

Le primitivisme

Aux origines de la subversion dans l'art

par Christian Lagrave

M. Christian Lagrave a donné cette conférence dans le cadre Journées Jean Vaquié en 2008 (journées d'études organisées près de Nantes chaque année depuis 2004 le troisième week-end de juillet ¹).

Le Sel de la terre

La subversion de la pensée occidentale

L'art du « bon sauvage »

L'ART OFFICIEL a atteint en France un tel degré de dégradation qu'il suscite de temps à autre des attaques violentes, malheureusement de plus en plus rares, au fur et à mesure que cet art se banalise aux yeux d'un public de plus en plus vaste.

Cet art officiel est diffusé et imposé en France par le ministère de la Culture avec l'argent du contribuable, notamment par le biais du Fonds national d'art contemporain et des Fonds régionaux d'art contemporain ; le ministère fait des efforts énormes pour l'imposer à une population qui à l'origine n'en voulait pas ; l'Éducation nationale, de son côté, joue un rôle capital dans cette manœuvre par une propagande intense en faveur de l'art officiel, propagande qui commence dès l'école maternelle.

Cet art officiel correspond à un projet subversif : il s'agit d'abolir la civilisation chrétienne et en même temps la civilisation occidentale en ce qu'elle garde des traces de ses origines chrétiennes. Pour réaliser ce projet, il existe deux courants qui s'associent, se confortent mutuellement et se mélangent constamment : d'une part, un courant purement destructeur et nihiliste qui veut une démolition radicale de l'art et de la société – c'est la révolution culturelle qui mériterait une étude approfondie qu'il n'est pas

¹ — Pour obtenir plus d'informations, ou pour acheter les enregistrements des sessions passées, écrire à « Journées Jean Vaquié », à l'adresse de la revue.

possible de faire ici ; d'autre part, un courant anti-européen qui prétend nous faire abandonner nos racines occidentales, helléniques et chrétiennes, au profit d'un retour au paganisme primitif, grâce au primitivisme.

Qu'est-ce que le primitivisme ? C'est l'engouement pour les arts et les civilisations primitifs qui se trouvent aux sources de l'« art » moderne et de la « science » ethnologique.

Je vais commencer par une citation :

Le goût de nos contemporains pour les bêtes et pour les sauvages s'est développé en même temps que fléchissaient les habitudes chrétiennes [...]. A mesure que l'on abandonne l'idée de la dignité de l'homme, on rehausse d'un degré l'animal. [...] Le sauvage, qu'à tort ou à raison on rapproche de l'animal, est d'un grand attrait pour nos contemporains.

Ce constat de l'académicien René Boylesve a été publié dans *La Revue Universelle* du 1^{er} mai 1927. Il ne fait que souligner un état de fait qui frappait déjà les contemporains les plus lucides, par exemple Henri Massis, qui avait exposé les aspects les plus frappants de cette décadence dans *Défense de l'Occident*, paru en 1925, en dénonçant l'orientalisme de pacotille qui n'était que le masque nouveau des vieilles hérésies occidentales.

Aujourd'hui, ce mouvement a atteint le sommet de l'absurdité avec l'afrocentrisme qui affirme l'origine africaine de toute civilisation. Voici par exemple ce que Claude Vignon écrivait dans la revue *Lectures Françaises* :

Les débats des partisans de l'afrocentrisme commencent à faire quelque bruit. Notamment après la publication dans le grand public des conclusions pour le moins explosives du récent colloque tenu à Atlanta visant « à promouvoir le multiculturalisme dans les écoles publiques », mais surtout à vanter les apports de l'Afrique dans l'histoire du monde. Selon ses sectateurs, l'afrocentrisme explique que l'Afrique fut « le chanfre mondial de la culture et du savoir dans l'Antiquité ». Et de donner des exemples étonnants : l'Égypte était un pays africain, peuplé d'Africains et ce sont les Blancs qui ont inventé la thèse que les Égyptiens étaient blancs ! Toutankhamon et Ramsès II étaient noirs, tout comme Ésope – le fabuliste grec – et Cléopâtre – considérée comme à moitié noire et à moitié grecque. Les pyramides ont été construites par des architectes noirs, et Imhotep – et non Hippocrate – est le père de la médecine. Certains intervenants du colloque d'Atlanta vont très loin ; ainsi le professeur [...] Hilliard, de l'Université de Géorgie, estime que « les dieux grecs, les dix commandements, et la civilisation olmèque dérivent de la culture noire ». Que Moïse était un prêtre égyptien et que même l'étude des premières images de ces personnages fait penser que Jésus et Bouddha étaient noirs ! Qu'enfin l'*amen* des prières est un mot africain ancien pour désigner Dieu tout-puissant ! On connaissait déjà la thèse gnostique sur les connaissances grecques servilement copiées par les penseurs grecs chez les Égyptiens détenteurs de la science « primordiale » ! Du reste, les « intellectuels » du colloque récitent la même fable, mais ils vont plus loin en lançant que « la conspiration raciste contre les

Afro-Américains est responsable de cette omission dans les livres d'histoire. »¹

L'historien Bernard Lugan, entre autres, a depuis longtemps fait justice de ces inepties dans son livre *Afrique, l'histoire à l'endroit*².

Mais ces idées ne sont pas nouvelles : on les trouve dans l'œuvre ésotérique de madame Blavatsky³ et dans la propagande de sa société théosophique ; on en trouve également les prémices dans le mythe du « Bon Sauvage » cher à Rousseau et à la philosophie des Lumières. Notons que le « Bon Sauvage », c'est le païen qui n'est pas corrompu par la civilisation chrétienne ; donc le christianisme est mauvais : c'est ce qu'on cherche à insinuer.

L'ethnologie et le surréalisme

Ce mouvement d'admiration pour le non-civilisé, le primitif, s'est développé dans plusieurs directions. Nous allons l'observer dans deux domaines cruciaux : l'ethnologie et l'art.

L'ethnologie est née lorsque la culture européenne a cessé de se considérer comme culture de référence. L'ethnologie a joué un rôle subversif très important, elle a aggravé la crise des valeurs que connaissait alors l'Europe, mais elle ne l'a pas créée. La crise est d'abord philosophique et, comme nous le verrons plus loin, ses origines sont lointaines.

Avant l'ethnologie, il y avait eu dans notre pays des études sur le folklore, les langues et les coutumes, tant pour les provinces françaises que pour les colonies.

Mais le mouvement ethnologique est différent ; nous allons voir qu'il possède une double filiation, étant issu d'une part du surréalisme, d'autre part de la sociologie matérialiste de Durkheim⁴.

Le surréalisme est un mouvement intellectuel né dans les années 1920 – le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton a été publié en 1924 – et lui-même issu du Dadaïsme. Le mouvement Dada, lui, avait été créé à Zurich, en 1916, par un groupe de nihilistes internationaux dont le leader était le judéo-roumain Samuel Rosenstock, dit Tristan Tzara (1896-1963).

L'action de Dada fut, pour employer la définition de Ribemont-Dessaignes⁵, une révolte permanente de l'individu contre l'art, la morale et la société. [...] Il s'agissait de remplacer la soumission à la réalité par la création d'une réalité supérieure, de poursuivre, en somme, l'œuvre de Dieu,

1 — *Lectures Françaises*, avril 1991, p. 34.

2 — Bernard LUGAN, *Afrique, l'histoire à l'endroit*, Paris, Perrin, 1989.

3 — Helena Petrovna von Hahn (1831-1891), fondatrice de la Société théosophique, secte ésotériste.

4 — David Émile Durkheim (1858-1917), l'un des fondateurs de la sociologie moderne.

5 — Il s'agit d'un ami d'André Breton et de Tristan Tzara, membre de Dada et du surréalisme.

mais sans la prendre au sérieux, en empruntant au concret les éléments d'un nouvel univers abstrait. La beauté, la vraisemblance, la logique importaient peu. Il n'y avait plus de zones privilégiées dans les aspirations humaines et les plus basses valeurs étaient aussi favorisées que les plus hautes, mais afin de ne pas laisser le beau, le noble, le haut, le charmant, l'ordonné, le parfait, reprendre du poil de la bête, on montrait un penchant pour le baroque, le cocasse, le bas, le grossier, le déséquilibré, l'imprévu, l'informe ¹.

Vous noterez l'aveu, qui est d'importance : il ne s'agit pas de réaliser l'égalité entre les valeurs, mais d'écraser celles du bien et de promouvoir celles du mal.

Dans la lignée de Dada, mais aussi de Freud, du romantisme et de l'occultisme, les surréalistes, dont le plus influent était André Breton (1886-1966), rejetaient non seulement toute religion et toute autorité mais même toute pensée rationnelle, au profit du rêve, du subconscient, de l'hypnotisme, de l'écriture automatique et de la folie. Ces positions nihilistes n'empêchèrent pas André Breton d'adhérer au parti communiste en 1927 puis de se rallier à Trotski : il s'agissait avant tout de détruire... Le mouvement surréaliste a déclenché une révolution culturelle qui dépasse de beaucoup la personnalité de ses auteurs ; comme l'écrit un de ses historiens, l'ébranlement qu'il a provoqué « dans l'édifice de nos pensées, de nos mœurs, de notre sensibilité, de nos valeurs, n'a pas fini de se propager ² ». L'énorme vague libertaire et pornographique qui a déferlé sur l'Occident après 1968 n'aurait pas été possible si le surréalisme n'avait pas rompu les digues que la civilisation opposait à la barbarie ³.

La sociologie et l'ethnologie

Nous avons évoqué tout à l'heure, comme deuxième source du mouvement ethnologique, la sociologie matérialiste d'Émile Durkheim ; pour ce dernier, issu d'une famille de rabbins installée en Lorraine ⁴, les faits sociaux sont des choses issues du fonctionnement des sociétés et comparables aux phénomènes physico-chimiques. Loin d'être déterminés par les individus, ce sont ces faits sociaux qui s'imposent à eux par le biais des représentations collectives. L'homme n'est donc pas libre, mais il est soumis à un déterminisme social. Il n'y a pas une nature humaine abstraite

¹ — André BILLY, *Histoire de la vie littéraire - L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, Tallandier, 1956, p. 303.

² — Robert BRÉCHON, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 5.

³ — L'importance du mouvement surréaliste est telle qu'il mériterait une analyse approfondie qu'il n'est pas possible de donner ici. Nous renvoyons à l'excellente étude qu'a publiée M. Paul Raynal sur « La révolution surréaliste » dans le *Bulletin de la Société Augustin Barruel*, n^{os} 20, 21 et 24, 3^e trim. 1990, 2^e trim. 1991 et 1^{er} trim. 1993.

