

Article

« *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso et les pièces africaines contemporaines du tableau : esthétique émancipatrice ou répressive? »

Dominique Legros

Sociologie et sociétés, vol. 17, n° 2, 1985, p. 71-82.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/001426ar>

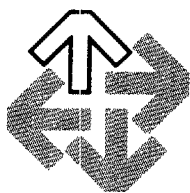
Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Les Demoiselles d'Avignon de Picasso et les pièces africaines contemporaines du tableau Esthétique émancipatrice ou répressive?



DOMINIQUE LEGROS

À lire nombre de critiques d'art, de sociologues ou d'anthropologues de l'art, ou même de philosophes, les formes plastiques détiennent en elles-mêmes une nature politique. On dit de certaines esthétiques qu'elles sont aliénantes, conservatrices ou même réactionnaires: qu'elles sont liées à des réalités socio-politiques précises (Faris, 1978; Lévi-Strauss, 1955: 153-169). Par exemple, Berger (1977: 87) affirme à propos des débuts du capitalisme, «qu'une façon de concevoir le monde, déterminée en dernière instance par de nouvelles attitudes vis-à-vis de la propriété et de l'échange, trouva son expression plastique dans la «peinture à l'huile», et qu'elle n'aurait pu la trouver dans aucune autre forme d'art visuel». D'autres esthétiques, telles celles d'un Picasso ou d'un Riopelle en peinture, d'un Strehler en théâtre, sont considérées comme constituant chacune un modèle de modernité et de la modernité modèle. On précise que de telles formes émancipent, qu'elles libèrent de nos vieilles façons de concevoir le monde; qu'elles permettent, grâce à leurs factures neuves, de percevoir des domaines du réel ou de l'imaginaire qui nous avaient et qui ne pouvaient que nous échapper avec les formes antérieures (Althusser, 1965: 131-152).

Aujourd'hui il convient, me semble-t-il, de se démarquer aussi totalement que possible de cette problématique. La comparaison des arts dits modernes aux arts dits primitifs montre qu'elle est intenable. Les esthétiques du passé n'ont jamais été en elles-mêmes révolutionnaires ou anti-révolutionnaires, celles du présent, même les plus novatrices, ne le sont pas, celles du futur ne le seront point non plus. Pour autant qu'il existe du «révolutionnaire» ou de «l'anti-révolutionnaire» dans les arts plastiques, c'est dans le contenu qu'il réside, dans les buts que se donnent les tenants de telle ou telle forme. Il n'y a pas plus de rapport nécessaire entre une esthétique donnée et une cause socio-politique particulière, qu'il n'en existe entre la forme, en soi, du drapeau américain et l'impérialisme des États-Unis. Plus profondément, ce qui conduit une esthétique à être liée à une cause particulière est aussi arbitraire que le processus qui a conduit en français à l'équation: «signifiant CH-A = signifié chat, le petit animal domestique à fourrure soyeuse». Cela ne veut pas dire que le «révolutionnaire» ou l'«anti-révolutionnaire» soient absents du monde des arts plastiques, mais que les formes sont indifférentes aux causes qu'elles servent.

Complication inutile? Entendons-nous sur les termes «art», «forme», «esthétique», «contenu», «produit artistique», et voyons, à partir de l'exemple des *Demoiselles d'Avignon* ce que révèle la comparaison de l'art de Picasso à l'art de ses contemporains africains.

I — ART ET ART

Un produit artistique c'est une fenêtre s'ouvrant sur un jardin. Les admirateurs ou les détracteurs de l'objet peuvent prêter attention tantôt au jardin, tantôt à la fenêtre. Devant un tableau de Boucher ou une sculpture de Rodin, les yeux de l'amateur moyen se portent plutôt vers le jardin. Ceux du véritable amateur d'art se fixent sur la vitre et sur sa transparence, ce qui constitue l'art proprement dit du tableau ou de la sculpture. Cette métaphore empruntée à Ortega y Gasset (1956: 10) permet de clarifier une distinction importante. Le «jardin» c'est le contenu intrinsèque du tableau. Ce qu'évoque ce «jardin» dans l'esprit du spectateur c'est le contenu transcendantal de l'œuvre. Ce contenu peut être différent pour des spectateurs différents, surtout s'ils appartiennent à des cultures opposées. Les films personnels qui se déroulent dans la tête d'un Japonais et d'un Québécois à la vue du «jardin» de la même estampe de l'*Empereur cloîtré* d'un Fujiwara Goshim ne sont certainement pas semblables. Même les contenus a-ictoniques, totalement abstraits, donnent un «jardin» à voir. Pour l'amateur moyen, ce sont des «jardins» décoratifs dans le cas d'un Vasarely, ou des «jardins» faits pour «se foutre de la gueule du monde» dans le cas du *Lavender Mist* de Pollock. Et c'est parce qu'il ne voit rien d'autre que du «jardin» qu'il achète ou qu'il n'achète pas.

