998, pp. 77-78 (27 juillet 1938).
- 12 - Cité par Donald Kuspit, « Autonomous Body », in *Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Saint-Jacques de Compostelle, 1996, pp. 35-82.
- 13 - Sophie de Mijolla-Mellor, « La pensée archaïque dans les mythes magico-sexuels », *Topiques* n° 84 (2003), p. 17.
- 14 - Paul-Laurent Assoun, « L'archaïque chez Freud : entre logos et anakè », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 26, L'archaïque (automne 1982), p. 31.
- 15 - Cf. Sigmund Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, 1986, pp. 193-198.
- 16 - *Ibid*, p. 195 : « L'héritage archaïque de l'homme n'englobe pas seulement des dispositions mais aussi des contenus, des traces mnésiques relatives au vécu des générations antérieures ».
- 17 - Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF, 1954, p. 418.
- 18 - Carl G. Jung, *Les racines de la conscience*, Édition Buchet/Chastel, 1971, p. 24.
- 19 - *Ibid*, pp. 25 et 534.

- 20 - Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 108.
- 21 - Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*
- 22 - Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, pp. 233-248.
- 23 - Yves Vadé : « retour du primitif, permanence de l'archaïque », in *Modernité* n° 7, Le retour de l'archaïque, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 7.
- 24 - Cité par Ernst Gombrich, *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Phaidon, 204, p. 7.
- 25 - Kirk Varnedoe, « Gauguin », in *Le primitivisme dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle* (dirigé par W. Rubin), Flammarion, 1984, p. 179.
- 26 - Charles Baudelaire, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », in *Salon 1948, Curiosités esthétiques et art Romantique*, éditions Garnier, 1962, p. 187.
- 27 - Benoît de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, 2007, p. 237.
- 28 - Sur le primitivisme de l'Expressionnisme allemand, son histoire et son idéologique, voir Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, Yale University Press, 1991.
- 29 - Carl Einstein, *La sculpture nègre* (traduction de Liliane Meffre), L'Harmattan, 1998, p. 18.
- 30 - R. Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, PUF, 1988.
- 31 - S. Freud, *Totem et Tabou*, Payot 1937, pp. 9-10.
- 32 - Cité par Evan Maurer « Dada et Surréalisme », in *Le primitivisme dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle* (dirigé par W. Rubin), *op. cit.*, p. 543.
- 33- John Graham, *System and Dialectics of Art*, New York, Delphic Studio, 1937, p. 15.
- 34 - Cité par Irving Sander, *L'expressionnisme abstrait*, Éditions Carré, 1990, p. 70.
- 35- Cité par Irving Sander, *op. cit.*, p. 71.

FACE  
AUX ARTS PRIMITIFS