

Nanook et l'art nègre

Extrait de *La mort dans l'œil*



Stéphane Zagdanski

Comme le cinéma, le zoo humain est une idée avant d'être une chose. Hagenbeck n'aura fait qu'apporter sur un plateau les décors rafistolés du monde tel que l'Occident désire qu'il soit. À l'Ouest rien de nouveau : on ne désire que ce qu'on y voit et l'on ne voit pas qui pourrait désirer quoi d'autre... Le regard est un arrêt de mort.

Le zoo humain est donc encore perfectible. On n'y éclaire et ridiculise qu'une infime partie de cette étrange humanité qui vit si loin, et dont on n'abolira jamais assez massivement la différence. Le cinéma va ainsi remplacer très avantageusement le zoo humain en industrialisant la captation dissolvante. À quoi bon déporter de leur mystérieux univers un groupuscule de Lapons quand on peut aller dévaster toute la Laponie en lui imposant définitivement un regard à la fois curieux et complice, c'est-à-dire en vérité une impériale vision du monde.

Plus besoin de dépenser tant d'argent et d'effort à reconstituer un faux décor quand le magnifique Nanook, sponsorisé par les fourrures Révillon, peut satisfaire la vanité conquérante de millions d'abrutis en troquant de rarissimes peaux d'ours blanc contre une pacotille ou en croquant le disque d'un gramophone pour tenter de comprendre d'où sort l'invisible voix. La chasse au morse, la construction de l'igloo, la famille en kayak... sont humainement d'une splendeur sans rivale, mais Flaherty n'y est pour rien. Il n'a pas plus inventé le Nord que Rouch l'Afrique ou que Clouzot n'a contribué au génie de Picasso.

La grâce de Nanook et des siens, celle de Damouré, celle de Picasso, sont autonomes vis-à-vis de l'appareil qui les enregistre. La caméra n'est pas neutre pour autant : elle sert d'abord à *communiquer* des informations à l'ennemi. Nanook annonce les ravages infligés aux Esquimaux américains et

canadiens. L'objectif de Flaherty n'a pas pris les clichés crépusculaires d'un monde « appelé » à disparaître. *Appelé par qui !* Le prétexte de l'archivage passif et salvateur est un mensonge. *Ce que l'objectif tient, il le tue.* L'Image somme le monde qu'elle capte de s'engloutir pour disposer de l'exclusivité de la représentation. Si la complicité de Flaherty pour la beauté du spectacle qu'il enregistre est évidente, cette beauté se passe parfaitement de son assentiment. Toutes les discussions cinéphiliques sur le faux ou le vrai documentaire sont des papotages d'outre-tombe qui n'intéressent que les complices de la dévastation.

Où le Cinéma pose son œil aveugle, la mort s'annonce et s'ensuit.

Ce n'est pas tant à Rouch qu'il faut comparer Flaherty, puisque Rouch, lui, vient *après* la tempête coloniale, qu'à ce milliardaire japonais qui s'offrit un Van Gogh pour l'engloutir dans un coffre-fort comme un vulgaire lingot d'or. La Banquise est en soi l'immense coffre-fort pétrolifère où les Blancs iront puiser un jour ou l'autre. Ils ne peuvent pas faire autrement que de convoiter ce qu'ils ont une fois *vu*. Les Inuits et la faune qui parsème leur merveilleux monde sont les couleurs apposées sur l'immense toile blanche tramée par le froid. Ils n'intéressent pas davantage les Maîtres de l'Espace mondial que la touche de Van Gogh l'homme d'affaires nippon.

Le zoo humain, avec ce qu'il comporte de visitation factice et de vraie domination morbide, s'est accouplé au moins une fois concrètement au cinéma. Ce fut dans un documentaire de propagande nazie intitulé *Le Führer offre une ville aux Juifs*. Les déportés de Theresienstadt furent réquisitionnés pour y jouer le rôle viril et presque enviable de leur nouvelle vie au grand air, loin du ghetto. Sport, concert, rires et jeux d'enfants, tout était comédie intimée par la mort. Ces pauvres êtres devaient sortir de l'ombre d'eux-mêmes qu'ils étaient devenus pour la plus grande gloire d'un régime qui les massacra tous, figurants et opérateurs réunis, une fois le film fait et diffusé.