La «fenêtre» d'une œuvre, sa «vitre et la transparence de celle-ci», c'est la forme, l'art, l'esthétique, ou l'immanence de l'œuvre. À propos du *Lavender Mist*, Hughes (1981: 314) écrit en substance qu'il s'agit d'une toile où les arcs et les boucles des couleurs projetées par Pollock ressemblent aux lancers répétés et précis d'un pêcheur de truite, ce qui produit une toile où les jets de peinture envahissent entièrement l'espace du tableau, ne laissant aucune «béance» et aucun contraste «figure/décor». L'harmonie des bleus, des gris lilas, des blancs, et des tons argentés, l'absence quasi totale de contrastes fondés sur la lumière et l'ombre, le jeu des courbes et des éclaboussures, confèrent à la surface de cette toile la qualité même du *Mist*, de la Brume de son titre: un espace voilé et impalpable. C'est un tableau où il n'existe aucun plan décalé, aucune possibilité d'allées et venues du regard entre une surface et un fond — on n'y voit que des particules se déplaçant sur un même plan, tantôt à la manière des serpents, tantôt en flèches, tantôt en chassés-croisés. Lorsque Hughes s'exprime ainsi, il parle de l'immanence, de l'art, de la forme ou de l'esthétique de ce tableau et son analyse permet sans doute mieux qu'une définition normative de cerner ce qu'il convient d'entendre ici par forme, ou par art, ou par esthétique. En bref, il s'agit du «vocabulaire», de la «grammaire», et des «formes discursives» propres à un produit plastique et non de ses divers contenus.

Produit artistique: définir ne serait pas nécessaire si nous ne devions parler que de nos arts; on s'entendrait sans cela. Mais il est également question dans ce texte de produits artistiques dits primitifs. Que faut-il inclure dans cette dernière catégorie, surtout lorsqu'on sait que dans les sociétés archaïques il n'existe pratiquement pas de création individuelle autre que dans le cadre d'une esthétique donnée d'avance, autrement dit rien d'autre que des interprètes de «textes» déjà écrits depuis fort longtemps? Pour de multiples raisons, impossibles à détailler ici, la meilleure façon de cerner ce qui constitue dans ces conditions un produit artistique d'ordre plastique est sans doute celle des anthropologues de l'art: pour être considéré comme artistique un objet doit être le produit d'un travail humain sur un matériau visuel; le produit d'un travail requérant un degré d'expertise relativement élevé de la part du fabricant de l'objet, et d'une expertise mesurée selon les standards de l'entourage du fabricant; l'objet peut servir à des fins utilitaires ou non, mais il doit susciter un certain degré de réactions affectives tant chez le fabricant que dans son entourage (Mills, 1957; d'Azvedo, 1958; Jones, 1974; Anderson, 1979). Bien entendu, cette définition tend à éliminer du corpus de la production artistique les œuvres non reconnues de «solitaires» et à y placer des objets relativement anodins. Cependant, dans la mesure où l'œuvre de Picasso a toujours été considérée comme du travail d'expert et a toujours provoqué des réponses d'ordre affectif (au minimum, dans le milieu qui l'entourait), dans la mesure où le phénomène du «solitaire» n'existe pas dans les sociétés dites primitives, et dans la mesure où il vaut mieux une notion englobante que restrictive, les problèmes posés par la définition anthropologique de l'objet d'art s'évaporent. Nous avons donc là un moyen de parer aux objections possibles que pose la comparaison des *Demoiselles d'Avignon* à des masques africains. Ceux, et ils sont maintenant peu nombreux, qui se refuseraient à voir un produit artistique dans un masque peuvent être renvoyés aux données pertinentes (Laude, 1971), documentation qui montre combien un tel objet relève de la définition non-ethnocentrique de l'art proposée par les anthropologues.

II — L'ART DES *DEMOISELLES D'AVIGNON* ET CELUI DES MASQUES AFRICAINS DE 1907

L'affinité des deux têtes de droite et de celle de gauche des *Demoiselles* (fig. 1) avec certains des masques de l'Afrique de l'Ouest a été particulièrement bien établie par Rubin (1984a: 241-343) à qui sont empruntées, sauf mention contraire, les données de cette section.



Fig. 1. Pablo Picasso, *les Demoiselles d'Avignon*, 1907 (243.9 x 233.7 cm). New York, The Museum of Modern Art. Acquis grâce au legs Lillie P. Bliss.

À droite, en haut, la tête (fig. 2) s'apparente à un masque étoumbi de la République du Congo (fig. 3), et en bas (fig. 4) à un masque de maladie pende du Zaïre (fig. 5). À gauche, la tête (fig. 6) est de même forme que celle d'un masque dan (fig. 7) de la société secrète du poro (Liberia et Côte-d'Ivoire).



Fig. 2. Pablo Picasso, *les Demoiselles d'Avignon* (détail).



Fig. 3. *Masque étoumbi* (35 cm). Genève, Musée Barbier-Müller. Acquis par A. Courtoir vers 1930.



Fig. 4. Pablo Picasso, *les Demoiselles d'Avignon* (détail).



Fig. 5. *Masque pende* (26 cm), Tervuren, Belgique, Musée Royal de l'Afrique Centrale.



Fig. 6. Pablo Picasso, *les Demoiselles d'Avignon* (détail).

