

Au retour au pays natal

I left Sudan and came back, then suddenly I started to look around, and I started to look for things, for patterns. I have always been fascinated with patterns in local Sudanese handicrafts and what simple peasants were doing and carving and decorating and painting. And suddenly I think that the beauty of it came to me and hit me – it's so strong. I lived with it all my life and yet I never saw it before, until I went outside and came back, with a different outlook towards things.



Ibrahim El-Salahi, *A Funeral and a Crescent*, 1963, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, don de Mriska Marker.

Quand le peintre soudanais Ibrahim El-Salahi, en 1967, dresse le bilan de son expérience artistique, ce n'est pas seulement son expérience personnelle, mais, selon Salah Hassan, celle de la plupart des artistes modernes africains. El-Salahi continue :

And this is when I started looking – just travelling all over Sudan and looking at whatever people did – at their homes, their beds, the praying carpets, the way they put saddles on their camels or oxen. And this fascinated me a great deal and I started just to observe and to draw. But although I said my painting now seems Sudanese in locality, in flavour, I don't deal with it in terms of locality – that it should be Sudanese art – there is no such thing as Sudanese art.¹

El-Salahi, né en 1930, a étudié à la *School of Design* du *Gordon Memorial College* de Khartoum de 1948 à 1951 et plus tard, de 1954 à 1957, à Londres à la *Slade School of Fine Art* et au *Royal College of Art*. Pendant son séjour en Europe – un cas emblématique pour ce que je vais dire toute de suite – il a pris son temps pour une visite à Florence pour meilleur connaître l'art de la renaissance.

¹ Salah Hassan, „The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics“, dans: *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, Olu Oguibwe, Okwui Enwezor (Ed.), London 1999, 214-235, ici: 225.

Le *Gordon Memorial College* a été fondé en 1902. En 1934, pour citer Elsbeth Court,

to complement standard British-style art lessons, the College introduced a design department for the applied arts, with specific efforts to draw on local practices such as calligraphy, leather and woodwork. The instigator was Jean-Pierre Greenlaw, a UK-educated teacher, researcher, illustrator and author, who was passionate about the heritage and cultures of Sudan.”²

Comme on voit, l’idée de s’orienter vers l’artisanat local soudanais ne peut pas avoir été tout à fait nouveau pour l’artiste, même avant son séjour de trois années en Europe. Au retour, quand même, il devient directeur du département de peinture du collège qui a été débaptisé, en 1952, *School of Fine and Applied Art* et va devenir, en 1964, l’université de Khartoum. Je cite encore une fois Elsbeth Court: “Throughout the fifties, the brightest students went overseas to the best art schools in London; nearly all returned to teach at the Khartoum School, which also became the label used for this group of artists.”³

En dépit de sa fascination pour la sculpture, la décoration et la peinture soudanaises traditionnelles, El-Salahi ne parle pas d’*art*, mais d’artisanat. Il dit explicitement « il n’existe pas telle chose que l’art soudanais. » Ça peut sembler marrant, d’un point de vue d’aujourd’hui, puisque les œuvres d’art africains précoloniaux sont vénérés comme chefs-d’œuvre – même s’il faut admettre que le cas du Soudan est en quelque façon particulier et ne répond pas exactement à l’image clichée d’*art africain*. En tout façon, la sculpture, la décoration, la peinture ne seraient-ils pas de l’art ?

À ce point-là, on ne peut pas éviter de revenir à la notion controversée de l’invention européenne de l’art. L’on pourrait même dire invention italienne, puisque, pendant plusieurs siècles, artistes de toute Europe se rendaient en Italie pour meilleur connaître ce que ça veut dire l’art.

