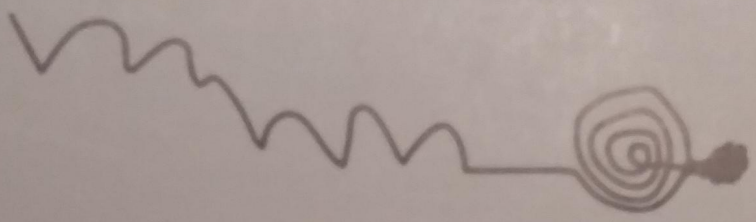
La spirale utilisée comme logo pour «Magiciens de la Terre» provient d'un dessin exécuté par Lamu Baiga, un shaman de la tribu Baiga, qui vit dans les forêts de la région de Mandla, état de Madhya Pradesh, en Inde. Ce dessin appartient à la collection du musée Roopankar, Bharat Bhavan, Bhopal. Il est reproduit avec l'aimable autorisation de son directeur, Shri J. Swaminathan.
Nous avions prévu d'inviter Lamu Baiga à participer à cette exposition, avant sa disparition en 1987; et utiliser ce dessin est notre façon de lui rendre hommage.

© Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989.
ISBN 2-85850-498-9
N° d'éditeur: 670
Dépôt légal: mai 1989

E 3029



magiciens de la terre

00486219 4

Centre Georges Pompidou
Musée national d'art moderne
la Villette
CANAL+

Organisation de l'exposition

L'exposition «Magiciens de la Terre» présentée du 18 mai au 14 août 1989 a été réalisée conjointement par le Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou et la Grande Halle – La Villette. Le projet «Magiciens de la Terre» a été élaboré par Jean-Hubert Martin avec l'assistance d'un comité de conception composé de Jan Debbaut, Mark Francis et Jean-Louis Maubant et d'un comité de recherches composé d'Aline Luque, André Magnin et Jacques Soulillou.

Commissaire général :
Jean-Hubert Martin

Commissaire délégué :
Mark Francis

Commissaires-adjoints :
Aline Luque
André Magnin

Assistantes :
Claire Blanchon
Marie-Jeanne Peraldi

Secrétaire-assistante :
Sylvia Fernandez

Chargés de mission
Franck André Jamme
Corneille Jest
François Lupu
Bernard Lüthi
Bernard Marcadé
Jean-Louis Maubant
Carlo Severi (une de ses missions a été financée par la Fondation Fyssen Paris)
Jacques Soulillou
Yves Véquaud

Musée national d'art moderne

Directeur :
Jean-Hubert Martin

Administrateur :
Christian Phéline
assisté de Yannick Loué et Patrig le Jeanne

Service des expositions :
Martine Silie

Secrétariat :
Viviane Faret
Marguerite Gentil
Geneviève Poisson

Régie des œuvres :
Elisabeth Galloy
Corinne Bocquet, Liliane Decaen
Michel Balais et l'atelier d'emballage du MNAM

Contrôle et restauration des œuvres :
Jacques Hourière, Corinne Bocquet
assistés de l'équipe de restauration du MNAM

Régie des espaces :
Gérard Herbaux et les ateliers du MNAM

Relations publiques et presse :
Servane Zanotti assistée de Lise Mirzoyan et Anne-Marie Poli

Coordination audiovisuel :
Martine Debard

Environnements audiovisuels :
Harout Bezdjian
Yann Bellet
Jacques-Yves Renaud
Manuel Rodoreda

Production audiovisuels :
William Chamay
L'équipe du studio vidéo

Programmation cinéma :
Gisèle Breteau
Jean-Michel Bouhours

Architecte :
Xavier Rémond assisté de Diane Chollet

Signalétique :
Bernard Lévèque

La Grande Halle La Villette

Président :
François Barré

Administrateur général :
André Canas

Programmation :
Corinne Welger

Communication-Partenariat :
Françoise Docquiert
Catherine Buisson (Presse)
assistée de Laurence Vaugeois
et de l'ensemble du département

Administration finances :
Roland David

Production :
Sylvie Blanchet
Thomas Kirszbaum (assistant de production)

Technique :
Christian Jean (direction technique)
François Decaux (régie générale)
et l'équipe technique de la Grande Halle

Maintenance :
Jean-Marie Stern

Scénographie :
B.L. Associés
Jean-Jacques Bravo
Jacques Lichnérowicz
François Champeau

Accompagnateurs :
Christophe Domino
Joël François
Pierre Salés

Catalogue

Conception et réalisation :
Jean-Hubert Martin
Mark Francis
André Magnin
Bernard Marcadé
assistés de Claire Blanchon

Fabrication :
Martial Lhuillery

Photographies :
Jacques Faujour
Adam Rzepka

Secrétariat de rédaction :
Arnauld Pontier

Rédaction des notices :
(sauf mentions particulières)
Mark Francis
Aline Luque
André Magnin
Bernard Marcadé
Jean-Hubert Martin
Frédérique Mirotchnikoff

Traductions :
Jeanne Bouniort
Christian-Martin Diebold
Sylvia Fernandez
Elisabeth Galloy

Administration :
Josette Guilbert
Carole Hubert
Nicole Parmentier
Mirella Amilhat

Cartographie :
Les cartes du monde reproduites dans les notices concernant chaque artiste ont été réalisées par Etudes et cartographie, Lille.

Conception graphique :
BBV, Ruedi Baur + Peter Saville Associates

Remerciements

Cette exposition a bénéficié du soutien financier du ministère de la Culture et de la Communication, délégation des Arts plastiques, de la Mission du Bicentenaire de la Révolution, du ministère de la Coopération,

de la participation exceptionnelle de deux mécènes

Canal +
Scaler Foundation

ainsi que des généreuses contributions de :

Aboriginal Arts Board of the Australian Council, Australie

Air France, Tanzanie

Bambouseraie Prafrance SA

British Council

Exit Art, New York

Fauchon

Fondation du Japon

Gouvernement du Canada

Indian Council For Cultural Relations, Inde

Ilford

Karukata Kato

Ministère des Affaires étrangères de la République fédérale d'Allemagne

Ministère de la Culture de Cuba, direction des Arts plastiques et du Dessin

New Zealand External Relations & Trade Department

Panasonic

Queen Elizabeth II Arts Council, New Zealand

R.A.T.P.

Renault

Samsung

Siemens Electroménager

Stichting Voorkunst, Amsterdam

Vidéothèque de Paris

Visual Arts Board, Australie

L'Association française d'action artistique, secrétariat d'Etat aux Relations internationales, a pris en charge les voyages de J. Baldessari, J.-L. Byars, A. Jaar, J. Knight, B.Kruger, C. Oldenburg et C. Van Bruggen, Nam June Paik, L. Weiner, K. Wodiczko.

