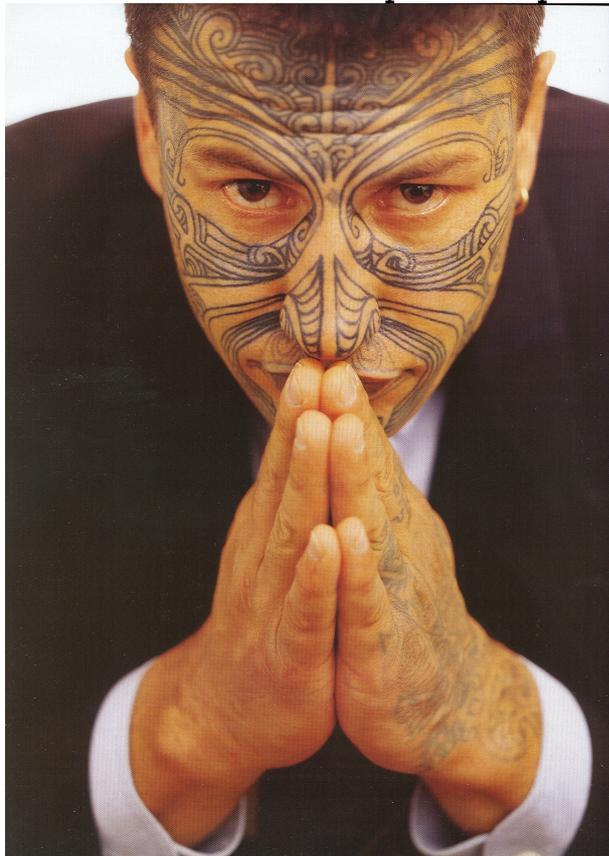
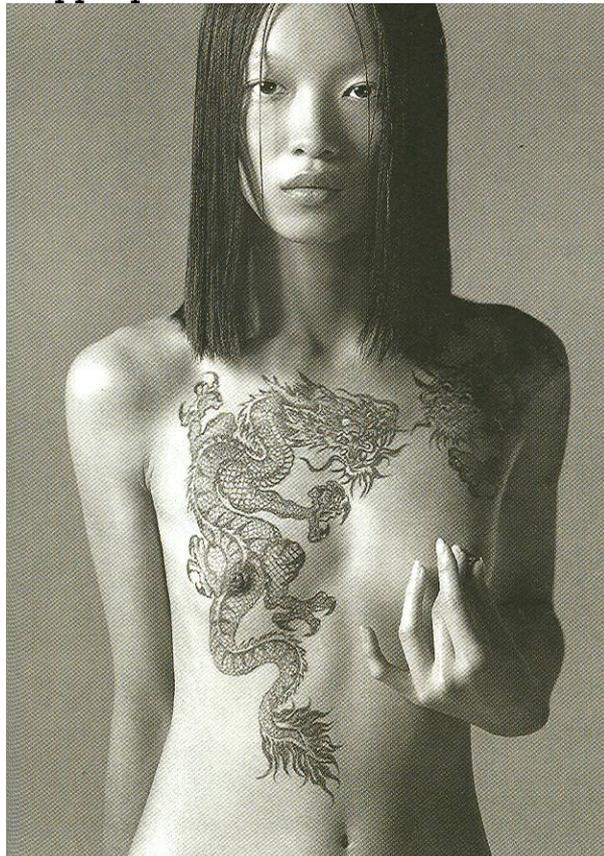


Le corps contemporain est devenu un pur accessoire de la présence. Il n'est plus le cadeau du destin qu'il était autrefois. Cette instrumentalisation s'opère par le biais des miroirs médiatiques qui nous renvoient sans arrêt une image idéalisée qui n'est pas la nôtre. Le "marché" du corps contemporain est un appel permanent à le remanier.



Peintre et directeur de galerie, Tame Wairere est aussi une tête politique du mouvement de reconnaissance des droits maori dans son pays. Son Moko est calqué sur celui des masques d'ancêtres et est l'un des plus connus de Nouvelle-zélande.



Ling photographiée par Richard Avedon pour le calendrier Pirelli, 1997.

L'analyse anthropologique permet une compréhension des transformations de l'image du corps et de la vision de l'homme sous leurs aspects sociaux et psychologique. Mais il ne peut il avoir d'explication définitive car ces pratiques sont l'expression d'une "question de soi" universelle et insoluble que l'être humain n'a jamais cessé et ne cessera jamais de se poser.

La pratique du masque peut s'analyser dans le même sens. Dans le langage courant nous pouvons porter un masque même quand il ne s'agit pas d'un vrai masque que nous pourrions retirer de notre visage, mais par exemple d'une expression insolite qui n'obéit pas à ce qui est convenu dans le contexte²³.

Il faut voir dans le masque l'expression d'une capacité à signifier dans une image la métamorphose de notre corps.

²³ Le mot latin *persona* désignait le masque de l'acteur. Puis il a signifié le personnage ou le rôle. "Personne" et ses dérivés en proviennent. Carl Gustav Jung reprend ce terme vers 1920 pour désigner une instance psychique d'adaptation de l'être humain singulier aux normes sociales. D'une façon très générale, la *persona* est donc le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société.

Le corps participe ainsi à un processus d'iconicisation. « Dans son *Essai sur la naissance des images*, André Leroi-Gourhan associait la figuration humaine des premiers âges avec le langage. A travers l'acte physique de la parole et l'acte social de la communication entre des corps, le langage comporte lui aussi une double détermination. Il est à la fois lié au corps et systémique, donc abstrait. Les processus par lesquels la voix génère la parole, et la main le dessin ou le modelage, sont des actes similaires d'une expression "médiatale", de même que l'oreille et l'œil font respectivement office d'organes médiateurs pour la réception de l'un ou l'autre type de messages. On peut donc comprendre que certaines correspondances entre langage et image aient existé de tout temps. La mise en écrit du langage ressortit cependant à un autre stade de l'évolution. Tout comme elle participe à l'image, la main participe à l'écrit, qui apparaît comme image du langage, comme médium secondaire par rapport à l'image mimétique et à son récit. Il est probable que ce qu'on appelle ornement ait fonctionné comme une sorte de langage *avant la lettre*, puisqu'il fixait et transmettait un code social.

Dans le contexte du corps et de l'image, le masque du visage mérite l'attention particulière que lui a accordée Thomas Macho. La relation de réciprocité que le masque entretient avec le visage ne saurait se réduire à la simple articulation de la dissimulation (visage) et du dévoilement (nouveau visage ou masque). Aussitôt qu'on se met à considérer les choses du point de vue de l'intention sociale, on constate que le vrai visage n'est pas celui que le masque cache, mais celui qu'il fait au contraire exister. Aussi le masque introduit-il une réglementation du visage naturel, qui se stylise pour se conformer à la codification établie par son port. Le processus se déroule ici à l'inverse de celui qui s'accomplit lorsque la peinture se détache du corps pour se transformer en ornement libre. L'incarnation du masque, au sens de Georges Bataille, c'est l'autoportrait en masque du visage démasqué, qui se transforme alors à son tour en masque, en "masque facial". »²⁴

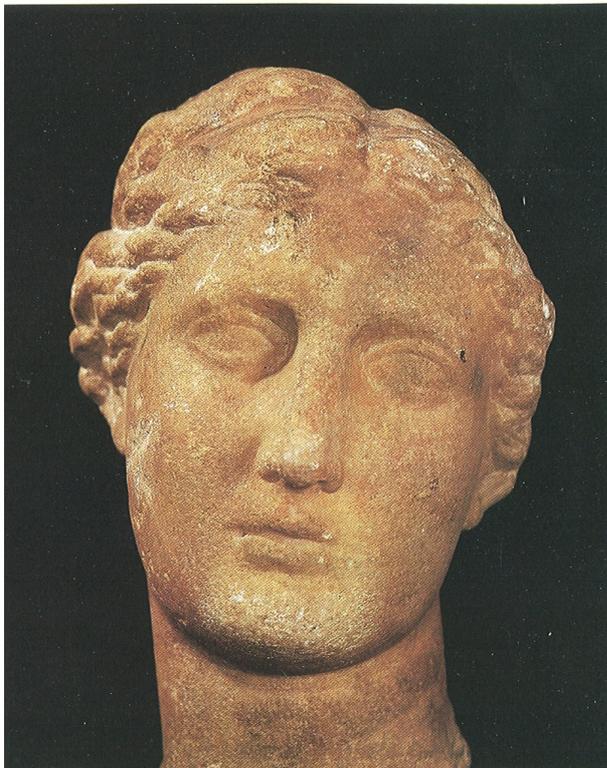
²⁴ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 51.

Le Primitivisme.

On désigne sous le nom de primitivisme l'intérêt nouveau que certains artistes occidentaux, depuis la fin du 19^{ème} siècle, manifestent pour les cultures des sociétés tribales d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique du Nord, dites encore "primitives".

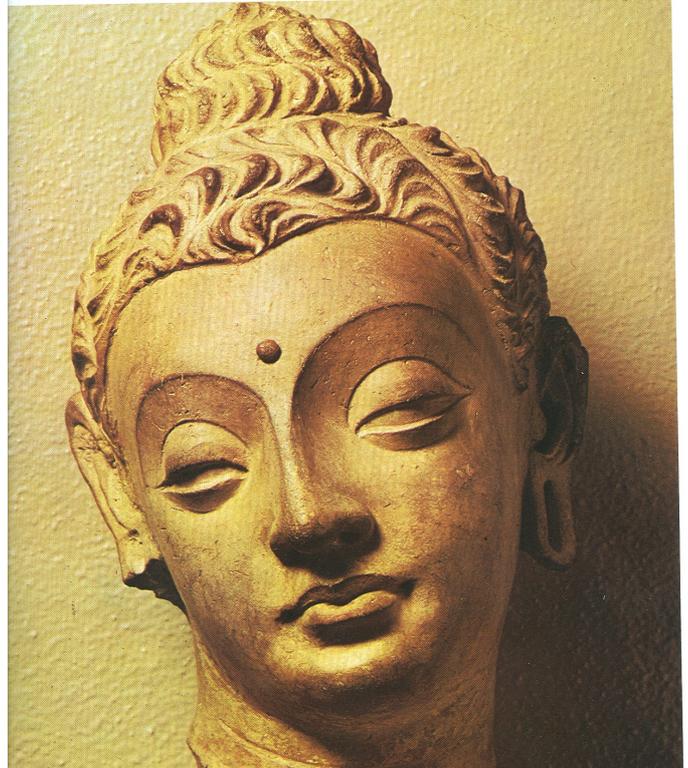
La culture occidentale est tout entière marquée par une préférence pour le primitif qu'il faut distinguer du primitivisme, attitude plus radicale et historiquement circonscrite. En effet, il ne s'agit pas du premier exemple, dans l'histoire de l'art, d'une communication entre des traditions différentes et d'emprunts qui outrepassent les limites chronologiques ou géographiques.

