



HAL
open science

Existe-t-il une essence universelle de l'art ? Espaces partagés et espaces séparés dans l'anthropologie des Lumières

Jean Nayrolles

► **To cite this version:**

Jean Nayrolles. Existe-t-il une essence universelle de l'art ? Espaces partagés et espaces séparés dans l'anthropologie des Lumières. Partages d'espaces, May 2012, France. pp.1-14. hal-00968136

HAL Id: hal-00968136

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00968136>

Submitted on 1 Oct 2014

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.

Jean Nayrolles

Existe-t-il une essence universelle de l'art ? Espaces partagés et espaces séparés dans l'anthropologie des Lumières

En s'émancipant de la théologie, puis en s'éloignant progressivement des pures spéculations de la philosophie, le discours anthropologique s'est constitué au cours des temps modernes en science des origines. C'est bien ainsi qu'il apparaît au XVIII^e siècle, même si la chose a précédé le mot. L'*Encyclopédie* définit encore l'anthropologie comme ce qui relève de la sphère humaine dans la Bible par opposition à ce qui relève de Dieu. Cependant, un point de vue anthropologique au sens moderne du terme existait bel et bien à l'époque des encyclopédistes. Pour une bonne part, il était fondé sur l'analogie entre les premiers hommes, objets de supputations, et les sauvages contemporains, objets d'observations. Ce lien est demeuré une règle constante dans les sciences de l'homme jusque chez un Durkheim ou chez un Mauss. En réalité, il existait déjà dans la culture classique et formait même une évidence pour les Anciens¹. Il relevait alors du sens commun qui distingue entre le civilisé et le sauvage, entre « nous » et les « autres ». Mais en se situant sur un terrain de plus en plus scientifique au cours du siècle des Lumières, le point de vue anthropologique a dépassé cette simple et universelle démarcation. Il fit surgir des vues inédites sur le religieux et le politique, leur origine, leurs rapports avec les conditions naturelles, leurs effets sur la culture. Ces nouvelles formes de détermination ont pesé de tout leur poids sur l'idée que l'on se faisait de la chose artistique. C'est durant cette époque que l'art, son histoire et sa théorie ont acquis une dimension anthropologique. Mais cet avènement n'eut rien d'homogène : tandis que l'art formait pour les uns un indice de l'unité du genre humain et de la continuité d'un espace culturel par-delà les peuples, il était pour d'autres, plus nombreux, le signe des hiérarchies indélébiles qui traversent l'humanité et lui assignent son destin.

1

UNIVERSALISME ET HIÉRARCHIE

L'anthropologie des Lumières s'est tout d'abord orientée vers l'origine du religieux, dont semblaient dépendre bien des formes du monde archaïque. On ne sera pas surpris de voir les plus radicaux des penseurs des Lumières chercher une réponse anti-religieuse, ou, pour le moins, a-religieuse, à la question du religieux et, par conséquent, vouloir traiter aussi la question des origines de l'art à l'intérieur d'un cadre purement rationnel.

La volonté de saper les fondements religieux des sociétés humaines est déjà sensible chez Fontenelle. Son traité, *De l'origine des fables*, rédigé dans les dernières années du XVII^e siècle mais publié seulement en 1724, est bien caractéristique des audaces que l'on allait désormais se permettre. Audace méthodologique tout d'abord : Fontenelle, pour éclairer les circonstances de la naissance des mythes, établit un parallèle entre les peuples sauvages des continents lointains et les anciens Grecs et Romains. L'observation de populations contemporaines, qui relève de l'expérimentation voulue par le nouvel esprit scientifique, devait donner des renseignements sur l'Antiquité qu'aucun document écrit ne pouvait fournir. À l'appui de sa thèse, Fontenelle souligne l'étonnante similitude de quelques mythes chez les Grecs et chez les Indiens d'Amérique. Or, ces ressemblances, qui n'ont rien de fortuit à ses yeux, ne sont pas le fait d'origines communes. L'auteur affirme — et c'est là sa plus grande audace — qu'elles ne sont pas dues à la propagation des erreurs idolâtres consignées dans la Bible, mais à l'universalité de la nature humaine qui, de tout temps et en tous lieux, passe par les mêmes états. L'Iroquois et le Grec archaïque, soumis aux mêmes forces environnantes et dotés des mêmes qualités morales, ont eu des gestes, des réactions et des croyances semblables. Dans l'état sauvage où ils se trouvaient, ils ne firent rien que d'autres sauvages ne faisaient aussi, c'est-à-dire qu'ils tirèrent leurs mythes du fond de la nature humaine.