Prêteurs

Galerie Arte Actuel - *(Mexique)*

M. et Mme Gerald Cadet - *(Haïti)*

Arman - *Paris*

Arts Council Collection, South Bank Centre - *Londres*

Josh Baer Gallery - *New York*

Claude Baud - *Douai (France)*

Jean-François Bizot

R. R. Bradfield - *Toronto*

Eli & Edith L. Broad - *New York*

Jean Digne - *Naples*

Anthony d'Offay Gallery - *Londres*

Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert - *Paris*

Gerald S. Elliott - *Chicago (USA)*

Galerie Eric Fabre - *Paris*

Fonds national d'Art contemporain - *Paris*

Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya - *Barcelone (Espagne)*

Galerie Beaubourg - *Paris*

Galerie Crousel-Robelin-Bama - *Paris*

Marian Goodman Gallery - *New York*

Goodman and Goodman - *Toronto*

M. H. de Groot - *Groningen (Hollande)*

Government of Ontario Art Collection

Guardian Group of Funds Limited Royal Bank Collection - *Toronto*

Hask Hoffenberg - *New York*

Rhona Hoffman Gallery - *Chicago*

Robert Holmes a Court Collection - *(Australie)*

Hoshour Gallery - *Albuquerque (USA)*

Galerie Ghislaine Hussenot - *Paris*

Impérial Oil Ltd. Collection - *Toronto*

Institut méditerranéen d'études françaises - *(I.M.E.F.)*

Dr Halvor et Astrid Jaeger - *Neu Ulm (RFA)*

Franck André Jamme - *Paris*

Galerie Johnen & Schöttle - *Cologne (RFA)*

M.Ms Gordon Jones Collection - *Toronto*

Phyllis Kind - *New York*

Kasper König - *Francfort (RFA)*

Le Centre d'Art - *Port au Prince (Haïti)*

Makcat Sanat Galerisi - *Istanbul (Turquie)*

Robert Miller Gallery - *New York*

Gerry Moses Collection - *Toronto*

Musée d'Art haïtien du collège Saint-Pierre - *Port au Prince (Haïti)*

Musée de Blois

Museum Boymans van Beuningen - *Rotterdam (Pays-Bas)*

Museum of Civilization - *Toronto*

Museum of Contemporary Art - *Sydney*

Galeria Joan Prats - *Barcelone (Espagne)*

Ronald Feldman Fine Arts - *New York*

Frédérik Roos - *Paris*

Mera et Don Rubell - *New York*

Peter et Brooke Schjeldahl - *New York*

Carlo Severi - *Paris*

Galerie Takagi - *Nagoya (Japon)*

Galerie Daniel Templon - *Paris*

Galerie Michael Werner - *Cologne (RFA)*

Autres prêteurs

Musée national du panthéon - *Port au Prince (Haïti)*

Bruno Asseray - *Centre culturel français à Kinshasa (Zaïre)*

Beatriz Aubet-Viana - *Ministère de la Culture de Cuba*

Brigitte Bagnol - *Maputo (Mozambique)*

Dr Claude Baud - *l'Iglou, Art esquimau, Douai*

Fern Bayer - *Government of Ontario Art Collection*

Claude Bérengier - *Ambassade de France à Dar Es-Salaam (Tanzanie)*

Jacques Bergna

Bettina Laville

Yves Crouzet

Philippe David

Démosthène et Cie

Alain Desfontaines - *Centre culturel français à Lagos (Nigeria)*

Danièle Eytam

Fei Da Wei

Catherine Girault - *Ambassade de France à Bagdad (Irak)*

Vincent Grimaud - *Ambassade de France à Delhi (Inde)*

Yumi Hojo

Jyotindra Jain - *Crafts Museum, Delhi (Inde)*

Olivier de Lignerolles

Jacques Lombard - *Orstom*

Fernand Meyer - *CNRS*

Jacques de Mones

John Mundine

Musée de l'Homme - *Département de restauration*

Fumio Nanjo

Serigne Ndiaye

Sylvia Pandolfi - *Musée Carillo Gil, Mexico*

Janet Parfenovics - *Museum of Contemporary Art, Sydney (Australie)*

Elizabeth Pautonnier-Clave

Paul Rabibisoa Ravoay - *Tulear (Madagascar)*

J. Swaminathan - *Roopankar, Bharat Bhavan, Bhopal (Inde)*

Fabienne Swanepoel

Henri Themia - *Ambassade de France en Haïti*

Patrick Vilaire

Remerciements

Jide Agboola
Nicia Agnerro Benitez - *Fondo Cubano de Bienes Culturales*
Brahim Ben Hossain Alaoui - *Institut du Monde arabe, Paris*
Gérard Altable - *CNRS*
Aracy Amaral - *Musée d'Art moderne, Sao Paulo (Brésil)*
Marie-Claire Bataille
Ruben Bautista
François Bellorgey - *Centre culturel français, Lubumbashi (Zaïre)*
Jean-Pierre Bernier
Michel Bibard - *Ambassade de France à Cuba*
Patrice Bidou - *Laboratoires d'anthropologie sociale, Collège de France*
Julien Blaine
Jean-Louis Boissier
Marie-Charlotte Bolot
Mieke Bongers
Roger Boulay - *Musée des Arts africains et océaniens*
Nicole Boulefroy - *Musée de l'Homme*
David Boxer
Marie-Odile Briot - *Musée d'Art moderne, Ville de Paris*
Anne-Marie Brody - *Robert Holmes à Court Collection*
Stéphanie Brook
Gérard Camoin - *Centre culturel français, Dakar (Sénégal)*
Paul Caro - *CNRS*
Carlos Carvalho
France-Marie Casvitz
Luce Cayla - *CNRS*
Centre culturel canadien, *Paris*
Laetitia Cestari
Nicolas Chapuis - *Ambassade de France à Pékin (Chine)*
Achille Chiesa - *Ambassade de France à Katmandu (Tibet)*
Nino Ciccarone - *Ambassade de France à Bagdad (Irak)*
Bernard Cinader
Jana Claverie
Herbert Cole
Raj de Condappa
Pascoal Costa Filho
Pierre Courcelles
Georges Courrèges - *Centre culturel français, Abidjan (Côte d'Ivoire)*
Maryse Daniel Le François
Chantal Darcy
Dominique Dardel
Olenka Darkowska - *Maison des sciences de l'homme, Paris*
Jacques Defert - *Centre culturel français, (Yougoslavie)*
Philippe Descola - *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France*
Emmanuel Desvaux - *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France*
Herman Dompe
Erica Drew - *Museum of Contemporary Art, Sydney (Australie)*
Patrick Dufour
Jacqueline Dugas
Darryl Dunn - *Ambassade de Nouvelle Zélande à Paris*
Fr. Liam Dunne
Bruce Edgar
Denis Escudier
Marie-Hélène Estève - *Ambassade de France à Lagos (Nigeria)*
Paul Faber - *Museum voor Volkenkunde, Rotterdam (Pays-Bas)*
Gilles Faure
Catherine Ferbos - *British Council, Paris*
Yona Fischer
Quintin J. Finlay - *Inuit Art Marketing Service*
Alain Foubert - *Institut méditerrannéen d'études françaises, Montpellier*
Lelia Coelho Frota
Jean-Louis Gaillard - *Centre culturel français, Lagos (Nigeria)*
Gaspar Galaz
Resous Garcia Ruiz
Thérèse Garret
Pierre Gaudibert
Armand Gesner - *Musée d'Art haïtien, collège Saint-Pierre, Port au Prince (Haïti)*
Jorge Glusberg
Noberto Gomez
Jerry Gorovoy
Françoise Gründ - *Maison des cultures du monde*
Jean Guiart - *Directeur du laboratoire d'ethnologie, musée de l'Homme, Paris*
Remo Guidieri
Roy Guthrie
Dominique Guyot
Philip Haas
Alicia Haber
Claude Hadjadj - *Mission de coopération, Bénin*
Helen Hamilton
Viviana Hamono
Emily Harvey
Jorge Helft
He Yi - *Ambassade de Chine en France*
Howard Hodgkin
Françoise Horellou
Dorothy House - *Museum of Northern Arizona*
Peter Ikwueme - *Musée d'Enugu (Nigeria)*
Milan Ivelic
Michel Izard - *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France*
Pavan Jain
Roger Jansson
Hector Jara
Françoise Jean - *Pierres et Vacances, Paris*
Monique Jeudy Ballini
Alexa Johnson
Christopher Johnstone
André Jolly
Giovanni Joppolo
Jean-Denis Joubert
Deo Kafwa
Angel Kalenberg - *Musée national des Arts plastiques, Uruguay*
Milena Kalinovska
Ibrahim Kao
Chérif Khaznadar - *Maison des cultures du monde*
Christian Kaufmann
Ibrahim Keita
Joe Kenni
Stanislav Kolibal
Paulo Krapp
N'Guessan Kra
Monica E. Kupper - *Musée d'Art contemporain, Panama*
Lou Laurin Lam
Catherine Lanoux
Charles Le Guern - *Ambassade de France à Maputo (Mozambique)*
Jean-François Le Moël - *Musée de l'Homme*
Wanda Lemanczyk
Robert Littman - *Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico (Mexique)*
Jean-Luc Lorry - *Maison des Sciences de l'homme, Paris*
Henri Marchal - *Musée des Arts africains et océaniens, Paris*
John Mason
Gérald Mc Master - *Canadian Museum of Civilization*
Marie Mauze - *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France*
Peter Mc Kenzie - *Museum of Contemporary Art, Sydney (Australie)*
Justo Mellado
Meng Mei
Patrick Menget
Ministry of the Arts *of New South Wales Government, Sydney*
Jean Monod
Geraldo Mosquera - *Centre culturel Wifredo Lam*
Francine Murat - *Centre d'Art haïtien (Haïti)*
Bernice Murphy - *Museum of Contemporary Art, Sydney (Australie)*
Katalin Néray - *Mücsarnok, Budapest (Hongrie)*
Foy Nissen
Ade Obisesan - *AFP, Lagos (Nigeria)*
Aomi Okabe
Bengt Oldenburg
Charles Odunze
Lorcan O'Neill
Roy Orbison *(disparu 1988)*
Pascal Ott
Roslyn Oxley9 Gallery
Louis Panabiere - *IFAL, Mexico (Mexique)*
Leon Paroissien - *Museum of Contemporary Art, Sydney (Australie)*
Jean-Louis Paudrat
Francesco Pellizzi
Christian Pelras - *Laboratoire d'anthropologie sociale, Collège de France*
Yves Pépin - *Ministère des Affaires extérieures, Ottawa (Ontario) (Canada)*
Louis Perrois - *Orstom (France)*
Günther Peus
Bernard Piniau - *Maison des cultures du monde*
Roberto Pontual
Maurice Portiche - *Ambassade de France à Pékin (Chine)*
Claude Postel
Marketa Prachaticka
Sally Price
Rafael Quenedit Morales
J.G. Raeber
Jean-Robert Raberanto
Hein Reedijk - *Museum voor Volkenkunde, Rotterdam (Pays-Bas)*
Luc Régis
Bertrand Rigot-Muller - *Ambassade de France à Rio de Janeiro (Brésil)*
Nelly Richard
Robert Rieffel
Roberta Rivin - *Galerie Urubamba*
Jean-Luc Rondreux - *Ambassade de France au Bénin*
Jean Rouch
Christine Roussillon
Elaine Rudnicki - *Délégation de l'Ontario (Canada) à Paris*
Itsuo Sakane
Michel Sarre - *Ambassade de France à Rio de Janeiro (Brésil)*
Jochen Saueracker
Guillermo et Kana Sepulveda
Dr Jiri Setlik
Françoise de Sinclair - *Panama*
Dominique Souchet - *Ambassade de France à Rabat (Maroc)*
Galerie Pietro Sparta
Barbara Strathdee - *Wellington (Nouvelle Zélande)*
Gobi Stromberg
Martine Surmont - *Ambassade de France à Buenos Aires (Brésil)*
Claude Tardits - *Ecole pratique des hautes études*
Claude Tayon - *Centre culturel français, Bagdad (Irak)*
Michel Therrien
Claude Thimonier - *Ambassade de France à Pékin (Chine)*
Louis-Vincent Thomas
Henri Tomasini - *Ambassade de France à Panama*
Marie-Claude Tomasini
Christian Tonani - *Ambassade de France à Freetown (Sierra Leone)*
Michael Tracy
Anne Tronche
Yvon Vaché - *Ambassade de France à Sao Paulo (Brésil)*
Jim Vallette - *Greenpeace, Washington (USA)*
Christine Van Assche
Gérard Vandenberghe - *Agence France-Presse, Lagos (Nigeria)*
Danièle Vazeilles - *Faculté de Montpellier*
Pierre Verger
Jim Viviaere
Emma Wallace
Richard Wallace
Stanislas Zadora

Sommaire

8-11 **Préface**
Jean-Hubert Martin

12-13 ***IL* - visiteur qui cherche le sens ?**
- joue à revenir sur ses pas.
Aline Luque

14-15 **True Stories, ou Carte du monde poétique**
Mark Francis

16-17 **6° 48′ Sud 38° 39′ Est**
André Magnin

18-19 **La planète tout entière, enfin...**
Pierre Gaudibert

20-23 **Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et «Magiciens de la Terre»**
Thomas McEvilley