Un élément essentiel distingue le primitivisme : le voyage qu'il propose dans l'espace et le temps ne renvoie pas à une époque réputée brillante de l'histoire de l'humanité. Le primitivisme envisage, en effet, les arts africain et océanien, si exotiques qu'ils paraissent, comme la mémoire d'une sorte d'état premier, et pour ainsi dire "brut", de la civilisation.



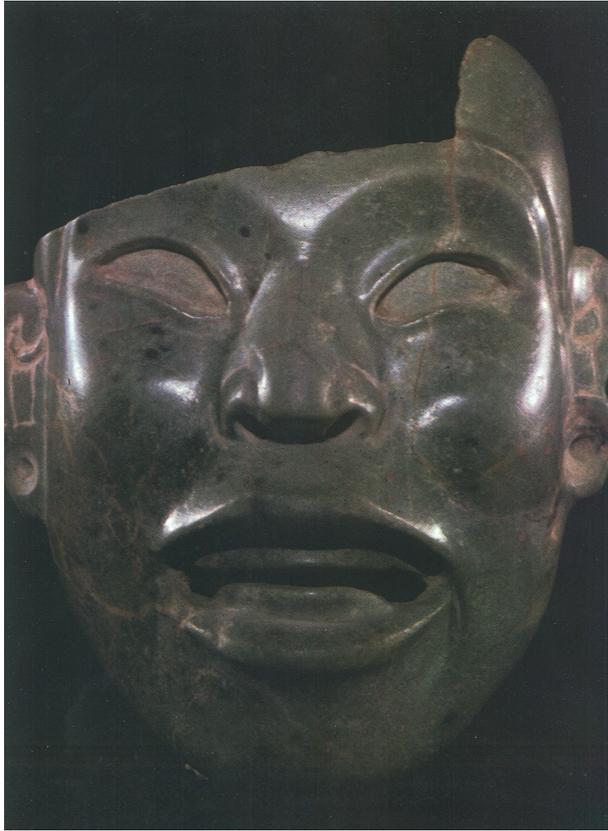
Tête de Bérénice. (1^{er} siècle apr. J.-C., époque hellénistique)

La statuaire grecque fournit un modèle artistique auquel l'Occident se réfère régulièrement dans les périodes de réaction : ainsi, à la fin du Moyen Age, à la Renaissance ou au 18^{ème} siècle. Ce retour perpétuel vers un idéal premier se distingue du "primitivisme" en raison du caractère de recherche de perfection, d'aboutissement, de mesure et d'équilibre que revêt traditionnellement l'art antique.



Tête de Bouddha, (4^{ème} siècle ap. J.-C., art du Gandhara). Stuc moulé.

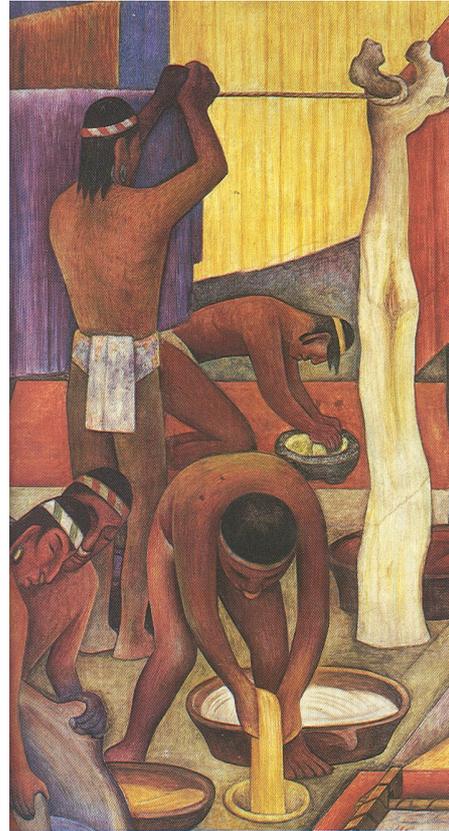
Située en bordure de l'Inde et de l'Afghanistan, la région du Gandhara subit, au 3^{ème} et au 4^{ème} siècle, l'influence de la culture occidentale : les artistes locaux utilisent en effet les modèles des statues grecques et romaines pour sculpter des représentations de Bouddha.



Masque (vers 400 av. J-C., art olmèque, période classique).

L'art précolombien n'est pas reconnu comme une source du primitivisme au même titre que l'art africain ou l'art océanien. La statuaire mexicaine, dès l'époque très ancienne, paraît en effet gouvernée par un souci nettement naturaliste des expressions et des proportions qui la rend trop proche de la statuaire occidentale pour inspirer à celle-ci des voies nouvelles.

Elle surtout guidé, à l'époque récente, l'art moderne mexicain, auquel elle fournit l'image d'une Amérique centrale éternelle, et qu'elle aide à affronter un état présent de sujétion à des cultures étrangères.



Diego Riviera, Civilisation tarasque (1942).

Peinture murale (détail).

Dans certaines de ses œuvres consacrées à l'histoire et aux coutumes du Mexique, Diego Rivera propose une vision détachée de toute référence à l'Amérique centrale précolombienne : les Indiens de Civilisation tarasque ne doivent rien aux figures de l'art traditionnel maya ou aztèque, bien que l'œuvre se réfère à la vie primitive de ces populations brimées par l'envahisseur espagnol.

Le regard de l'Occident sur les créations des sociétés tribales a d'abord été stimulé par la curiosité. L'intérêt a précédé leur reconnaissance comme œuvres d'art.

Vers 1900, ces objets sont en effet considérés en Europe comme des instruments rituels sans aucune valeur, hormis leur valeur documentaire.

L'intérêt plastique des sculptures d'Afrique et d'Océanie n'est signalé en Occident que vers 1900, grâce à quelques amateurs fort peu nombreux. Guillaume Apollinaire qui figure parmi les premiers collectionneurs d'art primitif, décrit, en 1918, cette attirance comme un retour aux sources de la créativité. « *En s'intéressant à l'art des fétiches, [...] les peintres se passionnent pour les principes mêmes de nos arts. D'ailleurs, certains chefs-d'œuvre de la sculpture nègre peuvent parfaitement être mis auprès de belles*

œuvres de la sculpture européenne de bonne époque et je me souviens d'une tête africaine [...] qui soutient parfaitement la comparaison avec de belles pièces de la sculpture romane ». Il affirme aussi que les Grecs se seraient inspirés des Africains par l'intermédiaire des Egyptiens : cette théorie, très à la mode jusque vers 1930, et qui permet d'associer l'Afrique à l'antique monde méditerranéen, n'a plus cours aujourd'hui.



Exposition universelle : Le village canaque à l'esplanade des invalides.

Le Monde illustré, 27 juillet 1889.

En Europe, à la fin du 19^{ème} siècle, les statues et les masques d'Afrique et d'Océanie ne sont pas envisagés comme des œuvres d'art, mais comme des ustensiles de la vie courante, étranges et quelque peu effrayants. Leur présentation dans des expositions est parfois destinée à améliorer la connaissance des cultures lointaines, mais aussi et peut-être surtout à conforter le sentiment de supériorité des visiteurs occidentaux.



Exposition universelle, la Pagode d'Ankor.

L'illustration, 5 octobre 1819.

Les expositions universelles du 19^{ème} siècle offrent l'occasion d'exalter la puissance des empires coloniaux. A Paris, la reconstitution d'un fragment de temple d'Angkor en 1889 – qui sera reprise à grande échelle lors de l'Exposition coloniale de 1931 – apparente la colonisation à une entreprise de sauvetage et de promotion culturels : le chef-d'œuvre de l'architecture khmère apparaît, dépouillé de son étouffant écrin de végétation, enfin admiré par un public de connaisseurs !

Comment comprendre ce passage de l'intérêt à la reconnaissance ?

Historiquement, cet intérêt a recouvert des préoccupations multiples, qui varient suivant les artistes et leur prédilection pour tel ou tel aspect de l'art primitif : les objets

d'usage, la statuaire religieuse, le traitement du volume et de la surface, les couleurs, les matières, etc. Cependant l'importance du phénomène, qui touche tant d'artistes de premier plan, incite à y voir d'abord un mouvement d'ensemble, la conséquence d'une crise qui secoue le 20^{ème} siècle. Il doit donc y avoir la recherche d'un "idéal".

« Cela s'explique-t-il par le fait que la révolution technique s'était produite trop rapidement et que la société avait été arrachée à une forme de vie conservatrice avant d'en avoir trouvée une autre ? Les peintres et les poètes de cette époque [...] fuyaient dans les pays exotiques, Gauguin à Tahiti, Rimbaud dans le pays de l'encens, de la poussière d'or, de l'ivoire et du commerce des esclaves. »

Oskar Kokoschka (1886-1980).

D'autre part, ces artistes connaissent très mal ces arts primitifs qui les inspirent.

« Art nègre ? Connais pas. » Picasso.

Au 20^{ème} siècle, l'idée d'un monde qui serait différent du monde occidental constitue sans doute un fondement du primitivisme, mais cette idée ne se nourrit pas d'une étude précise des tribus africaines ou océaniques. L'absence de connaissance des coutumes, des rites, de la mythologie des peuples primitifs reste profonde et souvent définitive. Paradoxalement, cette ignorance évite aux artistes les désillusions dont Gauguin avait été naguère victime, et leur permet de garder intact le rêve d'un univers inviolé.