⁴ — Jacques JULLIARD et Michel WINOCK, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, p. 775-776.

qui serait identique dans tous les siècles et dans tous les pays et à laquelle il faudrait se conformer. Il n'y a donc pas de morale théorique, car aucune référence transcendante ne peut s'imposer à l'individu ; c'est uniquement l'utilité sociale qui crée les valeurs morales, lesquelles varient selon les temps et les lieux. Les mœurs sont donc relatives : l'inceste, par exemple n'est pas un crime en soi, ni parce qu'il est condamné par Dieu, mais uniquement parce que la société l'interdit ici et maintenant pour des raisons utilitaires. Bref, il n'y a plus ni bien, ni mal, ni beauté, ni laideur.

Il faut souligner au passage la parenté de cette sociologie, d'une part avec le relativisme maçonnique, d'autre part avec la philosophie nominaliste selon laquelle nos idées, nos concepts, ne possèdent pas de réalité objective, mais n'ont qu'une valeur de signe, de convention, qui permet des classements utiles mais provisoires. Aucune vérité définitive ne saurait exister, puisque tout change dans une perpétuelle évolution, et que toute chose peut être, en même temps, elle-même et son contraire.

Les idées de Durkheim furent reprises et vulgarisées par ses disciples : Maurice Halbwachs (1877-1945), dreyfusard et socialiste, qui deviendra, en 1938, président de l'Institut de sociologie, Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), dreyfusard et socialiste lui aussi, qui fut un des fondateurs de *L'Humanité* en 1904, et qui créera, en 1925, l'Institut d'ethnologie où il appellera comme collaborateurs Paul Rivet (1876-1958) et Marcel Mauss (1872-1950). Ce dernier est le neveu de Durkheim, issu comme lui d'une famille de rabbins ; c'est un sociologue socialiste qui fut, lui aussi, un des fondateurs de *L'Humanité*, et qui sera l'un des principaux responsables de la diffusion de la sociologie matérialiste de Durkheim dans les milieux de l'ethnologie et de l'anthropologie françaises.

Mauss, d'un point de vue générationnel et intellectuel, écrit le *Dictionnaire des intellectuels français*, est le relais entre l'œuvre du fondateur de l'école française de sociologie, Émile Durkheim, et les ethnologues, anthropologues et sociologues français qui allaient donner à cette entreprise son expansion, sa diversité et sa notoriété ¹.

En 1928, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière (1897-1985), respectivement directeur et sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro, le réorganisent pour en faire le futur Musée de l'Homme. En 1931, ils fondent un bulletin semestriel qui va paraître jusqu'en 1935, grâce au mécénat d'un célèbre et richissime marchand d'art, Georges Wildenstein ², avec la collaboration des ethnologues les plus en vue de l'époque : Michel Leiris, Marcel Griaule, Alfred Métraux, Jacques Soustelle, etc.

¹ — Jacques JULLIARD et Michel WINOCK, *Dictionnaire des intellectuels français*, p. 774.

² — Sur la famille Wildenstein, l'une des plus riches du monde, voir Henry COSTON, *Dictionnaire des dynasties bourgeoises et du monde des affaires*, Paris, Alain Moreau, 1975, p. 590-592.

Tous ces gens, bien sûr, sont de gauche : Paul Rivet est un intellectuel socialiste qui va présider le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes et sera élu député du Front populaire ; Leiris a été membre du groupe surréaliste de 1924 à 1929. En 1926, il a adhéré au Parti communiste ; il sera un des fondateurs du Collège de sociologie ; Soustelle est membre actif du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes et proche du PCF ; Métraux, comme Leiris, est un disciple de Marcel Mauss.

Georges Bataille et le Collège de sociologie

Vers la fin des années 1930, ces gens-là et quelques autres constituent, dans la lancée du surréalisme et de Durkheim, le « Collège de sociologie » pour « mettre en question les valeurs traditionnelles de l'Occident »¹.

A l'origine du mouvement, on trouve Georges Bataille (1897-1962), élève de Marcel Mauss, ami de Michel Leiris et rival d'André Breton. Né d'un père syphilitique et d'une mère folle, Bataille s'est converti au catholicisme en 1914 ; il a même passé quelques mois au séminaire en 1917-1918, mais, vers 1920, il a définitivement rompu avec le christianisme. Il fréquente ensuite les milieux surréalistes, révolutionnaires, communistes, mène une vie dépravée et écrit des romans sulfureux. En 1936, il fonde une société secrète nommée « Acéphale » dont l'expression publique fut, en 1938, le *Manifeste du Collège de sociologie* ; le Collège réunissait, entre autres, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Jules Monnerot, Marcel Mauss, Michel Leiris, etc.

Le Collège de sociologie rompait avec le surréalisme pour privilégier ce qu'il appelait « l'action négatrice du réel » en suscitant un « mythe artificiel et vivant » qui doit fonder un lien social d'essence religieuse, un « mouvement communiel ». Le mythe, qu'ils définissent comme « étranger à la transcendance », correspond, disent-ils, à une « conception immanente du sacré ». Ces gens-là sont, et restent, matérialistes et athées, mais se livrent à l'invocation d'entités mystérieuses qu'ils définissent comme des forces telluriques obscures et essentielles qui feraient mouvoir l'univers. Il s'agit tout simplement de la classique évocation des démons que l'on trouve dans toutes les sociétés secrètes occultistes, surtout depuis le 18^e siècle.

¹ — Dominique LECOQ et Jean-Luc LORY (dir.), *Écrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, 4^e de couverture (actes d'un colloque réuni en 1984 à Paris).

G. Bataille, qui a recherché l'illumination sans Dieu par ce qu'il appelle la « mystique athée », s'est livré à la magie – très exactement au chamanisme – et a introduit ces pratiques dans la société secrète « Acéphale ».

Le chamanisme est une religion idolâtre pratiquée par les indigènes de l'Asie centrale qui croient en un Être suprême, créateur du monde mais indifférent aux actions humaines. Ils adorent, d'une part la nature, qu'ils

croient éternelle, d'autre part les démons, et, en particulier, le plus grand d'entre eux, Chaïtan (Satan), réputé presque aussi puissant que l'Être suprême ¹.

Bataille mériterait une étude approfondie, mais c'est un écrivain particulièrement répugnant : son œuvre est consacrée à l'apologie de ce qu'il y a de pire dans l'homme et dans son histoire : les sacrifices humains aztèques, le sadisme, la manie destructrice, l'orgie sordide, la transgression de tous les interdits.

Cette école de pensée – Bataille et ses émules – est difficilement accessible en raison de la confusion mentale qui y règne ; on y trouve l'influence de la psychanalyse, de la magie, des doctrines du non-être, les philosophies orientales en particulier ; tout cela les amène à une pensée qu'ils sont incapables de formuler clairement. D'ailleurs, l'abandon de la logique occidentale discursive – surtout

du principe de non contradiction – au profit de la logique associative – raisonnement par analogie –, préconisé par Bataille, leur permet d'énoncer les propositions les plus délirantes.

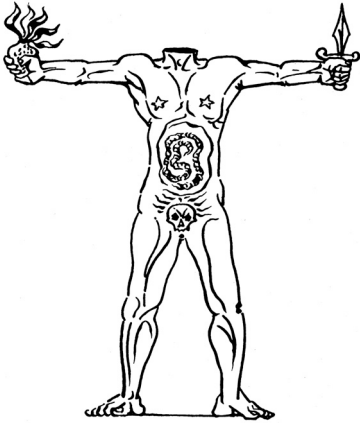


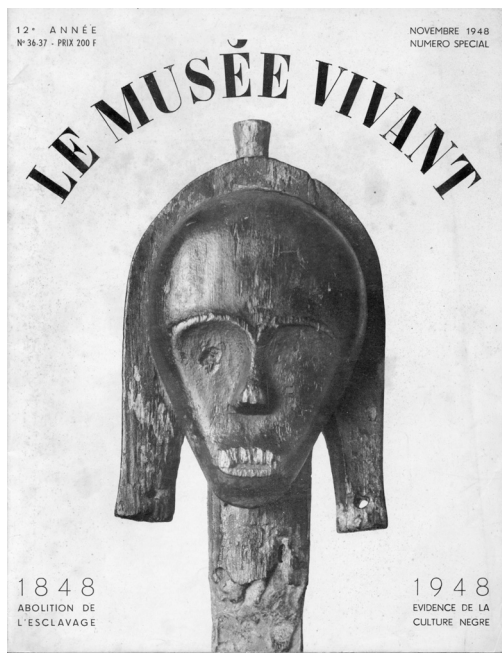
Illustration figurant sur la couverture de la revue *Acéphale* (5 numéros de juin 1936 à juin 1939).

¹ — DEZOBRY et BACHELET, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire*, Paris, 1863, art. « Chamanisme ».

Madeleine Rousseau contre l'art occidental

On en trouve un exemple remarquable avec l'œuvre de Madeleine Rousseau. Ancienne élève de l'École du Louvre, Madeleine Rousseau travaillait en 1937 à la Direction des beaux-arts où elle rencontra Léo Lagrange, ministre socialiste des Loisirs, qui l'orienta vers la culture populaire et la mit en rapport avec Paul Rivet, directeur du Musée d'ethnographie, avec Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Jacques Soustelle et Georges-Henri Rivière.

Rivet, Soustelle et Rivière venaient de fonder l'« Association populaire des amis des musées » dont le président sera, après la guerre, Henri Laugier (1883-1973), franc-maçon depuis 1906, professeur à la Sorbonne, directeur du CNRS et secrétaire général adjoint de l'ONU de 1946 à 1951.



Cette association éditait une revue intitulée *Le Musée vivant*, dont Madeleine Rousseau devint la secrétaire générale. Il est très probable qu'elle est entrée en maçonnerie à cette époque, d'abord parce que tous ses écrits sont très influencés par l'occultisme maçonnique, comme nous allons le voir, et ensuite parce qu'elle a collaboré à plusieurs reprises, en 1938 et 1939, à un hebdomadaire intitulé *La Lumière* qui passait pour l'organe officiel du Grand Orient¹. Elle donnait également des conférences à Radio-Paris et organisait dans le cadre de l'APAM d'innombrables visites

de musées qui lui permettaient de répandre ses idées dans le grand public. On trouve chez elle une véritable obsession, très socialiste, de la propagande culturelle.