24-27 **Hybridité, identité et culture contemporaine**
Homi Bhabha

28-31 **Ravissantes périphéries**
Jacques Soulillou

33-70 **L'Autre, ce grand alibi**
Bernard Marcadé

71-269 **Atlas des 100 artistes exposés**
72-73 Marina Abramovic̀
74-75 Dennis Adams
76-77 S.J. Akpan
78-79 Jean-Michel Alberola
80-81 Dossou Amidou
82-83 Giovanni Anselmo
84-85 Rasheed Araeen
86-87 John Baldessari
88-89 Nuche Kaji Bajracharya
90-91 José Bédia
92-93 Joe Ben Jr
94-95 Jean-Pierre Bertrand
96-97 Gabriel Bien-Aimé
98-99 Alighiero e Boetti
100-101 Christian Boltanski
102-103 Erik Boulatov
104-105 Louise Bourgeois
106-107 Stanley Brouwn
108-109 Frédéric Bruly Bouabré
110-111 Daniel Buren
000-001 James Lee Byars
112-113 Seni Camara
114-115 Mike Chukwukelu
116-117 Francesco Clemente
118-119 Marc Couturier
120-121 Tony Cragg
122-123 Enzo Cucchi
124-125 Cleitus Dambi, Nick Dumbrang, Ruedi Wem
126-127 Neil Dawson
128-129 Bowa Devi
130-131 Maestre Didi
132-133 Braco Dimitrijevic̀
134-135 Efiaimbelo
136-137 John Fundi
138-139 Julio Galan
140-141 Moshe Gershuni
142-143 Enrique Gomez
144-145 Dexing Gu
146-147 Hans Haacke
148-149 Rebecca Horn
150-151 Shirazeh Houshiary
152-153 Yongping Huang
154-155 Alfredo Jaar
156-157 Nera Jambruk
158-159 Ilya Kabakov
160-161 Kane Kwei
162-163 Tatsuo Kawaguchi
164-165 On Kawara
166-167 Bodys Isek Kingelez
168-169 Anselm Kiefer
170-171 Per Kirkeby
172-173 John Knight
174-175 Agbagli Kossi
176-177 Barbara Kruger
178-179 Paulosee Kuniliusee
180-181 Boujemaâ Lakhdar
182-183 Georges Liautaud
184-185 Felipe Linares
186-187 Richard Long
188-189 Esther Mahlangu
190-191 Karel Malich
192-193 Jivya Soma Mashe
194-195 John Mawandjul
196-197 Cildo Meireles
198-199 Mario Merz
200-201 Miralda
202-203 Tatsuo Miyajima
204-205 Norval Morrisseau
206-207 Juan Muñoz
208-209 Henry Munyaradzi
210-211 Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen
212-213 Nam June Paik
214-215 Wesner Philidor
216-217 Sigmar Polke
218-219 Temba Rabden
220-221 Ronaldo Pereira Rego
222-223 Chéri Samba
224-225 Sarkis
226-227 Twins Seven Seven
228-229 Raja Babu Sharma
230-231 Jangarh Singh Shyam
232-233 Nancy Spero
234-235 Daniel Spoerri
236-237 Hiroshi Teshigahara
238-239 Yousuf Thannoon
240-241 Lobsang Thinle, Lobsang Palden, Bhorda Sherpa
242-243 Cyprien Tokoudagba
244-245 Ulay
246-247 Ken Unsworth
248-249 Chief Mark Unya, Nathan Emedem
250-251 Patrick Vilaire
252-253 Acharya Vyakul
254-255 Jeff Wall
256-257 Lawrence Weiner
258-259 Krzysztof Wodiczko
260-261 Jimmy Wululu
262-263 Jack Wunuwun
264-265 Jie Chang Yang
266-267 Yuendumu (communauté)
268-269 Zush

Préface

Jean-Hubert Martin

La multiplication des images du globe terrestre est un des symptômes du resserrement de la communication et des liens, médiatiques et personnels, entre les hommes sur la planète.

Beuys et Filliou s'étaient passionnés de manière plus essentielle, chacun à sa manière, pour la communication dans notre univers. Tous deux, décédés prématurément ne peuvent participer à cette exposition. Beuys affirmait que tout individu a des capacités et un potentiel de création. Il chercha à rencontrer le Dalaï-Lama. Son implication dans une démarche de caractère métaphysique lui valut le titre de *shamane* qui, même s'il déplaît foncièrement à certains, indique bien la place qui lui est assignée grâce à l'éthique qu'il a su faire valoir.

Filliou, dont Spoerri disait qu'il deviendrait le gourou des jeunes générations, a toujours défendu l'idée qu'au-delà du langage, une communication pouvait s'établir entre les hommes. «Le Poïpoïdrome : hommage aux Dogons et aux Rimbauds», qu'il présenta avec Jo Pfeufer au Centre Pompidou en 1978, témoignait de cette possibilité de dialogue entre des gens de cultures différentes. A part quelques œuvres, minces et discrètes, dans le cabanon du Poïpoïdrome communiquant avec le Centre mais construit par Jo Pfeufer à l'extérieur de celui-ci, la manifestation comprenait quelques photos, vidéos et objets évoquant la culture dogon. Elle suscitait toutes sortes d'événements éphémères et d'activités faites avec la participation des visiteurs. Et pendant qu'elle se déroulait à Paris, Filliou et Pfeufer allèrent au Mali rendre compte aux Dogons de leur entreprise parisienne. Ils avaient envisagé un rejet total à coups de pied au cul, mais la réception fut chaleureuse. Ils en ont rapporté un film qui témoigne de la curiosité et de l'intérêt de leurs interlocuteurs.

Lors de conversations en 1983, Filliou me fit part de son enthousiasme pour un projet d'une exposition réellement internationale et c'est un de mes profonds regrets qu'il n'ait pu y participer.

L'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé est à mettre au compte des survivances de l'arrogance de notre culture. Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie, notre culture est supérieure aux autres ; même ceux qui déclarent sans ambage qu'il n'y a pas de différence entre les cultures ont souvent bien du mal à accepter que des œuvres venues du tiers monde puissent être mises sur un pied d'égalité avec celles de nos avant-gardes. La résistance s'avère ici beaucoup plus forte que dans les autres domaines culturels : musique, théâtre, spectacles et littérature.

Le manque de curiosité va de pair avec cet état d'esprit bien répandu, à savoir que notre civilisation aurait détruit toute création chez les autres. Lorsqu'on est, malgré tout, confronté à des manifestations d'art archaïque ou d'art premier d'aujourd'hui, on s'empresse de les reléguer dans une catégorie de survivance de traditions ancestrales complètement anachroniques. La valeur qu'on leur accorde est celle de résurgences d'un autre temps. La qualité de «contemporain» leur est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties. Ils sont alors comparés à des témoignages de notre histoire et ne peuvent être assimilés à notre présent. Lorsque des professionnels des musées d'art se sont dans le passé posé ces questions, le problème du contexte et de sa spécificité leur est apparu insurmontable. On aboutit à ce paradoxe que des artistes morts depuis longtemps, donc très éloignés dans le temps, apparaissent comme plus proches que des créateurs vivants, certes éloignés dans l'espace, mais selon des distances qui ne cessent de rétrécir.

Car, s'il nous est difficile, sinon impossible de comprendre la réalité culturelle de ces créateurs d'autres cultures, il nous est tout aussi difficile, sinon plus, de connaître le contexte exact dans lequel œuvrait Cimabue. Quelques certitudes et beaucoup de supputations. Le sentiment d'appartenance à une culture joue là un rôle primordial, et l'appréhension sensible l'emporte sur les connaissances. A part les érudits, qui sait quel est le contexte exact dans lequel les œuvres d'art auxquelles nous prenons plaisir ont été créées. Si au moins à partir de la Renaissance ce savoir existe en grande partie pour notre culture, bien peu des spectateurs y accèdent.

Pourtant, de l'idée d'une enquête sur la création dans le monde aujourd'hui, on pouvait imaginer de n'exposer que des auteurs non occidentaux, sachant que l'existence de l'art dans nos centres ne fait pas de doute. C'était persister à mettre ces créateurs dans un ghetto, dans une catégorie ethnographique de survivance archaïque issue des expositions coloniales, alors qu'il importe d'affirmer leur existence dans le présent. Des dialogues et tous types de communication entre ces individus peuvent avoir lieu à l'occasion de l'installation de l'exposition et déboucher sur des échanges qui restent une des grandes surprises de l'entreprise. Des artistes occidentaux ne semblaient devoir participer au projet, car lorsque se posèrent les premières questions sur des œuvres n'appartenant pas à nos circuits (Aborigènes australiens, Kabakov, etc.), c'est de la part des artistes que vinrent les discussions les plus stimulantes et les soutiens les plus décisifs. A la faveur de cette ouverture d'esprit, il me sembla donc tout naturel d'en inclure certains à ce qui devenait une aventure.

Responsables

Une fois ce cadre établi, il fallait définir des méthodes et des critères. Je réunis en 1984 trois collègues et amis, Jan Debbaut, Mark Francis et Jean-Louis Maubant pour discuter le projet et sa faisabilité. L'idée surgit immédiatement de nous adjoindre des experts du tiers monde pour participer à l'élaboration du concept et au choix des artistes. Il s'avéra rapidement que nous ne connaissions pas d'expert du tiers monde partageant nos connaissances et nos goûts en art contemporain occidental. Il aurait donc fallu envisager des réunions fréquentes pour essayer d'arriver à élaborer des critères en commun, sans garantie d'aboutir. La lourdeur d'une telle structure eût requis un énorme budget. C'est pourquoi nous nous sommes résolus à élaborer nous-mêmes les critères et méthodes. Notre engagement est déterminé par notre ancrage dans les conditions présentes d'espace et de temps. On ne se cache pas les inévitables impondérables de goût qui en découlent.

Critères

Contrairement à une simple collecte d'objets, l'exposition réunit des œuvres – des objets – durables ou éphémères réalisés par des auteurs non seulement clairement identifiés mais auxquels nous avons rendu visite à domicile. Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura. Ce ne sont pas de simples objets ou outils à usage fonctionnel et matériel. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées dont ils sont le fruit. Ils sont les réceptacles de valeurs métaphysiques. Ils communiquent un sens.

C'est par le mot de «magie» que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art. Il a paru approprié dans la mesure où il était prudent d'éviter dans le titre le mot «art» qui aurait d'emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept. Que, chez nous, des artistes revendiquent le vide ou une approche totalement matérialiste ne me paraît pas fondamentalement contradictoire. Ces œuvres résultent néanmoins de désirs et de décisions complexes, elles sont chargées d'intentions, d'aspirations, de critiques et de stratégies. Elles rejoignent rapidement nos valeurs culturelles – et financières –, sources et catalyseurs des idées qui nous gouvernent.

La philosophie hégélienne postulait la mort de l'art, causée par l'affaiblissement de la croyance religieuse. Or, la production d'œuvres d'art a quand même continué. Sans aller jusqu'à parler d'une religion de l'art, il n'en reste pas moins que ce terrain d'activité, cette discipline tient dans notre société la place dévolue au spirituel ou au métaphysique, à ce qui transcende le matériel ou le rationnel.