2

Il n'est besoin d'aucun schéma diffusionniste, et surtout pas du diffusionnisme biblique, pour en rendre compte. Selon Fontenelle, il n'y a rien de sacré ni de proprement religieux dans le processus de mythification. Il s'explique par le simple bon sens. Les hommes sauvages, étant fort démunis face à la nature qui les entoure, ramènent l'inconnu au connu. Or, avec le peu de connaissances empiriques dont ils disposent, ils ne peuvent avoir recours qu'à des analogies dictées par la crainte, la fascination ou la sidération, sources d'un merveilleux du reste assez borné. Voilà pourquoi ils expliquent les phénomènes avec la même naïveté, quel que soit le point du globe où l'on se trouve. « On attribue ordinairement l'origine des fables à l'imagination vive des Orientaux ; pour moi, écrit Fontenelle, je l'attribue à l'ignorance des premiers hommes². » C'est ainsi que les Grecs et les Indiens d'Amérique expliquent la pluie à peu près de la même manière, ont les mêmes images pour signifier le devenir des âmes des défunts, etc.

Si les origines des fables sont communes à tous les peuples de la terre, leur devenir, pour Fontenelle, n'est pas partout identique. Les Grecs ont eu le génie de faire fructifier la mythologie comme aucun peuple ne l'a fait. « Chez la plupart des peuples, les fables se tournèrent en religion ; mais de plus, chez les Grecs, elles se tournèrent, pour ainsi dire, en agrément³. » La religion grecque et l'art grec sont donc liés, tous deux engendrés par ce que Fontenelle appelle « la philosophie des premiers siècles », c'est-à-dire le système d'explication du monde mis au point par les sociétés primitives.

Le génie des Grecs a été de transformer le lot commun d'erreurs et d'absurdités héritées de leur enfance sauvage en « agréments », en œuvres d'art propres à parachever une civilisation policée, tandis qu'en général, les fables engendrent les superstitions qui forment la base de toute religion. Les deux termes, superstition et religion, sont d'ailleurs à peu près synonymes pour Fontenelle. Les peuples de la Grèce n'échappèrent pas à ce fléau, mais eux seuls surent tirer un parti admirable de la poésie naïve de leurs anciennes fables. Il resterait à expliquer la raison du génie singulier des Grecs. Pour le penseur artificialiste qu'était Fontenelle, seule une heureuse conjoncture peut se trouver à l'origine de ce *fiat lux* culturel. C'est le hasard qui est venu rompre l'uniformité des temps initiaux pour établir une première forme de hiérarchie.

Les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publiées en 1719 par l'abbé Jean-Baptiste Du Bos ne se situent pas du tout sur le même plan que l'opuscule de Fontenelle, mais elles vont finalement dessiner un schéma comparable : une hiérarchie sur fond d'unité originelle. Ce livre est le premier grand traité d'esthétique en France et l'un des premiers en Europe. À ce titre, l'anthropologie y trouve sa place, mais ne constitue pas son objet privilégié. Par ailleurs, celui qui fut l'un des initiateurs de l'idée de diversité des origines de l'art était aussi un clerc, donc, en principe, et contrairement à Fontenelle, un homme tout acquis à la thèse biblique de l'origine adamique unique, un monogéniste. Cela ne l'empêcha pas de fonder l'anthropologie de l'art contenue dans son ouvrage sur une approche naturaliste. Élaborant une théorie des climats que l'on retrouvera jusque chez Montesquieu, Du Bos n'a pas hésité à emprunter l'argument relativiste du parti des Modernes dans la fameuse querelle académique. Il cite même Fontenelle, ce qui surprend de la part d'un auteur gagné à la cause des Anciens. Afin de conforter sa théorie, il s'inspire aussi, mais avec davantage de probité, d'ouvrages d'auteurs empiristes, comme les *Remarques sur l'état des Provinces Unies* de William Temple et la relation du voyage en Perse de Jean Chardin. Au premier, il emprunte l'idée de l'importance de l'air dans la constitution physique et morale des peuples. Du second, il tire un passage très suggestif concernant l'infériorité artistique où sont réduits les Orientaux à cause du climat qui les accable. Du Bos est entièrement d'accord avec Chardin pour exclure les zones torrides de la carte du génie, mais il délimite aussi des zones froides et humides, également impropres à produire des œuvres de quelque mérite. Seule une zone tempérée, intermédiaire entre un climat trop froid et un climat trop chaud, peut se montrer accueillante à l'apparition des arts. Une géographie artistique se dessine ainsi, comprise entre les 52° et 25° degrés de latitude nord. Mais ses contours s'avèrent finalement très restrictifs, centrés sur la Grèce et l'Italie, et s'étendant par la France jusqu'à la Hollande. Pour les tracer, Du Bos déploie des trésors de casuistique. En toute logique, la zone de fertilité artistique devrait couvrir tous les territoires tempérés de

la surface du globe, mais, pour toutes sortes de raisons, elle ne franchira pas les frontières européennes. Selon l'auteur, « les arts libéraux ne sont jamais sortis de l'Europe que pour se promener », et encore, ajoute-il, ils « paraissent même souffrir dès qu'on les éloigne trop de l'Europe, dès qu'ils la perdent de vue »⁴. Le continent n'est d'ailleurs pas tout entier une terre d'élection pour eux, il s'en faut de beaucoup. L'Angleterre n'a pas su produire d'artistes autochtones et l'Espagne « n'a pas eu de peintres de la première classe ».