Le concept européen d’art, né en Italie

Le concept d’art comme activité à part l’artisanat est né en Italie à l’époque de la renaissance. Dans l’antiquité, peintres comme Zeuxis et sculpteurs comme Phidias ou Praxitèle étaient certainement vénérés par leurs contemporains. Tout de même, leur position était ambiguë, entre simple travailleur manuel de position sociale inférieure et favori du souverain.⁴ C’est la redécouverte des écrits et des œuvres d’art de l’antiquité qui donne lieu, en Italie à l’époque de la renaissance, d’abord au développement de la peinture, de la sculpture et de l’architecture, puis à la théorie – pour nommer Leon Battista Alberti – et enfin, en 1563, à la fondation de la première académie des *beaux-arts* (comme l’on dirait plus tard) à Florence par Giorgio Vasari.⁵

Vasari distingue très nettement entre ce qu’il appelle la manière grecque de la peinture respectivement la *maniera tedesca* ou *gotica* – la manière allemande – de bâtir et ce qu’il appelle *arti del disegno*. Sans entrer trop dans les détails, on peut dire que le terme de *disegno*

² Elsbeth Court, „Art colleges, universities and schools, Sudan”, dans: Clementine Deliss, *Seven Stories about Modern Art in Africa*; Paris, New York 1995, 295.

³ Ibid.

⁴ Hans Poeschel, *Kunst und Künstler im antiken Urteil*, München 1925; Jerome Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven 1974.

⁵ Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.

implique la connaissance d'un système de proportions tel que le *Canon* de Phidias ou celui développé par des architectes de la renaissance.⁶ Si l'on pense à des peintures que nous appelons médiévales – en adoptant la classification de l'histoire forgé dans l'époque de la renaissance – bien sur Vasari ne les aurait jamais accepté comme œuvres d'art.



Jerg Ratgeb, Autel d' Herrenberg, Cène, Détail (ca. 1519), Staatsgalerie Stuttgart.



Albrecht Dürer, „Allerheiligenbild“ (Autel de Landau, 1511), Détail, Wien, Kunsthistorisches Museum.

En ce qui regarde la peinture allemande, Vasari fait une exception pour Dürer qu'il appelle, dans la seconde édition de son œuvre, *pittore mirabilissimo* ou *excellentissimo et raro intagliatore di stampe in rame e legno*.⁷ En fait, Dürer avait voyagé en Italie très tôt et sa peinture doit beaucoup aux sources italiens et à la connaissance d'un système de proportions – ce que l'on ne peut pas dire de tous ses contemporains en Allemagne. Il y a quand même d'autres côtés de son art, si l'on pense aux fameuses aquarelles qu'il peint pendant son voyage en Italie : exceptionnelles pour son temps parce qu'il n'y trouve aucun sens historique ou religieux ou allégorique – probablement parce qu'il s'agissait d'esquisses jamais destinés à être exposés ou vendus. Ce que l'on y voit d'esprit romantique – l'adoration de la nature, le fragmentaire – c'est sans doute la perspective de la postériorité. En plus, il va sans dire son maîtrise exceptionnelle des gravures – ses estampes étaient copiés à travers toute Europe.

Au même temps, dans sa ville natale de Nuremberg, à l'époque la première cité de l'Allemagne, et en toute Allemagne, il n'y avait pas de concept d'art à part les métiers, la technique ou le savoir-faire en général. Quand Johann Neudörfer, en 1547, rédige ses *nouvelles des artistes et des travailleurs* de Nuremberg, il ne distingue point entre les peintres et les sculpteurs d'un côté et la diversité des métiers qu'il propose: les charpentiers, les forgerons, les fondeurs de cloches, un producteur de vis, un fabricant de tuyaux et tant

⁶ Je pense surtout à Sebastiano Serlio, les schémas duquel étaient énormément influentiels pour la diffusion de l'architecture de la renaissance au nord des Alpes, v. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991.

⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. Rosanna Bettarini, vol. IV, 1976, 189-190; vol. V, 1984, 319-322; Gunter Schweikhart, "Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien", dans: id., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, Köln, Weimar, Wien 2001, 137-154.

d'autres.⁸ Le même emploi du terme d'art se retrouve dans le *livre des états* écrit par Hans Sachs en 1567, et seulement la mise à jour de l'œuvre de Neudörfer, publié environ un siècle plus tard par Andreas Gulden, met l'accent sur les 'beaux-arts', en suivant évidemment le modèle de Vasari.⁹ Néanmoins, encore en 1730, Johann Gabriel Doppelmayr de Nuremberg entend le terme d'art dans son sens antique, plus générale, appliqué à tout métier.¹⁰

Bien que Dürer, et de même Jan van Eyck, l'inventeur présumé de la peinture à l'huile, et d'autres peintres flamands étaient bien estimés même en Italie, le modèle c'était l'Italie, où pour meilleur dire : l'antiquité vu par les yeux d'Italie. Ainsi, sur une gravure d'Odoardo Fialetti de 1608, intitulé « Il vero modo et ordine per dessegnar tutte le parti et membra del corpo humano », l'on voit l'atelier d'un peintre où les apprentis s'exercent à dessiner d'après des copies de torses romains. En fait, le Torse du Belvédère sert de modèle pour milliers d'artistes pendant des siècles, comme l'on voit dans un dessein de Melchior Lorch de 1551 – un peintre remarquable né à Flensburg en 1527, qui voyageait en Italie et à Constantinople au service du roi de Danemark – et encore dans une esquisse du jeune Picasso quand il étudiait à l'école d'art de La Coruña en 1892 ou 1893, avant d'entrer dans l'académie de Barcelone.¹¹



Odoardo Fialetti, "Il vero modo ...", gravure (1608), Hamburg, Kunsthalle, Inv. 1678.



Melchior Lorch, Torsi (1551), dessin, Kunstsammlungen Weimar, Inv. KK147.



Pablo Picasso, dessin (1892/93), Museu Picasso, Barcelone.

⁸ *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, Wien 1875.

⁹ *Ibid.*; Jost Amman/ Hans Sachs, *Das Ständebuch*, Frankfurt a. M. 1988 [1567], 19, 22, 48, 54, 72, 85, 86.

¹⁰ Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachrichten von den nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730.

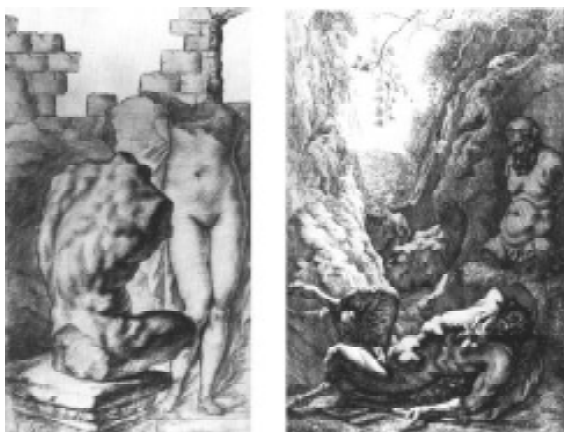
¹¹ Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern 1973; Gunter Schweikhart, „Zwischen Bewunderung und Ablehnung. Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert“, dans: Schweikhart (cfr. note 5), 111-133; à propos de Melchior Lorch v.: Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmografie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, 135-138; *Picasso. Badende* (Catalogue) ed. Ina Conzen, Stuttgart 2005, 18 (cat. 1).

Pour revenir à Dürer : Il n'était pas du tout le premier artiste à s'orienter vers l'Italie. En générale, l'on peut dire que toute peinture européenne jusqu'à l'époque moderne est inconcevable sans des modèles italiens ou antérieurement byzantins. Cependant, on n'avait pas toujours des connaissances très précises, ni chaque artiste avait voyagé en Italie. Ce qu'importe ici c'est que des peintres comme Dürer, van Eyck ou Rogier van der Weyden, bien considérés à leur époque, n'étaient pas néanmoins inclus dans le canon des peintres les plus fameux de Vasari. Il était bien connu, et bien contesté, déjà à l'époque de Vasari même, qu'il se bornait en premier lieu à des artistes de Florence et de la Toscane. Son provincialisme provoquait des réactions d'autres auteurs, pas moins campanilistes, de Venise, de Bologne, de Sienne, mais aussi d'autres pays au delà des Alpes.¹²