Le moindre des paradoxes n'est pas de voir des artistes créer des œuvres ouvertes (selon l'expression d'Umberto Eco) en attente d'un sens donné par les spectateurs, mais même des œuvres volontairement vides. Certaines œuvres en reprenant des schémas archaïques semblent vouloir mimer des œuvres dites «primitives». Elles paraissent de ce fait partir à la recherche d'un sens perdu. Quant aux œuvres qui se veulent vides, sans doute cherchent-elles à défier le langage, à dépasser le jeu facile des interprétations pour tenter d'atteindre un absolu qui serait celui de la forme et de la couleur. La valeur monétaire, acquise par maintes œuvres dans notre société dont c'est un critère essentiel, prouve bien qu'il s'agit là d'un défi à l'entendement. S'il n'y avait, pour ceux qui les manipulent, de la magie derrière ces pratiques parfois d'apparence très matérialiste, comment expliquer ces flambées et ces investissements?

Cette définition exclut les objets décoratifs et artisanaux, sous réserve que ces catégories, établies par notre culture une fois encore, aient une signification appropriée. On sait que, dans certaines sociétés et par rapport à notre compréhension, les objets utilitaires participent des croyances communautaires et d'un sens du sacré. L'enquête a porté sur tous les types de création allant des cultures populaires aux cultures savantes. Ces dernières sont en général plus perméables aux influences occidentales.

Il faut se méfier de nos étiquettes schématiques qui risquent d'occulter la complexité de certaines situations locales. Les critères utilisés pour le choix des artistes sont du même ordre que ceux en usage pour les Occidentaux appliqués cependant avec des pondérations variables.

– L'originalité et l'invention par rapport au contexte culturel. Pour chacun des milieux créatifs identifiés, un collaborateur s'est rendu sur place et s'est efforcé de déterminer quel artiste avait l'imagination la plus fantaisiste qui lui vaut d'inventer de nouvelles formules. Selon nos estimations, c'est le cas d'Esther Mahlangu, parmi toutes les femmes N'Debele qui peignent leur maison, de Liautaud et de Bien Aimé pour la sculpture en métal à Haïti, de Kabakov et de Boulatov pour l'avant-garde moscovite, etc. John Fundi est même un cas particulier: parmi les centaines de sculpteurs Makonde qui, au Mozambique, se plient aux lois du marché pour alimenter les boutiques de souvenirs, il est l'un des rares, à notre connaissance, à faire de grandes sculptures (intransportables dans une valise!), toutes de fantasmagorie et d'invention personnelles.



Robert Filliou et Jo Pfeufer, Le Poipoidrome : Hommage aux Dogons et aux Rimbauds, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1978.

– La relation de l'artiste à son milieu environnant, qui peut être d'adhésion ou de critique. Chéri Samba est un exemple d'attitude critique vis-à-vis de la réalité sociale et économique du Zaïre. Marginal ou grand prêtre, la situation de l'artiste par rapport à la communauté doit pouvoir être appréciée de façon significative dans l'œuvre.

– L'adéquation de l'artiste et de l'œuvre. Ses intentions et ses désirs doivent se révéler ou à tout le moins être vérifiables dans l'œuvre, témoin de son engagement dans le monde sensible.

– L'énergie que développe l'artiste le conduit à radicaliser ses idées, traduites en formes selon des procédés extrêmes. Le sens de l'aventure et du risque équivaut à celui de l'esthétique et de la forme.

Tous les artistes du tiers monde que nous avons pu rencontrer ont un contact, aussi ténu soit-il, avec l'Occident et sa culture. Le rassemblement des uns et des autres conduit à un vaste dialogue. C'est pourquoi les Occidentaux ont été choisis en fonction des relations établies dans leur œuvre avec d'autres cultures, soit par réel intérêt (Clemente, J.-L. Byars, Marina Abramovic, Ulay, etc.), soit par leur origine (Paik, Kawara, Brouwn, etc.). D'autres après avoir été sollicités, quelquefois sur la base d'une information (tel voyage, tel lien privé) ont montré un enthousiasme généreux pour ce projet très particulier en proposant des projets spécifiques (Oldenburg, Cragg, etc.). Nous nous sommes efforcés d'indiquer même succintement dans le catalogue par le texte ou par l'image, les raisons de ces choix.

Les critères portent plus sur un processus de création que sur les qualités formelles des œuvres. L'exposition entend montrer la diversité de la création et ses multiples directions.

De même que l'exposition évite les rapprochements formels, les artistes qui tirent leur inspiration du «primitivisme» ont en général été écartés, ainsi que les peintres qui parent leurs toiles de quelques signes empruntés à l'art africain ou à quelque autre «art premier».

Tous les objets rassemblés ont été choisis parce qu'ils font du sens, même si ou justement parce que ce sens est intraduisible en mots. La question primordiale qui est posée est de savoir pourquoi des objets qui ont un sens précis dans leur contexte d'origine sont quelquefois interprétés, appréciés et valorisés pour un sens nouveau que nous leur avons trouvé. Si l'on peut saisir l'origine du malentendu, ses conséquences sont fascinantes car l'objet reprend une sorte de seconde vie où nous lui attribuons parfois un sens qu'il n'avait pas. Ce glissement, cette dérive au lieu de provoquer une réaction de rejet, devrait au contraire stimuler une réflexion plus approfondie.

Une fois les paramètres définis, reste la part de l'appréciation subjective. La sensibilité, le flair et l'intuition interviennent pour beaucoup dans un jugement qui ne saurait se réduire à des formules rationnelles. La sensibilité en l'occurrence est étayée et guidée par les critères décrits ainsi que par l'expérience et les connaissances acquises. Si certains de ces facteurs sont analysables et définissables, elle est elle-même soumise au déterminisme du goût qui exerce son emprise dominatrice et inévitable. C'est pourquoi il était préférable d'affirmer la soumission du choix à des jugements enracinés et engagés dans l'Europe d'aujourd'hui. Chercher à échapper à cette domination ne pouvait aboutir qu'à essayer de se substituer aux autres et à leur mode de pensée. Ce ne pouvait être qu'un leurre. Elaborer les critères et les théories d'une culture de dialogue sera la tâche de demain, si cette exposition atteint son but et convainc suffisamment. Par le coup d'envoi qu'elle constitue, il ne peut être question que de se servir de notre savoir, des expériences et des explorations diverses et contradictoires qu'a proposé la modernité et d'assumer le goût d'aujourd'hui pour développer et mettre en œuvre la plus grande curiosité.

La tentative qui aurait consisté à s'abstraire de ces conditions n'aurait pu aboutir qu'à une incompréhension de la part du public. La tâche ne peut réussir que si l'exposition cristallise des tendances, des aspirations et des sensations latentes en leur donnant forme par la présentation d'œuvres qui fassent la part de l'inconnu et du reconnaissable.

Ont ainsi dû être écartées des œuvres dont l'authenticité (redoutable label que les Occidentaux décernent avec circonspection) n'était pas mise en doute mais qui, dans l'état de notre perception et de nos connaissances, de notre goût, eussent été mal comprises ou incomprises.

Car pour beaucoup d'œuvres d'autres cultures, une information générale et courante assortie de raisonnements par analogie et déduction en permettent une approche. Mais il arrive que le système de signes ne se rapporte à rien de connu ou que les caractéristiques stylistiques échappent totalement au cadre du goût occidental, quelle que soit son élasticité. Ces œuvres-là sont «invisibles».

D'autres œuvres, telles que celle de Nek Chand à Chandigar, sont indissociables de leur environnement. Depuis 20 ans, il construit en matériaux de récupération un parc créant d'importantes dénivellations de terrain, des édifices, des sculptures et des mosaïques. Montrer quelques sculptures en dehors de leur contexte eût paru dérisoire au regard de leur multiplication répétitive dans leur site original.

Beaucoup d'œuvres issues de la périphérie par rapport à nos centres culturels apparaissent à nos yeux comme marginales. Outre qu'elles sont quelquefois marginales dans leur propre contexte par rapport à un courant dominant, elles posaient la question de la marginalité en Occident. Les singuliers de l'art, les créateurs d'art brut sont peu nombreux. Les plus célèbres et les plus marquants sont aujourd'hui morts, à l'exception d'un ou deux, et ceux-ci ne se laissent pas inclure dans une exposition. Il n'a donc pas paru nécessaire de poursuivre dans cette voie, d'autant plus que la pléthore d'information actuelle laisse peu de place à l'inconnu. C'est bien plutôt dans la masse d'information excessive que l'on a une chance de découvrir un talent mal compris.

Dans le milieu artistique, il y a une forte tendance à assimiler les psychopathes et les reclus de l'art brut aux artistes du tiers monde. Or, pour la plupart d'entre eux, même s'ils n'ont pas une histoire écrite, ils héritent d'une transmission d'un savoir comportant sa mémoire et ils travaillent dans un contexte social où leur place est bien définie. Il sont donc dans ce sens beaucoup plus proches dans l'ensemble des artistes occidentaux que des singuliers de l'art.

Méthodes

Le procédé utilisé pour choisir les artistes a été celui de la visite d'atelier. Les organisateurs d'exposition qui cherchent des artistes quasiment inconnus dans un pays étranger se retrouvent dans des situations inconnues, essaient de communiquer au moyen d'interprète ou dans les langues qu'ils possèdent mal, voient des œuvres parfois déroutantes et s'en remettent à l'analyse et l'interprétation de toutes leurs sensations pour se former un jugement. Tout professionnel qui est en quête d'art d'avant-garde en Europe ou aux Etats-Unis, à condition qu'il soit réellement curieux, aborde des réalités et des œuvres sur lesquelles il opère un pari, sans réellement comprendre ce qu'il voit de façon conceptuelle et traduisible par le langage. C'est cette méthode qui a été utilisée pour l'exposition, en rendant visite aux artistes.

Contrairement à ce qu'on pratique ici, les enquêteurs ne sont jamais allés dans les pays du tiers monde en demandant ce qui s'y passait et en tentant de voir le plus d'artistes possible, toutes catégories confondues. Les enquêtes sont toujours parties d'informations visuelles rassemblées ici, selon les méthodes les plus diverses (bibliographiques, conversations avec les ethnologues, contacts avec des réseaux spécialisés du marché de l'art, experts locaux, informations communiquées par des artistes). Elles portaient en général plus sur des milieux artistiques ou des communautés que sur des individus. La tâche a consisté à trouver et à isoler ces individus pour leur particulière qualité créative.

Du même coup, l'art non occidental se trouve arraché à l'anonymat que l'Occident a voulu longtemps lui conférer. Chez ces autres, on voulait trouver le lieu et les conditions de ce paradis perdu de la création collective dans le bonheur communautaire que l'Occident recherche avec tant de nostalgie.