Bonne illustration de l'essence mortifère de l'Image.

Que le cinématographe, art défectueux et asthmatique de la *grisaille*, ait été spontanément soumis à la pauvre ségrégation symbolique du « noir et blanc », est à cet égard et contrairement à lui tout à fait *parlant*. La couleur a toujours été le grand problème de l'Image. L'Image se doit d'obéir à la dissociation entre les registres du regard et du contact que Socrate initie dans le *Timée*. Elle ne peut qu'ignorer et nier ce que les peintres savent depuis toujours, que la couleur est autant une question de vue que de *toucher* – cela se nomme d'ailleurs traditionnellement « la touche ».

Tout le monde se doute qu'une silhouette n'est pas un corps, et que pour percevoir ce corps, il faut en passer aussi par la palpation. Un peintre palpe les couleurs que sa vision inhale, sachant pertinemment que la vision isolée est impotente. Paradoxalement, un peintre ne croit jamais d'abord ce qu'il voit. « La réalité doit être transpercée, dans tous les sens du mot », déclara Picasso. Est-ce que la vision pense ? Oui, répond la peinture, mais à la condition qu'elle palpe. Autrement dit, et comme l'a parfaitement exprimé Baudelaire, à l'apparition de l'Image toute la société feignit de ne pas comprendre à quel point celle-ci était inférieure en puissance de recréation du monde à la peinture qu'elle prétendait pourtant avantageusement remplacer. On fait silence sur une évidence millénaire, selon quoi voir et appréhender sont des actes, et non le résultat automatique d'un éclair de stupéfaction. « **L'action a sa vue à elle** » écrit Heidegger dans *Sein und Zeit*.

Le cinéma est le fruit de cette infériorité métaphysique qu'il dissimule par une autre infériorité déguisée en miracle, la reproduction factice du mouvement.

Dès les premières années du siècle, les maisons de productions deviennent de vastes usines de coloriage ; des centaines d'ouvrières turbinent en chaîne dans de très banals ateliers. C'est l'effet « Usines Lumière », facile à prévoir : le film de la « sortie » était sa propre réclame réintégrant la rentrée. À partir de 1906, les films sont colorisés mécaniquement suivant des

conventions d'une pauvreté confondante, à peine dignes des aptitudes cognitives d'un chimpanzé adulte. La nuit est signifiée par le bleu, le soleil par le jaune, les scènes extérieures sont colorisées en vert, le rouge désigne un incendie, etc. Quelle grossière interprétation du monde ! quel retard immense sur la peinture ! Pour le dire comme Hegel : « Il serait difficile de décider ce qui est le plus grand, la facilité avec laquelle tous ce qui est dans le ciel, sur et sous la terre est plâtré avec une telle sauce de couleurs, où la vanité qui se félicite de l'excellence d'un procédé aussi universel ; l'un sert d'appui à l'autre. »

En 1906, l'année où cet anti-art frimeur qu'est le cinéma commence avec peine à tenter de camoufler son indigence esthétique, Cézanne meurt, le cubisme s'envole, on expose Gauguin au Salon d'automne, Picasso rencontre Matisse chez les Stein ; l'un peint le *Portrait de Gertrude Stein* et commence les *Demoiselles*, l'autre peint *Le bonheur de vivre* et découvre les masques congolais...

Faut-il encore vous faire un dessin ?

L'imbécile godardien croira s'en tirer en citant « l'enfance de l'art », démontrant qu'il ne sait ni ce qu'est l'enfance, ni évidemment l'art. Car si la science et l'industrie tâtonnent, l'art est toujours *entièrement* là.

En tant qu'il est une technique, le cinéma ne peut pas ne pas progresser au même rythme que la science. Mais en tant qu'il est une Idée, le cinéma ressasse son effroyable puérité esthétique à tous les stades de son développement. Le Technicolor, par exemple, fonctionne selon les mêmes critères de ségrégation intrinsèque que le noir et blanc. Dans ses ridicules *Dix Commandements*, l'immonde DeMille est allé jusqu'au révisionnisme le plus grossier, biffant le premier couple mixte judéo-africain de l'histoire de la littérature (le second, à ma connaissance, vit aujourd'hui à Paris et se porte à merveille...) par le blanchiment de l'Éthiopienne Séphora, femme de Moïse, dont le Talmud explique qu'elle est qualifiée de Coushite (« Éthiopienne »)

dans le livre des *Nombres*, pour indiquer « qu'elle se distinguait par ses bonnes actions, tout comme une Éthiopienne se distingue par la couleur de sa peau ».

