



Mouvement(s) exotique(s) et ekphrasis : sur le primitivisme des avant-gardes

Chloé Chaudet, Jean-Marc Moura

► To cite this version:

Chloé Chaudet, Jean-Marc Moura. Mouvement(s) exotique(s) et ekphrasis : sur le primitivisme des avant-gardes. Patricia Gwozdz, Tobias Kraft et Markus Alexander Lenz (dir.). Bilder in Bewegung. Ansichten des Bildlichen zwischen Kunst und Wissenschaft. Festschrift zu Ehren von Ottmar Ettes 65. Geburtstag, de Gruyter, pp.219-228, 2021. <hal-05563652>

HAL Id: hal-05563652

<https://hal.science/hal-05563652v1>

Submitted on 23 Mar 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Mouvement(s) exotique(s) et *ekphrasis* : sur le primitivisme des avant-gardes

Chloé Chaudet

Université Clermont Auvergne, CELIS

Jean-Marc Moura

Université Paris Nanterre, CSLF / IUUF

Ottmar Ette n'a cessé d'explorer les rapports littéraires à l'étranger et à l'altérité, rencontrant parfois le courant littéraire et artistique qu'on nomme exotisme. À propos de la description par Alexander von Humboldt de son arrivée à La Havane¹, il a notamment relevé l'ambivalence des « fabuleuses métamorphoses des tropiques » :

Comme dans un pays de cocagne produisant des impressions exotiques, l'Européen se croit comblé, oubliant le danger qui le guette. Imperceptiblement – on se rappellera le discours européen de la « sauvagerie » analysé par Hayden White –, la plénitude peut devenir un piège qui se referme : les tropiques sont à la fois « rêve » et « abîme », paradis et enfer. L'espace mobile circumplanétaire situé entre les lignes des tropiques voit converger les forces qui meuvent le monde².

L'exotisme littéraire, qui transforme les terres lointaines en autant de pays de cocagne, a été souvent étudié par la critique. En revanche, il est une forme d'exotisme un peu oubliée alors qu'elle est une inspiration occidentale majeure : un exotisme qui s'engendre au carrefour du littéraire et d'autres champs esthétiques, notamment la peinture, et que l'on peut présenter comme un exotisme de l'*ekphrasis*. C'est ce type exotique que nous voudrions rapidement aborder et décrire.

La critique européenne, qui condamne habituellement l'exotisme en raison du sens étroit qu'elle attache au mot, ne retient pas dans sa recension dédaigneuse des formes exotiques ces grands mouvements, assez peu nombreux dans l'histoire de l'art, par lesquels s'opère et se

¹ Le texte est le suivant : « Dans un mélange d'impressions si douces, l'Européen oublie le danger qui le menace au sein des cités peuplées des Antilles ; il cherche à saisir les éléments divers d'un vaste paysage, à contempler ces châteaux forts [...], ces palmiers qui s'élèvent à une hauteur prodigieuse, cette ville à demi cachée par une forêt de mâts et la voilure des vaisseaux. » (Alexander von Humboldt : *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent* [1824-1825, Paris], éd. Hanno Beck, Stuttgart : Brockhaus, 1970, t. 3, p. 348.)

² Ottmar Ette : *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation* [*TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, 2012], trad. Chloé Chaudet, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 130–131.

signale un changement de goût, où 'l'œil' d'une génération se transforme sous l'influence d'œuvres surgies un peu au hasard de civilisations jusqu'alors englouties sous les confusions du cliché ou les profondeurs d'une *terra incognita*. Ces dynamismes esthétiques sont une partie essentielle de l'exotisme entendu comme fait littéraire et culturel. Le japonisme, l'intérêt renaissant pour l'art byzantin, les survivances de la chinoiserie du tournant du XIX^e siècle, et tout particulièrement le primitivisme, sur lequel nous nous focaliserons, constituent autant d'aspects d'un exotisme européen qui a changé la face de l'esthétique contemporaine.