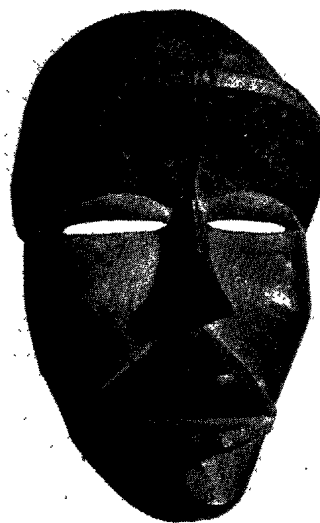


Fig. 7. *Masque dan* (24 cm) Paris, Musée de l'Homme.

Les rapports de la tête du haut à droite avec le masque étoumbi sont frappants. Dans les deux cas le nez est de la forme «quart de brie». Les couleurs des orbites oculaires de la «demoiselle» produisent un effet semblable aux volumes globuleux des yeux du masque lorsque ce dernier est vu dans la même position que le visage. Par l'artifice de la béance, Picasso obtient une bouche en «cul de poule» comparable encore une fois à celle du masque. Le cas du visage du bas à droite et du masque de maladie pende est encore plus surprenant. Tout se passe comme si Picasso avait simplement pastiché un masque pende: dans les deux cas, torsion de l'axe médian vertical du visage et contraction de la bouche en forme de losange dans un coin largement à l'écart de la position normale d'une bouche; division des deux moitiés du visage en deux champs aux couleurs contrastées; cassure de l'axe horizontal des yeux; absence de sourcil bien marqué dans une moitié du visage et présence d'un sourcil évident dans l'autre moitié. L'esthétique du visage de la «demoiselle» de gauche et celle du masque dan entretiennent également des rapports évidents: dans chaque cas, élongation du nez, bouches prêtes à gober, stylisation des yeux, et surtout effet de volume obtenu par l'articulation de plans assez bien démarqués les uns des autres.

Naturellement, il existe aussi quelques divergences et certaines d'entre elles ne sont pas seulement dues aux différences des médias plastiques employés par Picasso d'une part et par les sculpteurs africains de l'autre. Par exemple, les fronts des masques étoumbi et dan sont projetés vers l'avant, tandis que chez Picasso les visages correspondants ont des fronts fuyants. De plus, dans *les Demoiselles* les visages africains sont associés à des corps et à des visages autres. D'où une question importante: l'esthétique de Picasso est-elle bien vraiment la même que celle de ses contemporains africains?

Sur ce point, la biographie du peintre et l'historique de la toile, tels que reconstitués par Rubin (1980: 86-88; 1984a), apportent une réponse sans équivoque. On sait que Picasso fut un enfant prodige. À quatorze ans, il peignait des toiles, la *Première Communion* par exemple, révélant une maîtrise de l'esthétique occidentale d'alors et une virtuosité hors pair. On dit qu'à la vue de ces travaux, son père, un peintre et un professeur respecté, renonça à ses pinceaux. À partir de 1900 (il avait à peine vingt ans) il entreprit quelques voyages à Paris où il s'installa finalement en 1904. Plus important, il s'éloigna de plus en plus de la tradition classique et il mit son talent au service de nouvelles factures: utilisation de couleurs brutales (1900-1901); période bleue (fin 1901-printemps 1904); période rose (1904-fin 1906); période ibéro-africaine (fin 1906-1908/1909); développement du cubisme avec Braque sous l'influence du précédent constitué par l'esthétique de Cézanne (1908/1909-1925).

Les premières recherches relatives aux *Demoiselles d'Avignon* datent de février-mars 1907, et la version finale de la toile du début juillet 1907. Au printemps de cette année-là, le jeune Picasso cherche encore à se dégager de l'art occidental classique (y compris de l'impressionnisme). Il a déjà découvert qu'en abandonnant les moyens classiques de l'illusion iconographique — perspective, clair-obscur, érosion des formes et des couleurs sous l'effet de la lumière, etc. —, et qu'en recourant à des procédés avant tout conceptuels il parvient à une présentation plus «réaliste» de l'univers dépeint. Il s'agit en quelque sorte de passer d'une narration par le contenu à une narration par l'esthétique elle-même. C'est cette idée qu'il tente de «mettre au propre» avec *les Demoiselles d'Avignon*. Mais le parachèvement du projet sera intellectuellement épuisant. Pour ses premières esquisses des *Demoiselles* il se sert avant tout des réflexions d'ordre plastique auxquelles l'ont amené la peinture de Cézanne et des sculptures archaïques d'artistes ibères de Cerros de los Santos vieilles de 2 300 à 2 500 ans (il a déjà vu quelques masques africains chez ses amis mais il ne saisit pas alors en quoi ils seraient pertinents à son travail). La première esquisse des *Demoiselles* (fig. 8) est loin de parvenir au but recherché. En plus des prostituées, le bordel dépeint un marin et un étudiant en médecine portant un livre (dans une autre version un crâne). Même si les formes et les tracés sont percutants on est encore dans la narration de l'horreur et non dans sa peinture. Les essais se poursuivent et Picasso parvient finalement en mai à une esquisse sans marin et sans étudiant (fig. 9). Il passe alors à l'exécution du tableau proprement dit et le termine fin mai-début juin. Mais, il n'est pas satisfait des résultats et un mois plus tard (fin juin-début juillet) il repeint les deux têtes de droite et la tête de gauche, en leur donnant l'apparence