Il faut cependant souligner que Du Bos reste étranger à tout déterminisme racial. Contre les apparences, l'unité du genre humain n'est pas remise en cause par sa démonstration. Car ce sont bien les différents substrats géographiques, et l'air en tout premier lieu, qui font les peuples tels qu'ils sont. Les Portugais depuis longtemps installés dans leurs colonies d'Afrique sont en train de devenir des Africains, tout comme « une colonie de nègres établie en Angleterre y perdrait enfin la couleur naturelle aux nègres ». Et il en va de l'esprit des peuples plus encore que de leur couleur de peau. Le moral plus que le physique est entièrement malléable sous l'action du climat. Tous les peuples descendent d'Adam, mais ils se sont acclimatés sous des cieux si différents que leur aspect et leurs capacités se sont diversifiés de façon prodigieuse.

4 Du Bos situait sa réflexion au niveau des déterminations naturelles, mais il arrivait à une conclusion proche de celle de Fontenelle : une hiérarchie des valeurs artistiques tout entière dominée par l'art grec. Plus tard, les questions évoluèrent vers des déterminations autres que l'illusion religieuse ou que les conditions naturelles. On vit au fil du siècle l'intérêt se déplacer vers une anthropologie du profane. La réflexion sur les origines de l'art s'en trouva affectée. Tandis que Fontenelle avait établi un lien entre les mythes grecs et l'art grec, on chercha de plus en plus à mettre en évidence les liens entre formes de l'organisation socio-politique et formes de la culture, de l'art, de la littérature. L'un des indices de cette évolution apparaît en 1758, dans une vaste synthèse consacrée à la question des origines : le livre d'Antoine-Yves Goguet intitulé *De l'origine des lois, des arts et des sciences, et de leurs progrès chez les anciens peuples*. Dans cet ouvrage, les déterminations en chaîne partent conjointement de l'invention de l'agriculture et de l'institution politique pour se prolonger dans le domaine des arts, depuis les plus utiles (techniques et industries) vers les plus libéraux. La religion y occupe une place secondaire. Or, ce n'est point du tout par hostilité aux croyances de son propre temps que Goguet relègue la dimension religieuse au second plan. Au contraire, le découpage du livre suit docilement celui de l'*Histoire universelle* de Bossuet, tout entier dicté par la chronologie biblique, et son contenu ne contredit jamais le texte sacré. Conseiller au parlement de Paris, aidé dans son entreprise par Alexandre-Conrad Fugère, le directeur du très orthodoxe *Journal des savants*, Goguet est donc l'exemple même d'un auteur modéré. Il

ne représente pas les Lumières radicales, mais opte quand même pour une vision rationnelle de l'histoire. D'abord, il confronte les sources dans une perspective critique — la Bible, les auteurs grecs et latins, les récits de voyages des auteurs modernes. Ensuite, le comparatisme lui permet d'éclairer l'Antiquité reculée à la lueur des connaissances récentes sur les peuples exotiques.

En matière d'initiatives artistiques, Goguet donne la priorité aux peuples de l'Orient, en particulier aux Égyptiens et aux Babyloniens. Il situe les commencements dans la géographie biblique, ce qui est un lieu commun, et l'apparition de la beauté en Grèce, autre lieu commun. Mais les bases socio-politiques sur lesquelles se produit cette avancée sont beaucoup plus originales. Goguet inscrit l'art oriental et égyptien dans un espace d'aliénation politique et l'art grec dans un espace de liberté. Quel contraste entre « une politique barbare et inhumaine », qui n'envisage le gigantisme des monuments que pour mieux dominer les peuples, et la probité, la mesure, l'excellence des Grecs ! « On peut en attribuer la cause, écrit Goguet, à cet esprit républicain qui régnait dans tous les états de cette partie de l'Europe⁵. » Le lien étroit entre génie artistique et liberté politique constituera un thème central de la théorie néo-classique de l'art. On sait quelle importance il prendra au cours du second XVIII^e siècle pour culminer sous la Révolution. Lorsque Winckelmann s'en empara, il était déjà très présent chez les critiques d'art et théoriciens français du milieu du siècle, tels La Font de Saint-Yenne, Saint-Yves ou Estève.