1. Exotisme et *ekphrasis*

Le mode le plus simple de cette assimilation de l'art étranger est l'introduction d'éléments venus d'une autre tradition dans une œuvre. Le portrait *Madame Monet en costume japonais* (1875) par Claude Monet, le fameux service de table en grès peint par Felix Bracquemond (1866-1875) d'après des copies tirées de la *Manga* de Hokusai ou les livres qu'Edmond de Goncourt consacre à Utamaro (1891) et à Hokusai (1896) relèvent de cette technique. Les procédés de cet exotisme sont variables : description, représentation, collage, choix d'une forme ou d'une structure de présentation venant renouveler le traitement d'un sujet. Pourtant, cette incorporation a ses spécificités. Elle détermine un aspect particulier de l'exotisme : le geste de captation d'une œuvre d'art à des fins de renouveau ou de réflexion sur l'esthétique.

Cet exotisme se compose ainsi de l'ensemble des œuvres, littéraires ou artistiques, qui incorporent une œuvre appartenant aux traditions esthétiques d'une autre culture. Sous la diversité des effets – copie pure et simple, distance un peu ironique à l'égard de ce qui est perçu comme une mode intéressante³, souci de justifier son art grâce à une esthétique à la fois différente et proche⁴ – est toujours attestée une méditation de l'artiste sur sa création menée à la lumière d'une autre tradition, d'une autre sensibilité, souvent aussi d'une autre époque.

La découverte de l'art 'primitif' par les artistes au tournant du XIX^e siècle, de Paul Gauguin à Pablo Picasso, a facilité sinon entraîné une évolution décisive de l'art moderne. Le japonisme, un peu antérieur, autorise une évolution comparable puisque c'est de là que naît un certain rapport à l'abstraction, indiquant le chemin vers l'art moderne du XX^e siècle.

³ Nous pensons ici au *Portrait de Madame Monet*, ou à la *Lily Grenier en kimono* (vers 1888) de Toulouse-Lautrec.

⁴ Nous pensons ici aux livres d'Edmond de Goncourt, ou encore à l'influence de la gravure japonaise sur les artistes expressionnistes de *Die Brücke*.

À son aboutissement, l'influence de cet exotisme autorise une transformation du style de l'artiste en raison de l'intériorisation des traditions esthétiques étrangères. En termes rhétoriques, cette incorporation répond à ce que les rhétoriciens grecs puis latins nommaient l'*ekphrasis* : la description littéraire (intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – dans une fiction. Il s'agit de « la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art⁵ », où se dessine, par un effet moderne de mise en abyme, une réflexion de l'artiste sur son art. L'*ekphrasis* est en l'occurrence d'un type particulier puisqu'elle décrit une œuvre appartenant à une tradition étrangère. Il s'agit donc d'une *ekphrasis* exotique définie comme la *description littéraire d'une œuvre d'art (réelle ou imaginaire) appartenant aux traditions esthétiques d'une autre culture*.

Peut-être est-il dans la vocation de l'*ekphrasis* exotique d'être en quelque sorte assimilée dans un texte jusqu'à le saturer de tous les aspects de sa nouveauté, si bien que sa forme première, purement descriptive, s'évanouit souvent dans une œuvre globalement modifiée par l'influence étrangère. Il paraît d'autant plus nécessaire d'identifier cet exotisme *ekphrastique* qu'au XX^e siècle, il a atteint un développement jusqu'alors inouï en raison de la généralisation des échanges entre les traditions esthétiques. Producteur de formes diffuses, fragmentaires, parcellaires mais aussi novatrices, il correspond à deux tendances propres à l'artiste contemporain : le métissage, entendu comme situation au carrefour de toutes les traditions esthétiques, et la réflexivité, caractéristique d'un artiste toujours plus soucieux de s'interroger sur les présupposés de sa création et sur son statut dans la société. À cet égard, le primitivisme des avant-gardes constitue un exemple remarquable.