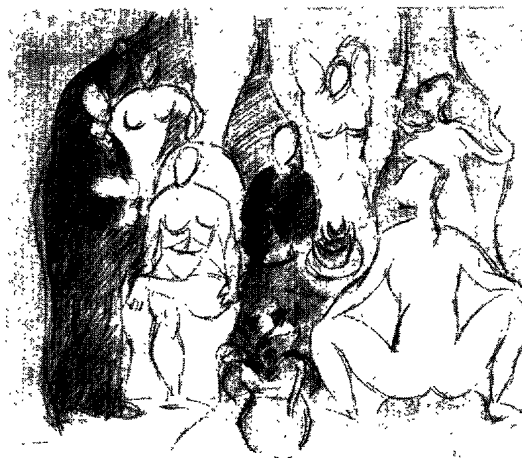


Fig. 8. Pablo Picasso, *Étudiant en médecine, marin et cinq nus dans un bordel* (étude pour *les Femmes d'Alger*), 1907. Fusain et pastel (48 x 63 cm). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Fig. 9. Pablo Picasso, *Cinq nus (étude pour les Demoiselles d'Avignon)*, 1907. Aquarelle (17 x 22 cm), Philadelphia Museum of Art.

de masques africains que nous leur connaissons aujourd'hui. Cela met le point final à l'exécution du projet. Qu'est-il arrivé entre temps ?

En juin, le peintre s'est rendu au palais du Trocadéro où il s'est retrouvé, un peu par hasard, devant une collection de masques et de sculptures africaines. Alors que l'année précédente, l'art de l'Afrique ne l'avait pas frappé outre mesure, cette fois il le bouleverse. Il trouve dans celui-ci l'esthétique conceptuelle qu'il était en train de chercher et de formuler à tâtons avec la première version de sa toile. Comme il l'a lui-même déclaré plus tard, «ce fut une révélation [...] à partir de ce moment je compris ce qu'être peintre était». Dans le contexte des efforts des trois mois précédents, l'esthétique africaine devint à ses yeux «raisonnable» — autrement dit, logique quant à ses modes de représentation réductif et idéographique (par opposition à descriptif). Mais qu'on ne se trompe pas sur ce qu'il découvrit. Ce ne fut pas des modèles à pasticher. Absolument aucun des masques étoumbi, pende, et dan que l'on a associés plus haut aux trois visages africains des *Demoiselles* (et aucun masque de forme semblable) n'avait encore été acquis par le Musée du Trocadéro ou mis en marché à Paris ou en Espagne. Ce qu'il vit, ce fut un ensemble de masques suffisamment divers pour lui permettre de voir des nez en «quart de brie» et d'autres formes qu'il avait déjà lui-même produites seul à partir de sa réflexion sur l'art des têtes ibères; et un ensemble assez varié pour lui permettre d'anticiper des formes de l'art africain auxquelles il n'avait pas encore été exposé, telle la torsion du visage du masque pende, torsion que dans la version finale du tableau il invente par déduction et applique à la fois à la tête et à l'articulation de la tête et du corps de la prostituée de gauche en bas.

Si le fait en dit long sur la science plastique de Picasso, il révèle quelque chose de plus fondamental. Les masques africains vus au Trocadéro n'ont fait que présider, tels des forceps, à l'accouchement difficile de l'esthétique des *Demoiselles*; ils n'ont rien eu à voir avec sa gestation. L'esthétique particulière des masques et des *Demoiselles* a été découverte en Afrique de l'Ouest voilà plusieurs siècles et elle y était encore intensément exploitée en 1907 par les artistes africains; elle a été redécouverte par Picasso, indépendamment de ces artistes, en 1907, à Paris. On comprend donc pourquoi Picasso a toujours maintenu que l'art nègre avait été une révélation pour lui et, en même temps, que *les Demoiselles* ne devaient rien à cet art. Ce point démontre quelque chose de crucial: bien que d'origines différentes l'esthétique des masques africains et l'esthétique des *Demoiselles* sont bien la même esthétique conceptuelle, et ce, de l'avis même de l'auteur des *Demoiselles*; l'ensemble du tableau doit donc être considéré comme relevant de l'esthétique en question, et ce qui sépare les trois visages retouchés des trois masques africains montrés plus haut comme aussi insignifiant d'un point de vue structural que ce qui sépare ces trois masques les uns des autres.

III — ESTHÉTIQUE ET CAUSES SOCIO-POLITIQUES

On peut donc s'interroger maintenant sur le lien esthétique/politique. L'art de Picasso a servi quelle cause? Celui des Africains de la même époque était utilisé à quelle fin?

Les Demoiselles d'Avignon: pour Picasso ce fut non seulement un travail d'art, mais aussi une psychothérapie. Beaucoup plus tard il confia à Malraux que ce tableau fut pour lui son «premier exorcisme visuel»:

Pour moi les masques n'étaient pas simplement des sculptures. C'étaient des objets [...] des intermédiaires [...] vis-à-vis de tout — vis-à-vis de l'inconnu, des esprits menaçants. C'étaient des armes — pour empêcher le monde d'être régi par des esprits. Lorsque nous donnons une forme à ces esprits nous nous en libérons (cité par Rubin, 1984a: 255).