Sur les traces de Vasari : Carel van Mander, Joachim Sandrart et les auteurs français

Carel van Mander, par exemple, et Joachim von Sandrart, rendent explicitement hommage à Vasari, mais leur but est de compléter les vies des artistes Italiens avec des vies d'artistes néerlandais ou allemands. « Ce qui n'était donné ni aux Grecs et Romains talentueux, ni de trouver à aucun autre peuple, tant qu'ils le cherchaient, c'était accompli par le Néerlandais fameux Jan van Eyck », écrit van Mander, tandis que Sandrart regrette que personne n'ait songé jusqu'à son temps d'écrire sur les artistes allemands.¹³

Dürer est au cœur des considérations de Sandrart. Il le cite comme peintre, sculpteur, graveur et architecte. La majeure part des artistes allemands antérieurs à Dürer sont nommés en fonction de prédécesseurs, Israël van Meckenem est l'inventeur de la gravure,¹⁴ tous autres proviennent de Nuremberg, parmi lesquels le maître de Dürer, Michael Wolgemut. Tout de même, Sandrart connaît aussi un nombre de peintres français et même la peinture chinoise laquelle, en tout cas, il ne considère pas de haute qualité. Il fait ressortir l'art allemand, tout de même le modèle c'est toujours l'Italie, pour meilleur dire : l'antiquité vue par les yeux d'Italie. L'on voit toujours le Torse de Belvédère soit dans un dessin de Sandrart au cabinet des gravures de Dresde, soit dans la gravure illustrant la sculpture dans son oeuvre principale, la *Teutsche Academie*. Le titre même de son livre s'entend comme compensation pour une institution qui à l'époque n'existait pas en Allemagne.



Joachim von Sandrart, Torsi, dessin,
Dresde, Kupferstichkabinett, C 5709 in C 200;
Satyrus et Silenus, *Teutsche Academie*,
Nuremberg 1679.

¹² À savoir les oeuvres de Giulio Mancini, Carlo Ridolfo, Carlo Cesare Malvasia et d'autres, cfr. Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, ed. Enrico Castelnuovo, Torino 1989 [1964]; id. „La controversia seicentesca sui 'primitivi'“, dans: *Paragone* 119, 1959, 3-28.

¹³ Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, 2 voll., München, Leipzig 1906 [1604], 23; Joachim Von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, München 1925, 50.

¹⁴ Ibid., 58.

En France, en revanche, l'*Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture* a été fondée en 1648, entre autres par le premier peintre du roi, Charles Le Brun, protégé du chancelier Pierre Séguier depuis l'âge de 13 ans.¹⁵ En 1641, le cardinal Richelieu avait essayé de convaincre Nicolas Poussin, le peintre français le plus fameux, de se rendre au service du roi français, mais Poussin préférait de retourner à Rome. Alors le Brun lui était envoyé après pour qu'il apprenne son métier chez le grand maître.¹⁶

L'art, pour ainsi dire, se faisait en Italie, ne pas en France. Pourtant les écrivains français se donnaient bien du mal pour souligner la valeur de la peinture de leur pays. André Félibien avait voyagé à Rome où il connût Poussin qui devenait son héros principal. Il traduit Leonardo da Vinci, il donne une théorie de la peinture et s'étend en détail sur le tableau le plus connu de Le Brun, « Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre ». ¹⁷



Charles Le Brun, Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, Musée de Versailles.