5

L'art grec jouit donc d'un statut d'extraterritorialité dans le paysage artistique universel. Ce statut est le produit étrange de l'anthropologie religieuse d'un Fontenelle, du déterminisme biologique d'un Du Bos et de l'anthropologie politique d'un Goguet. Il se retrouvera jusque chez Quatremère de Quincy qui parachèvera la théorie néo-classique en faisant bénéficier de l'excellence des Grecs tous ceux qui, depuis les Romains jusqu'aux Modernes, se sont mis à leur école. Un libre choix reste donc possible. Si bien que, même fondée sur une implacable hiérarchie et crispée sur un rigoureux système de normes, la théorie néo-classique est demeurée l'héritière de l'humanisme classique.

LA RECHERCHE D'UN ESPACE PARTAGÉ

Il n'est pas étonnant de voir les tenants de la tradition religieuse réaffirmer les positions du monogénisme et s'opposer aux tendances modernes désireuses de faire entrer l'étude de l'homme dans le champ des sciences naturelles. Les auteurs chrétiens, qui avaient tant de choses à défendre en ces matières, n'ont pourtant pas déserté le terrain de l'anthropologie. L'un d'eux, le jésuite Joseph-François Lafitau, passe même pour l'un des premiers fondateurs de l'ethnographie. Missionnaire dans le Canada auprès des Iroquois entre 1712 et 1717, il bénéficia des observations

d'un de ses prédécesseurs (le père Julien Garnier qui vécut parmi les Indiens d'Amérique du Nord), et publia en 1724 son grand ouvrage : les *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*. La thèse de Lafitau est portée par le dogme chrétien de la lumière originelle : l'humanité des premiers âges en a été éclairée, mais, gagnés progressivement par l'ignorance et la superstition, tous les peuples de la terre à l'exception des Hébreux ont abandonné le monothéisme primitif. Toutefois, à l'état indiciel, celui-ci demeure perceptible dans l'ancien paganisme comme dans les religions des Amérindiens. C'est ainsi, par exemple, que tous les mythes du monde sont obsédés par la puissance solaire. Tous expriment la fascination pour l'astre du jour en formules hiéroglyphiques et en symboles dont le sens premier a été égaré. Comme y invite une tradition d'exégèse, d'érudition et de philosophie mêlées, Lafitau se risque à envisager les temps initiaux, ceux où la coutume des Patriarches était encore celle de toute l'humanité. L'aniconisme régnait alors. Les monuments pouvaient être naturels, arbres ou montagnes, ou artificiel, comme des autels voués aux oblations. Les premiers objets votifs désignaient les lieux marqués du souvenir de quelque manifestation théophanique⁶. Monuments naturels et artificiels étaient des signes. L'erreur qui précipita la plus grande partie des peuples dans le paganisme fut de confondre les signes et les choses. Sauf Israël, tous les peuples de l'Antiquité furent entraînés peu à peu vers cette confusion funeste. La progression de l'idolâtrie consista à anthropomorphiser les traces du divin sur terre. Cette progression fut rapide chez les peuples d'Orient, voisins des Hébreux, ainsi que chez les Grecs. Mais dans des nations barbares comme celles de l'Asie centrale qui, selon Lafitau, peuplèrent l'Amérique du Nord puis celle du Sud, elle fut beaucoup plus lente. C'est pourquoi les Indiens demeurent encore à ce stade intermédiaire qui consiste à traiter l'idole comme une forme symbolique. Loin d'être analysé comme un retard préjudiciable aux peuples amérindiens, ce décalage tourne à leur avantage. La supériorité des sauvages d'Amérique sur les Grecs est d'être resté dans le stade liminaire des abstractions, c'est-à-dire plus près de la lumière originelle, plus près de la vérité. Leur situation actuelle est en de nombreux points comparable à celle des temps pré-homériques en Grèce, lorsque l'on désignait une pierre ou une poutre comme des symboles de divinité. C'est le signe que les populations américaines ne sont guère éloignées de la sagesse divine imprimée sur la première génération des hommes. Car l'histoire de l'humanité n'a pas marché partout du même pas. C'est la raison pour laquelle la conquête du Nouveau Monde a trouvé des peuples dans des états d'avancement très divers. Mais dans l'esprit de Lafitau, il s'agit d'une avancée vers l'erreur du paganisme. Les grands États organisés, Aztèques du Mexique et Incas du Pérou, étaient déjà tombés dans des errements semblables à ceux des anciens Grecs et Romains. À l'inverse, les peuples sauvages sont demeurés dans une innocence et une pureté qui doivent susciter l'admiration, non le mépris.