Avec *les Demoiselles*, il conjura un démon personnel: l'idée de la femme que sa culture lui avait inculquée. Une idée qui fait de la femme, aux yeux de l'homme, un être irrésistible et en même temps horrifant. Avec la version finale des *Demoiselles* il ne narre plus, il «esthétise» ce démon, si l'on peut s'exprimer ainsi, et il s'en débarrasse.

Pour les contemporains de Picasso, et pour la plupart de ceux qui s'y sont intéressés par la suite, l'esthétique des *Demoiselles* c'est aussi quelque chose de plus qu'un moyen de s'adresser à l'inconscient et de le changer. Tout d'abord, c'est une facture qui permet d'exposer de façon transparente la subjectivité des relations que nous entretenons avec nos corps, les corps des autres, et le reste de l'univers; un moyen d'explorer un domaine du réel dans lequel il était impossible de pénétrer avec l'esthétique précédente. Ensuite, en se présentant comme sœur jumelle de celle de l'Afrique, en s'opposant radicalement aux canons de l'art occidental classique et aux valeurs de la société qui les a nourris, c'est une esthétique révolutionnaire. Qu'elle le veuille ou non, c'est une «bannière» antibourgeoise. Et c'est même aussi un «drapeau» antiraciste dans la mesure où, comme Picasso l'a déclaré lui-même, la «sculpture primitive n'a jamais été surpassée», et où, donc, l'Europe a une dette inestimable envers l'Afrique, l'Océanie, etc. Enfin, par son élémentarité c'est une esthétique démocratique, accessible à tous, comme le prouve le succès de l'exposition du tableau au grand public (Rubin, 1984b: 7, 52-53, 71, *passim*).

Maintenant, passons à l'esthétique des masques et à ses signifiés socio-politiques dans le contexte africain. Pour bien faire, il faudrait considérer chacun des trois masques séparément. Mais c'est impossible ici. On se limitera donc au cas du masque dan qui suffit à lui tout seul à montrer combien un même art peut servir des causes entièrement différentes; et on laissera à d'autres le soin de prouver, si besoin est, que les cas étoumbi et pende ne font que confirmer la thèse en multipliant le nombre de causes que peut servir la même esthétique.

Pour commencer, considérons d'abord ce qu'était la société dan et par conséquent le contexte social général dans lequel on produisait et se servait réellement de masques semblables à celui de la figure 6. Les détails sont absolument essentiels pour comprendre ce qu'était la fonction de ces objets et de leur esthétique.

Les Dan, une ethnie d'agriculteurs du Liberia et de la Côte-d'Ivoire, comptaient environ 200 000 habitants répartis en de nombreux villages et bourgades. Ce peuple appartenait, avec les ethnies mende, ngere, gio, mano, etc., à ce qu'on appelle le groupe des sociétés à institution secrète poro, groupe que l'on décrira ici à partir des données gio et mano (Harley, 1950) comme formant une seule unité (Murdock, 1967: 121, 178-181). Dans ces ethnies, les villages et bourgs étaient regroupés en chefferies, chacune étant régie par un grand chef. Chaque chef était secondé par une hiérarchie de chefs de clan, de chefs de village, de chefs de quartiers de village, de chefs de sous-lignage, et enfin de chefs de famille. Les postes se transmettaient par ordre de primogéniture.

Nonobstant la hiérarchie, en cas de conflits sociaux graves, aucun de ces chefs n'était cependant en mesure d'exercer son autorité avec la force requise. Villageois et chefs se connaissaient tous personnellement et donc se connaissaient tous trop pour cela. De plus, l'économie ne permettait pas l'entretien d'une force de police séparée du peuple. Pour ne pas menacer la stabilité de l'ordre social, il fallait donc que la coercition soit utilisée indirectement et à l'insu des insubordonnés et de leurs parentés respectives. Pour parvenir à ce résultat les membres de la hiérarchie civile faisaient partie d'une autre organisation à rangs, secrète cette fois, la société ou club poro, au sein de laquelle ils occupaient des postes de la même importance que ceux qu'ils détenaient dans la vie publique. C'est ce club qui prenait les décisions relatives aux amendes, aux punitions et aux condamnations à mort. C'est cette organisation qui les faisait exécuter. Et c'est dans le cadre de cette institution que servaient les masques. Il existait également une société équivalente pour les questions spécifiquement féminines: l'organisation zande.

La société poro était elle-même constituée d'une hiérarchie de plusieurs sociétés secrètes s'insérant les unes dans les autres comme des poupées gigognes: le groupe poro lui-même auquel appartenaient tous les hommes du village; à l'intérieur du poro, le conseil kilami dont seuls les

chefs de villages et les autorités supérieures étaient membres; à l'intérieur du kilami, le conseil ki gbuo auquel appartenaient uniquement les chefs de clans et les autorités supérieures; enfin le conseil suprême, un conseil réunissant le grand chef et l'autorité suprême de la société zande, ainsi que les grands chefs des unités politiques voisines. Un membre ordinaire de la société poro ignorait totalement que certains des membres du poro se réunissaient en secret pour former le conseil kilami; un membre ordinaire du kilami ne savait pas que quelques-uns des membres du kilami se regroupaient pour constituer le conseil ki gbuo, et ainsi de suite. Les sièges de chaque conseil se transmettaient héréditairement.