Cette méconnaissance ou cette absence d'intérêt oblige par ailleurs à la plus extrême prudence dans l'interprétation comparée des œuvres primitivistes et des œuvres d'art primitif. En effet la méconnaissance du contexte culturel des objets tribaux n'a autorisé l'artiste moderne à n'en avoir qu'une vue très fragmentaire. La perception de ces œuvres était tronquée par de simples facteurs matériels, notamment le fait que les objets tribaux arrivaient souvent incomplets en Occident. Un masque, par exemple, pouvait être amputé de sa "barbe" en fibres ou de sa coiffure ; de plus, les masques sont séparés des costumes ; le costume est par ailleurs un "fragment" de la danse, qui est, elle-même, un "fragment" d'un rite plus complexe.

Le Paradis perdu.

*« C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs,
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes ».*

Baudelaire, *La vie antérieure*, 1857.

Parmi les expressions du primitivisme, celle qui s'attache à la figure même de l'homme primitif est la plus ancienne.



Les Italiens à Massouah. L'arrosage des dormeurs.

L'illustration, 22 décembre 1888.

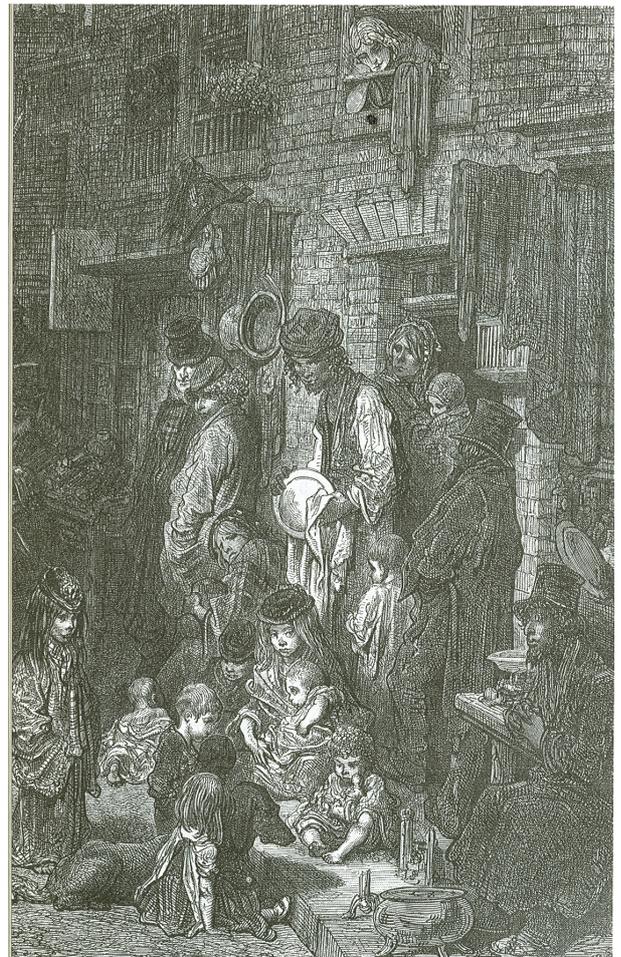
Dès les années 1880, à l'époque du plein triomphe de la colonisation et du partage du monde entre les grandes puissances d'Occident, le mirage de la vie heureuse et joyeuse - voire dansante - parmi les peuples primitifs habitant les régions conquises revient souvent dans la presse populaire. Certaines images développent l'idée, présente dans le primitivisme, d'un retour à la nature et parfois même à la nudité originelle.

Le retour aux origines s'accompagne d'un déchaînement de sensualité : l'Afrique et l'Océanie en sont les théâtres rêvés. En Europe du nord, à cette exaltation du retour à l'état de nature et à la vie primitive, qui semble nécessairement heureuse, se joint l'idée de la valeur purificatrice du nudisme qui se répand au début du 20^{ème} siècle.

Les artistes liés au primitivisme n'ont donc pas pu, et n'ont d'ailleurs peut-être pas voulu, importer dans l'art occidental les valeurs et les fonctions de l'art primitif. La nature exacte de leur emprunt aux cultures africaines et océaniques reste difficile à cerner.

L'usage a été jusqu'ici de distinguer dans le primitivisme :

- un courant "affectif" et "magique", qui favorise le pouvoir de dépaysement de l'art tribal pour les Occidentaux. On a relevé que les artistes liés au courant "affectif",

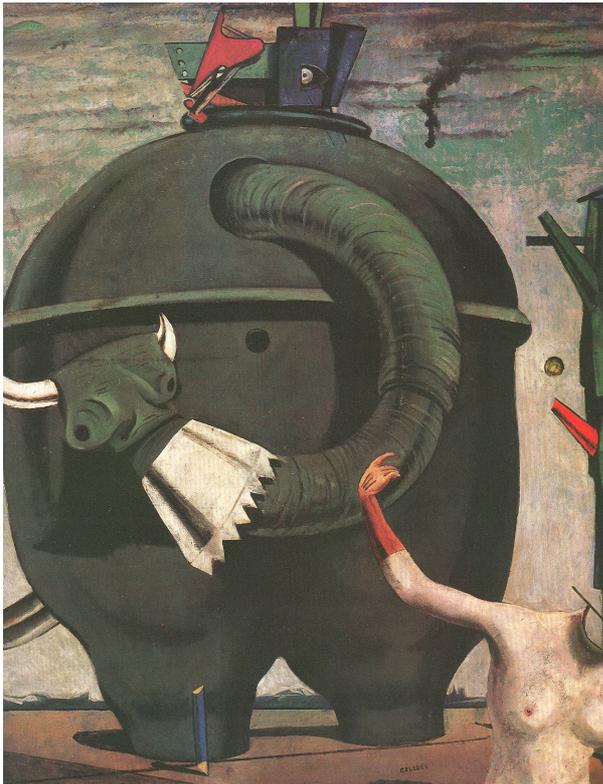


Gustave Doré publie en 1872 London, A Pilgrimage, recueil de 174 gravures sur bois qui constitue un témoignage saisissant de l'état d'asphyxie où se trouve parfois la ville du 19^{ème} siècle qui n'a pas su ou pas pu gérer harmonieusement la masse de sa population.

c'est-à-dire les expressionnistes, héritiers de Gauguin, et les surréalistes, s'attachent davantage aux productions océaniques.

- un courant "formaliste", plus attentif à l'originalité des formules plastiques de cet art. Les artistes qui le représentent, et en particulier les cubistes, empruntent de façon privilégiée à la statuaire africaine.

Bien-sûr, les deux intérêts se croisent bien souvent, et il existe peu de pièces d'art primitif, spectaculaires par leur puissance plastique, qui ne possèdent aussi à nos yeux une aura de mystère.



Le thème de la libération des forces intimes et des instincts par le primitivisme se retrouvera dans le surréalisme. Chez Breton, collectionneur d'art tribal, le primitivisme participe d'un intérêt plus vaste pour les créations produites dans un état "premier" aussi bien psychologique (œuvres conçues sous l'emprise de la folie ou de la maladie mentale, de l'hypnose ou de la drogue) que culturel (l'art tribal). L'une des interprétations majeures de l'art tribal au XXe siècle tend en effet à voir en celui-ci un témoignage exceptionnel sur le psychisme d'individus préservés, qui ignorent les interdits affectant la sincérité des Occidentaux.

Le globe à deux pattes peint par Max Ernst (1891-1976) au centre de son Eléphant célèbes est directement inspiré d'un grenier à mil togolais, découvert par l'artiste dans une revue anglaise d'anthropologie datant de 1920.

L'étrangeté de l'objet tribal et son apparence anthropomorphe sont ici repris sans aucune transposition. Sans être véritablement l'image d'un Paradis perdu, l'Eléphant célèbes est celle d'un monde mystérieux étranger au nôtre.

Dans les années 30, l'art primitif était considéré comme une expression spontanée d'énergie vitale :

« L'étude de l'art nègre des Bochimans nous amène à comprendre l'art sous sa forme la plus élémentaire, et l'élémentaire est toujours ce qui est le plus vital » Herbert Read.

Ces artistes étaient considérés comme des enfants de la nature restés intacts et leurs créations comme susceptibles de nous apprendre ce que l'art était pour l'humanité avant que les Académies ne l'enserrent dans un carcan. Les cultures tribales étaient sensées nous montrer l'homme à un stade premier de son développement, la mentalité sauvage qui avait été celle de notre culture avant de parvenir au niveau actuel de civilisation.

Les choses commencèrent à changer lorsque des anthropologues, comme Franz Boas, affirmèrent qu'on ne trouve pas de trace d'une organisation mentale inférieure chez aucune des races humaines existantes et que l'outillage mental de l'homme primitif n'est pas différent de celui de l'homme civilisé.

Il n'y a donc pas lieu de classer les multiples lignées culturelles selon une "échelle croissante" où chacune trouverait sa place.

Il faut renoncer à l'idée de progrès qui domine l'histoire de l'art depuis l'Antiquité classique, selon laquelle les artistes n'auraient cessé de progresser dans l'imitation de la nature et que, pour dater une image, il suffit d'en mesurer le degré de proximité avec le modèle réel.