2. Le primitivisme

Il y a chez les avant-gardes une mystique de la terre vierge dont certains pays lointains constituent la métaphore privilégiée. Antipodes géographiques et spirituelles, ces terres dévoilent la pure sauvagerie étouffée chez l'homme « civilisé ». Le mouvement est partout identique : retour aux sources de la vie spirituelle et créatrice, rétablissement des contacts originels avec la réalité et la vie, conception de l'enfant et de l'adolescent comme 'primitifs' de

⁵ Philippe Hamon : *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris : Macula, 1991, p. 8.

la sensibilité et de l'imagination⁶. La *Carte du monde idéale* (1929) des surréalistes fixe ainsi un voyage de l'esprit où se mêlent Pacifique, îles Hawaï, Asie, Chine, autrement dit les pays 'primitifs' ou bien ceux qui permettent encore à la poésie d'exister dans la vie des hommes⁷.

Le primitivisme fascine d'abord les avant-gardes pour sa force d'affranchissement à l'égard de l'Occident. Selon elles, la civilisation n'est rien d'autre que ce qui réfrène l'imagination et demeure incapable de s'accorder à ses libres forces. Trois grands courants correspondent à cet appel à la libération intérieure : l'intérêt pour l'art nègre, le goût du mythe, et ce « primitivisme intégral » qu'est le surréalisme, selon une formule de Picasso⁸. André Breton l'a rappelé : « l'écrivain et l'artiste, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, subissent électivement l'influence de l'art japonais alors que le début du XX^e siècle les trouve tournés vers l'interrogation de l'art africain⁹. » L'intérêt pour l'Afrique s'était éveillé en Europe dès les années 1860 grâce aux explorateurs. À l'époque du Congrès de Berlin, les ethnologues rapportaient de plus en plus de spécimens d'un art qui intriguait. Bientôt, cette production esthétique allait prendre une importance notoire, s'étendant à toute l'Europe à partir de la France. La première exposition sinon exclusivement consacrée à l'art nègre, du moins désignant explicitement la sculpture africaine comme telle se tient dans les locaux des Galeries Levesque de mai à juin 1913¹⁰. C'est le départ en Europe d'une mode nègre qui a commencé avec l'introduction dans la société parisienne du goût pour les formes brutes et les couleurs qui avaient d'abord séduit les artistes¹¹, mais qui n'est pas cantonnée au milieu des créateurs. Si les fétiches africains s'entassaient dans les ateliers de Picasso, Braque ou Archipenko, la mode nègre est aussi celle du jazz des Noirs américains, évoqué par Morand dans *Magie noire, chronique du XX^e siècle* (1928), et jusqu'à la *Revue Nègre* du théâtre des Champs Élysées (1925) ou à Joséphine Baker aux Folies Bergères, marques d'un primitivisme bon marché.

Le mouvement Dada a été le premier courant littéraire à s'intéresser à 'l'art nègre'. Du début de la Première Guerre mondiale jusqu'aux années 1920, les activités de Dada-New York et surtout de Dada-Zürich élargissent le champ de la littérature et des arts visuels. Marqué par

⁶ Sur le lexique de ce primitivisme, voir Joachim Schultz : *Wild, Irre und Rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden zwischen 1900 und 1940*, Giessen : Anabas-Verlag, 1995.

⁷ André Breton : *Entretiens*, Paris : Gallimard, 1969, p. 280-281.

⁸ Pablo Picasso : « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n°14, juillet 1925, p. 26-30, p. 27.

⁹ André Breton : *La Clé des champs*, Paris : Pauvert, 1967, p. 267.

¹⁰ Nous renvoyons à Jean Laude : *La Peinture française et « l'Art nègre » (1905-1914)*, Paris : Klincksieck, 1968.