Si l'on voit en Lafitau, non sans raison, le premier ethnographe, ce n'est pas seulement à cause de sa connaissance du « terrain », c'est aussi parce qu'il fut l'auteur le mieux décidé en son temps à se déprendre de tout ethnocentrisme. Certes, il fut précédé dans cette voie par un Montaigne, mais, au fil des siècles, ils ne furent pas nombreux à l'emprunter.

Parmi eux, signalons la présence de Francesco Algarotti. Dans un « Essai sur l'Empire des Incas », publié en français en 1760, le savant italien s'emportait contre ceux pour qui « les seules nations dont les actions méritent d'être étudiées sont les Grecs et les Romains ». Le portrait qu'il fit de l'État péruvien est à bien des égards un mélange de Sparte et de la Rome des premiers âges. Mais c'est aussi un portrait inversé de son propre temps. D'un côté la vertu naïve, de l'autre la spéculation sans fin ; d'un côté une société agissant comme un seul corps dirigé de son sommet, de l'autre des forces de raisonnement sans cesse opposées aux forces de l'action. Le siècle des Lumières apparaît bien souvent aux yeux de ses penseurs comme un siècle d'analyse. Or, écrit Algarotti, « la vertu veut être pratiquée, et non étudiée ; et pour l'ordinaire, les hommes cessent d'être bons quand les savants prennent le dessus »⁷. Les Incas surent éviter cet écueil en confisquant les lettres, les sciences et les arts pour le seul usage des princes. Car le génie s'accommode mal de la réflexivité. C'est donc au prix du despotisme que les arts ont été soustraits à la corruption. Sans aller jusqu'à demander à ses contemporains de payer un tel prix, Algarotti confesse sa fascination pour la beauté archaïque que seul un peuple privé du regard sur lui-même pouvait élaborer. L'anthropologie socio-politique d'Algarotti, à l'inverse de celle de Goguet, est traversée par une inconsolable nostalgie des origines. Mais elle dessine aussi les premiers contours d'un primitivisme où la pureté archaïque se donne aux Modernes comme un projet à réaliser : une utopie en vérité, c'est-à-dire la promesse d'un nouvel espace à partager.

7

LA CRISTALLISATION DU DÉBAT AUTOUR DE 1770

Lorsqu'en 1724 parut conjointement l'essai de Fontenelle sur l'origine des mythes et l'étude de Lafitau sur les Indiens d'Amérique, l'idée universaliste devait paraître assurée. Elle n'était certes pas fondée sur les mêmes présupposés chez ces deux auteurs, mais chacun pouvait la comprendre comme une figure de continuité embrassant toute l'humanité. Un demi-siècle plus tard, une telle convergence était devenue impossible. Les tenants de la discontinuité du genre humain avaient fait progresser leurs thèses jusqu'à un point que les polygénistes du temps de Fontenelle n'eussent pas même envisagé. La dispute éclata précisément au sujet des Indiens d'Amérique et de l'interprétation de leurs cultures⁸.

Avec Cornélius De Pauw (1739-1799), une nouvelle conception de l'anthropologie se manifeste, complètement gagnée au matérialisme et au

déterministe. Ce philosophe hollandais, géographe et diplomate à la cour de Frédéric II de Prusse, qui rédigeait ses livres en français, est assez oublié aujourd'hui mais jouissait d'une certaine notoriété dans l'Europe des Lumières⁹. Ses livres présentent déjà l'un des principaux traits de l'anthropologie raciale à venir, qui sera de parler en termes biologiques des communautés humaines. La description physique des variétés y occupe toujours la première place, et, dans l'élaboration de cette sorte de taxinomie, De Pauw se prévalait d'une des plus grandes autorités scientifiques de son temps : l'histoire naturelle de Buffon, où la notion de dégénérescence formait l'une des causes de la diversité du vivant. Or, Buffon lui-même s'effraya de l'usage que De Pauw fit de son concept. En 1768, dans ses *Recherches philosophiques sur les Américains*, l'auteur hollandais décrit le Nouveau Monde comme un marécage lugubre aux eaux croupissantes, dépeignant l'Indien au corps lisse et visqueux, rempli d'humeurs froides, comme une plante aquatique. Il en fit un type d'homme complètement dégénéré. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le but de l'auteur n'était pas de justifier l'exploitation ni même la domination des Indiens par les Blancs, mais au contraire de prouver que la conquête du Nouveau Monde fut une erreur et que les Européens, transplantés sur un continent qui produit l'altération de l'espèce humaine, y ont beaucoup plus à perdre qu'à gagner.