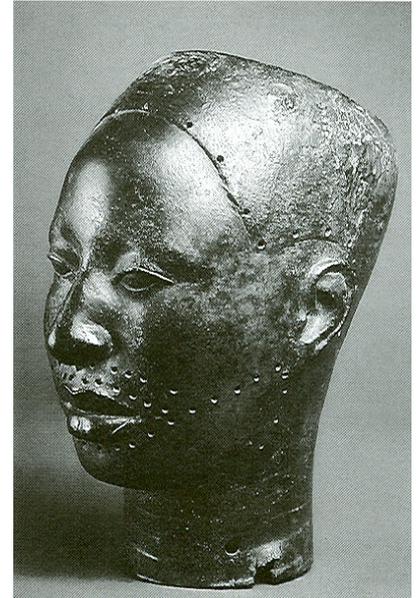
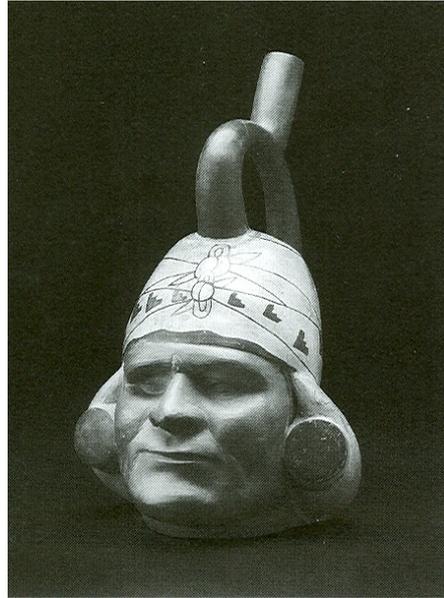
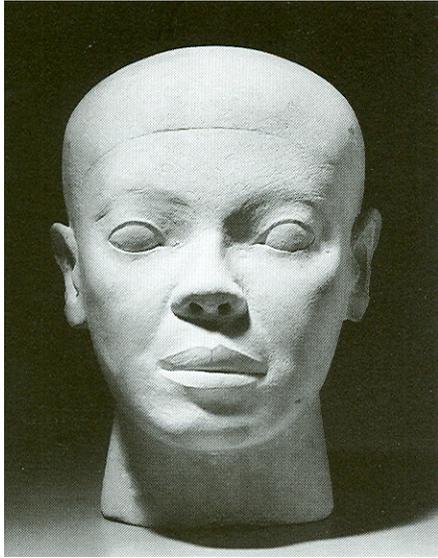
Franz Boas qui a étudié l'art tribal, a montré qu'on ne peut le considérer comme le produit d'une technique rudimentaire. De son analyse du système de représentation extrêmement complexe des Indiens du Nord-Ouest américain, il retire que les représentations réalistes sont tout à fait à la portée de l'artiste et il prend comme exemple une tête sculptée des Indiens Kwakiutl de l'île de Vancouver : utilisée au cours d'une cérémonie, elle a pour rôle de tromper les spectateurs en leur faisant croire qu'il s'agit de la tête d'un danseur décapité.

Ce type d'exemple est intéressant pour étudier la question de l'évolution de la technique figurative, car il nous rappelle que cette technique dépend de la fonction que l'image doit remplir. Il montre que, lorsque l'illusion est la norme, les artistes peuvent acquérir la technique nécessaire pour y parvenir.

Mais peut-on en faire une généralité ?

La partie du cours consacrée à l'art grec, nous permettra de formuler l'hypothèse contraire et d'affirmer que, même consciemment recherchée, la technique de la *mimesis* n'a pas été acquise du jour au lendemain mais grâce à un processus qui s'est étendu sur plusieurs générations.

Mais il s'agit, là, de la technique du dessin ou de la peinture sur une surface plane et non de la sculpture qui est un médium différent. Beaucoup de sculptures comme les têtes dites "de réserve" de l'Egypte ancienne, les poteries réalistes du Pérou, les têtes en bronze d'Ife atteignent un niveau de réalisme tout à fait "occidental".



Qu'en est-il donc de la maîtrise de l'occident dans la représentation en deux dimensions ? Représente-telle une supériorité ?

E. H. Gombrich²⁵ explique que toute acquisition technique est le fruit d'un long apprentissage, et qu'il serait insensé de voir la progression de la dextérité manuelle comme résultant de l'évolution de l'homme. Les évolutionnistes du 19^{ème} siècle se trompaient totalement lorsqu'ils mettaient sur un pied d'égalité le développement de l'art mimétique et le développement cognitif.

Si l'on déplace le problème, on peut observer que le fait d'être parvenu à construire des machines volantes se jouant de la pesanteur, démontre que la technique a fait des progrès dépassant de beaucoup les rêves les plus fous des âges précédents. Mais cette réussite incontestable était-elle le fruit d'une intelligence supérieure ? Non. Les capacités de création de chacun sont déterminées par le matériel culturel dont il dispose. Apprenez à quelqu'un à se servir d'une règle à calcul ou d'un ordinateur et il inventera des procédés hors de portée de ceux qui ne disposent pas de ces instruments.

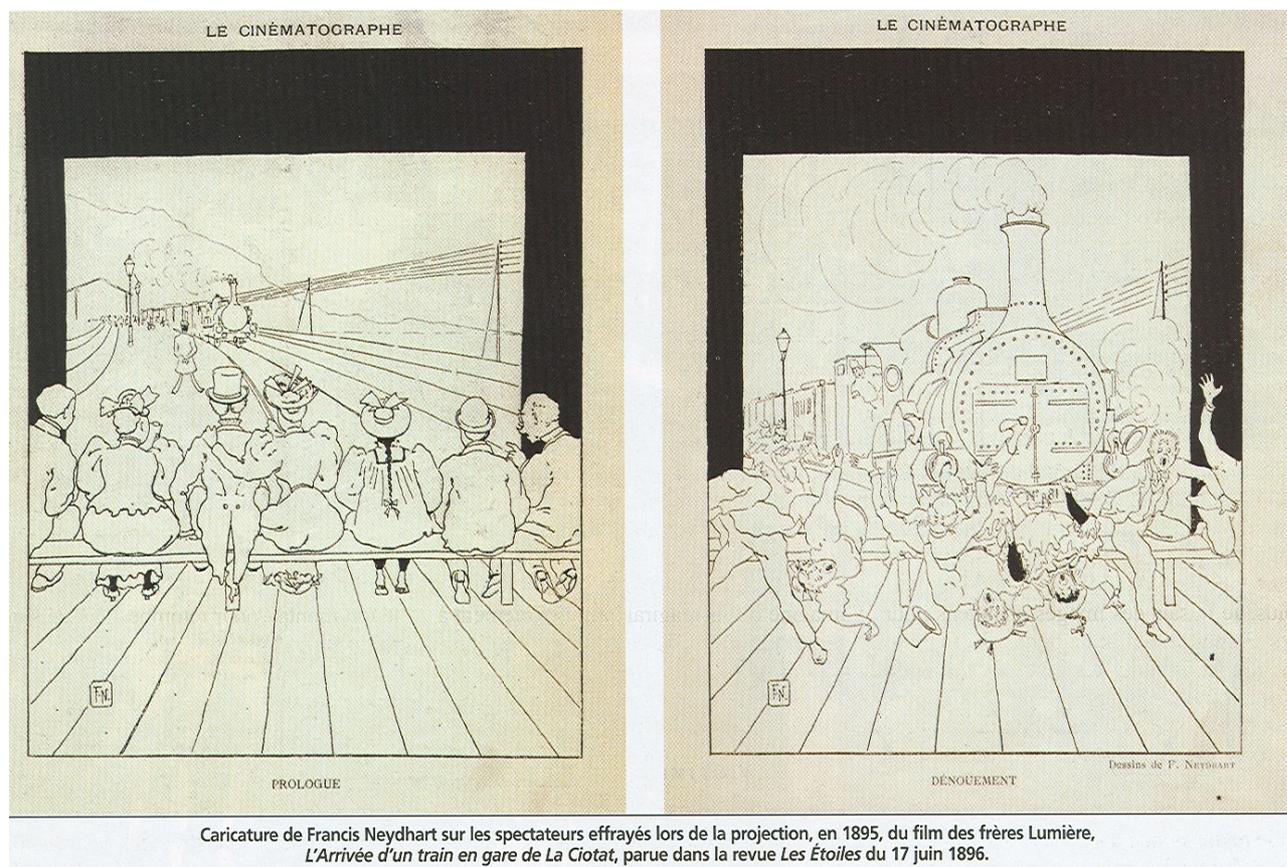
L'art mimétique a certaines caractéristiques communes avec l'art de voler : il implique de surmonter les forces d'attraction naturelles qui ont dominé la fabrication des images dans toutes les cultures "primitives".

Mais une autre question se pose : toutes ces considérations sur l'évolution est basée sur l'idée que nos techniques sont supérieures à celles du passé. Elles sont plus fidèles à la réalité. Est-ce si évident ?

²⁵ E. H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif, Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Phaidon.

Les Indiens et « l'effet de réel »²⁶.

« Quels liens se nouent entre les images et la réalité ? Un exemple édifiant avec les Indiens Huni Kuin à qui l'on a présenté pour la première fois un film documentaire, et qui réagirent de manière inattendue.



Le 28 décembre 1895 eut lieu la première projection en public d'un film des frères Lumière - *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* - au Grand Café du boulevard des Capucines à Paris. Cette séance devint vite célèbre, car on rapporte que les spectateurs s'affolèrent devant les images du train fonçant dans leur direction, et que certains d'entre eux se cachèrent sous leur siège alors que d'autres s'enfuirent en hurlant... Cette histoire, devenue légendaire (et de ce fait, probablement déformée), possède l'intérêt de révéler une croyance fort répandue dans le monde moderne : les images de cinéma produiraient un "effet de réel" bien supérieur à toutes les autres formes de représentations, car elles seraient les plus proches de la vision "naturelle" de l'œil humain. Cette croyance est si forte qu'on l'a supposée partagée par les humains du monde entier : les images nous effraient car elles semblent vraies, et donc la même réaction doit se produire chez tout spectateur, en particulier naïf et sauvage. Ainsi, dans *Tintin au Congo* (dessiné par Hergé en 1931), lorsque les habitants d'un petit village du Congo belge visionnent un film sur lequel on voit le sorcier local, manipulé par un méchant colon, jeter un sort à Tintin, ils lancent leurs armes sur l'écran, pensant ainsi atteindre l'indigne sorcier et son complice. Du Grand Café aux

²⁶ Textes de Patrick Deshaves, maître de conférences en ethnologie à l'université Paris-VII, auteur de *Les Mots, les images et leurs maladies*, éditions Loris Talmard, 2001.

rives du fleuve Congo, les premiers contacts avec le cinéma devraient donc être marqués par un effet de réel précédant toute autre interprétation. Mais quel crédit accorder à cette croyance ?