Dans ces sociétés poro et zande deux catégories de masques étaient employées: la première était constituée par celle des masques/portraits des autorités encore en vie; la seconde par celle des masques qui représentaient d'anciens grands chefs, des femmes exceptionnelles décédées, et enfin des esprits surnaturels. Les masques de la deuxième catégorie étaient très stéréotypés, le masque d'un esprit donné conservant toujours la même forme et incorporant toujours les mêmes détails essentiels. Dans un sens, une série de masques représentant un même esprit ou une même notion spirituelle (fig. 10) ne variait pas plus qu'une série de rois ou de dames de trèfle tirée de plusieurs jeux de cartes différents (fig. 11). Et le travail de l'artiste s'apparentait à celui des artistes anonymes qui dans nos sociétés dessinent nos cartes à jouer et non à celui d'un Picasso.

Les masques du premier type appartenaient aux personnes qu'ils représentaient, en général des fils ou filles de personnalités importantes. Ils n'étaient pas montrés en public. Il serait intéressant de découvrir le rôle que pouvait jouer la possibilité de contempler son double dans le développement de la personnalité de ces enfants destinés aux plus hautes fonctions de leur société. Malheureusement, les données font défaut.

Les masques de la deuxième catégorie étaient répartis entre la société zande et la société poro, et à l'intérieur de la société poro entre les divers conseils gigognes qui la divisaient secrètement. En principe, un membre ordinaire du poro ne connaissait pas les masques qui servaient lors des réunions du kilami; un simple membre du kilami ignorait jusqu'à l'existence des masques utilisés lors des réunions du ki gbuo, etc. Tous ces masques étaient dissimulés dans le bois sacré où se réunissait la société poro ou ses conseils internes. Ils étaient l'objet de sacrifices annuels, et même, pour les plus importants d'entre eux, de sacrifices humains.

Ces masques poro ne servaient aucunement dans la vie quotidienne et publique. Dans ce cadre, l'élite politique exerçait son autorité civilement en convoquant des assemblées publiques de quartier ou de village durant lesquelles elle se contentait de palabrer, de conseiller ou de recommander certaines actions à ses subordonnés. C'est lorsque cette chaîne de commandement bon enfant dérapait que les masques entraient en jeu.

Illustrons-le avec deux exemples. Dans le premier, un homme a volé une vache à un autre. Le chef de quartier organise une assemblée. On palabre. Aucun résultat. La discussion est reprise en assemblée de village. En vain. Le voleur refuse de restituer la vache. Il prétend qu'elle a toujours été la sienne. Comme une solution à l'amiable semble impossible, le chef du village s'entretient en secret avec les membres du kilami qui étaient présents lors de la palabre publique. Il leur demande de se réunir le soir même, à l'insu de tous, dans le bois sacré. Sans qu'ils le sachent, il y aura donc là des individus qui appartiennent également au ki gbuo. La réunion donne lieu à un rituel durant lequel certains des délibérants revêtent le masque de tel ou tel être surnaturel, et parlent en son nom. Une décision est prise: le voleur doit être soumis à une lourde amende. Le lendemain un homme revêtu du masque de Zuo wi nu, le Percepteur, arrive dans le village du coupable. Il menace de casser toutes les cruches à eau si on ne lui remet pas trois vaches avant le lever du soleil. Craignant l'ire du surnaturel, le coupable et ses parents s'exécutent. Deuxième exemple: un homme commet involontairement un sacrilège très grave en exposant à la vue de tous des reliques secrètes. Aucune assemblée publique n'a lieu. Le crime est trop grave pour être discuté devant le commun des hommes. Le kilami ou le ki gbuo se réunit en secret. On demande un verdict au plus important des masques qui, lui, n'est pas porté, mais posé à terre. Il donne sa réponse par l'intermédiaire d'un géomancien. Le coupable doit mourir. Quelques jours plus tard la femme de ce dernier reçoit, par le biais des cadres de la société zande à qui la sentence a été communiquée, l'ordre d'empoisonner son mari. Elle s'exécute car elle sait qu'elle risque de subir le même sort. Ce qu'elle ne sait pas, c'est qu'elle subira le même destin de toute façon un peu plus tard et tout aussi discrètement.

Et c'est ainsi, grâce aux masques, que l'élite sociale disposait d'un appareil répressif d'une efficacité remarquable.



Fig. 10. *Masques dan*: variations sur un même thème. New York, Metropolitan Museum of Art; Paris, Musée de l'homme; collection particulière.



Fig. 11. *Cartes à jouer modernes*: russe, française, américaine.