¹¹ On sait l'intérêt de Guillaume Apollinaire pour l'art primitif (les fétiches d'Océanie et de Guinée sont mentionnés dans le poème « Zone », en 1912). Dans les années 1920, livres et articles sur les arts primitifs se multiplient : Henri Clouzot et André Level : *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris : Devambez, 1919 ; « Opinions sur l'art nègre » (rédigées par Jean Cocteau, Juan Gris, Jacques Lichpitz, Pablo Picasso...) dans la revue *Action* en 1920, photographies d'objets primitifs dans les revues d'art de la fin des années 1920 et des années 1930 (*Documents*, *Cahiers d'art*, *La Révolution surréaliste*, *Minotaure*).

le carnage de la guerre, Dada était mu par une volonté de révolte dirigée non pas contre telle ou telle convention artistique mais contre l'art lui-même. Admettant la coexistence, juxtaposition ou simultanéité de tous les contraires, sans rechercher la synthèse – comme le fera le surréalisme –, Dada était conduit vers l'art primitif et les domaines qui lui sont ordinairement associés, l'art naïf et la création enfantine. Jean Arp l'a reconnu : « Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps¹². »

Tristan Tzara fut le plus intéressé par cet art : il semble qu'il fût le seul membre du groupe de Zürich à posséder des sculptures africaines¹³. En 1917, il publia une étude sur les arts africain et océanien, suivie en 1929 d'articles sur les esthétiques océanienne et pré-colombienne¹⁴. Sa « Note 6 sur l'art nègre¹⁵ » souligne brièvement la nécessité d'une vision synthétique de l'art, allant au-delà de la simple représentation superficielle et de l'imitation servile des formes naturelles pour exprimer leurs qualités intrinsèques. Tzara développe l'idée que l'art tribal vaut comme exemple primordial de la créativité humaine. À ce stade remarquable, l'art reflète les relations cachées entre les éléments naturels. Ce rêve de débordement des censures civilisées mènera Tzara à produire des adaptations de chants océaniens pour la revue *Dada*, des spécimens d'art primitif qui servirent de modèle à ce qu'on a pu appeler le langage 'pseudo-africain' de Dada. Au-delà d'un thème dont on identifie assez mal les traces linguistiques¹⁶, il s'agissait avec ces *Verse ohne Worte*¹⁷, de parvenir à une poésie primordiale dans le vertige d'un retour vers l'authenticité d'une 'parole première'.

Le surréalisme s'est également montré attentif au primitivisme. Breton et Éluard possédaient des collections d'œuvres 'primitives' où se marquait du reste une préférence pour

¹² Jean Arp : *Jours effeuillés*, Paris : Gallimard, 1966, p. 306.

¹³ Voir Evan Maurer : « Dada et surréalisme ». In William Rubin (éd. et dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogue de l'exposition, New York, MoMA, 1984, éd. française remaniée sous la direction de Jean-Louis Paudrat, Paris : Flammarion, 1987, p. 535–593, p. 540 ; Jean-Gérard Lapacherie : « Peut-on parler de primitivisme dans la typographie Dada ? ». In : *Les Mots la vie*, n°8, 1994, p. 39–52.

¹⁴ Voir Tristan Tzara : *Découverte des arts dits primitifs*, préface et éd. de Marc Dachy, Paris : Hazan, 2006. – L'ouvrage rassemble six textes consacrés par Tzara aux arts premiers à partir de 1916.

¹⁵ Tristan Tzara : « Note 6 sur l'art nègre ». In *SIC. Sons Idées Couleurs, Formes*, n°21-22, septembre-octobre 1917, p. 2.

¹⁶ On pensera par exemple au célèbre et incompréhensible poème de Hugo Ball, « Karawane » (1916).

¹⁷ L'expression est de Hugo Ball, in Peter Schiferli (éd.) : *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, München : DTV, 1963, p. 31.

l'art océanien, amérindien et eskimo plutôt qu'africain¹⁸. Les œuvres 'primitives' étaient par ailleurs présentes dans les diverses expositions organisées par le groupe¹⁹.