L'Occupation provoqua une interruption de la parution de la revue *Le Musée vivant*, ainsi que des activités de l'association. Madeleine Rousseau fut transférée au ministère des Finances, mais réussit, cependant, à donner,

¹ — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, Paris, A.P.A.M., 1953, p. 4. Sur l'hebdomadaire intitulé *La Lumière*, voir Henry COSTON, *Dictionnaire de la politique française*, t. I, Paris, La Librairie Française, 1967, p. 652.

dès 1943 et jusqu'en 1956, des cours d'histoire de l'art à l'Institut des Hautes études cinématographiques. Après 1945, l'Association populaire des amis des musées reprit ses activités, et la revue sa parution. Madeleine Rousseau fit partout des conférences de propagande en faveur de l'art dit contemporain : à l'École Normale Supérieure, dans les facultés de province et à l'étranger, y compris dans certains pays communistes. Elle sera élue à la commission nationale pour l'éducation, la science et la culture, à l'UNESCO.

En 1946, le ministère de la France d'outre-mer – dont on doit signaler au passage que c'était une pépinière de francs-maçons – abonna ses foyers d'étudiants à la revue *Le Musée vivant*, ce qui donna l'occasion à Madeleine Rousseau de s'intéresser à ce qu'on appelait, sans complexes à l'époque, la culture nègre et l'art nègre – le terme n'étant pas alors considéré comme péjoratif. En novembre 1948, elle publia un numéro spécial de sa revue consacré à « la Culture Nègre, sa réalité historique, sa présence, son avenir », en collaboration avec Cheikh Anta Diop (1923-1986), avec préfaces du romancier noir américain Richard Wright et de Michel Leiris. Il s'agissait de fêter l'abolition de l'esclavage par la Seconde République en 1848. Pour cela, elle avait demandé le concours de l'As-



Fig. 42 : BAZAINE : Portrait de Madeleine Rousseau (1945) (Au Musée de Stockholm, Suède).

Jean Bazaine : Portrait de Madeleine Rousseau, 1945

sociation des étudiants africains de Paris qui l'adressa à Cheikh Anta Diop avec qui elle allait entamer une longue collaboration et sur qui elle allait exercer une grande influence, nous y reviendrons.

En 1952, elle commence à rédiger un livre qui résume tous les cours et les conférences qu'elle a donnés depuis 1936, tant à l'université que dans les musées ou les groupes culturels. Cette synthèse de ses idées, intitulée *Introduction à la connaissance de l'art présent*, parue en 1953, prétend être une histoire authentique de l'humanité telle que la révèlent les œuvres d'art.

En fait, dans ces 320 pages, on trouve un pot pourri assez incohérent dont on peut schématiser ainsi les intentions :

- volonté d'exalter la « négritude » et tout ce qui est primitif ;
- volonté d'abaisser la race blanche, la civilisation occidentale et la religion chrétienne ;
- volonté d'établir une religion « cosmique » mondiale d'essence magique ;
- volonté de rétablir l'unité primitive du genre humain grâce à un art mondial.

L'ouvrage dénote une qualité intellectuelle médiocre, des connaissances sommaires et une prédilection marquée pour les pires inventions pseudo-scientifiques ; c'est un produit parfait de l'idéologie confuse qui règne dans les milieux maçonniques, théosophiques et socialistes, et c'est cela qui rend le livre intéressant malgré sa médiocrité : il révèle les influences intellectuelles qui sont venues s'y fondre, et il donne une idée de l'effet que ce type de pensée a pu produire malgré (ou à cause de) sa nullité scientifique. Donnons quelques exemples :

Depuis 50 ans, des coups très durs sont portés à notre pensée occidentale et nous sentons fléchir, sur sa base fragile, notre complexe de supériorité. La découverte de la pensée et de la science de l'Égypte ancienne, source unique où s'abreuva l'antiquité méditerranéenne, révélées par les textes déchiffrés et par les mesures de la Grande pyramide, bientôt par les données symboliques des temples, l'intrusion en Occident, par le véhicule de l'art, de la pensée des nègres d'Afrique et d'Océanie, la connaissance de l'Inde qui, pour nous, ne fait qu'émerger des brumes, et tant d'autres faits qui seront évoqués, achèvent de saper ce piédestal que, après les Grecs et les Romains, les Occidentaux se sont complaisamment dressés. Et le doute ébranle jusqu'aux plus solides piliers de notre tradition : le corps constitué des savants officiels et les fonctionnaires de l'Église ¹.

Il ne s'agit nullement, pour Madeleine Rousseau, de remédier à cette crise, mais bien au contraire de la rendre irréversible et de faire prendre conscience de l'incurable infériorité de l'homme occidental :

Notre siècle est celui des inquiétudes, des curiosités nouvelles, de la lucidité, voire de l'autocritique la plus sévère. Il a reconnu la valeur de formes aussi anticlassiques que celles des arts nègres, océaniens, eskimo. [...] Il admet la valeur des monuments grandioses de civilisations qui se sont élaborées loin de nous, dans l'Asie du Sud-Est, l'Amérique précolombienne, l'Afrique des grands empires nègres. [...] Soudain, l'histoire du monde, que nous avons construite à notre seul usage, s'avère différente et tout semble à recommencer ! Quand on compare à nos modèles grecs les œuvres de ces civilisations oubliées, méconnues, *on se sent honteux de la pauvreté des formes de notre tradition* auxquelles on ne peut attribuer que la seule supériorité de

1 — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 11.

l'exactitude anatomique. On ne nous laisse plus ignorer, d'ailleurs, que ces chefs-d'œuvre grecs ne furent, à l'origine que de *maladroites copies des modèles égyptiens* ¹.

Nous étudierons plus loin les grandes lignes de cet ouvrage, mais auparavant, pour comprendre le processus qui a débouché sur le primitivisme, nous allons résumer brièvement l'évolution artistique du 19^e siècle.

La subversion de l'art occidental

De la nature à l'idée

En 1793, la Convention anéantissait toutes les académies – dont l'académie de peinture – à la demande du peintre David qui accusait l'académie d'avoir corrompu les arts. Ce jugement était une imbécillité : en témoigne tout l'art du 18^e siècle, avec Watteau, Oudry, Greuze, Joseph Vernet, Chardin, Fragonard, Quentin de la Tour, Hubert Robert, Boucher, Élisabeth Vigée-Lebrun, Clodion, Houdon, etc., sans parler de l'architecture et des arts décoratifs. L'art du 18^e siècle était extrêmement vivant, familier, réaliste – c'est ce que l'on appelait la « petite manière » –, bien qu'il ait déjà existé un certain pompiérisme vers la fin du siècle dans la « grande peinture » d'histoire, avec Vien, Peyron, Suvée, Berthélémy et David ².

En fait, David et les conventionnels ne firent qu'appliquer des principes philosophiques, ceux de l'archéologue allemand Winckelmann (1717-1768) qui les avait diffusés dans deux ouvrages, écrits en allemand mais traduits en français, *Réflexions sur l'imitation des œuvres des Grecs en peinture et en sculpture*, paru en 1755, et *Histoire de l'art de l'Antiquité*, paru en 1764. Il y proclamait deux axiomes :

— le but de l'art n'est pas d'imiter la nature, mais de réaliser l'idéal ;

— l'art grec antique offre un modèle insurpassable et la seule règle est de le copier.

Jusqu'alors, on pensait que l'essence de l'art était dans une imitation intelligente et choisie de la nature ; avec Winckelmann, la perspective change : il s'agit de réaliser une idée.

Un autre philosophe allemand, le franc-maçon Herder (1744-1803), a aggravé les idées de Winckelmann ; il était panthéiste et c'était déjà un adepte du primitivisme : il n'admirait que les littératures primitives et s'opposait à l'idéal classique au nom de l'exaltation du génie populaire. Il

¹ — *Ibid.*, p. 13. Les passages mis en gras l'ont été par nous ; il en est de même plus bas.

² — Voir LOCQUIN, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, Arthena, 1978. Un bon exemple de ce pompiérisme est fourni par le tableau de David « Le serment des Horace », peint en 1784.

admirait les Grecs mais en tant que peuple le plus ancien de l'Europe ; ils représentaient à ses yeux l'état de nature préconisé par les philosophes.

Toutes ces idées, auxquelles la Révolution française va donner libre cours, sont d'origine gnostique et reposent sur le mythe de la Tradition primitive qu'il faudrait retrouver. Voici ce qu'écrivit un historien contemporain, Jean Starobinski :

L'avènement de la lumière, que l'esprit révolutionnaire veut produire en fondant la nouvelle République, ces artistes l'éprouvent comme un surgissement à la fois actuel et immémorial. L'on sait que l'idée d'une *révélation primitive* s'est quelquefois exprimée au cours du 18^e siècle, tantôt en remontant à l'image biblique d'Adam conversant avec Dieu, tantôt sous des variantes *théosophiques* ou quelque peu hétérodoxes. Le premier homme, les premiers peuples, ont reçu la totalité de l'art et du savoir : l'histoire n'a fait qu'obscurcir la teneur de l'*illumination* première. Rabaut Saint-Étienne – qui suit en cela l'enseignement simultané de Bailly et de Court de Gébelin – tient les mythes grecs eux-mêmes pour la version déchue d'une première écriture allégorique. Comment *participer à la lumière primitive*, si ce n'est par l'acte qui nous rend symboliquement contemporains de son jaillissement par l'*initiation* ? Au reste, l'historien des idées trouverait aujourd'hui un large champ d'enquête dans le renouveau platonicien et néo-platonicien qui se manifeste, vers 1789, dans presque tous les pays d'Europe ¹.

Pour David et son école, soumis à ces influences philosophico-gnostiques – et à d'autres plus complexes mais semblablement orientées, tel le symbolisme maçonnique ² –, le beau idéal consistait dans la copie servile de l'Antiquité, l'héroïsme des sujets, l'emphase de la composition et la primauté du dessin sur la couleur. Cela aboutit à un art, froid, artificiel et théâtral, à l'image de celui de David ³.

Une réaction se produisit avec les Romantiques : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains », s'écrièrent-ils ? L'art devint individualiste, pittoresque, voire pathétique ⁴ ; désormais la couleur primait le dessin.

Vers 1850, apparut en France, avec Courbet, le réalisme, qui n'était pas un retour au réel par l'imitation de la nature, mais un souci révolutionnaire de peindre ce qu'on appelait la réalité sociale de leur temps, et n'était, en fait, qu'une prédilection pour les sujets populaires les plus vulgaires : il s'agissait toujours d'exalter le génie populaire, comme le voulait Herder, et de rejeter l'idéal classique. C'était au fond une suite du romantisme, malgré une certaine rupture anti-subjectiviste et une inspiration purement matérialiste qui niait l'âme.

1 — Jean STAROBINSKI, 1789 *Les emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1979, p. 96-97.

2 — Voir le colloque *David contre David* de 1989.