Bien entendu, tout le système reposait sur l'inculcation de la peur des esprits, et donc des masques qui en étaient les incarnations. Mais ceci n'était pas très difficile à obtenir. Dès que le fils d'un grand chef avait l'âge requis, tous les garçons partaient avec lui pour s'installer dans un bois sacré et y demeurer ensemble plusieurs années. C'est ce qu'on appelait l'école du poro. Les enfants étaient divisés en fonction de leurs «classes» d'origine: élites, artisans, roturiers. On enseignait à chaque groupe ce qu'il devait savoir de la vie tant pratique que spirituelle. La discipline religieuse était très sévère. Les garçons devaient se soumettre à plusieurs rites de passage. Si un de leurs camarades commettait un faux pas impardonnable, il était exécuté devant leurs yeux. L'enseignement portait sur l'histoire de la chefferie, sur les traditions religieuses, sur l'étiquette, sur les danses rituelles et autres, etc. Pour marquer l'importance de ce qui était transmis, des grands prêtres de la société pro venaient, masqués, donner l'enseignement aux enfants. Certaines de ces classes/rituels comprenaient un sacrifice humain. Pour les filles, l'école zande assurait les mêmes fonctions. Lorsqu'on grimpeait les échelons des divers conseils du zande ou du poro (il fallait pour cela appartenir à l'élite), on devait se soumettre à des «stages d'instruction» fondés sur les mêmes principes pédagogiques. On comprend donc pourquoi les masques avaient la puissance évoquée plus haut. Un adulte, quelle que soit sa strate sociale, c'était une personne dont la formation intellectuelle et même manuelle avait été fondée sur la vénération/terreur des masques. Lorsqu'on

sortait d'une telle école, on pouvait à la rigueur ignorer le vouloir des hommes mais non celui des esprits auxquels les masques donnaient forme et vie. On comprend aussi pourquoi dans la Côte-d'Ivoire ou le Liberia contemporains, l'esthétique des masques n'est pas considérée comme particulièrement progressiste par la plupart des jeunes Gio, Mano, ou Dan, et pourquoi ces derniers vendraient volontiers ce qu'il reste de ces objets pour acheter qui un camion, qui une scie mécanique, etc.

On saisit aussi, immédiatement, la raison pour laquelle il est impossible de parler d'esthétique révolutionnaire ou antirévolutionnaire. Si je commençais à disserter sur l'aspect socio-politique des formes dan, je devrais parler d'esthétique en soi terroriste, aliénante, etc. Ce faisant, j'affirmerais le contraire de ce qu'on a dit de celle des *Demoiselles* qui est pourtant la même. Cela n'aurait pas de sens.

Picasso pensait que la facture conceptuelle (par opposition à une esthétique perceptuelle) permettait mieux que toute autre de capturer des notions de l'ordre de l'idéal. Il avait raison sur ce point. Mais, on le comprend maintenant, il avait tort de croire que l'esthétique des *Demoiselles* était en elle-même une esthétique émancipatrice. Dans le cas dan, l'art des masques ne sert pas à se libérer des esprits. Sa force est utilisée pour que des esprits régissent l'intellect des hommes et des femmes. Ce qui sert chez Picasso à une psychothérapie et à une libération personnelle sert à la mystification d'un peuple et de son élite chez les Dan. Les laudateurs de Picasso pensent que l'art des *Demoiselles* permet de par sa facture même l'exploration personnelle de domaines jusqu'alors clos. L'utilisation qui en a été faite par les Dan montre que ce même art peut être aussi très conventionnel, très étouffant en ce qu'il limite l'artiste à des variations sur des thèmes rigides établis depuis des siècles. En affirmant qu'il est également et de lui-même anti-élite, et de par son élémentarité, profondément démocratique, ces admirateurs se trompent encore une fois. Chez les Dan, le même art a été avant tout celui d'une élite, laquelle en a fait un agent de répression. Affirmer que l'esthétique des *Demoiselles* est en soi émancipatrice est donc aussi intenable que de dire: l'art des Dan est en soi de l'esthétique terroriste.

CONCLUSION

L'étude comparée du socio-politique lié à l'art des *Demoiselles* et du masque dan justifie donc la position prise en introduction: aucune forme n'est en elle-même révolutionnaire ou antirévolutionnaire... S'il existe du «révolutionnaire» et de l'«antirévolutionnaire» dans le monde des arts plastiques ce n'est pas dans telle ou telle forme, mais dans les objectifs sociaux des tenants de telle ou telle forme. Considérée du point de vue de l'ensemble des sociétés du monde, une esthétique n'est donc qu'un signifiant et son signifié peut varier à l'infini d'une société à une autre. Il n'existe aucun lien nécessaire entre un art donné et une cause socio-politique particulière. Le même art, le même signifiant, peut servir une cause «progressiste» ou une cause «conservatrice». Corrélativement, deux esthétiques différentes peuvent servir une même cause «progressiste» ou «conservatrice». En peignant une scène de bal de guinguette, en affirmant l'importance de la gaieté, de la sensualité, de l'irrévérence, bref en s'attaquant à l'étiquette de classe et aux conventions de la morale du XIX^e siècle, Renoir est tout aussi antibourgeois que le Picasso des *Demoiselles*. Pourtant, en dépit des apparences, son esthétique impressionniste n'est qu'une variante de l'art classique occidental. C'est seulement dans un contexte culturel donné qu'un art prend un signifié révolutionnaire ou antirévolutionnaire.