De la nature du lien photographique

Une expérience faite en Amazonie chez les Indiens Huni Kuin, auparavant nommés Cashinahua, nous a enseigné que pour être vues, les images doivent d'abord être lues. Depuis l'épidémie de rougeole qui avait suivi le passage du cinéaste Harald Schultz dans cette région de l'Amazonie péruvienne, le rapport viseur/appareil/photographie était resté incompris des Huni Kuin : ils voyaient surtout dans l'objectif de la caméra une arme pointée vers une victime possible de la maladie²⁷. Je résolus donc d'utiliser essentiellement, lors de mon premier séjour sur place, un appareil qui produit des tirages photographiques instantanés, le Polaroid. De cette manière, mes hôtes se rendirent compte que l'appareil photographique n'était pas qu'un simple viseur, mais produisait aussi des images. Ce qui eut pour effet de les rassurer un peu. Mais une question subsistait : qu'allions-nous faire de ces images ? Car l'image photographique est une reproduction qui apparemment supposait, pour les Huni Kuin, une relation profonde à l'objet. En conséquence, posséder une photographie de quelqu'un, c'était avoir un lien avec lui, et la nature de ce lien, qu'ils ignoraient, les inquiétait.

Soucieux de réduire l'impact de leur première rencontre avec les images, je tâchais d'expliquer qu'en Occident, la reproduction photographique n'entretient pas nécessairement un lien très compromettant avec ce qu'elle représente. Je voulais exprimer, par-là, que la photographie n'était pas dangereuse en soi et qu'ils pouvaient se faire photographier sans aucune inquiétude. Je n'ai bien sûr réussi à convaincre personne. Et les Huni Kuin en voulaient pour preuve que je ne m'y intéresserais pas avec autant d'ardeur si ces images n'avaient aucun lien avec eux. Certains interlocuteurs me firent remarquer que les missionnaires faisaient aussi des photographies, mais uniquement des gens qui collaboraient avec eux. .. Les autres n'y avaient pas droit. Moi, qui allais-je photographier : mes amis ? Tout le monde ? Où arrêterais-je ma sélection ? Et surtout dans quel but ?

²⁷ La visite d'Harald Schultz et les maladies de l'image.

Lors de mon premier voyage d'étude parmi les Indiens Amazoniens Huni Kuin, je sortis de manière banale mon appareil photographique de mon sac. Certaines personnes du village blémirent tandis que d'autres me montrèrent clairement leurs désapprobations. Face à de telles réactions, je rangeai bien évidemment l'appareil au fond de mon sac. Plus tard, donc, je compris l'origine de cette frayeur. Elle se trouvait dans l'interprétation de la visite en 1951, d'un anthropologue allemand, Harald Schultz, venu pour faire des photographies et tourner un film [1] . Depuis les conflits du caoutchouc du début du siècle, des groupes de Huni Kuin s'étaient réfugiés aux sources des fleuves. H. Schultz avait essayé de retrouver leur trace. Or, peu de temps après sa visite, une épidémie de rougeole se déclara dans la région. La population indienne du Haut-Purus fut réduite de 450 à 90 personnes, et la responsable de cette hécatombe fut attribuée à la caméra. En effet, quand des Indiens collèrent leur oeil au viseur de la caméra, ils constataient que les gens y apparaissaient en miniature.

Ce n'étaient pas les images produites par la caméra qui étaient en cause - les Indiens n'avaient pas eu le temps d'apercevoir le fonctionnement de la caméra -, mais la caméra elle-même, par l'intermédiaire de son viseur. Pour eux, les personnes pointées par ce viseur devaient être touchées d'une certaine manière. Et puisqu'elles n'étaient pas touchées physiquement, elles devaient l'être obligatoirement au niveau de l'esprit. La caméra fut aussi vue comme une arme qui frappait en envoyant une maladie inconnue.

La conjonction était trop forte pour qu'il n'y ait pas d'analogie. Devant une situation si dramatique, H. Schultz quitta la région et ne put revenir chez les Huni Kuin. En effet, certains Indiens, furieux, avaient décidé de le tuer s'il revenait... Pa.D.

C'est sur de telles questions que je quittai l'Amazonie et n'y revins que dix mois plus tard. L'année suivante, j'avais dans mes bagages, comme la fois précédente, mon Polaroid mais aussi, cette fois, une petite caméra Super 8. Par ailleurs, pour éviter toute interprétation malveillante, j'avais décidé de réserver l'utilisation des Polaroids aux seules photographies que les gens me demanderaient.

Le chef du village parla de la caméra dans une de ses réunions. Il transmit aux membres du groupe qu'il ne s'agissait plus de photographies Polaroids, visibles sur-le-champ. Ils ne pourraient voir le résultat qu'à mon prochain séjour. En fait, si aucun de mes amis n'avait vu de film de sa vie, le chef, lui, avait accompagné plusieurs fois les missionnaires dans la petite ville de Pucallpa et avait déjà assisté à une séance de cinéma. Pourtant, malgré cette expérience, il ne parvenait pas à établir la relation entre les personnages qu'il voyait s'agiter sur l'écran et ceux qui avaient exécuté ces scènes devant une caméra. Dans les souvenirs qu'il gardait de cette séance de cinéma, il ne pensait à aucun moment avoir assisté à une reproduction de scènes jouées. Il m'autorisa cependant à filmer deux rituels qui devaient avoir lieu durant mon séjour. Tout le monde semblait disposé à collaborer : les choses évoluaient, les Huni Kuin n'avaient plus peur de la caméra et des photos. L'idée de faire un film avec eux prit, peu à peu, forme dans mon esprit mais il fallait auparavant boucler cette première étape et leur montrer ces premières images animées faites en Super 8. Mais comment leur montrer ces images?

Quand la machine à images "tombe malade".

Ce fut lors du voyage suivant. Un drap faisait office d'écran. Tout le village était présent. La projection se déroula sans encombre. Une fois terminée, tout le monde s'en alla, sans le moindre commentaire. Nous avons rangé le matériel sans rien dire, quelque peu frustrés. Je me dis que peut-être, plus tard, les gens en parleraient. De fait, près de la maison où nous logions, habitait un chaman qui le lendemain vint m'annoncer qu'il avait déjà vu toutes les images du film que j'avais montré la veille, mais "dans ses visions". Là-dessus, il s'en retourna l'air presque fâché. Et voilà que je me trouvais face à des gens qui, une fois dépassé le premier et grave danger qu'ils avaient imaginé, regardaient avec évidence et détachement ces projections. Après quelques jours, nous décidâmes d'organiser une deuxième projection. Mais cette fois, on ne verrait pas seulement la vie quotidienne au village indien, mais aussi des images de Paris. Nous avons, en effet, tourné un film sur la vie citadine : des gens dans les rues, les immeubles, la vie en famille, etc.

Tout le village était de nouveau réuni. Le premier film passa sans encombre. Le public semblait satisfait de reconnaître les images vues quelques jours auparavant. Puis vint le film sur Paris. L'enthousiasme monta à son comble. La scène de mon arrivée en moto déclencha des cris. Chacun commentait bruyamment, s'agitait... quand, tout à coup, l'image se figea et se mit à fondre dans un dégradé de couleurs magnifiques. Le public Huni Kuin continuait à jubiler, pensant que cela faisait partie de la projection, mais je dus interrompre la séance car le film était en train de se liquéfier dans le projecteur. Je demandais l'aide de quelques assistants qui éclairèrent le projecteur avec leurs torches. Le film avait effectivement brûlé dans l'appareil. J'étais accablé. Deux chamans s'approchèrent. Je reconnus celui qui, quelques jours auparavant, avait affirmé avoir tout vu de mes films dans ses visions. Il arborait ce soir un sourire narquois. L'autre s'approcha du projecteur, posa une main sur l'appareil et se mit à chanter.

Je me tournais, l'air interrogateur, vers le premier. Il me dit en souriant : « *Il ...chante pour calmer les visions. Quand les visions sont trop fortes, elles rendent malades. Ta machine à images est malade, il va tenter de la soigner...* »

Nous étions en tout cas loin de l'effet de réel attendu. Durant la projection, aucun spectateur Huni Kuin ne semblait avoir éprouvé une quelconque frayeur devant certaines images ni ne s'était mis en tête d'aller inspecter derrière l'écran. Tant est si bien que, depuis ce jour, je considérai le "syndrome de La Ciotat" - cette réaction qu'eurent, dit-on, les spectateurs à la première projection du film des frères Lumière comme propre aux Parisiens. L'absence de réaction des Huni Kuin après la projection m'avait laissé pour le moins perplexe, sinon déçu. Était-ce de l'indifférence ? Toujours est-il que cette place de faiseur d'images, qu'ils m'accordaient depuis, allait sans doute me permettre d'en apprendre un peu plus. Je faisais des images d'Indiens pour les Blancs, et les Indiens me réclamèrent en retour de faire des images du monde blanc et de les leur apporter. J'allais le faire, mais j'allais également filmer leurs réactions et leurs commentaires.

Une pirogue sur le Rhin

La discontinuité, qui existe dans toute narration filmique, coupe définitivement, pour les Huni Kuin, le cinéma de la réalité. Dès lors, le fameux "effet de réel" propre au cinéma ne serait-il pas une convention fragile propre au monde occidental ?

Je revins donc l'année suivante avec mon lot de films. La première projection commença. Nous avons choisi des images fluviales, essentiellement du Rhin, ainsi que des scènes de vie citadine : le marché, les rues, les piétons, les poussettes, les voitures. Bref, des images de la ville et de la campagne agricole. Cette première projection était un test pour le matériel, mais également pour l'événement lui-même. Les réactions des Indiens se révélèrent, encore une fois, assez décevantes ; ils poussaient des exclamations, ou commentaient simplement les éléments qu'ils reconnaissaient : « *De l'eau , une pirogue !* » Nous espérions avoir des discours plus volubiles. J'avais imaginé qu'ils réagiraient très fortement à la confrontation de ce qu'ils imaginaient des Blancs avec ce qu'ils voyaient sur l'écran. En fait, lors de cette première projection, il ne se passa rien d'étonnant, excepté une réflexion: « *Ça va et ça vient comme dans les visions...* » l'homme qui avait fait cette remarque ne parlait pas du contenu du film, mais de la nature des images. Ce qu'il voyait sur l'écran lui rappelait les visions que procure le *nishi pae*, une liane hallucinogène particulièrement prisée des chamans. Répandue dans toute cette partie de l'Amazonie sous le nom d'ayahuasca, cette plante est réputée pour les visions colorées et animées qu'elle déclenche. Cette remarque était intéressante, mais encore allusive.