Il écrit même une série de vies d'artistes en suivant l'exemple de Vasari, et dans un petit livre, il donne les noms de 800 peintres de toute époque, parmi lesquels Primaticcio et Rosso Fiorentino qui avaient travaillé à Fontainebleau, tout en observant qu'avant eux, il y avait évidemment des peintres français, les noms desquels avaient malheureusement tombés à l'oubli, qui peignaient non pas à la manière italienne, ce que l'on pouvait voir en regardant les nombreux vitraux des églises.¹⁸ « J'aurai pourtant cet avantage », Félibien conclut se référant à Poussin, « de parler avec éloge d'un Peintre François qui a été l'honneur & la gloire de nôtre nation & qu'on peut dire avoir enlevé toute la science de la Peinture, comme d'entre les bras de la Grece & de l'Italie pour l'apporter en France, où les plus hautes Sciences & les plus beaux Arts semblent s'être aujourd'hui retirés. »¹⁹

Roger de Piles, de sa part, distingue, en 1619, différents *goûts de nation*, mais il ne parvient pas à définir le style français : « Le Goust François a été toujours si partagé, qu'il est difficile

¹⁵ Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge 1997.

¹⁶ A. Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung*, Frankfurt a.M. et al. 2002.

¹⁷ Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997; Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001.

¹⁸ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 vol., Paris 1666-88 ; id., *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, Genève 1972 [Paris 1679].

¹⁹ Félibien, *Entretiens*, 18-19.

d'en donner une idée juste. »²⁰ Il préfère Peter Paul Rubens, ce que lui comportera une reproche amère de la part d'Antoine Joseph Dézallier d'Argenville: « Que dirons-nous de la passion de nos modernes pour les ouvrages de Rubens? Elle lui a fait oublier d'habiles peintres François qui meritoient assurément des éloges. »²¹

D'Argenville continue: « Il sera difficile de pénétrer quel est le peintre & le pays le plus chéri de l'auteur de cet ouvrage, on le trouvera toujours impartial ». ²² Mais derrière cette masque de neutralité se cachent des attaques rhétoriques tranchants contre les auteurs italiens: « les exagérations de Vasari & les digressions de Malvazia sont connus de tout le monde. »²³ En réalité, d'Argenville ne peut pas dissimuler sa prédilection pour les peintres français : « accordons à nos compatriotes lorsqu'ils le méritent, les éloges que nous prodiguons si facilement aux étrangers. »²⁴

Dans son *examen critique des différents écoles de peinture*, écrit en 1768, Jean Baptiste de Boyer d'Argens parle de la jalousie des artistes italiens par rapport à leurs adversaires français. Il reproche l'œuvre de d'Argenville, parce qu'« elle ne met point assez nos peintres français en parallèle avec les italiens & les flamans. »²⁵ En conséquence, il confronte littéralement chaque artiste italien, allemand, flamand ou néerlandais avec un artiste français. À cette fin, ainsi que l'avait fait d'Argenville, il laisse de côté tout peinture avant Raphaël et Léonardo et n'hésite même pas de comparer Le Brun avec Michelangelo.

Franchement, bien qu'à l'époque baroque, le style français était certainement dominant, personne aujourd'hui ne considérerait Le Brun au même niveau de Michelangelo, ni de Velázquez ou de Rembrandt. De leur temps, de l'autre côté, ni Rembrandt ni Velázquez faisaient part de l'histoire d'art, parce que l'histoire d'art néerlandais et espagnol n'était pas encore écrit. En fait dans ces pays, l'artiste jouait un rôle bien moins splendide qu'en Italie ou en France. Aux Pays-Bas, peu d'artistes étaient capable de vivre de leur peinture, tandis qu'en Espagne, ils étaient regardés simples artisans, un problème répétément thématise par Velázquez.

La modernité : le monde par les yeux de Paris

C'est seulement au cours du 19^{ème} siècle que Paris devient vraiment la capitale de l'art. De l'art moderne : La modernité, ça veut dire précisément que l'on ne s'oriente plus vers l'antiquité. C'est la définition du terme dès son apparition précoce dans la *Querelle des Anciens et des Modernes* du 17^{ème} siècle.²⁶ En ce qui concerne les arts visuels, le procès va se déclencher environ 1800 quand le romantisme s'oppose au classicisme. Néanmoins, au même temps que la culture européenne commence à s'émanciper de l'antiquité, elle va chercher ses origines dans un passé de plus en plus lointain. Ce « retour aux sources » sur les traces du « bon sauvage » de Rousseau commence déjà avec Winckelmann qui, au lieu de l'âge romain

²⁰ Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres Avec des reflexions sur leurs Ouvrages*, Hildesheim 1969 [Paris 1699], 532.