3. Mythe et exotisme

Par leur capacité à évoquer des images mentales et, à travers elles, des émotions, ces créations, venues de sociétés où l'art était étroitement associé à la magie, détenaient aux yeux des surréalistes un pouvoir de merveilleux²⁰. Lié à cette fascination, le mythe a lui aussi captivé les surréalistes. De nombreux exemples littéraires l'attestent mais typique à cet égard est l'œuvre du peintre André Masson, singulièrement le tableau *La Légende du maïs*, dans sa version de 1943²¹. Ce tableau illustre une légende iroquoise sur la relation mythique entre la déesse du maïs et le soleil, tirée du *Rameau d'or* de James Frazer²². L'œuvre de Frazer joue ici non seulement comme référence mais aussi comme modèle de création par l'établissement des correspondances mythiques. Dans ce cadre, l'exploration exotique favorise le vacillement des repères géographiques familiers et rend disponible au surréel. Les images exotiques pourraient ainsi relever d'« un usage surréaliste du langage²³ », qu'il soit iconographique ou littéraire : l'exotisme n'est pas alors un élément dominant, il intervient dans les arts plastiques et l'écriture sous des aspects fulgurants ou harmonieux – comme dans *L'Amour fou* (1937) ou *Martinique Charmeuse de serpents* (1948) d'André Breton – sans jamais devenir principe ordonnateur²⁴.

¹⁸ Cette préférence se reflète dans le nombre d'objets de chaque pays répertorié dans le catalogue de leurs deux collections réunies (des difficultés financières les avaient contraints à les mettre en vente à l'Hôtel Drouot en juillet 1931) : sur 313 pièces, 30 provenaient d'Afrique, 134 d'Océanie, 127 des Amériques, 15 de Malaisie et 7 de régions diverses (voir Evan Maurer : « Dada et surréalisme », *op. cit.*, p. 546). Un exemple de cet intérêt est le numéro 2 de la revue d'inspiration surréaliste *Minotaure* (paru en juin 1933) consacré à la mission Dakar-Djibouti, présentant artisanat et rites africains (voir sur ce point Antoinette Weber-Caflich : « *Minotaure* regarde l'Afrique ». In *Revue de Littérature Comparée*, vol. 66, n° 3, juillet-septembre 1992, p. 327–333).

¹⁹ L'exposition de la Galerie surréaliste, ouverte le 16 mars 1926, réunissait des œuvres de Man Ray et une sélection d'objets océaniens des collections de Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard... L'*Exposition surréaliste d'objets* (22-29 mai 1936) contenait une vaste sélection d'objets provenant des cultures océaniques et amérindiennes. L'*International Surrealist Exhibition* (Londres, 1936) reprenait la même disposition sur une plus vaste échelle.

²⁰ Comme l'explique Clifford Browder, « [d]ans la mesure où elles avaient échappé à la 'contamination' du christianisme, les sociétés primitives offraient, pour Breton, le spectacle de l'homme en harmonie avec la nature, exprimant sans inhibition les désirs exubérants que réprime la culture occidentale. [...] C'est en exerçant cette audacieuse imagination et cette crédulité systématique qui sont communes à l'enfant et au sauvage qu'on retrouverait le paradis perdu du 'surréal' » (cité in Evan Maurer : « Dada et surréalisme », *op. cit.*, p. 547).

²¹ André Masson : *La Légende du maïs*, 1943, huile et sable sur bois, 48,5 × 65 cm, collection privée.

²² Pour une édition récente de cette célèbre étude comparative de la religion et de la mythologie, voir James George Frazer : *Le Rameau d'or* [*The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, 1890-1915 pour les 3 éd. initiales], trad. Pierre Sayn, éd. Nicole Belmont et Michel Izard, Paris : Robert Laffont, 1981-1984, 4 vol.