À ce moment, un phénomène particulier attira notre attention : le film était accompagné d'un murmure ininterrompu, principalement constitué d'interjections. Bien que continu, ce murmure présentait des modulations. Parfois, le public semblait surpris et le ton montait pour retomber tout de suite. Sur ce fond de murmure incessant, se distinguaient des éclats plus articulés, notamment quand les spectateurs reconnaissaient quelque chose dans l'image. Nous avons enregistré tous les commentaires pendant la projection et cela de manière précise. Sur la table de montage, nous avons pu caler très précisément l'enregistrement des réactions avec les images qui les avaient induites. Or, il apparaissait brusquement que les exclamations correspondaient à

chaque changement de plan. En d'autres termes, les spectateurs étaient comme surpris par ces changements de plans.

J'avais jusqu'ici tenu pour acquis qu'il existait ce qu'on appelle un espace et un temps "filmiques" : on attend en effet du spectateur qu'il reconstruise mentalement et sans effort l'espace et le temps dans lesquels se déroule une histoire ou un événement filmé qui n'a en général que peu de rapport avec l'espace et le temps de la projection. Quand, dans une séquence, le personnage filmé est dans son appartement et qu'au plan d'après il est dans un parking souterrain, tout spectateur est censé comprendre que le héros a ouvert sa porte et emprunté l'ascenseur ou les escaliers... Tout cela se faisant pratiquement à notre insu, nous ne percevons pas le changement de plan comme appartenant à la narration. De la même manière, face à un texte, nous ne percevons pas les lettres comme une suite discontinue de motifs, mais comme des signes composant des mots et des phrases dont seul le sens nous accapare.

C'est tout du moins ce que j'avais appris en étudiant le cinéma à l'université ou en lisant les classiques. Or, ce qui m'avait été enseigné comme une sorte de perception naturelle, la recomposition de l'espace avec différents plans, m'était révélé ici, par les Huni Kuin, comme n'étant qu'une convention - parmi d'autres possibles - de décodage des images. En effet, s'ils réagissaient aussi vivement aux changements de plans, c'était que, pour eux, l'espace et le temps du film retenaient moins leur attention que la succession des images et les ruptures qui pouvaient s'y produire.

Cinéma et vision hallucinogène

Je repensais alors aux premières remarques du public sur la nature onirique et hallucinatoire des images cinématographiques. J'en conclus que, pour mes spectateurs Huni Kuin, le cinéma ne devait renvoyer à aucune réalité éveillée et ne pouvait à aucun moment se confondre avec elle. Je fis quelques expériences.

Par exemple, en leur projetant une séquence filmique qui était constituée d'un long *travelling* du fleuve filmé à partir d'une pirogue, je m'adressai à ceux qui la regardaient avec moi: « *Tous voyez bien que c'est comme si vous étiez sur une pirogue.* » « *Pas du tout,* me répondit l'un d'entre eux, *si tu continues à regarder, la vision du fleuve disparaît et on se retrouve dans le village, sans qu'on ait vu la descente de la pirogue [il faisait état du changement de plan qui intervenait à la fin du travelling]. Ce n'est pas possible dans le réel. Ce n'est possible que dans les rêves ou dans les visions de nishi pae.* »

Ce qui est frappant dans cette expérience, c'est avec quelle rapidité des gens qui n'avaient jamais vu de film ont regardé et interprété ces images montées sans être submergés par un quelconque effet de réel. L'espace et le temps du film, reconstruits d'une manière certes inattendue pour nous mais compréhensible dans leur culture, ne les ramenaient pas à la réalité, mais au monde de leurs rêves et de leurs visions. Leur longue pratique des visions, dans le contexte de la prise d'ayahuasca, avait donc suscité une lecture surprenante des films : la discontinuité et l'ordonnancement des images, auxquelles ils avaient été très attentifs, leurs rappelaient cette expérience-là, indépendamment du contenu des images. Si l'on fait la comparaison avec la réception des images en Occident, l'analyse qui en est faite est profondément différente. Un film en Occident, particulièrement s'il s'agit d'un documentaire, est toujours perçu, au moins dans sa perception usuelle, comme une fenêtre sur le réel. Or, le choix du cadre, le montage, la réalisation procèdent toujours d'une sorte de mise en scène.

Cette mise en scène n'est certes pas une totale création de l'auteur ; elle est plutôt le produit relationnel de la rencontre de deux scénographies : celle des gens en acte filmés et celle du regard du cinéaste. Un film rend toujours compte de cette rencontre. Au-delà de ce qu'il veut montrer, on peut toujours y voir la relation des gens filmés et des gens filmants.

De toute façon, il y a narration, et cette narration se construit en rupture. Il y a toujours coupure de plan, soit pour montrer la scène sous un autre angle, soit pour passer à autre chose, soit tout simplement pour arrêter le plan. Et ce sont ces multiples coupures qui structurent la narration du film. Cette discontinuité, qui existe dans toute narration filmique, coupe définitivement, pour les Huni Kuin, le cinéma de la réalité. Dès lors, le fameux "effet de réel" propre au cinéma ne serait-il pas une convention fragile ou peut-être une construction historique et culturelle propre au monde occidental ? »²⁸

La notion d'œuvre d'art ne serait-elle pas également une construction mentale propre à la culture occidentale ? L'idée d'une évolution "logique" traversant une histoire culturelle homogène de l'humanité est-elle à revoir ?

La réponse pourrait bien être affirmative. L'incompréhension aux USA entre les "natives" et les "européens" américains pose un problème délicat : la cohabitation des deux cultures aurait normalement dû leur permettre une mutuelle compréhension ; des points de repères auraient dû être trouvés si ces deux contextes culturels participaient à une même démarche, à un fond commun. Or, une nouvelle bataille oppose les Indiens d'Amérique et les "Blancs". Elle se joue sur le terrain de l'art, autour d'une polémique sur la restitution des objets pillés ou achetés aux tribus. Jamais l'art des Indiens n'a été autant célébré et la légitimité de son exposition autant controversée.

Les Indiens veulent récupérer leurs objets rituels et sacrés ainsi que les restes humains de leurs ancêtres. La sauvegarde des objets va à l'encontre de l'approche de certaines tribus. En 1987, la Smithsonian Institution a restitué deux importants dieux de la guerre aux Zuni, du sud-ouest des Etats-Unis, qui leur avaient été pris un siècle auparavant. Seuls les membres de cette tribu connaissent la fonction cérémonielle précise de ces pièces : comme beaucoup d'autres tribus, les Zuni refusent de parler du rôle que jouent leurs objets, et du lieu où se trouvent les masques. Mais, selon un informateur très au fait des coutumes Zuni, les masques ont été placés sur une *mesa* (un plateau) pour pourrir et retourner à la terre.

²⁸ In *Sciences Humaines* hors-série n° 43, Décembre 2003/janvier-février 2004

L'art égyptien.

L'enfance de l'art ?

L'art égyptien présente une remarquable continuité sur trois millénaires. Les caractéristiques récurrentes sont connues :

- un art au service du sacré, un art au service de la recherche d'immortalité, un art destiné à montrer la grandeur du pharaon.
- un art répétitif : des scènes de la vie quotidienne qui reviennent sans cesse.
- un art où les corps apparaissent toujours dans la splendeur de leur maturité. La beauté égyptienne n'est pas seulement une esthétique, mais aussi un mode de vie, une morale. Elle doit être préservée car l'équilibre du cosmos en dépend. Toute la religion est d'ailleurs centrée sur ce même objectif : maintenir l'équilibre cosmique.
- un art qui chante la vie montrée sous tous ses aspects.
- une expression artistique qui semble souvent répétitive et figée. Une représentation de la réalité qui ne laisse aucune place à l'incertitude. Un bon exemple de ces conventions se trouve dans la représentation de l'être humain sur les bas-reliefs et dans la peinture.
 - la tête est de profil et l'œil est de face,
 - les épaules sont de face et la poitrine de côté
 - la région du nombril de trois-quarts (face) et nous retrouvons le profil de la ceinture jusqu'aux pieds.

Cette composition est tout à fait artificielle mais fonctionne parfaitement comme image de la réalité car chaque élément du corps est représenté sous son aspect le plus caractéristique :

- un nez est davantage un nez lorsqu'il est vu de profil,
- un œil est davantage un œil lorsqu'il est vu de face.
- une autre convention artistique essentielle est la perspective hiérarchique : sur un même plan, le personnage le plus important est toujours de plus grande taille.
 - Le roi est plus grand que les hommes qui l'entourent mais il est à égalité avec les dieux.
 - L'homme est plus grand que la femme, mais si la tombe est celle d'une femme (en général de la famille royale), alors la femme sera plus grande que les hommes.
 - Les enfants sont plus petits que leurs parents et généralement nus, les plus jeunes ont un doigt glissé dans la bouche.

Une première lecture de l'art égyptien serait celle de l'image d'une enfance inconsciente et heureuse de la civilisation, l'art de la première civilisation, l'art de l'enfance de l'humanité ?

E. H. Gombrich, dans *l'art et l'illusion*, propose de ne pas s'arrêter au côté formel de l'art égyptien mais d'essayer de déterminer sa fonction et d'étudier la relation entre la forme et la fonction. L'analyse du système de représentation utilisé par les Egyptiens met en évidence qu'il ne s'agit pas de maladresse mais de conventions. Il suggère de comprendre le rapport forme/fonction à partir du mode de figuration des jeux.