8

De Pauw s'en prend aux thèses diffusionnistes. En fait, sans le dire ouvertement, il s'en prend au monogénisme. Car il ne saurait y avoir d'ancêtres communs ni d'espaces partagés entre les Européens et les sauvages des autres continents. Tous les Indiens appartiennent en effet à la dernière catégorie de l'humanité, celle des peuples qui ne sont jamais sortis de la bestialité des origines, et qui n'en sortiront jamais. Au moral comme au physique, les Amérindiens se situent à la lisière de l'espèce humaine. Pour évoquer leurs mœurs incultes, De Pauw intitule un chapitre de son livre « Du génie abruti des Américains »... Il entendait démontrer que les Indiens d'Amérique sont demeurés en deçà de la découverte des arts ou, dans le meilleur des cas, sur son seuil. Même l'architecture restait à découvrir par les Incas à l'époque de la conquête du Pérou, car l'un de ses principaux éléments, la fenêtre, leur était encore inconnu. De peinture et de sculpture, il ne saurait être question. De Pauw affirme que « les habitants du Mexique n'avaient fait presque aucun progrès dans l'art par le moyen duquel ils tâchaient de perpétuer la mémoire des choses passées et des événements historiques »¹⁰. Avec du temps, peut-être en seraient-ils arrivés à un système hiéroglyphique semblable à celui, du reste fort primitif, des Égyptiens.

De tous les peuples considérés dans leur enfance, les Grecs seuls sont dignes d'intérêt. Au siècle des Lumières, cette position exclusive, à vrai dire, n'était pas propre à De Pauw. Winckelmann et les partisans du retour à l'antique y adhéraient peu ou prou. Mais le philosophe hollandais est allé beaucoup plus loin que ses contemporains, en projetant un monde

où les héritiers des Grecs devraient s'isoler pour conserver leur supériorité naturelle. Il rêva d'une Europe protégée derrière les frontières d'un espace séparé. Dans son système, l'anthropologie des Lumières se retourne contre elle-même, nie son projet de comprendre la diversité humaine, se transforme en déconstruction de l'universel. Le comparatisme qui, chez Fontenelle comme chez Lafitau, avait permis de rapprocher les différentes nations de la terre, ici les éloigne.

Le tableau peint par l'auteur hollandais était tellement dégradant pour les Amérindiens que les jésuites natifs du Nouveau Monde, quoique leur ordre venait d'être supprimé, voulurent prendre leur défense¹¹. Dans son exil italien, Francisco Javier Clavijero publia une *Storia antica del Messico* tout acquise à la grandeur des anciens peuples d'Amérique centrale. La description des arts, peinture, sculpture, architecture, y tenait une place importante. Mais sa rédaction prit de longues années et l'ouvrage ne fut publié qu'en 1780-1781, alors que la polémique sur la question des capacités des Indiens était déjà retombée.

En fait, le principal contradicteur de Cornélius De Pauw fut Antoine-Joseph Pernéty. Les deux hommes se connaissaient car ils furent membres de l'Académie de Berlin et servirent un même souverain, Frédéric II. Le roi de Prusse avait fait de l'abbé Pernéty son bibliothécaire. Bien que celui-ci fût autrefois aumônier d'équipage lors de l'expédition de Bougainville aux Malouines, il ne connaissait pas plus les Amériques que De Pauw, mais il fallait montrer que l'esprit de Montaigne, de Las Casas et de Lafitau n'avaient pas tout à fait sombré en ce siècle de progrès. Répondant en 1770 aux *Recherches philosophiques sur les Américains*, sa *Dissertation sur l'Amérique* va plus loin que le rétablissement de l'honneur des Indiens. Elle inverse terme à terme la diatribe de l'auteur hollandais en vantant la nature paradisiaque des différentes régions du continent américain ainsi que les vertus morales et la beauté physique de ses habitants. Tout porte à penser que cette humanité en tous points admirable a été tenue en dehors des conséquences funestes de la Chute. En ce sens, les Indiens d'Amérique forment un véritable peuple pré-adamique renvoyant aux Européens leur image inversée. Pernéty est aussi laudateur dans ses propos que De Pauw avait été dévastateur dans les siens.