²³ Evan Maurer : « Dada et surréalisme », *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Antonin Artaud, qui découvre à Marseille en 1922, les danses cambodgiennes, et à Paris en 1931, celles de Bali, élabore ainsi sa conception d'un « théâtre de la cruauté », le mot 'cruauté' étant pris « dans le sens gnostique de tourbillon qui dévore les ténèbres ». Le spectacle exotique joue comme un déclencheur, engageant la recherche de

Exaltation du lointain, des terres inconnues, l'exotisme apparaît en des images édéniques ou terribles dont la puissance a valeur d'affranchissement pour l'imaginaire. Il réside surtout dans l'adhésion aux valeurs supposées des cultures primitives, plus proches de la surréalité dans la mesure où elles vivaient en harmonie avec la nature, ne dissociaient pas art et magie, et où la pensée était affranchie de la logique propre à l'Occident. L'exotisme demeure un primitivisme partiel de ce 'primitivisme intégral' auquel s'est identifiée l'aventure surréaliste.

Il s'agit donc bien là de ce que nous avons qualifié d'exotisme *ekphrastique*. Dans l'*ekphrasis*, ce morceau détachable, peut s'ébaucher une réflexion de l'écrivain sur son art. Par la description d'un art où l'artiste est censé être sorcier ou magicien, où la société est ordonnée selon des mythes la reliant *de facto* relié au sacré, le primitivisme exprime et signale la méditation, aux inflexions révolutionnaires, des avant-gardes sur l'art et sa fonction sociale. L'art primitif assume le rôle d'un modèle originel conciliant création, vie, société et religion. Il suggère les images d'une possible libération et l'une de ces forces désespérément captées par l'artiste moderne afin de se porter aux limites où tout commence.

4. Un exotisme artistique généralisé ?

L'une des tendances esthétiques du XX^e siècle européen est la découverte de productions artistiques différentes, comprises selon d'autres structures. C'est désormais comme *agents* esthétiques que les mondes lointains interviennent. Au long du siècle, les créations primitives, en écho avec les créations japonaises ainsi que toutes les codifications naguère simplement décoratives, cessent d'être des attributs bizarres pour devenir de nouvelles normes artistiques modifiant puissamment l'art européen, après le congé donné aux canons traditionnels du Beau.

L'ouverture inédite sur les esthétiques, les traditions, les formes et les thèmes non occidentaux a pour emblème le Musée Imaginaire de Malraux, ce musée « de toutes les époques, de toute la terre²⁵ ». Cette faculté de sympathie pour *toutes* les créations artistiques favorise une conscience plus forte de son activité chez l'artiste occidental, comme le souligne Picasso, dans un dialogue que rapporte (ou imagine) Malraux : « Comprendre l'art nègre avec les statuettes de Minorque, comment déjà ? ibéro-phéniciennes ? et *La Dame d'Elche*, et les

l'émotion primaire de l'exorcisme. (Voir Antonin Artaud : *Le Théâtre et son double*. In *Œuvres complètes*, tome IV, Paris : Gallimard, 1964, p. 98–99.)

²⁵ André Malraux : *Antimémoires*, Paris : Gallimard, 1972 (Folio), p. 587.

idoles des Cyclades [...] et les préhistoriques, c'est une autre chose, non²⁶ ? » – une tout autre chose en effet, qui élargit le champ d'exercice de l'art occidental. Le xx^e siècle est celui des emprunts et des fusions des traditions culturelles, la généralisation de ce que nous appelons l'exotisme *ekphrastique*.

Dans ce contexte, l'influence la plus puissante semble bien provenir des civilisations 'primitives'. Dès le tournant du xx^e siècle, les artistes ont cultivé une fascination pour l'étrangeté de ces œuvres au regard de nos traditions séculaires. René Huyghe a décrit cette

[...] sorte de hâte, voire d'enthousiasme, à se dépouiller de l'acquis patiemment transmis et grossi, pour se retrouver vierge et dépouillé de ce qui était son héritage, sa fierté hier, son fardeau aujourd'hui. Il y a un vertige de l'élémentaire qui, chez un Buffet, fait figure de vocation ascétique de la pauvreté, mais qui tourne chez un Dubuffet, à l'irrésistible attrait des matières misérables, sordides et des élaborations infantiles²⁷.