Dans le jeu, en effet, l'image ou le symbole a un rôle bien défini qui impose de strictes limites à la fantaisie de son créateur. Le but recherché exige avant tout que les choses soient bien distinctes. Il importe peu que les carrés de l'échiquier soient blancs et noirs ou verts et rouges pourvu qu'il soit impossible de les confondre ; il en ira de même pour la couleur des pièces opposées. La façon dont les différentes pièces pourront être distinguées par leur forme dépendra elle-même des règles du jeu.

Dans le jeu d'échecs, par exemple, ce qui importe c'est que chaque pièce ait des caractères distinctifs qui permettront de la distinguer d'une autre. La conformité aux apparences réelles de la tour, du fou ou de la reine sont secondaires. Le créateur d'un jeu, s'il respecte la nécessité de ne pas confondre une pièce avec une autre sera entièrement libre de s'abandonner à sa fantaisie créative.

Cet exemple permet d'examiner les rapports entre la fonction et les caractéristiques distinctives sans faire intervenir le problème de la ressemblance dans la représentation. On peut considérer le jeu d'échecs du point de vue du rapport entre la fonction des pièces et ce qu'elles expriment sans faire intervenir le problème de la ressemblance. Si Marge et Omer Simpson ne ressemblent pas à un couple royal, cela n'empêchera pas de jouer tout à fait normalement aux échecs.

Mais il y a d'autres cas de représentation ayant une fonction culturelle où la symbolisation s'accommode de certaines qualités représentatives, à condition que ne soit pas affectée la clarté conceptuelle exigée par la fonction. Sur une carte, par exemple, les mers sont généralement figurées par une surface bleue et les zones de végétations par des surfaces vertes. Lorsque le cartographe veut distinguer des prairies des forêts, il introduit une nuance supplémentaire en figurant les régions boisées dans une teinte plus sombre. Mais, mise à part l'indication de différences de cet ordre, il est évident qu'il ne s'intéressera pas aux tonalités réelles d'un paysage particulier.

Le peintre égyptien peint les corps des hommes en brun sombre et ceux des femmes d'un ton jaune pâle. La teinte réelle de la peau de la personne représentée avait dans ces conditions aussi peu d'importance que n'en a pour le cartographe la couleur réelle d'une rivière.

Cette "approximation" ne peut s'expliquer par la méconnaissance. Peut-on imaginer que le corps humain n'ait pas été parfaitement connu dans une société d'embaumeurs ? Dès lors comment comprendre le caractère schématique des représentations égyptiennes ?

Il a parfois été expliqué par une hypothétique mentalité égyptienne, en référence à un "savoir ésotérique", à une "vision archaïque", à des données tactiles ou visuelles qui auraient été propres à cette civilisation.

Historiquement, cette conception d'une aube de l'histoire, d'un art archaïque, d'un stade infantile dans l'histoire de l'art est initiée par les Grecs, dont nous parlerons plus loin, qui ont fait de l'œuvre d'art quelque chose de ressemblant dans l'Antiquité. Elle traverse toute la culture occidentale. Ce qui nous a habitués à regarder n'importe quelles images comme s'il s'agissait d'illustrations ou de photographies, afin d'y trouver le reflet d'une réalité présente ou imaginaire.

Un opérateur "magique" ?

Ce caractère schématique des images égyptiennes est à comprendre plutôt à partir de la fonction qu'elles devaient exercer.

La puissance magique attribuée aux œuvres caractérise l'art égyptien. On a ainsi prétendu, par exemple, que le Grand Sphinx, qui veille sur la pyramide de Khephren, n'avait pas été conçu comme la représentation d'une divinité mais comme incarnation d'un gardien vigilant (peut-être le roi lui-même...) parfaitement capable de s'acquitter de cette fonction. Il ne faut, bien-sûr, pas aller jusqu'à prétendre que la magie avait submergé la raison des Egyptiens. Les artistes égyptiens devaient savoir qu'ils ne pouvaient être créateurs d'êtres qui vivent, ce qui n'est pas toujours le cas de nos contemporains (cfr. la "malédiction" de Toutankhamon et l' "égyptomanie").

Le problème vient de ce que notre approche du magique a un fond aristotélien et moyenâgeux. Le magique, pour nous, concerne avant tout la transformation de la matière : plomb en or, eau ordinaire en eau de jouvence, corps mort en corps vivant. Nous verrons que si l'on attribue le terme de magique à l'art égyptien, c'est dans un tout autre sens.

Un art illustratif ?

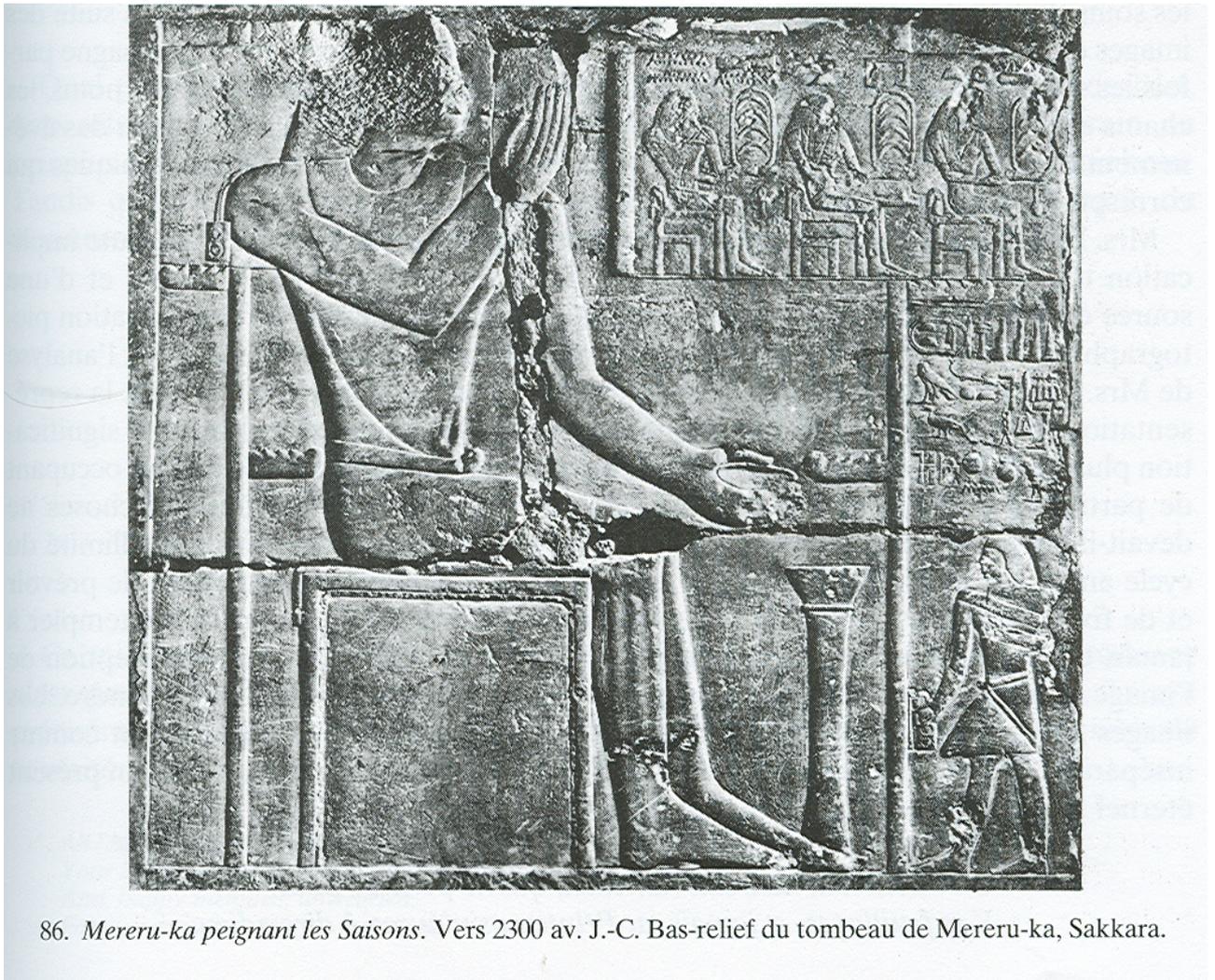
Cependant il faut également abandonner l'idée d'une fonction "illustrative" de ces scènes de la vie quotidienne. Autrement dit le rôle funéraire des fresques n'a pas été pour les artistes un prétexte pour faire des "reportages" à notre intention. Ni même de représenter ce que le défunt se devait d'emporter dans l'au-delà pour accompagner sa vie éternelle.

« Là où nous croyons découvrir une scène au cours de laquelle l'occupant actuel du tombeau était venu rendre visite à ses paysans qui s'affairent aux travaux du domaine, les Egyptiens voyaient peut-être deux schémas bien distincts : celui représentant le défunt d'une part, et d'autre part celui de ses paysans au travail. Ils n'auraient pas pour objet de rappeler une réalité disparue, mais bien de représenter la présence dominatrice du défunt qui surveille sur sa propriété le déroulement des travaux. »²⁹

Même si la fonction exacte assignée à ces images, qui entourent les monuments funéraires de personnages importants, fait encore l'objet de spéculations et de controverses, même si parler de « magie » dans ces circonstances, est peut-être plus problématique qu'utile, il y a dans l'art égyptien une volonté de faire ressortir des traits significatifs qui peuvent nous éclairer sur sa nature et nous permettre de distinguer une interaction réciproque entre la forme et la fonction.

Dans un tombeau de la période de l'Ancien Empire, on peut découvrir l'image d'un peintre au travail, sans doute la plus ancienne représentation de cette forme d'activité. Il s'agit de la figure d'un important personnage, Mereru-ka, assis devant son chevalet, à Sakkarah, près de l'entrée de son tombeau, et en train de peindre des hiéroglyphes sur un panneau.

²⁹ E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, p. 105.