En général, lorsqu'une forme prend ce signifié-ci ou ce signifié-là, son signifiant est taxé d'être ceci ou cela. À tort. Qu'on considère l'ensemble de la «peinture à l'huile» classique tant décriée par Berger (1977: 83-127)! Certes le contenu de la presque-totalité de cet art est bourgeois. Mais c'est également vrai qu'une fraction ne l'est pas. Par exemple, les scènes de taverne d'un Adriaen Brouwer (1603-1638) dépeignent le peuple avec une force anti-élite parce non récupérable. Pourtant la facture de ces scènes est du plus pur classicisme. Les peintures et les sculptures du Rockefeller Center de New York sont d'une esthétique des plus modernistes. Cependant, en contexte, leurs signifiés sont bourgeois. Pour autant que l'art soit politique c'est donc par son contenu intrinsèque, et par son contenu transcendantal qu'il est tel et non par son esthétique. Si Rockefeller engagea Diego Rivera, l'artiste communiste mexicain, pour peindre une fresque dans son gratte-ciel, c'est qu'il savait qu'on peut toujours s'approprier une esthétique pour une cause quelconque, et qu'une esthétique n'est jamais une cause politique en soi. S'il a finalement fait démanteler cette fresque, c'est parce que Rivera avait donné à un des leaders ouvriers qui y était

peint le visage de Lénine, et que pour lui, Rockefeller, ce contenu intrinsèque et le contenu transcendantal qu'il stimulait, étaient insupportables.

Terminons par un aparté. Le sous-titre de la troisième partie de cet article est ambigu: «Esthétique et causes socio-politiques». Cause peut vouloir dire soit but, soit origine socio-politique. Ce flou est délibéré. Si l'analyse précédente est juste, elle a un corrélat important. Aucune réalité socio-politique ne demande une esthétique particulière. Pour se reproduire elle ne se sert que de contenus.

RÉFÉRENCES

- Althusser, Louis, Le «Piccolo», Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste), dans *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1955, pp. 129-152.
- Anderson, Richard L., *Art in Primitive Societies*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1979.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, New York, Penguin Books and British Broadcasting Corporation, 1977.
- d'Azvedo, Warren L., «A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology», *American Anthropologist* 60 (4): 702-714, 1958.
- Faris, James C., «The Productive Basis of Aesthetic Traditions: Some African Examples», dans *Art and Society*, Michael Greenhalgh and Vincent Megaw (édit.), New York, St. Martin's Press, 1978, pp. 317-339.
- Harley, George W., «Masks as Agents of Social Control in Northeast Liberia», *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University, vol. XXXII (n° 2), Cambridge, Mass., Peabody Museum, 1950.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, New York, Alfred A. Knopf, 1981.
- Jones, W. T., «Talking about Art and Primitive Society», dans *Primitive Art and Society*, Anthony Forges (édit.), New York, Oxford University Press, 1974, pp. 256-277.
- Laude, Jean, *The Arts of Black Africa*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude, «Une société indigène et son style», dans *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, pp. 153-169.
- Mills, George, «Art: An Introduction to Qualitative Anthropology», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16(1): 1-17, 1957.
- Murdock, George Peter, «Ethnographic Atlas: A Summary», *Ethnology* VI(2): 109-236, 1967.
- Ortega y Gasset, José, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, New York, Doubleday, 1956.
- Rubin, William, *Pablo Picasso: A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1980; «Picasso», dans «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I, William Rubin (édit.), New York; Museum of Modern Art, 1984a, pp. 241-343; «Modernist Primitivism: An Introduction», dans «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I, William Rubin (édit.), New York, Museum of Modern Art, 1984b, pp. 1-81.

RÉSUMÉ

Étude comparée des *Demoiselles d'Avignon* et de masques de sociétés africaines à institution poro. L'étude démontre que l'esthétique de ce tableau de Picasso et l'esthétique de celle des masques des sociétés à poro constituent une seule et même esthétique, tandis que le politique lié au travail de Picasso et le politique promu par les masques sont diamétralement opposés. D'où la conclusion suivante: ce qui est politique en art ne relève pas de la forme mais du signifié.

SUMMARY

Comparison of Picasso's painting *Les Demoiselles d'Avignon* with masks from African societies with the Poro institution. This study shows that the aesthetics of Picasso's painting and the aesthetics of the Poro institution mask are one and the same, whereas the politics of Picasso's work and the politics promoted by the masks are diametrically opposed. Thus the following conclusion: that which is political in art is not located in forms but in the signified.

RESUMEN

Estudio comparativo de *las Señoritas de Avignon* y de las máscaras de sociedades africanas con instituciones poro. El estudio demuestra que la estética de ese cuadro de Picasso y la estética de las máscaras de sociedades poro presentan la misma estética, mientras que lo político ligado al trabajo de Picasso y lo político expresado por las máscaras son diametralmente opuestos. De allí la conclusión siguiente: lo que es político en arte no depende de la forma sino que del significado.