La *Dissertation sur l'Amérique* est à ranger parmi les premiers témoignages d'intérêt pour les « arts primitifs ». Il s'agissait pour son auteur de concevoir et de rendre concevable la production du beau dans des sociétés où règnent l'égalité et le communisme primitifs. En toute logique, certains arts se trouvent exclus du système, car les sciences nécessaires à leur apparition risqueraient de le pervertir. C'est le cas par exemple de la géométrie. « Si les Américains ignorent la géométrie, c'est que, ne connaissant ni le *tien* ni le *mien*, ils n'ont pas besoin de placer des bornes pour marquer les limites des usurpations », écrit Pernéty avec des accents rousseauistes¹². Les arts des Indiens n'ont de rapport qu'avec

l'utilité et le plaisir ; il faut donc admettre que ses types ne sont pas ceux des peuples européens. Ce sont pour la plupart des objets utilitaires qui reçoivent une belle forme ou un beau décor, mais qui n'en acquièrent pas plus de prix pour autant. Après avoir passé en revue toutes sortes d'objets délicatement ornés, Pernéty conclue :

« Ou nous sommes de grands sots, plus stupides que ces Américains, ou M. de P. a grand tort de les traiter de gens hébétés¹³. »



10

Au risque de tenir des propos anachroniques, on peut affirmer que Pernéty pratiquait déjà une certaine distinction entre valeur d'usage et valeur d'échange. Les Indiens, nous dit-il, cultivent un art qui ne vaut que pour l'usage qu'ils en font. Dans l'échange, cet art n'acquiert aucune valeur supplémentaire qui rendrait son commerce désirable. La valeur de l'objet n'excède pas le prix donné à sa fonction, et qui demeure très faible car il s'agit toujours d'une fonction élémentaire : recueillir de l'eau, emporter des flèches à la chasse ou s'allonger à l'abri. Un vase, un carquois ou un hamac faits avec art ne valent guère plus que s'ils en étaient dépourvus. Ou plutôt, le seul art qui vaille vraiment dans ces cas-là est le savoir-faire technique. La nature a doté les Indiens de « cet esprit calme qui voit les objets sans se passionner et qui donne aux choses leur juste valeur ». Ils pratiquent un art désintéressé et, kantiens sans le savoir, ne prennent pas même intérêt à l'existence du bel objet. Car ce qui le rend beau n'est pas un bien que l'on désire posséder. Dans certains cas, ce n'est pas même un bien qui se puisse détenir. C'est pourquoi le tatouage tient une place si importante dans ces populations. La parure et la mise en valeur du corps offrent un terrain de comparaison où les Indiens l'emportent sur les Européens. Tandis que le maquillage des femmes d'Europe n'est que tromperie et dissimulation, celui des populations d'Amérique joint au beau l'utilité d'une certaine hygiène corporelle. Pernéty pouvait donc se prévaloir de l'exemple des Amérindiens pour affirmer que, pratiqués dans de bonnes conditions sociales, les arts ne présentent pas le danger dénoncé par Rousseau dans son *Premier discours* : l'entraînement vers le luxe et le vice que l'on voit partout en Europe. Pour Pernéty, il en va des arts comme des mœurs : ils peuvent être plus ou moins corrompus. Et leur degré de corruption dépend de la distance qui les sépare de leur origine. Plus les mœurs se trouvent à l'état natif, plus elles sont pures. En ce qui concerne les arts, le génie indien est de même nature que les mœurs. Car c'est bien au génie des Indiens que renvoie l'auteur pour expliquer la présence des arts parmi eux. « Pleins de la droiture que la lumière naturelle inspire, ils goûtent ce qui est beau¹⁴. » Être capable de maintenir vivante la lumière naturelle, là est le génie des peuples primitifs, que les Européens ont perdu à force de cultiver les talents individuels et le goût du luxe.

La confrontation entre De Pauw et Pernéty est un moment exemplaire dans la pensée anthropologique des Lumières. L'exclusivisme brutal du premier fut loin de susciter l'opprobre unanime, puisque Diderot et d'Alembert, à la suite de la publication des *Recherches philosophiques sur les Américains*, firent appel à lui pour participer aux suppléments de l'*Encyclopédie*.

Pour une majorité d'intellectuels des Lumières, comme pour De Pauw, les origines grecques se détachent sur un fond indistinct de sauvagerie. Face à la raison et au beau helléniques, véritables ancêtres de l'Europe moderne, la pensée sauvage et les arts primitifs pèsent bien peu. Cependant, l'avenir rendra justice à ces derniers par la voix des grands théoriciens romantiques du relativisme culturel. Quand éclate en 1770 la querelle entre De Pauw et Pernéty, l'avenir est presque déjà là. En effet, en 1772, dans son premier écrit sur l'art, éloge du gothique considéré comme l'expression du génie germanique, Goethe se lance dans une étonnante digression qui semble prouver sa connaissance des débats en cours sur les peuples sauvages (après tout, c'est d'un cénacle allemand, l'Académie de Berlin, qu'ils étaient partis). Le jeune écrivain se fait anthropologue pour affirmer, contre toute la tradition classique, que l'art et le beau n'ont à l'origine rien de commun et que l'essence de l'art ne réside pas dans la révélation d'une beauté transcendante mais dans l'expression du sentiment qui pousse l'homme à créer. C'est pourquoi l'art des sauvages peut être plus vrai et plus grand que celui des Européens, pour ainsi dire plus artistique en cela qu'il réalise plus pleinement l'essence de l'art.