Cet ailleurs esthétique a joué un rôle libérateur pour l'art européen. Suggérant que les formes créées jusque-là en Europe étaient lassantes, monotones voire coercitives, les primitivismes incitent à la destruction des cadres longuement élaborés. La lutte contre l'académisme est le versant positif de cette dynamique, mais il est difficile de ne pas reconnaître dans la tentation corrélative de succomber à l'informe et au désordonné le signe d'une crise profonde de l'Occident. Le retour à l'élémentaire, l'attirance exercée par l'inconscient, les terreurs sourdes – déjà exprimées par l'énigmatique tableau *Le Colosse ou la Panique* de Goya (1809) –, la place nouvelle de la bestialité dans l'art – du taureau du *Guernica* de Picasso (1937) à la revue *Minotaure* (1933-1938) –, ne laissent pas d'être ambigus :

Cette régression vers l'élémentaire n'est qu'un aspect plus concret de l'attirance qu'exerce l'inconscient, ses ténèbres organiques chargées des forces pures de l'instinct, sur les dernières générations, à partir du freudisme comme du surréalisme. Régression ? Il est encore trop tôt pour dire s'il faut voir là les signes de l'abandon, de la capitulation d'une culture épuisée par son propre raffinement et son mandarinisme intellectuel, ou peut-être ceux d'un dépouillement permettant de s'adapter à tout prix à une existence qui, sous les coups de la science et de la technique, exige une totale refonte de nos modes de penser²⁸.

Encore aujourd'hui, il reste impossible d'avancer une hypothèse tant celle-ci serait liée à une évaluation prématurée de l'art contemporain. L'abondance des rencontres entre art occidental

²⁶ André Malraux : *La Corde et les Souris*, Paris : Gallimard, 1976 (Folio), p. 425.

²⁷ René Huyghe : *L'Art et l'Âme*, Paris : Flammarion, 1960, p. 473.

²⁸ *Ibid.*, p. 473–474.

et formes venues d'autres horizons rend toute vue générale périlleuse mais elle introduit une question : l'exotisme artistique est-il encore capable d'assumer le rôle de révélateur et d'élément subversif qu'il a pu jouer dans les évolutions esthétiques européennes de la première moitié du siècle ?

La réponse se trouve déjà dans le singulier déclin des idées de progrès et de *tabula rasa* en art. Dans la seconde partie du xx^e siècle, l'exotisme *ekphrastique* participe déjà d'un usage plaisamment anecdotique plus que d'une volonté de réforme de l'art ; il livre à l'auteur quelques éléments nouveaux et bienvenus dans leur aspect inattendu. Tel est le cas du Japon de *L'Empire des signes* (1970) de Roland Barthes, qui permet à l'écrivain-sémiologue de caresser l'idée d'un « système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre », exempt par-là de cet empoisonnement du sens si typique de l'Occident²⁹. Ce type exotique a également servi *Le Miroir des limbes* (1976) d'André Malraux. Dans cette étrange autobiographie, l'évocation, la description ou l'analyse d'œuvres issues de toutes les cultures du monde se mêlent aux différents moments de l'existence de Malraux et dessinent les éléments d'un destin dans un style refusant les conventions du genre des mémoires. La vaste fresque universalisante des *Antimémoires* et de *La Corde et les Souris* constitue ainsi le Musée Imaginaire personnel de Malraux, la somme des œuvres où apparaissent les questions que son existence pose au monde³⁰.