Sur ces bases, les artistes étaient sélectionnés en tant qu'individus issus *de facto* de leur culture dont ils sont les représentants. Mais ils en sont des représentants actifs et pas forcément, comme chez nous, encore reconnus par le corps social. Ils se devaient d'être traités sur un pied d'absolue égalité avec les artistes de nos centres. On comprend aussi de ce fait que toute tentative de représentation proportionnelle par rapport à l'importance d'une nation ou d'une culture a été écartée.

Le corollaire de cette approche est de ne prétendre ni à l'éclectisme ni encore moins à l'exhaustivité. Cette première enquête qui vise à prouver l'existence de la création en arts plastiques en dehors de l'Occident, toutes catégories confondues, devra être suivie de recherches et de réflexions plus élaborées pour en déterminer les particularités ainsi que d'autres enquêtes qui prouveront l'étendue encore beaucoup plus vaste de ce domaine.

Les quelques exemples d'œuvres rassemblées au début du projet semblait justifier l'entreprise et encourager la réflexion et la poursuite des recherches. Il est notable que la plupart de ces œuvres (par exemple les œuvres faites de brins de laines sur cire des Huichols au Mexique) ont été au fil des recherches et de l'élaboration de la complexité de l'exposition supplantées par des ensembles d'autres provenances plus inspirés ou plus marquants.

Les premières hypothèses de départ se sont donc révélées justes quant au principe de l'existence d'une réelle création aujourd'hui en dehors de nos réseaux, fausses quant aux exemples qui nous semblaient déterminants au début des recherches.

L'interprétation de ces objets peut poser problème, mais outre le fait que tout ce qui peut en être dit dans notre langue et avec nos concepts est très maigre (il n'est que de voir la plupart des explications données aux objets par des commentateurs. Pauvreté dérisoire qui se résume à nommer tel dieu, ou telle force), il est utile de se rappeler que lorsque des professionnels vont ici visiter des ateliers, ils se trouvent souvent confrontés à des phénomènes inconnus dont on ressent fortement l'«étrangeté» ou qui provoquent un malaise sans que l'on soit en mesure d'en fournir une explication claire. La fragilité des interprétations que nous donnons aux œuvres d'autres cultures est telle qu'elle a amené certains anthropologues et ethnologues à s'en tenir à un travail d'enregistrement descriptif ou d'archivage en laissant le soin de l'interprétation à ceux qui appartiennent à la culture concernée. On sait quelles difficultés il y a à obtenir des éclaircissements sur les rituels et les traditions héritées.

Tous les professionnels connaissent la complaisance avec laquelle certaines personnes interrogées donnent libre cours à leur imagination et accumulent non sans fantaisie causalités et interprétations. Renversons une fois encore la proposition. La méthode, comme on le voit, consistant à diriger vers nous les questions que nous posons aux autres ou sur les autres, permet de démonter les schémas simplistes et d'appliquer des questions fraîches et décapantes à nos propres pratiques.

«Et si d'aventure un de ces étrangers s'avisait de nous demander l'origine et la raison d'un des noms les plus connus du métropolitain (Alma-Marceau, Denfert-Rochereau, La Motte-Picquet...), sans doute serions-nous contraints de nous dérober, à l'instar de ces vieux villageois auxquels l'ethnologue s'obstine à essayer de faire dire pourquoi les initiées à tel dieu portent une plume rouge dans les cheveux ou pourquoi le dieu qu'elles servent s'appelle comme il s'appelle et non autrement, et répondrions-nous généralement à notre interlocuteur trop curieux, sans plus de duplicité ou de mauvaise volonté que ces vieux villageois, que nous n'en savons rien, que nous les avons toujours connus sans jamais les comprendre, même s'il nous semble bien, en l'occurrence, que Marceau était un général révolutionnaire et que l'Alma a quelque chose à voir avec une histoire de zouave!.»

Il est d'autres clivages qui traversent en fait nos sociétés, toutes différentes qu'elles puissent être. Le fossé qui sépare aujourd'hui la vie urbaine de celle de la campagne n'échappe à personne. L'attachement à la terre, un déroulement du temps lié au rythme de la nature, un respect des traditions caractérisent la vie rurale que certains de nos artistes aiment à retrouver. Alors que la vitesse, les tensions, la multiplicité des sollicitations sont le lot commun des grandes villes du monde entier. Il est flagrant de noter la persistance de pratiques occultes dans les campagnes. Un regard superficiel pourrait se convaincre d'une uniformisation et d'un aplatissement des mentalités et des comportements, tous lieux confondus, à la faveur de la diffusion des médias. Il n'en est rien. L'usage du moteur et du fusil n'implique ni l'adoption de la pensée rationnelle ni l'abandon de croyances et de pratiques occultes.

La technologie a cet énorme avantage d'être utilisable pour n'importe qui à partir de quelques mouvements simples du bout des doigts. Nous adorons nous raconter les anecdotes sur les malentendus et les disfonctionnements qu'elle suscite, oubliant la gigantesque diffusion dont elle profite.

Contrairement à des idées communes très répandues, un grand nombre de cultures du tiers monde se portent bien et sont très ancrées dans les populations. Après le déferlement des cultures des deux grandes puissances et les ravages d'il y a une vingtaine d'années, les sursauts de résistance et d'affirmation des cultures autochtones se sont multipliés et amplifiés. La télévision qu'on taxe trop rapidement d'instrument d'uniformisation et de laminage est en fait un excellent médium de diffusion de cultures locales. Le gigantesque succès de la série du Ramajana diffusé le dimanche par une chaîne de télévision en Inde en est un excellent exemple.

On ne saurait trop insister sur les dangers des généralisations hâtives que l'on opère ici. La planète est vaste, les problèmes sont multiples et spécifiques, les réponses artistiques également. Certains groupes et certaines cultures doivent se battre pour survivre, d'autres sont condamnées. Il n'y aura jamais assez de voix pour dénoncer les méfaits imposés aux tribus amazoniennes, mais le schématisme de la généralisation de ce problème au reste du tiers monde est ridicule.

L'évolution constante des comportements est un phénomène profondément enraciné dans nos modes de pensée. Cette dynamique, de pair avec la relativité sont les deux idées majeures autour desquelles s'articule la réflexion pour cette exposition. Le renouvellement et le changement sont à ce point imbriqués dans nos mentalités qu'il nous est difficile de concevoir des groupes dont le ressort essentiel réside dans la copie de modèles. Même si cette activité n'exclut pas l'investissement individuel et la recherche de la perfection.

Un peintre de *tangka* qui possède la maîtrise de sa technique est jugé sur la façon dont transparaissent dans sa peinture sa foi et ses valeurs morales. Les *tangkas* appartiennent bien à la catégorie que nous définissons comme art. Elles en possèdent tous les ingrédients: culture savante, maîtrise picturale, transposition de valeurs métaphysiques et éthiques et évolution, certes lente et réduite comparée à l'art occidental. Le concept de relativité des cultures autorise le dialogue de ces ouvrages avec l'art occidental.

La notion de modèle n'est pas étrangère à notre tradition et même si l'avant-garde semblait en avoir eu raison, ne serait-elle pas en train de resurgir dans les œuvres d'artistes qui se fixent la répétition d'un module?

La relativité est une des grandes idées force du siècle. Elle tranche tant avec notre tradition dans le domaine culturel qu'il est difficile de la faire vivre et de l'appliquer dans la pratique. L'excuse étant aujourd'hui que les autres cultures sont perverties par la nôtre et ont perdu leur intégrité et la pureté que nous voudrions leur attribuer. Il faut bien reconnaître que si l'idée de relativité des cultures est communément admise dans les milieux intellectuels, elle est loin d'être partagée par tous. Et même parmi ceux qui la revendiquent, nombreux sont ceux qui ont en fait beaucoup de mal à s'abstraire des jugements hiérarchiques et à concevoir que

l'évolution n'entraîne pas forcément progrès, surtout en culture et que la culture est une interprétation du monde, un réseau de relations et de tensions qui a sa validité propre et interne.

Les relations d'échange et de dialogue n'ont rien de surprenant dans la mesure où elles n'aboutissent pas à des déstabilisations et à des ruptures brutales.

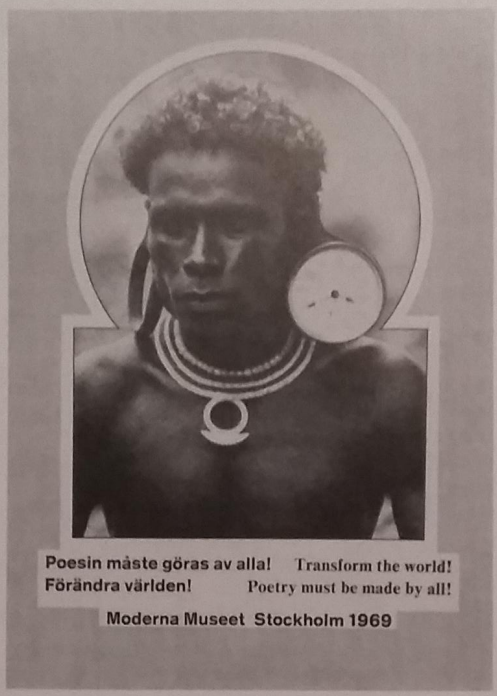
Que le système économique occidental et son exploitation boulimique des ressources de la planète autorise la destruction physique ou culturelle de communautés entières est un scandale qu'il faut dénoncer sans cesse. Mais inversement, pourquoi, au nom de principes trop facilement généralisés, faudrait-il ne pas montrer des manifestations visuelles de groupes qui tentent parfois de cette façon de préserver leurs croyances et leurs traditions.

Avant le musée qui classe, enrégimente et ordonne, il y avait en Europe le cabinet de curiosité, lieu d'émerveillement et de connaissance où l'un suscite l'autre et le jeu des similitudes et des analogies ne craint pas l'unique et l'exception.

Ne serait-ce pas aujourd'hui le rôle d'un musée à l'école des artistes que de redonner par le sensible une vision globale du réel, des interprétations par déduction, analogie et discernement favorisant les raccourcis éclairants?

Ces idées commencèrent à se concrétiser lorsque, en 1983, Claude Mollard m'a demandé le projet d'une grande exposition internationale dans la perspective de la Biennale de Paris qui malheureusement ne devait pas survivre à sa treizième édition. C'est auprès de la Maison des cultures du monde, de Cherif Khaznadar et Bernard Piniau que le projet trouva tutelle et soutien logistique.