3 — Voir, par exemple, le tableau de David, *Les Sabines arrêtant le combat entre les Romains et les Sabins*, peint en 1799, ou celui d'Anne-Louis Girodet, *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté*, peint en 1802.

4 — Par exemple, Géricault avec *Le radeau de la Méduse*, en 1819, ou Delacroix avec *Les massacres de Scio* en 1823-1824.

Entre 1870 et 1900, une nouvelle tendance émergea et peu à peu se fit accepter : l'impressionnisme, qui était une nouvelle forme de réalisme marquée par une vision claire et lumineuse transcrite sur nature, et non plus en atelier, et par l'abandon des grands sujets historiques, antiques, pompiers, au profit du paysage ou des scènes de la vie quotidienne.

On avait donc deux mouvements divergents dans la peinture française du dernier tiers du 19^e siècle :

— l'art officiel issu du néo-classicisme davidien ou ingresque, celui de Cabanel, Gérôme, Bouguereau, caractérisé par un dessin impeccable, de réelles qualités de coloristes, mais une inspiration soit mièvre, soit emphatique : c'était l'académisme pompier ;

— à l'opposé, un art novateur qui opérait une rupture heureuse avec le subjectivisme romantique, avec l'idéalisme néo-classique, mais qui introduisait un germe de décadence en abandonnant le « beau métier » et la tradition « artisanale » de l'académisme, germe d'autant plus dangereux que les impressionnistes, après avoir été outrageusement raillés, allaient être admirés sans mesure, faire figure de chefs d'école aux yeux des jeunes artistes, et déclencher chez les marchands comme dans le public, la frénésie de la spéculation.

Cet esprit novateur allait s'accroître rapidement : vers 1890, on découvrait Cézanne, puis Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec. Comme le succès des impressionnistes avait introduit l'idée qu'il fallait faire du neuf à tout prix et que la nouveauté, l'originalité, étaient les clefs du succès, les novateurs allaient rapidement dépasser puis rejeter l'impressionnisme.

Cézanne, Van Gogh et Gauguin, qu'on appelait autrefois « post-impressionnistes », étaient en fait des « contre-impressionnistes » car chez eux le rôle de la nature changeait radicalement : là où les impressionnistes voulaient saisir les apparences – notamment les effets de lumière –, eux veulent « exprimer ce qu'ils ont en eux », projeter à leur guise leur personnalité sur le tableau : la nature n'est plus qu'un prétexte. On a ici le début d'un mouvement qui aboutira au cubisme, dans lequel la nature disparaît.

Après les « contre-impressionnistes », une rupture définitive allait séparer les nouvelles générations d'artistes de la grande tradition académique du « beau métier », de la science du dessin, de l'exécution impeccable. En effet, les successeurs des « contre-impressionnistes » se sont emparés de leurs défauts les plus marquants pour en faire des valeurs normatives : la maladresse dans le dessin, l'ignorance et l'excès dans l'emploi des couleurs vont passer pour de la sincérité et de l'originalité. La virtuosité devient haïssable, l'ignorance est préférée au savoir, et cette surenchère dans l'absurde fait l'objet de théories esthétiques échafaudées par des gens incultes – souvent journalistes – et prônées par des marchands avisés – souvent juifs – ; c'est ce que constatait l'historien Louis Dimier, dans son ouvrage consacré à *La Peinture française au 19^e siècle*, publié en 1914 :

l'admiration de ces artistes n'eut jamais passé dans le public, ne serait jamais sortie d'un petit cercle de compétences professionnelles, étroitement spécialisées, sans l'intervention des marchands. Le gain réalisé quelques années plus tôt par les marchands sur la vente des œuvres impressionnistes fit désirer à d'autres de recommencer l'affaire avec des artistes que le public refusait, et auxquels il fut entendu que ce refus présageait la gloire. Des amateurs, qui n'achètent les tableaux que dans l'intention de les revendre, furent amorcés, et la vogue bizarre et tapageuse d'une nouvelle école commença. On alla répétant que Cézanne rendait quelque chose des anciens : du Tintoret, dans quelques-unes de ses esquisses, du Greco, dont le public commençait à s'occuper alors.

Gauguin, le symbolisme et l'émergence de l'art primitif

La connaissance de cette évolution que nous venons de décrire est indispensable pour comprendre l'émergence et le succès de l'art primitif puis de l'art nègre. Quant au succès des arts primitifs en Occident, il a eu deux agents directs essentiels : le mouvement symboliste et le peintre Paul Gauguin (1848-1903).

L'importance du mouvement symboliste dans la subversion de l'art est telle qu'il faudrait lui consacrer une étude particulière. Il s'agit d'une école esthétique qui a sévi dans la littérature et les arts européens entre 1885 et 1895. Rejetant le réalisme et le naturalisme, cette école considérait que

tout recours à la tradition idéaliste et mystique est bon : de Swedenborg à Schopenhauer, en passant par Schelling et Hegel, et en s'appuyant sur des livres tout récents et aussi différents pourtant que *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson et *Les Grands Initiés* de Schuré (1889) ¹.

Le suédois Swedenborg (1688-1772) est un théosophe gnostique bien connu ; le philosophe allemand Schelling (1775-1854) était panthéiste et gnostique. Dans un discours intitulé « Sur la relation des arts plastiques avec la nature », prononcé en 1807 à Munich, il soulignait que l'artiste n'a pas à reproduire le réel, en soi dénué de vérité, mais doit retrouver l'esprit immanent qui vit dans la nature ; l'artiste est donc un démiurge qui « essaie de rivaliser avec elle à travers un langage de formes et de figures » ².

Quant au philosophe allemand Schopenhauer (1788-1860), sa doctrine connaissait alors, en France, un grand retentissement : il avait publié en 1818 *Le Monde comme volonté et comme représentation*, dans lequel il enseignait que le monde visible n'est qu'un ensemble de forces cachées et qu'il

¹ — *Encyclopædia Universalis*, article « Symbolisme et art », Paris, 1973, vol. 15, p. 625.

² — Jean-Louis FERRIER (dir.), *L'Aventure de l'art au 19^e siècle*, Paris, Chêne et Hachette, 1991, p. 77.

n'acquière une signification que lorsqu'il permet à celles-ci de transparaître ; l'œuvre d'art doit donc exprimer cette vérité fondamentale sous la forme du symbole et l'artiste doit se débarrasser des lois formelles de la réalité.

On peut donc caractériser le mouvement symboliste par le rejet du réalisme, l'idéalisme absolu et une forte influence de la gnose occultiste. Cela devait tout naturellement déboucher sur le primitivisme. Bornons-nous à citer ce passage tout à fait révélateur de l'historien d'art Louis Hautecœur qui commente les écrits d'un de ses théoriciens, Albert Aurier :

Symboliste, voilà ce que sera l'art nouveau. Et Aurier rappelle la théorie des correspondances de Swedenborg, de Baudelaire. Tout objet est une idée signifiée. Les hommes sont les prisonniers de la caverne platonicienne : ils ne voient que des ombres et nient le ciel lumineux et la réalité des idées. Si, dans la nature, tout objet a une signification, l'homme n'est plus le centre de l'art ; le cosmos est un ensemble d'unités équivalentes. Tout objet devient un sujet. A lire Aurier, nous comprenons comment ce symbolisme platonicien va facilement aboutir à l'animisme des Primitifs et pourquoi Gauguin portera tant d'intérêt aux fétiches des Océaniens et la génération suivante à la sculpture nègre ¹.

Quant à Gauguin, qui était le petit-fils de Flora Tristan, révolutionnaire socialiste et féministe, il avait pour mère une indienne du Pérou et il vécut dans ce pays jusqu'à l'âge de dix-sept ans ; toute sa vie, il s'est senti un métis, physiquement et culturellement, chez qui les racines indiennes sont vite devenues prééminentes. Vers 1870, il commença à peindre des toiles très médiocres, inspirées de Pissaro et de Cézanne. En 1886, il se lia étroitement avec Van Gogh, puis s'intéressa à l'art précolombien et enfin fréquenta, de 1888 à 1891, le mouvement symboliste. A ce contact, il se mit à professer la primauté de l'idée et prétendit rejoindre les sources primitives de l'art ; voici comment un de ses partisans, Albert Aurier, définissait son programme :

L'œuvre d'art devra être : premièrement idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée, [...] deuxièmement symboliste puisqu'elle exprimera cette idée en formes, [...] quatrièmement subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe perçu par le sujet, cinquièmement [...] décorative car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont conçue les Égyptiens, très probablement les Grecs et les primitifs, n'est rien d'autre qu'une manifestation d'art à la fois subjective, synthétique, symboliste et idéiste ².

Gauguin répudie la tradition artistique occidentale :

¹ — Louis HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France du 17^e au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 222.

² — Albert AURIER, « Gauguin ou le symbolisme en peinture », *Le Mercure de France*, mars 1891.

Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens et un peu l'Égyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau soit-il.

De même, il rejette le christianisme au profit d'un paganisme « primitif » assez confus, celui que symbolisent les idoles exotiques dont il s'est engoué – probablement sous l'influence des symbolistes et de certains théosophes comme son ami le peintre Émile Bernard –, paganisme qu'il va naïvement aller chercher à Tahiti en 1891. Mais là-bas le paganisme est mort : le catholicisme est bien installé et les idoles ont été détruites. Qu'à cela ne tienne : Gauguin se fabrique une sorte de panthéon hétéroclite à base de photographies de temples javanais ou de statues de l'île de Pâques et l'introduit dans ses toiles. Cela ne rend pas sa peinture meilleure et, jusqu'à sa mort, en 1903, il n'aura aucun succès en dehors d'un petit cercle très marqué par l'ésotérisme.

Après lui, ses idées sont reprises et constituées en système par un certain nombre de disciples – spécialement les Nabis – et, en particulier, Maurice Denis ; ils vont influencer nombre de jeunes peintres et les rendre capables d'oser n'importe quoi. Gauguin a durablement brisé, dans l'art occidental, une certaine cohérence intellectuelle et morale, et c'est à juste titre que les thuriféraires de l'art contemporain le revendiquent comme un précurseur : « le primitif du primitivisme moderne ¹ ». « L'art de Gauguin a servi d'intermédiaire, de relais ; il permit aux cubistes de décrypter et d'assimiler les audaces formelles de l'art africain et aux surréalistes d'être fascinés par la poétique de l'art océanien ². »

Un exemple de propagande subversive

L'art magique doit capter l'énergie cosmique

Nous allons maintenant en revenir à l'œuvre principale de Madeleine Rousseau, son livre intitulé *Introduction à la connaissance de l'art présent*. Il nous fournit, en effet, un passionnant exemple de propagande subversive qui fédère en quelque sorte tous les facteurs de dissolution intellectuelle que nous venons d'étudier.