²¹ A.-N. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745, viii.

²² Ibid., viii.

²³ Ibid., vii.

²⁴ Ibid., viii-ix.

²⁵ Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, *Examen critique des différents écoles de peinture*, Genève 1972 [Berlin/Paris 1768], 3-4.

²⁶ Hubert Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France. De la défense et illustration de la langue française aux parallèles des anciens et des modernes*, Genf 1968 [Nancy 1914] ; Anne-Marie Lecoq, *La querelle des anciens et des modernes. XVIIe - XVIIIe siècles*, Paris 2001.

et hellénique, va s'intéresser aux *origines* de l'art classique. Le même procès continue avec la recherche des origines des cultures nationales chez Johann Gottfried Herder²⁷ et avec l'égyptomanie sous Napoléon, pour se fondre, pendant l'époque coloniale, dans un cadre d'un primitivisme générale et variable lié à la pensée évolutionniste.

Les artistes, au cours du 19^{ème} siècle, vont chercher leurs modèles dans un espace et dans un temps de plus en plus lointain qui se définit par la distance à l'esthétique classique : On pourrait commencer avec les « Primitifs » – un groupe d'élèves de Jacques-Louis David –, en suivant le courant très vaste qui se réfère à la peinture avant Raphaël, aux « primitifs » italiens, français ou flamands, à l'art médiévale, en incluant le groupe des préraphaélites, à travers le japonisme des impressionnistes, de Van Gogh et de Toulouse-Lautrec, jusqu'à la



Vincent Van Gogh, Japonaiserie (d'après Ando Hiroshige, 1886/ 88), Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.



La "proportion africaine" chez une figurine Baule (Côte d'Ivoire, coll. privée, Tucson), Pablo Picasso (1907, Musée Picasso, Paris), et Fernand Léger (esquisse pour le ballet "La création du monde", 1922/23, coll. privée, New York).



« découverte » des « arts premiers » par les artistes modernes, c'est à dire des statues et des masques de l'Afrique et de l'Océanie.²⁸ Le modèle, en ce moment, ce n'est plus l'antiquité vu par les yeux d'Italie, mais le monde vu par les yeux de Paris, de Dresde, de Berlin et d'autres centres de l'art moderne.

Qu'est-ce qu'il y a de comparable entre le cas d'un Albrecht Dürer et d'un Ibrahim El-Salahi ? N'est-ce pas que l'art Européen est tout à fait différent de celui des autre parts du monde? De façon que la relation entre un Dürer et un Raphaël, disons, se présente un peu comme une parenté familiale, tandis que, par rapport aux autres parts du monde, il n'y a rien de semblable ? C'est vrai en ce sens que tout art européen, même avant Dürer, doit beaucoup à l'antiquité grecque et romain, à l'art byzantin et italien. Mais n'oublions pas qu'au temps de Dürer, à Nuremberg, il n'y avait point de concept d'art a part des métiers. Ce qu'on nommait l'*art* c'était toute faculté humaine, tout à fait pareil aux concepts que l'on avait, disons, dans l'Inde ou en d'autres part du monde.²⁹ Peut-être c'est là la raison pourquoi Dürer, pendant son voyage aux Flandres, n'avait point de préjugé quand il voyait des choses envoyés du Mexique au roi d'Espagne: des armes, des habits, des articles d'or et d'argent, de plumes et d'autres préciosités. Il exprasse son admiration sans réserve, très insolite pour son temps et

²⁷ *Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*, ed. Regine Otto, Würzburg 1996.

²⁸ Frances Connelly: *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, University Park, Pennsylvania 1995.