Pontus Hulten, avec qui j'ai souvent eu l'occasion de discuter ces idées et avec qui j'avais installé, à l'ouverture du Centre, une série de vitrines d'objets africains et océaniens, apporta son soutien chaleureux, puis Eric et Sylvie Boissonnas avec la Scaler Foundation m'assurèrent de leur appui financier, faisant preuve une nouvelle fois de leur attachement aux projets d'ouverture. Jack Lang donna son accord enthousiaste. Au moment où le nouveau ministère se détournait d'une nouvelle Biennale, François Barré en ami et complice me proposait de produire l'exposition comme une réalisation de la Grande Halle de La Villette, à conditions de trouver suffisamment de mécénat dans un délai fixé à juin 1987 pour savoir si l'opération était lançable. La rencontre d'André Rousselet et son engagement au nom de Canal + furent déterminants.



La manifestation semblait alors pouvoir se développer sur des bases solides. Aline Luque et André Magnin acceptèrent de m'assister malgré la précarité de la situation de démarrage et s'engagèrent avec passion dans l'entreprise. C'est eux qui effectuèrent l'essentiel des voyages de prospection, de pair avec Mark Francis qui nous rejoignit pour me seconder comme commissaire délégué en été 1988, et moi-même. Ils avaient la délicate tâche de nous faire partager, au cours de discussions en profondeur, leurs jugements et leurs convictions. Ils s'en acquittèrent avec la plus grande conscience. Ma nomination à la tête de Musée national d'art moderne entraîna la répartition de l'exposition entre le Centre Georges Pompidou et la Grande Halle de La Villette, inaugurant ainsi une collaboration stimulante entre ces deux grands organismes culturels. Le retour de Jack Lang au ministère de la Culture fut l'occasion de renouveler son généreux soutien à l'entreprise. Entre-temps, la mission du Bicentenaire de la Révolution avait décidé de nous inclure dans son programme et de faire de «Magiciens de la Terre» le volet artistique contemporain de cette célébration.

Cet historique très succinct de l'élaboration du projet indique combien il a fallu surmonter d'obstacles, de difficultés et de blocages de tous ordres. Or, tout cela n'aurait pas été possible sans le soutien actif de ceux que j'ai cités mais aussi de maintes autres personnes qui ont adhéré à cette idée lancée comme une boule de neige façonnée au creux de la main et que l'on fait grossir démesurément en la roulant dans la poudreuse.

Il y en a eu tant que je risque fort d'en oublier quelques-uns, qu'ils ne m'en tiennent pas rigueur.

En effet, ce n'est que grâce à des centaines de contacts et de conversations avec des artistes, des professionnels de l'art et de la culture mais aussi beaucoup d'autres qui nous ont apporté de l'aide, de l'information, des tuyaux, etc., que nous avons pu avec l'équipe citée plus haut mener à bien cette entreprise un peu folle. L'accueil positif et favorable rencontré le plus souvent auprès de nos interlocuteurs, les ethnologues et les anthropologues n'étant pas les moindres, nous a dynamisés et convaincus de la validité du dessein.

Qu'ils reçoivent tous ici l'expression de nos plus chaleureux et plus sincères remerciements. C'est loin d'être une vaine formule que de dire que sans eux cette opération n'aurait pas pu voir le jour. Elle est le fruit d'une active collaboration entre les artistes, les multiples interlocuteurs qui nous ont apporté leur aide, et nous-mêmes. Le résultat appartient maintenant au public et le succès, s'il se confirme, sera partagé entre tous et – n'en déplaise a quelques systématiciens – ne sera pas confisqué par quelques-uns.

1
Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, 1986.

IL - visiteur qui cherche le sens?
- joue à revenir sur ses pas.

Aline Luque

16. *IL* oublie la mort.

15. *IL* se souvient pourtant de certaines guérisons.

14. Deux parcours: il faut déjà choisir, qui en a le pouvoir?

13. Est-ce que l'un des deux ne s'abîme pas déjà?

12. Quelle critique? Pour qui?

11. Quelles histoires pour avant?

10. *IL* te voit: qu'en penses-tu?
IL te pense: que vois-tu?

9. *IL* le signe, est-ce que tu le crois?

8. Spéculaires de l'infini.

7. Est-ce que les dieux t'expliquent, ou t'inventent?

6. Sommes-nous tous coupables du délit d'initié?

5. Echos suspendus entre deux corps hypothétiques.

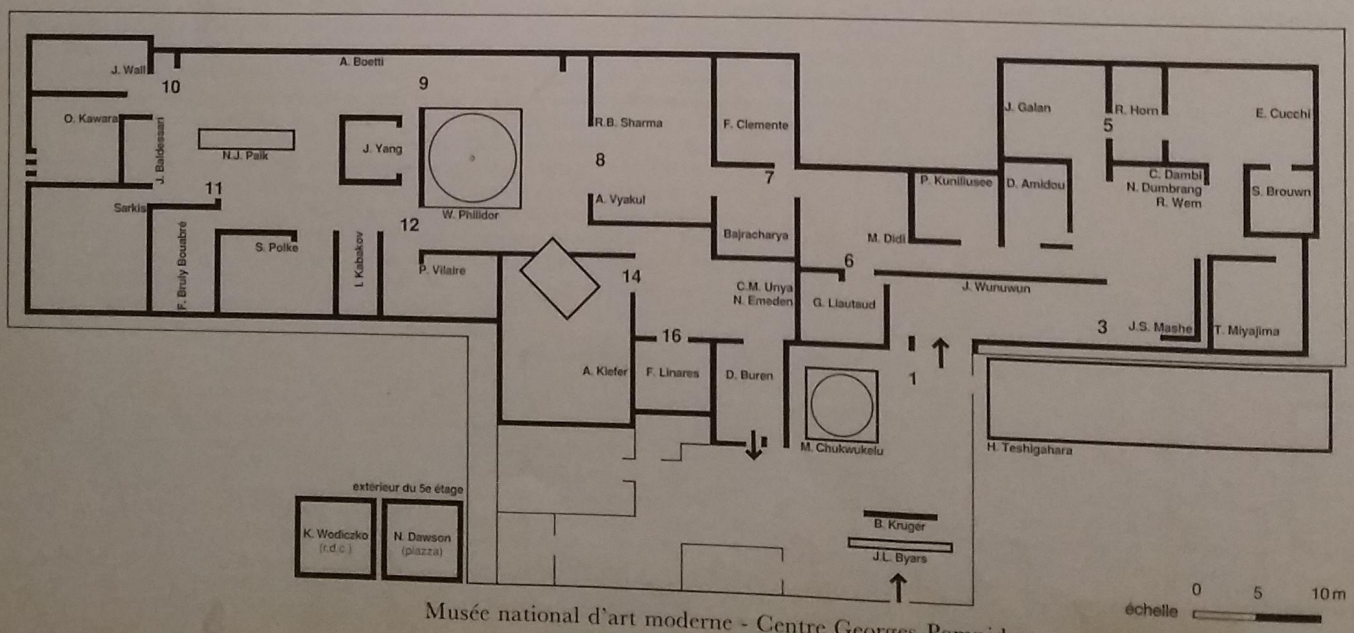
4. Est-ce que le décor fait le mur?

3. Cicatrices et origines?
IL doit raconter des histoires.

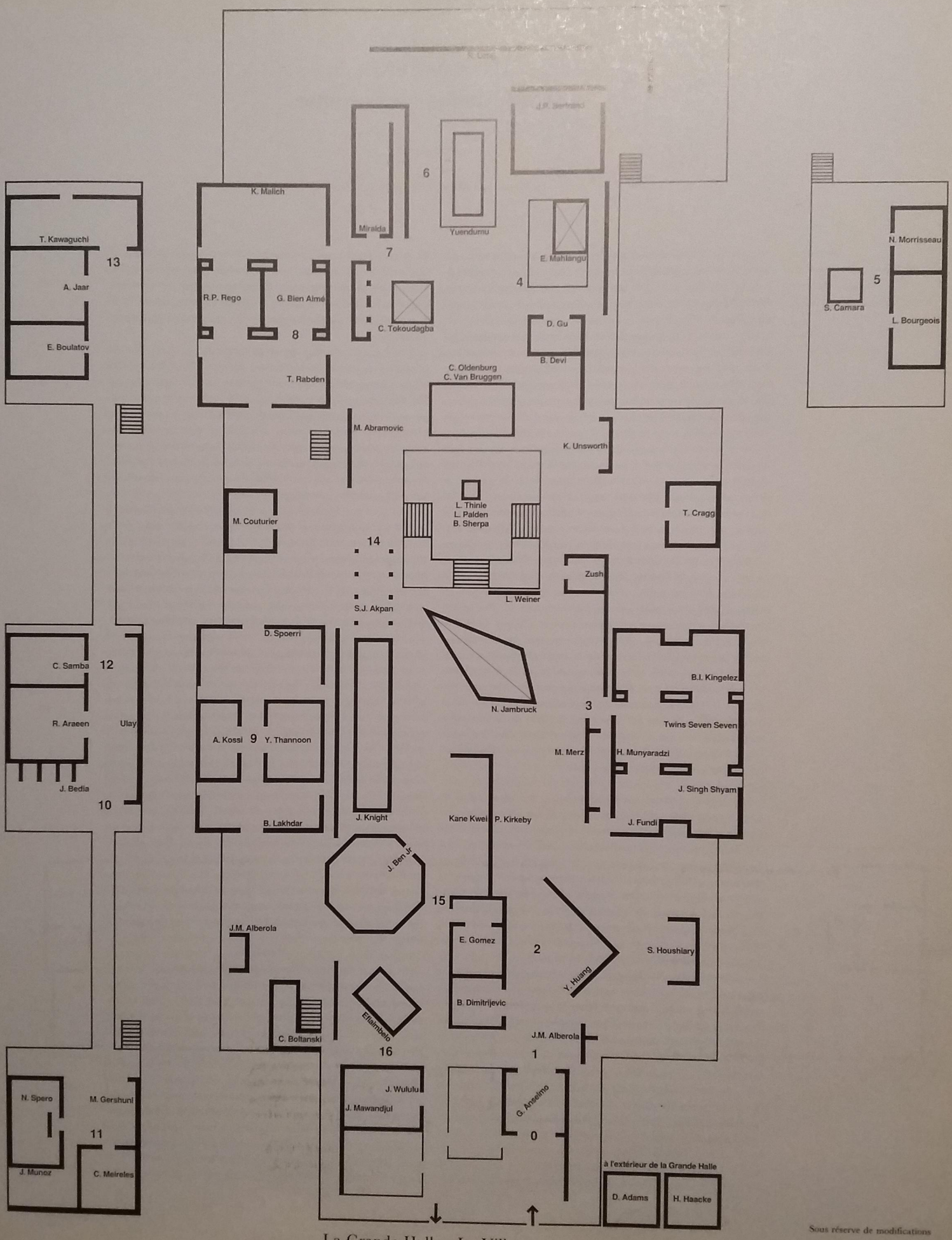
2. Le sens du signe est-il déjà là?