Ce qui est surtout contesté par Madeleine Rousseau, c'est le réalisme – je ne parle pas ici de l'école artistique apparue vers 1846 autour du peintre Courbet, mais du réalisme philosophique lequel admet l'existence d'une réalité indépendante du sujet qui la perçoit. Madeleine Rousseau est imbue de la sociologie de Durkheim, dont nous avons souligné la parenté

¹ — L'expression est de Kirt Varnedoe.

² — Anne ROQUEBERT, « Primitivisme », dans *La sculpture française au 19^e siècle*, Paris, 1986.

avec le nominalisme ; elle est donc l'adversaire du réalisme et se félicite de l'abandon de ce dernier par l'art contemporain :

Pour la première fois depuis les Grecs, l'art de notre siècle s'est libéré des formes et des sujets usurpés. Il a rompu avec le réalisme photographique des sujets, et ce changement [...] atteste la fin de l'ordre ancien et la présence au sein de la matière sociale de la jeune force qui va créer l'ordre nouveau. Que cet art témoigne de la condamnation de l'ordre bourgeois aussi fortement que les autres manifestations culturelles et sociales de notre temps, personne ne le conteste plus [...] ¹.

Ce rejet du réalisme qui, comme on le voit, s'insère dans un contexte marxiste de lutte des classes, constitue un véritable leitmotiv de l'ouvrage et on pourrait multiplier les citations ; partout l'art occidental traditionnel est accusé d'erreur et d'ignorance ². « Les Grecs n'ont pas compris la signification de l'art », n'hésite pas à écrire Madeleine Rousseau ³.

Mais la principale raison de cette condamnation de l'art gréco-latin consiste en ce que les tenants du primitivisme se font de l'art une conception magique et gnostique, conception qu'ils reprochent à l'art grec, puis chrétien, d'avoir écarté, mais qu'ils se félicitent de retrouver dans l'art contemporain.

Aujourd'hui, l'Occident prend conscience des frontières que lui imposa la figuration qui alla de pair avec sa connaissance limitée du monde réduit à son apparence concrète, avec l'illusion de posséder la réalité, alors qu'on n'en avait saisi que la manifestation formelle éphémère. Lucides, nous savons désormais ce qu'il nous faut capter, pour le connaître, l'utiliser : ce sont les forces qui se dissimulent sous les formes, *l'énergie cosmique* cause de tout-ce-qui-est, vraie réalité du monde. Et les « sujets » que figure l'art présent sont devenus les signes qui manifestent ces forces en action, créant le monde et l'homme. En les représentant on accomplit le geste millénaire, *l'acte de possession* : on les fait connaître comme déjà accessibles à l'homme, déjà conquises.

L'art présent a rejoint la vraie voie, celle qui lui assigne d'être la manifestation concrète d'une connaissance, c'est-à-dire d'une possession par l'esprit : il abandonne celle qu'avait empruntée l'art bourgeois et qui l'accula à n'être qu'un acte de propriété à l'égard des peuples dominés, des ressources et des biens terrestres exploités.

Figuratif ou abstrait, l'art a retrouvé la forme symbolique qui signifie la réalité présente et abandonné le sujet descriptif, qui ne représentait qu'une éphémère manifestation de la réalité profonde de la vie et du monde ⁴.

Pour Madeleine Rousseau, le sujet de l'art, c'est-à-dire un

1 — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 41.

2 — Voir par exemple p. 30-31 du livre.

3 — *Ibid.*, p. 98.

4 — *Ibid.*, p. 55.

ensemble de signes, de formes, de couleurs dont l'artiste use pour révéler sa connaissance du monde, [...] est lié à ce que l'on pourrait appeler *la fonction magique de l'art* si l'on rend au mot « mage » le sens original de maître des forces ; la magie serait la *maîtrise des forces par la connaissance* et la fonction de l'art serait de concrétiser cette connaissance : le sujet figurerait ce que les hommes ont voulu capter, posséder, pour l'utiliser. Et ceci serait vrai, aussi bien pour la capture primitive de l'animal nourricier que pour la *possession d'une force cosmique qui donne la puissance*, et même pour celle des biens matériels auxquels la bourgeoisie limita son ambition ¹.

Pour un art gnostico-révolutionnaire

Madeleine Rousseau se garde bien de nous définir avec précision cette « force cosmique » qu'il s'agit de posséder, mais elle nous en dit suffisamment pour que nous comprenions que cette force est liée à la magie et à la connaissance, c'est-à-dire à la gnose :

Le sens primordial du mot [magie], tel qu'il peut être défini d'après les témoignages concrets auxquels on l'applique, serait : *maîtrise des forces par la connaissance*. Les *mages* étaient autrefois les sages qui *possédaient la science*, savaient le secret des lois de l'univers, enrichissaient ce bagage de connaissances et le transmettaient. C'est au Moyen Age que *l'Église, ennemie de la science*, pourchassa ceux qui la pratiquaient, et jeta l'anathème sur ceux qu'elle qualifia de « *sorciers* », *d'alchimistes*, et autres épithètes péjoratives que l'Occident moderne a gardé dans son vocabulaire avec le sens que leur donna cette époque d'obscurantisme. Puis, quand on voulut exploiter les peuples non occidentaux et qu'on reconnut chez eux des pratiques sacrées semblables à celles qu'avaient [sic] condamnées notre Moyen Age, on étendit à leurs rites le qualificatif de « magie », lequel, de ce fait, accrut son identité avec « barbarie ».

Il est temps de revenir sur ces erreurs qui, aujourd'hui, sont exploitées par des charlatans à des fins commerciales ou politiques, ce qui aggrave le discrédit jeté sur le mot « magie ». En Afrique encore, celui qui ordonne les rites est appelé le « maître des forces ». Il est celui qui sait et qui manifeste sa connaissance aux yeux du public par des actes spectaculaires destinés à prouver sa science : l'art a sa place parmi ces rites qui attestent aux yeux de tous la connaissance de l'univers ².

Mais la magie, déplore Madeleine Rousseau, s'est toujours heurtée à l'hostilité de l'Église catholique qui a anéanti ou récupéré les traditions païennes ; heureusement, elle a pu se maintenir dans la tradition occultiste :

¹ — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 56.

² — *Ibid.*, p. 97.

L'Église romaine [...] tentera d'imposer son autorité par l'intermédiaire d'un dieu importé d'Orient, que rien ne rattache à une tradition locale solidement implantée depuis des siècles tant en Gaule, qu'en Italie et en Espagne, tradition qui se dessine à nos yeux comme une survivance des cultes égyptiens qu'avaient introduits les Phéniciens (en particulier : culte d'Isis). L'Église devra tenir compte de maintes croyances indéracinables dans l'élaboration des dogmes chrétiens avant le 10^e siècle : Isis et Horus deviendront la Vierge et l'Enfant, les Ancêtres seront transformés en saints et l'on gardera le culte des reliques, celui des lieux sacrés, l'usage des pèlerinages, l'orientation des temples, leurs divisions en trois nefs, la tonsure des prêtres, la crosse des évêques, l'usage de l'encens, etc. Malgré toutes ces concessions aux anciennes croyances, il faudra faire appel à la peur pour faire accepter la religion nouvelle : crainte du jugement dernier et des supplices éternels, inquisition, chasse aux sorcières. Toutes les armes seront utilisées pour lutter contre les anciennes croyances et l'esprit scientifique qui les accompagnait : *la science va se réfugier dans les sociétés occultes et s'entacher de pratiques secrètes qui discréditent ceux qui tentent de la perpétuer, comme les alchimistes. C'est le temps où l'on fait de « magie » le synonyme de paganisme et de superstition... Le Dieu chrétien du 11^e siècle est un justicier terrible et fort : il a forme humaine, comme les dieux grecs et romains*¹.

Vous constaterez cette référence haineuse à la forme humaine de la divinité ; on la retrouve dans d'autres endroits :

Mais l'Occident alla plus loin encore dans son ignorance de la vraie signification de l'art. En figurant l'Être Suprême, les chrétiens en ont fait un homme ; en figurant le « Verbe », qui fut le symbole originel de la puissance créatrice du monde, en le montrant comme un homme mort – le Christ –, ils ont, au sens propre, agi comme s'ils tuaient toute possibilité de vie².

Ces discours, qui, comme vous pouvez le constater, dégagent un fort relent maçonnique, rappellent également les anathèmes d'Alain de Benoist et de la Nouvelle Droite contre le christianisme. En fait, l'inspiration est la même, bien que Madeleine Rousseau se situe à l'extrême gauche. Voici en effet ce qu'elle écrit à propos de la Révolution :

Un seul instant, on put croire que l'art occidental retrouvait l'antique tradition : ce fut la brusque explosion de l'art révolutionnaire, au lendemain de la prise de la Bastille. Tout ce qui sommeille en notre peuple français d'aspiration vers la connaissance du monde, non détruit par tant de siècles d'oppression, éclata soudain et Robespierre sut, avec génie, canaliser ce courant de création populaire et l'utiliser au temps de la Convention. Il sut retrouver le secret de la fonction éducative de l'art touchant le peuple entier lequel, d'ailleurs, participait d'une manière active à l'élaboration de cet art nouveau. Il sut rendre à l'art son rôle de symbole et réintroduire dans la vie la connaissance des grands principes de l'Univers. Les fêtes qu'il institua

¹ — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 100

² — *Ibid.*, p. 55.

renouèrent avec le *symbolisme cosmique millénaire* – dont le souvenir atténué survit en nos campagnes – en lui conférant une actualité intense : fête de l'Être suprême – entendu non comme dieu anthropomorphe, mais comme « Existence universelle » présente et agissante en tout ce qui est –, fête de la Nature – non pas au sens bourgeois de paysage –, Fête de l'Unité. [...] On sut retrouver les rites anciens, les gestes antiques et Robespierre lui-même officia comme autrefois le roi-prêtre. [...] Par delà vingt-cinq siècles d'humanisme allait-on retrouver le sens de l'universel ? La Contre-Révolution allait mettre bon ordre en rétablissant les mythes, et déjà les Hébertistes avaient riposté avec leur « Déesse-Raison » que, sous la forme d'une fille, ils avaient installée sur l'autel de Notre-Dame. Et l'art retourna à son triste destin d'isolé et au culte de la forme [...] en même temps que le pouvoir était solidement pris en main par la bourgeoisie, qui garde encore le souvenir de la « terreur » qui la frappa ¹.

L'art et la science préparent un gouvernement mondial luciférien

Pour Madeleine Rousseau, l'art et la science

sont redevenus des moyens complémentaires [...] pour apporter aux hommes la vraie connaissance de l'univers que, durant des siècles, la religion a tenté d'effacer ².