86. Mereru-ka peignant les Saisons. Vers 2300 av. J.-C. Bas-relief du tombeau de Mereru-ka, Sakkara.

« Ceux-ci représentent les trois saisons de l'année égyptienne : la période des crues, la période de la végétation, la période de la sécheresse. Nous ne connaissons pas les raisons de cette forme de représentation inhabituelle; mais on a pu remarquer que ces signes hiéroglyphiques des saisons, lorsqu'ils apparaissent ailleurs, sur les cycles muraux des temples, sont accompagnés d'illustrations figurant les travaux annuels caractéristiques, tels que les semailles et les moissons. Mais par cet acte solennel de peindre les saisons sur les murs de son tombeau, on a pu penser que Mereru-ka voulait montrer de façon explicite ce que signifient les premières images du cycle des saisons découvertes dans les tombes et qui retracent le processus annuel des travaux de la culture. On trouve également de nombreuses scènes, dans ce riche tombeau de Mereru-ka, qui pourraient être interprétées d'une façon identique; et nous ne pouvons que nous demander pourquoi il a cru nécessaire d'y ajouter cet exemple de figuration symbolique. Peut-être est-il significatif, dans ces conditions, que le cycle annuel figuré dans cette tombe soit inachevé. N'est-il pas possible qu'il s'agisse là d'une méthode de figuration abrégée qui ait été choisie pour remplacer ou pour se substituer à la représentation du cycle complet habituel? Nous ne le saurons sans doute jamais. Mais ce qui semble très probable, c'est que ces séries d'images et de hiéroglyphes, ces inscriptions représentatives étaient, aux regards des Egyptiens, beaucoup plus souples et interchangeable qu'elles ne le paraissent à nos yeux. »³⁰

Elles doivent être déchiffrées :

³⁰ Ibid. p. 106.

- La suite des images est purement conceptuelle, nullement narrative : la moisson suppose qu'il y a eu labour, semailles et croissance des graines ; les soins du bétail comportent le passage à gué des ruisseaux et la traite... Si un texte les accompagne parfois, les scènes n'ont aucun caractère dramatique.
- Les signes, les remarques, les noms, les chants et les exclamations, qui éclairent l'action, ne relient pas l'un à l'autre des événements, pas plus qu'ils n'en expliquent le sens : ils correspondent typiquement à la situation exposée. L'art égyptien ignore à peu près tout de l'illustration narrative, au sens où nous l'entendons. On ne trouve pas là de cycle mythologique illustrant les exploits des héros et des dieux, mais simplement quelques modèles pictographiques types, dont le rôle était certainement de donner une représentation symbolique de la réalité.
- Il faut donc voir dans ces illustrations la présentation d'un événement hors de toute implication temporelle qui revêt le sens, à la fois d'une présence libérée du temps et d'une source de joie pour le défunt. Mereru-ka qui se représente en train d'écrire le cycle des saisons sur sa tombe se montre en position extérieure par rapport à ce cycle.

La fonction de l'art funéraire égyptien ? Annuler le déroulement du temps qui corrompt toutes choses, préoccupation majeure pour un peuple obsédé par ce retour illimité du cycle annuel des saisons. L'habileté technique du sculpteur lui permettant de prévoir et de fixer les retours cycliques du temps devait permettre au défunt de contempler à jamais cet éternel présent.

Les images représentent ce qui fut et ce qui sera toujours, afin que le cours du temps soit arrêté dans cette simultanéité d'un présent éternel.

Pour les Egyptiens, la découverte récente d'une éternité de l'art, ainsi que de ce pouvoir de suspendre le cours du temps en préservant de lumineuses images de la vie, pouvait être porteur de la promesse d'une victoire sur cette nature éphémère. Sans doute n'est-ce pas simplement parce qu'il fabriquait des "formes de rechange" et d'autres résidences pour le "ka" que le sculpteur égyptien pouvait prétendre à cette dénomination remarquable et bien connue de "gardien de la vie".

Les images de l'artiste égyptien qui travaille dans une tombe ont pour but de tresser un filet magique pour s'emparer de la vie éternelle.

Ce qu'il ne faut pas comprendre à partir de notre conception actuelle de l'éternité, prolongée à l'infini dans le passé et dans l'avenir, mais plutôt de la conception ancienne du retour éternel, qui est représentée dans une tradition plus récente par l'image célèbre du serpent qui se mord la queue.

Pour les Egyptiens, l'éternité n'est pas un temps qui ne commence ni ne finit. Il ne s'agit pas d'un pur présent qui se maintiendrait stable, un pur maintenant. Il s'agit plutôt de parcourir successivement les différentes parties d'une existence sans terme.

Il est évident que cette perspective ne pouvait pas être celle d'un art impressionniste. Seule une assimilation complète des éléments caractéristiques, dans leur forme la plus immuablement perdurable, pouvait assurer à ces représentations pictographiques une valeur magique, pour la présence du "spectateur" qui pouvait y contempler son passé et son éternel avenir, soustraits aux mouvantes fluctuations du temps.

Il est remarquable que les artistes égyptiens abandonnent cette schématisation lorsqu'ils sont intéressés par la représentation de caractéristiques particulières :

- observations des peuples étrangers, des animaux,
- relations d'exploits militaires

Ils devaient y avoir d'excellents observateurs parmi les Egyptiens, mais l'observation a toujours un but défini. Les fresques montrent que les Egyptiens savaient distinguer d'un regard exercé les profils des Nubiens de ceux des Hittites. Ils savaient préciser les traits marquants des différentes espèces de poissons ou des fleurs.

Mais ils n'avaient aucune raison de s'attacher à l'observation de tout ce qu'on ne leur demandait pas de communiquer.

L'erreur serait de considérer ces images comme enfantines et naïves. Ce que nous faisons facilement car il est très difficile de faire abstraction d'une mentalité formée et héritée de l'art de la Grèce qui a fait de l'œuvre d'art quelque chose de ressemblant.

Une croisière classique sur le Nil, permet de comprendre la mentalité égyptienne. C'est un monde entièrement polarisé : est et ouest – sud et nord. Dans l'Antiquité la vie dans cette région dépend entièrement du fleuve. Il est la seule force capable de vaincre le désert, omniprésent dès qu'on atteint la limite de son influence salvatrice. La vie est un miracle qu'il faut cependant dompter, ce qui demande la mise en œuvre de forces colossales pour l'époque. Malgré "le don du Nil", il faut une organisation sociale sans faille. Elle sera possible grâce au pouvoir divin du pharaon.

Toute la religion égyptienne a pour fonction d'associer la personne du souverain à la mécanique miraculeuse du cycle des crues. La divinité du Pharaon s'explique par la nécessité de pouvoir intercéder auprès des puissances responsables des forces qui commandent la survie dans la vallée.

C'est pourquoi il est représenté comme l'instigateur de toutes les formes de vie : on le voit sur les reliefs qui ornent les temples, participer aux travaux des champs, exécuter au milieu de son peuple les tâches les plus humbles. Cela n'a aucune réalité, il s'agit de montrer les enjeux du pouvoir.

Une dernière comparaison avec la Grèce peut aider à comprendre le statut de l'artiste dans le monde égyptien.

Imhotep est pour le monde égyptien l'homme qui incarne l'architecture ; son correspondant grec est Dédale.

Imhotep est le seul humain dans la tradition égyptienne à avoir été divinisé. Conseiller et architecte du roi Djoser (III^e dynastie). Par la construction du vaste complexe funéraire de Saqqarah, qui inclut la première pyramide de l'histoire égyptienne, Imhotep inventa l'architecture monumentale de pierre (vers 2617 - 2599 avant J-C). Maître des scribes et sage par excellence, considéré dès le Nouvel Empire comme fils du dieu memphite Ptah, il fut, à la Basse Epoque vénéré comme dieu guérisseur. Sa chapelle de Saqqarah devint un lieu de pèlerinage important. A partir du règne de Ptolémée I^{er}, son culte gagna la Haute Egypte et son image figure dans plusieurs temples gréco-romains. Des statuettes en bronze montrent Imhotep assis, tenant un papyrus déroulé sur ses genoux.

Jusqu'à la fin du Moyen Age occidental, Dédale, personnage mythique et doublement criminel incarne l'architecte parfait, ou plutôt l'artisan polytechnicien au sommet de son art (ce qui semble attester d'une continuité de « structure médiatique » de l'Antiquité

jusqu'à la fin du Moyen Age). Les "maisons dédalus", les labyrinthes très souvent dessinés dans les cathédrales gothiques sur le pavage de la nef centrale dans l'axe de la rosace principale, en témoignent. C'était pour les architectes gothiques un hommage à leur saint patron, et une manière de signer leurs oeuvres. La date des travaux et le nom du maître d'oeuvre y étaient inscrits³¹. Au tout début de la Renaissance, on trouve encore en Dédale une figure emblématique d'une humanité non seulement capable de progrès, mais aussi vouée par essence à celui-ci.

exemple: les bas-reliefs dont Andrea Pisano a orné le Baptistère de Florence. Il n'hésite pas à placer son message chrétien sous l'invocation de la mythologie gréco-latine. Il représente Dédale, ailé, en train de s'échapper du labyrinthe.

L'analyse du mythe montre Dédale comme le prototype de l'artisan polytechnicien qui emploie son intelligence à résoudre des problèmes spatiaux. Mais qui est en butte, en tant qu'intellectuel non théoricien, à un manque de reconnaissance sociale. Cette situation existe depuis l'Antiquité grecque.

exemple: les architectes de l'Acropole étaient Ictinos, Callicratès, Métagénès et Coroibos. Mais dans l'Antiquité on disait qu'elle avait été élevée par Périclès parce qu'elle était un monument emblématique de la cité démocratique d'Athènes.

L'histoire raconte que certains architectes furent frappés de l'interdiction de signer leur oeuvre. Ils durent recourir à la ruse pour le faire malgré l'interdiction des autorités. (Sostratos, architecte du Phare d'Alexandrie).

Il s'agit ici d'une des contradictions majeures de la civilisation grecque. L'artiste, qui a eu un rôle effectif considérable tout au long de l'histoire grecque est déprécié au niveau de la réflexion théorique, en tant que travailleur manuel. Mais il est réhabilité par l'intelligence propre à ses créations. L'artisan pour sortir de l'ombre doit se faire héros de l'intelligence.

³¹ Ces labyrinthes avaient également une fonction religieuse. Celui de la cathédrale de Beauvais se parcourait à genoux, ce qui symbolisait le pèlerinage à Jérusalem.