²⁹ Erika Moser-Schmitt, „Wertungen von Kunst und Künstler im traditionellen Indien“, dans: Adalbert Gail (Ed.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz 1982, 77-83.

encore pour des siècles suivants, quand il parle du « génie subtil des peuples aux pays étranges ». ³⁰



L'art du Mexique ancien: Boucliers de plumes, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart/ idem sur un dessin d'environ 1600, Collections d'art de Weimar/ Tlaloc ou Quetzalcoatl, Nationalmuseet Copenhague

El-Salahi, lui, s'oriente vers l'Europe tel que Dürer s'oriente vers l'Italie. Mais un peu tout à changé. Il va à Florence, mais Florence, l'Italie, l'antiquité n'est plus le modèle de l'art européen. Le modèle, au moins pour l'art moderne, c'est l'art ainsi dit primitif, c'est-à-dire africaine, entre autres. Ce n'est pas par hasard qu'El-Salahi, quand il est encore au Soudan, ne s'intéresse pas à « l'art » de son peuple tel que l'enseigne déjà Jean-Pierre Greenlaw. Il s'intéresse à l'art européen, il va à l'Europe, mais quand il est là, il découvre que l'art européen a commencé de s'orienter vers l'art africain. Ainsi quand il retourne, il « découvre » tout ce qu'il y a dans son pays, sans cependant abandonner le concept européen d'art.

C'est ainsi un peu pour tout art, pour tous les arts modernes extra-européens, soit-il la musique contemporaine, le roman moderne, le théâtre, la danse, l'architecture ou l'art visuel. Ça commence d'habitude avec un séjour d'un ou de plusieurs artistes en Europe, quelquefois avec un enseignant ou instigateur européen qui a tourné le dos à l'Europe tel que Greenlaw ou Ulli Beier qui a fondé, en Nigeria, entre autres le *Mbari Artist and Writers Club* d'Ibadan et le *Workshop* d'Oshogbo.³¹ Quelquefois il devient très compliqué comme au cas de Dennis Williams qui, venant de Guyana, se rend en Europe pour aller au Soudan avec El-Salahi pour y enseigner, puis à Oshogbo, et enfin retourne à Guyana. Quand il retourne à la Guyana, Williams abandonne l'art pour l'archéologie. Il ne s'intéresse plus pour la culture de ses ancêtres mais pour les origines de son pays.³² Dans la plupart des cas, au contraire, le retour c'est le moment décisif pour la naissance d'un art nouveau.



³⁰ Monika Kopplin, „Was fremd und seltsam ist“. *Exotica in Kunst- und Wunderkammern*“, dans: *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart 1987, 206.

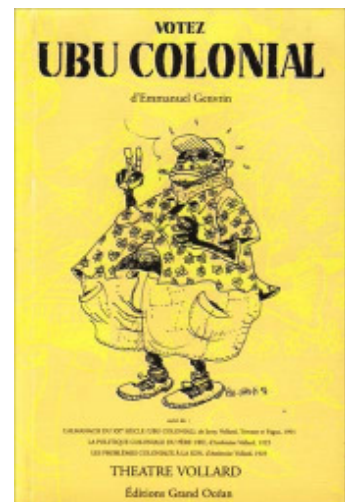
³¹ Je voudrais signaler ici mon livre, Dietrich Heißenbüttel, *Ungleiche Voraussetzungen. Zur Globalisierung der Künste*, Stuttgart 2008, où j'examine, entre autres, les cas de l'art moderne de Nigeria, de sept artistes de différents pays asiatiques, et l'œuvre d'un compositeur chinois ; parmi les nombreux écrits de Beier: Ulli Beier, „A Moment of Hope: Cultural Developments in Nigeria before the First Military Coup“, dans: *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* (ed. Okwui Enwezor), München, London, New York 2001, 45-49.