L'art est un instrument au service d'une domination spirituelle :

Comme autrefois, *l'art présent reste « magie »*, il sert la prise de possession du monde ; non pas celle, concrète, ou physique (on disait jadis « matérielle », mais on sait désormais que la matière elle-même est « énergie ») qu'on réalise par les armes ou les outils et moyens techniques, mais *l'art sert une domination « spirituelle »*, il aide à la possession du monde par l'esprit, c'est-à-dire par la connaissance ³.

Le discours de Madeleine Rousseau évoque celui des théoriciens du Nouvel Age :

L'homme moderne peut aborder la connaissance du monde par une prise de contact directe avec les *forces de l'univers* telles que les perçoit et les manifeste l'artiste. Comme autrefois, il n'y a plus antinomie entre l'art et la science qui, sur des voies parallèles, conduisent vers un même but : la connaissance du monde ⁴.

L'humanité est en marche vers un nouvel ordre mondial :

1 — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 104-105.

2 — *Ibid.*, p. 97.

3 — *Ibid.*, p. 94.

4 — *Ibid.*, p. 87.

Partout, ce qui se développe aujourd'hui est un art de transition : il annonce, sur toute la terre, *la fin des ordres anciens périmés* et la naissance d'un *ordre mondial* qui naîtra de tous ces apports et saura situer tous les problèmes sur le plan de l'universel en rendant à l'art sa *signification cosmique* ¹.

Cet ordre nouveau rétablira l'âge d'or en réunifiant l'humanité :

Cette transformation dont nous prenons conscience et qui désagrège tous les domaines (social et cosmique), l'art présent de l'Occident la dénonce intensément ; mais, en même temps, il laisse entrevoir ce que sera la *civilisation mondiale de demain*. L'ordre nouveau vers lequel on s'achemine saura retrouver, sur le plan de l'universel, une *communion entre tous les hommes*, qui fut vainement cherchée par le christianisme d'abord, par l'humanisme ensuite, car tous deux laissèrent trop de peuples hors du cercle qu'ils ont réduit aux hommes d'Occident. L'ordre nouveau connaîtra une stabilité qui lui permettra de durer : il ne peut la rencontrer que par un accord avec tous les hommes et avec les forces du monde. Cet accord, il n'est pas permis de l'espérer hors des *chemins de la connaissance* ; il faut abandonner, pour toujours, les intentions belliqueuses, la volonté de puissance et de domination, la lutte pour l'hégémonie, la puérile ambition de « domestiquer » les hommes et les forces. La connaissance des hommes, celle des forces de l'univers, seules, permettront de construire un monde harmonieux, fruit d'une participation de tous les hommes avec *les forces cosmiques dont le secret sera déchiffré*.

Les Grecs ont voulu vaincre les hommes et l'univers : le temps est venu de s'entendre, de retrouver la base d'un accord qui permit autrefois, aux premières civilisations, de durer des millénaires et aux hommes de vivre avec une autre pensée que la guerre. [...] Et *les forces qui créent l'ordre du monde et lui donnent son rythme seront connues de tous*, non plus par l'intermédiaire de quelques privilégiés qui savaient les utiliser à leur profit, mais par des moyens directs dont l'art, semble-t-il, demeure l'un des plus universellement accessibles ².

Mais, pour réussir à recréer l'âge d'or, l'humanité doit se réconcilier avec les « forces cosmiques » :

Si la paix n'existe pas entre les hommes et les forces de l'univers, comment croire qu'elle existera entre les hommes ? Autrefois, dans les temps préhelléniques, on s'efforçait de connaître les forces, non pour les « domestiquer », mais pour vivre avec elles, pour réaliser un accord, créer un ordre pacifique entre elles et les hommes ; on pourrait dire : une coexistence amicale dans laquelle le plus puissant – en l'occurrence les *forces cosmiques* – apportaient leur concours pour l'amélioration matérielle du sort de l'homme ³.

1 — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 91.

2 — *Ibid.*, p. 89.

3 — *Ibid.*, p. 106.

Ces « forces cosmiques » qui nous apporteront leur concours pour l'amélioration matérielle de notre sort, mais que l'auteur ne nous désigne pas plus précisément, ne sont autres que les « entités » chères au Nouvel Age, c'est-à-dire les démons.

L'intérêt de l'œuvre de Madeleine Rousseau, malgré sa médiocrité, est que, d'une part, elle est l'écho des influences qui prédominent dans le milieu au sein duquel elle travaille – elle cite d'ailleurs de nombreux « artistes » contemporains pour appuyer son propos ; et d'autre part, qu'elle a exercé une grande influence sur une jeunesse peu cultivée et influençable, probablement plus par ses conférences que par ses écrits. Elle nous en donne au moins un exemple dans son livre :

Après une conférence, les élèves de Seconde du Collège moderne de Tours m'ont écrit : « Nous pouvons penser que l'art grec nous a corrompus à un tel point que nous ne pouvons plus admirer d'autres formes d'art » (juin 1952) ¹.

Enfin et surtout, elle a rallié à ses idées un jeune Africain, étudiant en histoire, qui allait devenir célèbre en prétendant réviser l'histoire de l'Afrique, en fonction des idées qu'elle lui avait inculquées.

Cheikh Anta Diop et l'afrocentrisme

Cheikh Anta Diop

Cet étudiant sénégalais (1923-1986) était âgé seulement de vingt-cinq ans, lorsqu'il rencontra Madeleine Rousseau. Il allait subir, par son intermédiaire, l'influence délétère de l'occultisme maçonnique, du mouvement ethnologique et de la sociologie de Durkheim, lesquels ont certainement trouvé chez lui un terrain favorablement préparé par l'enseignement laïque et par les religions animistes africaines.

Mais ce jeune homme, qui va devenir un des plus célèbres théoriciens de l'afrocentrisme, est encore loin, en 1948, des thèses qui vont bientôt lui valoir une triste célébrité. Sa contribution au numéro spécial de la revue *Le Musée vivant* consacré à « La Culture Nègre » le prouve ².

Dans ce texte intitulé « Quand pourra-t-on parler d'une renaissance africaine ? », il ne montre guère d'enthousiasme pour l'art traditionnel africain :

La culture ne consiste pas seulement dans l'expression littéraire : elle comprend aussi l'expression plastique. A ce point de vue, que trouvons-

¹ — Madeleine ROUSSEAU, *Introduction à la connaissance de l'art présent*, p. 13.

² — Cheikh Anta DIOP, « Quand pourra-t-on parler d'une renaissance africaine ? », *Le Musée vivant*, numéro spécial 36-37, novembre 1948, p. 57-65.

nous en Afrique ? Presque rien de semblable à ce que nous voyons dans le domaine littéraire ; c'est à peine si quelques noirs se révèlent de dociles imitateurs des formes occidentales. En peinture, il n'y a rien pour le moment. En sculpture, en dehors des formes révolues de nos arts, il n'y a rien non plus. Et nous ne saurions trop insister sur l'inutilité des répétitions auxquelles des organismes autorisés cherchent à nous pousser souvent : le passage suivant que nous relevons dans le numéro spécial de « Notes Africaines », que publie l'I.F.A.N. dénote cette attitude.

« Les sculpteurs sur bois, soit qu'ils copient les pièces les plus intéressantes du musée, soit qu'ils inventent ou retrouvent des formes, maintiennent une tradition qui, d'ailleurs, après avoir été sur le point de disparaître, connaît actuellement dans certaines régions un renouveau étonnant, car les législateurs coloniaux actuels n'avaient probablement pas prévu que, chez de nombreuses peuplades, les libertés nouvellement acquises se traduiraient par un retour aux pratiques de l'animisme. Les « sociétés secrètes » s'affirment à nouveau et les fêtes rituelles demandent des masques, costumes, cannes d'apparat, etc. »

Encore une fois nous estimons que cela est bien inutile à partir du moment où c'est le résultat d'une orientation étrangère calculée. Il serait nécessaire, plutôt, pour la plus grande réalisation culturelle de la masse africaine, que des centres comme Dakar connaissent des musées où l'on pourrait rencontrer, à côté d'une collection indigène authentique venant de toutes les régions d'Afrique, si possible, des reproductions de sculpture classique européenne et, pour l'époque actuelle, des peintures qu'il est encore temps d'acheter. On comprend d'autant moins qu'on nous incite à garder ces formes déjà millénaires alors que l'Europe, tous les vingt-cinq ans, éprouve le besoin de renouveler sa conception plastique ¹.

On voit que Diop est résolument partisan du rejet des « formes millénaires » de l'art africain, et que, même s'il conteste les blancs, il souhaite que les noirs s'inspirent de leurs réalisations artistiques aussi bien classiques que modernes.

En revanche il exige que les écrivains africains qui s'expriment dans les langues européennes fassent retour à leurs langues vernaculaires, car, sans cela, ils ne peuvent, dit-il, exprimer le génie propre de leur langue et sont animés par un « secret désir de pédantisme », puisqu'ils ne s'adressent pas aux Africains, mais aux Européens dont ils cherchent « à forcer la considération », ce qui est « puériel ». « Puisque cela tient au prestige des langues européennes, il est absolument indispensable qu'il soit détruit dans le plus grand intérêt de l'Afrique ². »

On voit qu'il a déjà été endoctriné par la propagande anticolonialiste. Plus loin, il propose de considérer « l'égyptien, comme une langue morte », et de « bâtir des humanités [africaines] à base égyptienne », à

¹ — Cheikh Anta DIOP, « Quand pourra-t-on parler d'une renaissance africaine ? » p. 62.

² — *Ibid.*, p. 58.

l'image du grec pour la civilisation occidentale ¹. Nous verrons plus loin que cette égyptomanie sera le fondement essentiel de ses thèses afrocentristes.

Une expression inquiétante apparaît dans ses propos sur la musique ; il estime que « la musique africaine doit exprimer le chant de la forêt, la *puissance des ténèbres* et celle de la *nature*. »

Cette référence à la puissance des ténèbres et de la nature, évoque les religions animistes – toutes plus ou moins panthéistes. Sa conclusion vient renforcer cette impression : on va voir qu'il y tient des propos sur la communion entre l'Africain et la nature, associés à un rejet de la religion des colonisateurs et à une proclamation de rationalisme antireligieux qui évoque les « planches » maçonniques du Grand Orient :

Tout ceci [la renaissance africaine] ne sera possible que le jour où l'Afrique redeviendra elle-même, c'est-à-dire quand elle cessera d'être engrenée par toutes ces *croyances sordides* qu'on lui a infusées méthodiquement [il s'agit à l'évidence de la religion chrétienne]. Mais à ce point de vue nous savons faire une entière confiance au continent africain : nous restons absolument convaincus que, malgré les méthodes *d'asservissement moral* étudiées jusque dans leurs moindres détails, l'Afrique saura, avec une facilité désespérante, rejeter, comme dans un mouvement de nausée, toutes ces *croyances malsaines* qui ont atrophié son âme et l'empêchent d'atteindre à sa véritable plénitude. Il y a une *communion instinctive entre l'Africain et la nature*, qu'aucune croyance ne saurait abolir sans être néfaste pour lui. Et c'est grâce à cette communion que l'Africain pourra atteindre son niveau humain véritable, spécifique, la réalisation de toutes les possibilités qu'il porte en lui.