11

L'art est déjà créateur longtemps avant qu'il ne devienne beau, et pourtant cet art-là est déjà vrai et grand, souvent même plus vrai et plus grand que le bel art lui-même. Car la nature créatrice de l'homme se montre agissante dès que son existence matérielle est assurée. Dès qu'il est sans objet d'inquiétude et de peur, le demi-dieu, agissant dans son calme, cherche des matières à l'alentour afin de leur insuffler son esprit. C'est ainsi que le sauvage en vient à façonner ses noix de coco, ses plumes et son corps de traits extravagants, de figures horribles, de couleurs criardes. Et même si cette imagerie se composait des formes les plus arbitraires, elle serait néanmoins harmonieuse, fût-elle dépourvue de proportions figuratives, car elle a été créée comme totalité caractéristique par l'unité d'un sentiment.

Cet art caractéristique est le seul art véritable. Lorsqu'il agit à son entour, issu d'un sentiment intime, unique, personnel et indépendant, ne tenant aucun compte de tout ce qui est étranger, l'ignorant même, il constitue un art vivant et formant une totalité, qu'il soit né d'une âpre sauvagerie ou d'une sensibilité cultivée¹⁵.

Parce qu'ils croyaient en l'existence extérieure de la beauté, la plupart des hommes des Lumières ne pouvaient admettre à un même degré de dignité toutes les formes de production artistique. Le dogme du

Beau unique et éternel les obligeait à pratiquer une sévère ségrégation parmi les créations héritées du passé ou venues d'horizons lointains. Et c'est seulement en se détournant de l'idée du Beau universel, ce que fit Goethe avec une clairvoyance prodigieuse, que l'on put commencer à percevoir l'infinie pluralité de l'art et à admettre l'égale dignité des œuvres, fussent-elles étrangères à toute norme classique. C'est là un paradoxe qui structure la modernité : l'assaut mené contre l'universel au nom du singulier, du caractéristique, du particulier, a ouvert la voie à la reconnaissance d'un espace artistique universellement partagé.

NOTES

1 - On en trouve une illustration piquante chez Vitruve, pour qui les sauvages n'étaient autres que les Ibères, les Lusitaniens et les Gaulois. C'est en s'informant des manières de bâtir chez ces peuples, les moins civilisés du monde connu, que l'auteur latin a pu imaginer le premier habitat humain, fait selon lui de rondins et de remplissage de terre crue.

2 - Bernard Le Bovier de Fontenelle, *De l'origine des fables*, [1724], in *Œuvres*, Paris, Belin, 1818, t. 2, p. 395.

3 - *Ibid.*, p. 396.

4 - Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719, t. 2, p. 148.

5 - Antoine-Yves Goguet, *De l'origine des lois, des arts et des sciences, et de leurs progrès parmi les anciens peuples*, Paris, Desaint et Saillant, 1758, t. 3, p. 82.

6 - Joseph-François Lafitau, *Mœurs des sauvages américains, comparés aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain et Hochereau, 1724, t. 1, p. 137.

7 - Francesco Algarotti, « Essai sur l'Empire des Incas », in *Mercure de France*, avril 1760, p. 109.

8 - François Furet, « De l'homme sauvage à l'homme historique : l'expérience américaine dans la culture française au XVIII^e siècle », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1978, t. 33, n^o 4, p. 729-739. Voir aussi Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo, storia di una polemica, 1750-1900*, Milan, Ricciardi, 1955.

9 - Un chapitre lui est consacré par Michèle Duchet, *Le partage des savoirs. Discours historiques, discours ethnologiques*, Paris, La Découverte, 1984, p. 82-104.

10 - Cornélius De Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains. Mémoires intéressants pour servir à l'histoire de l'espèce humaine*, Berlin, George Jacques Decker, 1768, t. 2, p. 197.

11 - John Dudley Browning, « Cornelius De Pauw and Exiled Jesuits. The Development of Nationalism in Spanish America », in *Eighteenth Century Studies*, 1978, t. 11, n^o 3, p. 289-307.

12 - Antoine-Joseph Pernéty, *Dissertation sur l'Amérique et les Américains contre les Recherches philosophiques de M. de P****, Berlin, 1770, p. 83.

13 - *Ibid.*, p. 92.

14 - *Ibid.*, p. 109.

15 - Johann Wolfgang von Goethe, « Architecture allemande », [1772], in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 71-72.