³² Ulli Beier, „Dennis Williams“, dans: id., *Thirty Years of Oshogbo Art*, Bayreuth 1991, 63-64; Betty J. Meggers, „Dennis J. I. Williams 1923 – 1998“, dans: *SAA Bulletin* (Society for American Archeology), Santa Barbara, vol. 17, no. 4, sept. 1990 (<http://www.saa.org/Publications/SAAbulletin/17-4/saa14.html>).

L'on pourrait dire alors qu'au temps de Dürer, le concept d'art n'était pas encore fixe, au moins en Allemagne et en générale hors l'Italie. Mais l'on suivit, en tout cas, chacun à son capacité, les modèles italiens et antiques. Dans la modernité, au contraire, le terme d'art a pris un statut si évident que personne n'en doute : Quand El-Salahi rentre dans son pays, il dit même qu'une telle chose que l'art n'existe pas. En règle générale, quand même, l'on commence à découvrir l'art partout, même où il n'a jamais existé au plein sens du terme européen. Le concept, avec toutes ses implications de distinction entre l'art et les métiers ou de l'artisanat est devenu une chose quasiment naturelle qui semble avoir été part de l'histoire humaine dès les débuts.

C'est là où Aimé Césaire tombe avec une radicalité toute nouvelle. Quand il retourne à la Martinique, il commence à voir son pays natal, tel qu'un El-Salahi, par les yeux d'Europe. Mais il ne se hâte pas d'y découvrir ce qu'il n'y a pas, c'est-à-dire l'art. Au contraire, il voit le manque : « Eïa pour eux qui n'ont jamais rien inventé [...] Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale ». ³³ C'est là en faite l'origine du terme négritude que plus tard, dans la version de Léopold Sédar Senghor, va devenir le contraire, la célébration des origines, en s'inspirant des écrits européens de Leo Frobenius, l'art de Picasso etc. – origines qu'en réalité ne se retrouvent jamais plus. ³⁴ Le « Cahier d'un retour au pays natal » de Césaire, au contraire, c'est un longue poème sarcastique qui constate le manque, mais au lieu de le colmer d'un passé, d'une culture, d'un art inventé, projetés dans le passé, prend son élan de la différence, du manque même. Il départ du surréalisme, mais il arrive à quelque chose de tout nouveau. Il ne célèbre point le passé, il est content de s'en passer : « Je dis hourrah! La vieille négritude progressivement se cadavérise ». ³⁵

C'est là l'art moderne, car la modernité, c'est la nouveauté, pas la renaissance ou la réinvention d'un passé glorieux. Mais l'art moderne, dès le début, n'a jamais été exclusivement européen. La modernité, au moins dans les arts visuels, consiste dans la découverte du monde, à partir de la mode des estampes japonais. Quelques-uns de ses protagonistes provenaient, pour ainsi dire, eux même a demi du dehors d'Europe. Ainsi Paul Gauguin, peut-être l'artiste plus influentiel pour l'art moderne de son temps, avait passé ses premiers années à Lima en Pérou. C'est la nostalgie de l'autre qui le pousse à dépasser les limites de l'art européen conventionnel et enfin les limites du continent même. Sans Ambroise Vollard, en plus, né à la Réunion, le monde n'aurait pas connu Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso sinon peut-être plus tard. Le galeriste ne retourne pas à son île natale. Mais il écrit, pendant la première guerre mondiale, sur les traces d'Alfred Jarry, son « Ubu colonial » qui démontre très bien qu'il n'a pas oublié le monde hors l'Europe. ³⁶ L'on y revient, sur la Réunion, quand Emmanuel Genvrin, au Théâtre Ambroise Vollard en 1994, y donne sa pièce « Votez Ubu Colonial ». ³⁷



³³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris 1983, 47, 48.

³⁴ Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avantgarde in Senegal, 1960 – 1995*, Durham, London 2004.

³⁵ Césaire, loc. cit. , 60.

³⁶ Ambroise Vollard, *La politique coloniale de Père Ubu*, Paris 1919 ; v. id., *Tout Ubu coloniale et autres textes*, Saint Denis, Paris 1994.

³⁷ <http://www.vollard.com/spip.php?article47>.