Nous sommes persuadés, comme tout le monde, que l'on ne crée pas sans la foi en quelque chose. C'est ainsi que la mythologie gréco-latine a donné naissance, provisoirement, à une civilisation féconde. C'est ainsi que la foi chrétienne, islamique, bouddhique, a été à l'origine de créations artistiques. Mais rien ne garantit la durée de telles croyances devant *l'éternité de l'univers* [nous sommes là en plein panthéisme, car si l'univers est éternel, l'univers est Dieu] : elles semblent liées à *des nécessités géographiques et historiques* [on retrouve là l'influence de la sociologie de Durkheim]. Tandis que la *croyance laïque en la nature* n'a rien de scientifiquement absurde, de caduque [sic], de limité ; c'est pour cela que nous espérons qu'elle est appelée à remplacer dans l'avenir tous ces faux contacts avec la nature. C'est ainsi que nous demeurons convaincus que le bienfait incontestable de la colonisation est le *rationalisme laïque* qui nous permet d'envisager les choses en dehors des catégories religieuses, quelles qu'elles soient, et de nous libérer ainsi intellectuellement.

¹ — Cheikh Anta DIOP, « Quand pourra-t-on parler d'une renaissance africaine ? » p. 62.

Le messianisme de la négritude

Le premier texte de Cheikh Anta Diop, écrit un historien contemporain, paraît tout au début des années cinquante. Il s'agit de sa thèse d'histoire, refusée par l'Université, mais publiée en volume par les éditions Présence africaine, en 1955. L'auteur était, à l'époque secrétaire général des étudiants du Rassemblement démocratique africain, et militait ardemment pour l'établissement d'un État fédéral d'Afrique noire. Le combat politique ne pouvait se séparer du combat scientifique, et sa thèse devait constituer le socle sur lequel pouvait s'établir un tel État fédéral. Dans l'édition de poche de son ouvrage, la troisième, parue en 1979, l'auteur fait le point sur toutes les idées lancées un quart de siècle auparavant et, selon lui, tombées dans le domaine commun ; il cite notamment : l'indépendance de l'Afrique, la création d'un État fédéral continental africain ; l'origine africaine et négroïde de l'humanité et de la civilisation ; l'origine nègre de la civilisation égypto-nubienne ; la parenté linguistique entre l'Égypte et l'Afrique noire. La civilisation n'est pas le fait des Hamites venus du nord : ce sont les Égyptiens qui, les premiers, ont bâti une grande civilisation à partir des migrations venues du centre de l'Afrique ; dans la région des Grands Lacs, on a retrouvé la trace des premiers hommes, comme semble le prouver le *Zinjanthropus*, découvert en 1960 par Louis Leakey dans la gorge d'Olduvai au Tanganyika, et appelé fort à propos à la rescousse, malgré le million d'années au moins qui le sépare des pharaons. Cheikh Anta Diop réunit ainsi les données de la paléontologie et celles de l'archéologie en un même texte qui fonde selon lui une continuité culturelle ¹.

Les conséquences de cette réécriture de l'Histoire aboutissent à un « messianisme sans équivoque », constate l'*Encyclopædia Universalis*, sous le titre « La négritude triomphante » :

De la négritude sereine à la négritude triomphante, il n'y avait qu'un pas. Il a été vite franchi : il ne s'agit plus seulement de rappeler à l'Occident l'éminente dignité du nègre mais encore de revendiquer, contre lui, la paternité des œuvres de civilisation. Apparaissant de façon schématique chez Dika Akwa, cette attitude a trouvé son épanouissement dans l'œuvre de Cheikh Anta Diop. Les Nègres, écrit-il, « ont inventé les premiers les mathématiques, l'astronomie, le calendrier, les sciences en général, les arts, la religion, l'agriculture, l'organisation sociale, la médecine, l'écriture, les techniques, l'architecture. [...] En disant tout cela, on ne dit que la modeste et stricte vérité de personne à l'heure actuelle ne peut réfuter par des arguments dignes de ce nom. » Le schéma est simple : l'Afrique noire a construit la culture égyptienne qui s'est répandue ensuite dans le monde méditerranéen. D'où l'idéalisation du passé précolonial, le retour au mythe de l'âge d'or et, par conséquent, à l'historicisme total. Cette fois, la réaction à

¹ — Alain RICARD, *Littératures d'Afrique noire – Des langues aux livres*. Paris, CNRS et Karthala, 1995, p. 21.

la frustration coloniale n'est plus la douleur et la colère, mais une surcompensation idéalisante ¹.

Et l'auteur ajoute :

Après s'être réveillée de l'état de torpeur consécutif à la situation coloniale, l'Afrique doit désormais, dans le travail et la vigilance, s'ériger en État multinational (reconstituant l'unité primordiale perdue) pourvu d'une idéologie qui puisera dans le passé afin de mieux s'adapter aux exigences de l'avenir. A ce niveau de l'analyse, la négritude-idéologie risque de devenir une mythologie ².

Les conséquences pour l'Afrique

Cette idéologie ne peut avoir d'autre résultat que de plonger les peuples africains, ainsi que les Afro-Américains, dans une dangereuse illusion à base d'orgueil et de racisme exacerbé. C'est une grave conséquence, car le mensonge exerce toujours des effets délétères sur les sociétés qui l'institutionnalisent. Ce furent d'ailleurs d'ambitieux politiciens africains, tel Kwame N'Krumah, premier président du Ghana indépendant – ex-Gold Coast, rebaptisé, en 1957, du nom d'un royaume africain mythique – qui popularisèrent ces thèses en Afrique pour servir leur pouvoir.

Au sentiment d'incapacité ou d'impuissance que ressentaient A. Césaire, F. Fanon ou C. H. Kane, s'est substituée la griserie d'un pouvoir qui, pour être partiellement perdu ou nié, n'en a pas moins existé et constitue une fierté pour le présent et un gage pour l'avenir. En effet, la négritude triomphante ne se complaît pas dans un vain narcissisme ; elle est un prodigieux catalyseur d'énergie. Comme l'écrit judicieusement G. Balandier, « le noir ne nous demande plus de "considérer" les valeurs cultivées par les civilisations dont il est l'auteur. Il nous impose ces dernières et les oppose aux nôtres. » Cette « exaspération » de la générosité mène à un messianisme sans équivoque et fait du noir moderne le héros civilisateur par excellence. A la limite, il n'est plus question de dialogue : puisque la civilisation négro-africaine a été, dans le passé, la condition de toutes les autres, ne doit-elle pas, dans l'avenir, servir de modèle absolument ? « Quand l'Afrique sera libre et indépendante, s'écriait K. Nkrumah lors de la seconde conférence panafricaine d'Accra, en décembre 1958, nous verrons un épanouissement sans pareil de l'esprit humain ³. »

Ce messianisme temporel évoque irrésistiblement l'analyse faite par Jean Vaquié, dans ses *Réflexions sur les ennemis et la manœuvre*. Le démon, écrit-il :

1 — *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1969, vol. I, p. 420.

2 — *Ibid.*

3 — *Ibid.*

va susciter de formidables ambitions hégémoniques ; il créera des empires contre-nature et, entre ces empires, une compétition qui éliminera les inaptes et laissera surnager les plus robustes ; le vainqueur final de la compétition dominera le monde. [...] Les ambitions hégémoniques sont incontestablement le ferment le plus efficace de l'unification finale. Le démon promet l'empire du monde à tous les princes de la terre qui présentent quelque chance. [...] Mais pour obtenir cette récompense, il y a une condition à remplir. Cette condition est bien connue : « Toi donc, si tu te prosternes devant moi, elle sera toute à toi. » Il faut donc que le candidat à l'empire reconnaisse la suzeraineté du « Prince de ce monde ». [...] En dernière analyse, la prosternation exigée consiste en une incorporation au corps mystique de l'Antéchrist. La condition à remplir est toujours quelque chose de diabolique ; c'est toujours une contribution à l'édification du pouvoir de l'Antéchrist ¹.

Quand on analyse l'idéologie véhiculée par Cheikh Anta Diop, fondée sur un mensonge historique, sur l'enseignement maçonnique et sur une religiosité païenne, donc démoniaque, idéologie qui prêche « l'unification planétaire » pour reconstituer « l'unité primordiale perdue » – vieille ambition gnostique – comment douter qu'elle ne soit, pour les Africains, la tentation démoniaque d'hégémonie moyennant leur incorporation au corps mystique de l'Antéchrist ?

Conclusion

L'art d'une société est le reflet de ses croyances. L'art médiéval était un art spiritualisé, tout imprégné de christianisme – voyez par exemple les chefs d'œuvre de la sculpture gothique : ce qui s'exprime alors sur les visages, c'est une âme chrétienne et non pas seulement la beauté physique d'un corps. Une rupture eut lieu avec la Renaissance dont l'art charnel et sensuel, tout imprégné de la mythologie antique et de l'hermétisme, ne va au-delà de la beauté corporelle que pour évoquer les dieux du paganisme ou de l'hermétisme, ceux-là même que la Tradition catholique considère comme des démons.

Après la Renaissance, la période de la Contre-Réforme catholique a suscité l'art baroque, réalisant ainsi une véritable Contre-Réforme artistique ; cette espèce de synthèse entre la perfection formelle de la Renaissance et la perfection spirituelle du Moyen Age a vécu à peu près jusqu'au milieu du 18^e siècle. L'esprit de la Révolution y a mis fin avec les conséquences que nous venons de voir : le rejet progressif du réel au profit

¹ — Jean VAQUIÉ, « Réflexions sur les ennemis et la manœuvre », *Lecture et Tradition*, n° 126, juillet-août 1987, p. 19-20.

d'une conception magique et gnostique de l'art qui s'inspire, non plus du paganisme antique, mais d'un paganisme exotique.