Réflexe hollywoodien d'une époque fertile en ignominie à l'encontre des Noirs américains ? Pas seulement. C'est l'Image elle-même qui tient à son Noir et Blanc, autrement dit à sa grisaille idéologique. Ainsi, en 1980, Nestor Almendros livrait les abjectes lois du genre : « Le maquillage est utile lorsque deux personnes réunies dans un plan ont des colorations de peau très différentes... On peut alors les égaliser. La couleur de la peau a tendance à ressortir de façon exagérée dans un film en couleurs, ce qui augmente encore les différences et produit une sensation d'irréel. »

L'année où le cinéma colorise à tour d'écrous, la peinture moderne découvre l'art nègre. Or le délirant cinélate Faure est spontanément et banalement raciste, pas Matisse ni Picasso.

Pourquoi ?

Il me semble de plus en plus évident qu'on pourrait presque exclusivement évaluer la hauteur d'une *pensée* à la manière dont elle réagit *aussi* à l'Afrique. Un artiste qui comprendrait épidermiquement l'Afrique, un écrivain par exemple qui déciderait de composer, comme on peint un tableau, le portrait de quelques Africains qu'il aurait sous les yeux, accumulerait toutes les chances de s'attirer l'incompréhension et l'animosité de tout ce qui *ne pense pas*.

Car l'anti-cinéma, c'est bien cette africaine *pensée sculptée*, aristocratiquement indifférente à l'universelle bêtise qui, après l'avoir pillée, dérobée, déportée, dénaturée, exhibée, négociée, l'a calomniée en la qualifiant d'un si ranci concept : « art nègre ». Voilà la vraie modernité, voilà l'or pur de la pensée, voilà la valeur d'usage dans sa plus grande gloire, non fusionnelle, non communicative, non spectaculaire, non industrielle, non commerciale, non nationale (comment pourrait-il en être autrement puisque

les « nations » sont un *leurre* colonialiste imposé à l’Afrique) – au point que Picasso, l’Espagnol parisien, l’assume entièrement : « l’art nègre » c’est lui aussi.

Cette pensée qui n’est ni « art » ni « nègre », aussi peu prosélyte que la pensée juive, n’était pas destinée à être vue. *Cette pensée ne nous regarde littéralement pas*. Il suffit d’ailleurs de fixer un masque Fang, au musée Dapper, pour saisir son infinie indifférence à notre curiosité.

Une nouvelle salle s’est ouverte récemment, au Louvre, dédiée aux « Arts premiers », appellation politiquement correcte aussi stupide et mensongère que celle d’« arts primitifs ». Ces arts sont d’autant moins « premiers » (certaines sculptures datent du XIX^{ème} siècle) qu’il faut entendre, selon la logique évangélique qui dévasta l’Afrique, qu’il sont bien les « derniers » dans l’esprit des anciens colons.

Les étiquettes qui accompagnent ces raretés masquent pudiquement l’outrage en révélant le lieu et la date où elles furent « collectées ». Leiris, dans *L’Afrique fantôme*, révèle l’abjecte façon dont la petite équipe de Griaule osa « collecter » ces splendeurs, déroband par la bonne vieille ruse coloniale ou en catimini ces merveilleuses prières sculptées à leurs adeptes effarés. Il faut suivre les expéditions de nuit dans les villages, il faut se représenter les larmes de cet Hercule africain qui aurait pu aisément tuer d’une seule main les Blancs malingres en train de voler sous ses yeux la plus précieuse substance de son village – *ses dieux !* –, les suppliant de renoncer à un forfait qui allait attirer les pires malheurs sur sa tribu, mais n’esquissant aucun geste agressif, n’imaginant même pas se défendre contre ces dérobeurs de dieux, tant sa noblesse colossale surplombait leur crapulerie.

Stéphane Zagdanski