1. En supposant qu'au commencement tout soit héroïque.

0. Orientation.



Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou



La Grande Halle - La Villette

Sous réserve de modifications

True Stories, ou Carte du monde poétique

Mark Francis

In Memoriam MB († 1976) et BC († 1989)

«So civilised
I guess you wonder where you are.»

David Byrne, *Naked*, 1988.

Un exilé de Prague, vivant aujourd'hui à Paris, écrit au sujet de son art qu'il figure «le paradis imaginaire des individus [...] le territoire où personne ne détient la vérité, mais où chacun se voit reconnaître le droit d'être compris[1].»

Que dire de ces libertés qui nous paraissent aller de soi, mais qui partout dans le monde sont encore bafouées? Car il ne s'agit pas seulement du problème politique des Droits de l'homme mais aussi de la question des liens de l'art avec son époque et son espace géographique, de la question du contexte de l'art. Mais quel est donc son contexte? Les artistes désirent aussi la liberté d'être *in*compris.

On pourrait affirmer que tout art est également, en quelque sorte, un processus de déplacement ou de substitution, dans la mesure où la création artistique ne se fonde plus sur une idiosyncrasie, sur une expérience ou des sentiments personnels, mais existe en tant que substitut d'une chose, soit passée, soit future. C'est toute la différence qui sépare le concept et son exécution, la parole et l'acte. La phrase de Kundera me revenait à l'esprit alors que, l'année dernière, je me trouvais à Prague, dans le bureau d'un érudit dont la brillante carrière publique fut brutalement interrompue en 1968, mais qui est toujours considéré comme le plus grand spécialiste mondial en matière d'art cubiste tchèque. En Tchécoslovaquie, le courage dont il a fait preuve est un exemple vivant pour tous les artistes contemporains, dont il suit avec beaucoup d'attention le travail, et avec qui le débat intellectuel, essentiel à la création artistique, peut être prolongé. En Europe centrale, la précarité de l'art est manifeste, mais il faut bien se dire que l'art est tout aussi précaire dans le monde occidental, où toute exigence de responsabilité publique pourra aisément l'édulcorer, ou encore servir de toile de fond esthétique au parrainage d'entreprise.

* * *

Deux mois auparavant, à l'occasion d'un autre voyage, à la recherche d'artistes qui pourraient être invités à participer à «Magiciens de la Terre», et avec le désir d'examiner avec eux les possibilités d'associer leur travail avec un tel concept d'exposition, je me trouvais à Flagstaff, en Arizona, pour retrouver la trace des artistes Navajos qui m'avaient été aimablement signalés par James Turrell. C'est dans cette région que se trouvent le Roden Crater de Turrell, les ruines Wupatki (le premier peuplement indien connu en Amérique), ainsi que le *Lightning Field* créé par Walter de Maria, à proximité du territoire de la tribu Zuni. Plus loin vers l'est, au Nouveau-Mexique, dans le désert en efflorescence, et dans les montagnes encore couvertes de neige, se trouvent les petits hameaux de Cuba et d'Abiquiu, que j'associe à Agnès Martin et Georgia O'Keeffe. Bien plus loin encore, l'on trouve les lieux de travail de Bruce Nauman, la Chinati Foundation de Donald Judd, ainsi que la résidence et l'atelier de Michael Tracy, sur les rives du Rio Grande. Tous ces artistes d'origines diverses ont été attirés par le sud-ouest des Etats-Unis et par le Texas, comme s'ils avaient subi l'influence des forces magnétiques de la région. Etant donné, dans cette zone, la fréquence très importante de la foudre (condition *sine qua non* de l'œuvre de Walter de Maria, le *Lightning Field* d'un mile sur un kilomètre de long, au sud-ouest d'Albuquerque), l'on ne manquera de faire l'étrange rapprochement avec cet extrait des *Songlines*, de Bruce Chatwin, où l'auteur discute avec une paléontologue: «Lors de notre conversation, Elizabeth Vrba précisa que la foudre stimule les migrations d'antilopes. "Il en est de même, répondis-je, avec les Bushmen du Kalahari. Eux aussi suivent la foudre, car là où elle est tombée, il y aura eau, végétation et gibier."»

Tandis que Jean Baudrillard, dans son livre *Amérique*, conçoit le désert comme étant «la frontière mentale où les projets de civilisation s'épuisent dans le sol», Reyner Banham, dans *Travels in America Deserta*, y découvre quant à lui les signes de l'existence de l'homme, même dans les secteurs les plus reculés; deux Européens, à la recherche d'eux-mêmes, au cœur du vide exotique de l'Amérique: le premier n'y trouve rien, sauf à se révéler à lui-même, alors que le second s'y définit lui-même. La recherche et la réflexion peuvent toujours sauver les vestiges de la civilisation humaine.

Dans le désert, le regard s'accorde à l'horizontal, du faîte des *mesas* aux trains interminables qui roulent toute la nuit derrière les motels; horizontalité que seule rompt ma descente à pied dans le canyon de Chelly, pour admirer les peintures rupestres préhistoriques, le long du lit du fleuve. Le lendemain matin, le bureau de recensement de Chinle m'indiqua que le peintre Navajo que je recherchais était mort quelque temps auparavant. Je repartis plus loin, vers Round Rock, pour trouver un autre contact: mais personne ne savait où vivait celui que je cherchais. J'ai sillonné en Jeep tous les chemins poussiéreux du secteur avant de découvrir sa maison, et c'était pour m'entendre dire qu'il avait déménagé à Gallup. Je n'avais qu'une seule autre piste, à Shiprock, Nouveau-Mexique, mais c'était l'espoir de la dernière chance. Comment revenir à Paris, après 10 jours et 3000 kilomètres passés dans le *mid-West*, sans avoir réussi à mettre la main sur le peintre Navajo que nous recherchions? A Shiprock, le receveur des postes connaissait le nom que je lui indiquai, mais Joe Ben ne résidait pas ici. Il avait déménagé pour Scottsdale, une banlieue de Phoenix; dans l'avion qui me ramenait vers Los Angeles, je m'aperçus par bonheur que je pouvais y faire une courte halte et ainsi mener à bien ma mission. J'étais au bout de mon périple. Quand enfin je rencontrai Joe Ben Jr., il m'affirma qu'il était un artiste américain, mais qu'il se rattachait à une longue tradition dont les racines remontent à plusieurs milliers d'années, et qui s'est adaptée aux changements, tout comme durent s'adapter les peuplades migrantes de chasseurs, à l'instar des Navajos.

* * *

Dans *The Songlines* Bruce Chatwin raconte également sa rencontre avec un aborigène de la tribu des Pintupi qui lui fit un récit «de rêve», non pas un récit traditionnel, mais la description de son voyage en avion pour Amsterdam, via Sydney, où il participa à une table ronde avec un lama tibétain, un moine catholique, etc. De retour chez lui, près du mont Cullen, dans le Western Désert, il dessina sur le sable, à l'intention de Chatwin, un idéogramme composé de cercles reliés entre eux par des lignes. Il signifiait par là des électrodes et leurs connexions, censées représenter les effets de la communion spirituelle qui régnait entre les participants du colloque.

Quiconque connaît les photographies montrant Ulay et Marina Abramovic en train de méditer, en compagnie d'un lama tibétain et d'un aborigène Pintupi, autour

d'une table circulaire dorée, en 1983, aura tout de suite reconnu de quoi il s'agissait. Mais à mesure que l'Aborigène racontait son histoire, lui et Chatwin furent pris de fous rires. Ici, dans ce tissu de représentations, tous ceux qui y étaient impliqués étaient dans l'*incompréhension*.

* * *

De nombreuses personnes ont exprimé l'inquiétude qu'elles avaient au sujet de «Magiciens de la Terre», qui risquerait de désavantager ceux des artistes invités qui ne seraient pas au fait des us et coutumes des milieux de l'art occidental; qu'en dépit de l'accent que nous mettions sur la similarité «rituelle» qui existe entre la nature éphémère ou temporaire des installations contemporaines, et les peintures murales ou exécutées sur le sol que partagent en commun de nombreuses communautés traditionnelles, le trajet que ces œuvres auront parcouru pour être créées ou recréées à Paris est si considérablement différent que le dialogue que nous tentons d'instaurer sera disproportionné. Il y a en cela certainement une part de vérité, même si elle ne sert qu'à renforcer un point de vue extérieur aux cercles restreints qui s'en tiennent au discours de l'ésotérisme impénétrable dont feraient preuve les formes les plus modernes de l'art. Or cet argument masque également une position condescendante: tous ces artistes, auparavant exclus, ne peuvent en rien contribuer au dialogue, impressionnés et éblouis qu'ils sont par les chatoiements, la sophistication et la puissance du monde occidental; au surplus, le contact avec une culture différente pourrait de certaine manière contaminer leur intégrité.

Cette attitude n'est en rien réservée à l'Europe et à l'Amérique du Nord. En septembre 1988, j'étais en Inde, à Bhopal, où un violent débat passionnait les milieux intellectuels et la presse indienne, concernant les effets qui résulteraient du rassemblement et de la présentation de l'art tribal contemporain. La controverse avait pour origine une exposition organisée au Japon, «The Art of the Adivasi», sous la responsabilité de Haku Shah, Jyotindra Jain et J. Swaminathan, tous directeurs des plus dynamiques nouveaux musées indiens. A la question de savoir si ces expositions n'étaient pas une spoliation déguisée, Swaminathan rétorqua: «Indiquez-moi qui n'a jamais subi d'influences. Nous y sommes tous exposés. Les groupes tribaux des régions les plus reculées sont exposés à l'influence extérieure, quand ils se rendent au *haat*, le marché hebdomadaire tenu dans les villages les plus proches. Mais je n'y vois pas d'influence excessive [...] En fait, je n'ai pas encore rencontré, dans ces tribus, d'artiste qui fût influencé par ses incursions hors de son territoire, et qui aurait abandonné son art et sa culture d'origine[2].»