Le Musée Imaginaire, devenu l'un des éléments familiers de notre modernité artistique, réduit singulièrement la portée déstabilisante d'un art étranger. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui une révolution esthétique naissant de la (re)découverte d'un art exotique, comme ce fut le cas pour le japonisme et le primitivisme. Trop d'exotisme tue l'exotisme et plutôt que de recourir à un art étranger comme pivot d'une révolution artistique, il semble désormais s'agir, plus modestement, d'utiliser les dernières vertus d'étrangeté, de mise à distance qui lui sont encore reconnues pour faire résonner quelques échos originaux. L'art occidental du xxi^e siècle serait-il celui d'un exotisme en mode mineur ?

Bibliographie et iconographie

Arp, Jean : *Jours effeuillés*, Paris : Gallimard, 1966.

Artaud, Antonin : *Le Théâtre et son double*. In *Œuvres complètes*, tome IV, Paris : Gallimard, 1964.

²⁹ Roland Barthes : *L'Empire des signes*, Lausanne : Skira, 1970, p. 7. – Voir également l'usage 'ekphrastique' qu'il fait du haïku (*ibid.*, p. 108-111).

³⁰ C'est ainsi que Malraux présente la figure de l'auteur : celle qui « s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde » (André Malraux, *Antimémoires*, *op. cit.*, p. 14).

Barthes, Roland : *L'Empire des signes*, Lausanne : Skira, 1970.

Breton, André : *La Clé des champs*, Paris : Pauvert, 1967.

Breton, André : *Entretiens*, Paris : Gallimard, 1969.

Clouzot, Henri ; Level, André : *L'Art nègre et l'Art océanien*, Paris : Devambez, 1919.

Ette, Ottmar : *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation* [*TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, 2012], trad. Chloé Chaudet, Paris : Classiques Garnier, 2019.

Frazer, James George : *Le Rameau d'or* [*The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, 1890-1915 pour les 3 éd. initiales], trad. Pierre Sayn, éd. Nicole Belmont et Michel Izard, Paris : Robert Laffont, 1981-1984, 4 vol (Bouquins).

Huyghe, René : *L'Art et l'Âme*, Paris : Flammarion, 1960.

Hamon, Philippe : *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris : Macula, 1991.

Humboldt, Alexander von : *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent* [1824-1825, Paris], éd. Hanno Beck, Stuttgart : Brockhaus, 1970, t. 3.

Lapacherie, Jean-Gérard : « Peut-on parler de primitivisme dans la typographie Dada ? ». In : *Les Mots la vie*, n°8, 1994, p. 39–52.

Laude, Jean : *La Peinture française et « l'Art nègre » (1905-1914)*, Paris : Klincksieck, 1968.

Malraux, André : *Antimémoires*, Paris : Gallimard, 1972 (Folio).

Malraux, André : *La Corde et les Souris*, Paris : Gallimard, 1976 (Folio).

Masson, André : *La Légende du maïs*, 1943, huile et sable sur bois, 48,5 × 65 cm, collection privée.

Maurer, Evan : « Dada et surréalisme ». In William Rubin (éd. et dir.), *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, catalogue de l'exposition, New York, MoMA, 1984, éd. française remaniée sous la dir. de Jean-Louis Paudrat, Paris : Flammarion, 1987.

Schiferli, Peter (éd.), *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, München : DTV, 1963.

Schultz, Joachim : *Wild, Irre und Rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden zwischen 1900 und 1940*, Giessen : Anabas-Verlag, 1995.

Tzara, Tristan : « Note 6 sur l'art nègre ». In *SIC. Sons Idées Couleurs, Formes*, n°21-22, septembre-octobre 1917, p. 2.

Tzara, Tristan : *Découverte des arts dits primitifs*, préface et éd. de Marc Dachy, Paris : Hazan, 2006.

Weber-Caflish, Antoinette : « *Minotaure* regarde l'Afrique ». In *Revue de Littérature Comparée*, vol. 66, n° 3, juillet-septembre 1992, p. 327–333.