Car l'art traditionnel des tribus d'Afrique et d'Océanie, comme celui des tribus chamanistes, est un art païen ; or, « les dieux des païens sont des démons », écrivait saint Paul. Cet art dit « primitif » dont l'Occident s'est progressivement inspiré dès la fin du 19^e siècle, servait à des actes de sorcellerie, à des cérémonies d'évocation du démon.

L'art d'une société reflète ses croyances, avons-nous dit. Il faut donc que la société contemporaine soit spirituellement bien malade pour avoir accepté un art qui ne reflète rien d'autre que la haine de l'ennemi du genre humain pour l'humanité.

La meilleure preuve du règne de Satan sur la société moderne est l'inversion du sens esthétique chez beaucoup de nos contemporains, qui leur fait trouver belle cette défiguration de la réalité qu'opère l'art officiel ; la conséquence naturelle en est la haine de la beauté véritable, haine qui est encore contenue, mais qui s'exprime dans l'abominable mode des « tags » qui souillent nos monuments, haine qui malheureusement risque de se déchaîner, en cas de crise révolutionnaire, dans une vague iconoclaste dont les émeutes de mai 1968 présentaient déjà des symptômes annonciateurs – par exemple la détérioration du portrait de Richelieu par Philippe de Champaigne à la Sorbonne, etc.

Cette haine de l'art – et aussi des belles-lettres – est visible d'ailleurs dans toutes les révolutions et s'exprime par le vandalisme, mais aussi par la proscription des vrais artistes et la promotion des plus médiocres¹. C'est la situation du monde actuel.

Si le prétendu art contemporain défigure la réalité, l'artiste véritable la transfigure. La nature elle-même nous donne quelquefois le spectacle de sa propre transfiguration en revêtant, dans certaines circonstances de lumière et d'atmosphère, une beauté et un éclat inhabituels qui sont en quelque sorte le reflet de la lumière divine dans la création. L'émotion esthétique que provoque ce spectacle est identique à celle qu'engendrent certaines œuvres d'art.

Le ciel et la terre reflètent la gloire de Dieu qui les a créés. Au-delà de la délectation qu'elle peut procurer, la justification de l'art est au fond de célébrer la beauté de la création en reproduisant les œuvres de Dieu, c'est-à-dire la nature et l'homme.

Dieu a créé l'homme à son image, c'est-à-dire à celle du Christ dont la forme corporelle existait de toute éternité dans la pensée du Père. C'est pour cela que l'image de l'homme est un reflet de Dieu : « Celui qui me voit voit le Père » (Jn 14, 9), a dit Notre-Seigneur.

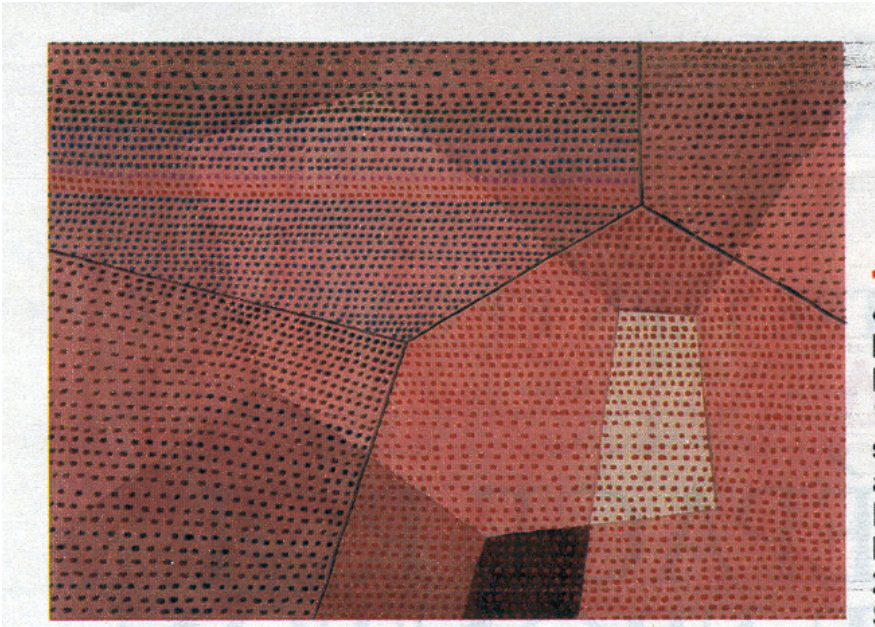
¹ — Voir, par exemple, Cécile DE TORMAY, *Scènes de la révolution communiste en Hongrie - Le livre proscrit*, Paris, Plon, 1933, p. 215-217.

De ce fait, dans la volonté qui s'est manifestée à la fin du 19^e siècle de casser la représentation du réel, de briser l'image de la nature et celle de l'homme, il y a quelque chose de satanique, Satan étant l'ennemi de l'homme et l'ennemi du Christ. Le rejet du réel, c'est le rejet du monde créé par Dieu ; il y a là une démarche typiquement gnostique, puisque les gnostiques considèrent que le monde est mauvais, que ce n'est pas Dieu qui l'a créé mais un démiurge maladroit.

Nous avons d'ailleurs vu quelles influences gnostiques et occultistes se sont exercées sur cet art « fin de siècle » ; nous avons vu également émerger la conception magique de l'art. Il n'y a là rien d'étonnant, puisque, comme l'a écrit Frances Yates, « le Gnosticisme et la magie sont inséparables ¹. »

Puisque l'art ne s'est pas corrompu tout seul, mais que ce sont des idées fausses qui l'ont subverti, le principal moyen de revenir à la beauté véritable, c'est de dénoncer et de combattre les idées fausses et de les remplacer dans tous les domaines par des idées vraies ; ensuite, il faut refuser de « fléchir le genou devant Baal », c'est-à-dire d'adorer les idoles artistiques contemporaines, même si cela doit nous valoir mépris et moquerie. Enfin, pour ceux qui ont les capacités nécessaires pour pratiquer un des beaux-arts, il faut refuser la facilité et se mettre humblement à l'école du réel. Quant aux personnes qui ont les moyens financiers de soutenir les artistes en achetant des œuvres d'art, qu'elles n'achètent pas pour faire des investissements rentables en fonction de cotes, aussi artificielles que trompeuses – qui s'effondreront d'ailleurs inévitablement tôt ou tard –, mais qu'elles commencent par faire l'effort d'acquérir une authentique culture artistique, et ensuite qu'elles aient le courage de chercher les vrais artistes, ceux qui ne sont pas subventionnés par le ministère de la Culture, ni encensés par les grands médias. Si minces que soient nos forces, si maigres que puissent paraître nos résultats, nous n'avons pas le droit d'esquiver un combat dont l'enjeu est l'abolition ou la préservation de la civilisation chrétienne.

1 — Frances A. YATES, *Giordano Bruno et la Tradition hermétique*, Paris, Dervy, 1996, p. 65.



« Modell 106, Imfarbger Polythonie », 1931, aquarelle signée en bas à droite Paul Klee. Vendu 1 203 320 €, à Drouot-Richelieu, le 25 octobre 2006, par SVV Aguttes.



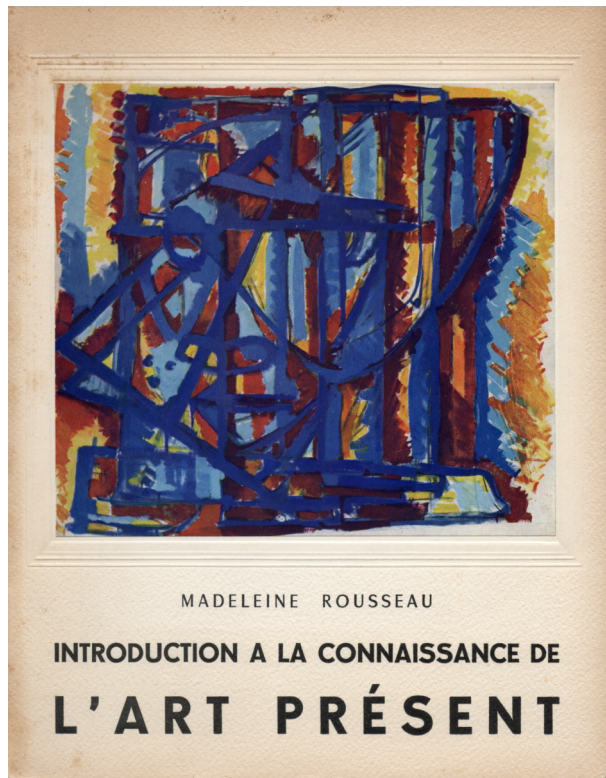
« Homard et chat sur la plage », huile sur toile de Pablo Picasso signée et datée 14.1.65. Vendue 4 331 952 € à Drouot-Richelieu, le 20 décembre 2006, par SVV Aguttes.



« Salut Sally », 1970, huile sur toile de Joan Mitchell.
Vendue 2 586 000 € par Artcurial, le 28 octobre 2006.



Enrico Baj, Angry General with Decorations, huile et collage
sur toile, 1961, Museum of Contemporary Art, Chicago.



Anne-Louis Girodet : «Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté», 1802.



Gauguin : D'où venons-nous ? Que sommes-nous? Où allons-nous ?



Gauguin : Les Alyscamps, 1888, Paris, musée d'Orsay.

LE SEL DE LA TERRE

Donner le goût de la sagesse chrétienne

*Revue trimestrielle
de formation catholique*



Maintenir et conserver la saveur du sel de la doctrine quand tout autour devient insipide par la suite de l'abandon de Dieu, c'est le défi que la revue s'impose par son nom même. Le *Sel de la terre* vous offre tous les trois mois des articles simples, diversifiés, adaptés et d'une sûreté doctrinale éprouvée afin de nourrir votre vie spirituelle.

- **Simple**, le *Sel de la terre* ne requiert de ses lecteurs **aucun niveau spécial de connaissance** ; il s'adresse à tout catholique qui veut approfondir sa foi.
- **Diversifié**, le *Sel de la terre* propose à tous une **formation catholique vraiment complète** : études doctrinales et apologétiques, spiritualité et Écriture sainte, histoire et arts de la civilisation chrétienne viennent tour à tour nourrir votre intelligence.
- **Adapté**, le *Sel de la terre* présente les vérités religieuses **les plus utiles** à notre temps et dénonce les erreurs qui menacent aujourd'hui les intelligences.
- **Traditionnel**, le *Sel de la terre* est publié sous la responsabilité d'une communauté dominicaine qui se place **sous le patronage de saint Thomas d'Aquin**, pour la sûreté de la doctrine et la clarté de l'expression.

Cet article vous a plu ?

Vous pouvez :

[Vous
abonner](#)

[Découvrir
notre site](#)

[Faire
un don](#)

Trouvez plus de 1000 articles en accès libre !