Depuis les années 60, Swaminathan est, sur la scène indienne, l'un des artistes contemporains urbains les plus en vue. A cette époque, il avait eu l'occasion d'approfondir sa connaissance des cultures internationales et des divers courants de la modernité par l'entremise de son amitié avec Octavio Paz, le poète, qui était alors ambassadeur du Mexique en Inde; il y a vingt ans, les artistes indiens modernes avaient eu le projet de confronter les figures traditionnelles de l'art indien à l'aune et aux matériaux de l'art occidental, abstrait ou figuratif. Mais l'ambition de Swaminathan, et ce, surtout, depuis la construction récente du musée et du complexe culturel de Bharat Bhavan, à Bhopal, fut de rassembler et de s'informer sur toutes les sources d'art en Inde, qu'elles soient urbaines ou tribales (rurales), afin de pouvoir intégrer ensemble ces deux aspects dans une même collection.

Dans le catalogue de la collection du musée Roopankar (de Bharat Bhavan), intitulé *The Perceiving Fingers* (Perceptions tactiles), il met l'accent sur la présence, sur la scène contemporaine, des populations tribales en tant qu'élément essentiel de notre existence. Leur art représente «d'expression vivante de personnalités vivantes», et seules les catégories établies par des théories évolutionnistes et diachroniques ont construit des remparts en apparence insurmontables entre l'art tribal et l'art contemporain.

Swaminathan lui-même est le vivant exemple de sa foi en un «présent continu», comme en témoignent ses souvenirs d'activiste révolutionnaire dans les années 40, lors du soulèvement indien contre l'Empire britannique, les sentiments puissants qu'il porte envers les paysages du Wessex que décrit Thomas Hardy (sentiments inaltérés par son combat personnel pour l'identité indienne postcoloniale) ainsi que sa description de la visite qu'il a faite à son vieil ami Octavio Paz à Mexico, après le tremblement de terre.

* * *

La ville de Mexico relève moins du «présent continu» qu'elle est un véritable palimpseste de l'histoire, où chaque strate est construite sur les fondations enfouies du passé. Quand je m'y suis rendu pour la dernière fois, il était toujours possible de manger une soupe à la tête de chèvre ou des sauterelles rôties, ces vestiges de la gastronomie précoloniale encore très largement répandus aujourd'hui, alors que je me rendais au nord de Mexico pour une fête de famille en compagnie de mon ami Ruben Bautista. L'urgence des besoins de reconstruction est le moteur des artistes et des architectes, sans cesse contraints d'inventer de nouveaux projets visionnaires; des artistes comme Felipe Ehrenburg se sont impliqués de façon indispensable dans l'organisation et la mise en œuvre des moyens nécessaires, non seulement à la reconstruction, mais aussi au soutien des vies et des communautés brisées par des catastrophes naturelles comme le tremblement de terre; ils se sont aussi illustrés dans des projets à long terme, tels que la réalisation de programmes d'ordre littéraire en zone rurale, dans des régions spécialisées dans les techniques traditionnelles de fabrication du papier ou d'imprimerie. Ainsi donc, les activités de l'avant-garde ne sont pas dissociées des projets sociaux de grande envergure.

Ces catégories ne s'avèrent fermées que si l'on se rapproche du centre du système, où tout choix délibéré en dehors du discours et des concepts définis par les milieux artistiques ne pourrait être tenu que pour arbitraire, ce qui explique que personne ne sache ce qui se passe quelques rues plus loin, comme si plus rien n'existait en dehors des limites de la ville. Or les rites vaudou ne se pratiquent pas seulement au Sénégal ou au Brésil, mais aussi à Brooklyn et à Paris. Il est aujourd'hui bien trop tard, si en fait cela fût jamais possible, d'ériger des digues contre le flux et le reflux des accointances culturelles. Ici, nous sommes confrontés à des rapports de force et non à des puissances naturelles.

Paris, 1989.
Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold.

1
Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1988.

2
Sunday Free Press, Bhopal, 11 septembre 1988.

6° 48′ Sud 38° 39′ Est

André Magnin

La radio diffusait quelques nouvelles sans importance. Du moins je le crois. Le taxi me conduisant à Roissy me rapprochait déjà de la province de Cabo Delgado, dont je fis préalablement usage par publications et atlas interposés.

Des croix crayonnées en des points précis de la carte brillaient comme chargées d'un puissance inouïe. A l'endroit de ces points je retrouverais, si le temps et les événements jouaient en ma faveur, des sculpteurs Makondes dont les noms furent identifiés, pour certains, voilà plus de vingt ans, par une poignée d'amateurs éclairés. J'embarquai vers un extrême, emportant avec moi une petite valise de carton bouilli emplie du strict minimum et d'un peu de papier, allégé au possible des questions subsidiaires et de mauvais genre, me refusant tous les luxes susceptibles de freiner mes recherches et d'anéantir ma détermination. Une douzaine d'heures plus tard, je franchis les frontières de l'ancienne Lourenço Marquès: Maputo, Mozambique. 16 h, heure locale. Quelques rares taxis se répartirent à la criée les visiteurs du vol M 502. Déjà, la nuit tombait et je me mis à marcher comme sous l'effet d'une violente et vertigineuse distance provoquant en moi un sentiment d'urgence. Je parcourai la ville vide ou presque comme sous le couvre-feu; parfois un camion emballé roulait dans un bruit de ferraille et soulevait un nuage de petites feuilles et de poussière. Marcher devenait l'acte nécessaire pour recevoir en plein l'indicible, l'impudique, l'obscène, le précieux qu'exhalait la ville. Je le savais, je n'étais pas venu là pour me garnir d'exotisme ou d'anecdotes, mais je voudrais dire à ceux qui sont aptes à l'entendre avec ivresse que ce pays du monde a mal. J'étais là maintenant, à la table d'une immense salle de café silencieuse, sous un ventilateur immobile, sans verre ni rien, parfaitement disponible à tout. Au fond, ces premiers moments à Maputo me troublèrent et je me découvris des exigences supplémentaires. En japonais, écrit Nicolas Bouvier, on ne dit pas «j'ai gravi une montagne», mais «la montagne m'a porté jusqu'au sommet».

Les jours suivants, quelques autorités m'accompagnèrent chez les rares artistes peignant ou sculptant encore dans les lieux inattendus pour d'improbables visiteurs: Malagantana récemment célébré en Europe, Chissano, Manku, Chissoro, Naguib dont je photographiai les œuvres. Le petit musée de Maputo étant en cours de rénovation, son directeur m'en ouvrit les réserves où dormaient, à l'abri d'enveloppes de papier, quelques dizaines de petites sculptures d'ébène significatives de l'art Makonde. Il y en avait aussi au marché de la ville basse, alignées sur des étagères, cirées, brillées, mais elles me fournirent la preuve de la survivance d'un petit commerce, d'une technique du bois pour des objets décoratifs. Les foyers de sculpture – s'il en subsistait encore –, on me le confirma, étaient localisés, comme par le passé, à 2000 km environ, tout au nord du pays, sur les hauts plateaux arides où se fixèrent les Makondes, il y a très longtemps, hors de l'influence de l'esprit des Eaux. Les Makondes continuaient-ils à sculpter? Comment? Dans quelles conditions? Pour quoi? Pour qui? John Fundi y vivait-il encore? et Christano Madango? Personne ici ne put me le dire. Se rendre à Mueda n'était une nécessité pour personne, le chemin trop long et trop risqué. Si on ne me dissuada pas de m'y rendre, je pressentis, par le respect et les politesses de ceux qui facilitaient ma mission, les difficultés auxquelles je devrais faire face. Après de multiples essais de liaison radio, je parvins à informer Pascoal de mon arrivée à Pemba, petite ville côtière à 1500 km plus au nord, par le prochain vol, l'avion ayant pu être approvisionné en kérosène. Pascoal, le «roi» comme on le surnomme dans cette région, m'y accueillit et grâce à son influence, j'obtins un *guia de marche*, permis indispensable à quiconque voulant se déplacer. Il s'agissait maintenant d'atteindre le village de Mueda, distant de 400 km. La guérilla, sanglante dans cette région, rendait les pistes impraticables. A condition de signer une décharge, j'aurais pu profiter de convois militaires pour progresser, mais sur les conseils pressants de Pascoal, je n'en pris pas le risque. J'appris bientôt qu'un bac chargé de bois et sur lequel je pourrais embarquer, partirait quatre jours plus tard pour Mocimboa da Praia. Pendant les jours qui suivirent, être arrivé à Pemba et attendre le départ du bac, me tinrent lieu d'occupation. Je ne cherchais plus à connaître l'heure; les jours étaient immobiles et je rêvais de rendez-vous inutiles; ma mémoire ne me quittait pas d'une semelle; Mueda prenait des allures de mirage, j'étais tantôt miné d'incertitudes, tantôt gonflé de déterminations. Le soir je m'installais au bord de l'océan Indien, suivant du regard les pêcheurs qui s'en allaient, loin, sur leurs pirogues et je m'inventais la compagnie de Roy Orbison qui chantait et chantait encore *Ride Away*.

Le soir du jour dit, le bac, chargé de troncs d'arbres à destination de Mocimboa de Praia, fut immobilisé à quai, la tempête ayant plié le gouvernail. Le départ une fois de plus repoussé, Pascoal m'invita alors à passer la soirée chez lui, quand arriva, dans la nuit, à l'improviste, un jeune pilote d'avion de Maputo requisitionné pour conduire en toute sécurité députés et officiers de la province à Mueda, où se préparait la commémoration du triste et célèbre massacre. Le lendemain soir, j'occupai la sixième place restée disponible pour arriver de nuit à Mueda.

Mueda était plongée dans l'obscurité et la fraîcheur des hauts plateaux, sans vie perceptible. Mueda inaccessible était pourtant là. Je n'en distinguais rien, mais je m'y sentais bien et plus calme... Demain matin, je marcherais jusqu'au village voisin, Nandimba: c'est là que je retrouverais enfin John Fundi, Christiano Madango et peut-être d'autres encore, inconnus de toujours. Ils me montreraient les sculptures inimaginables qu'ils auraient inventées patiemment envers et contre tout; ils auraient produit peu en l'absence de demande et, dans l'attente d'hypothétiques visiteurs, ils se seraient surpassés, auraient donné forme à des rêves, des secrets, des histoires incroyables... Le lendemain matin, je me mis en route avant que ce petit monde ne se mette à bouger. J'empruntai l'unique sentier qui conduisait à Nandimba, distant d'une dizaine de kilomètres. Il faisait frais, comme sur tous les hauts plateaux du monde, je marchais vite, mes pas résonnaient, le sable et la terre crissaient sous mes pas, la nature était encore tout endormie.

Voilà Nandimba, je le sus à l'inscription malhabile tracée en blanc sur le premier arbre; les chiens me flairaient et se mirent à aboyer, se répondant les uns aux autres par des aboiements de plus en plus forts. Les coqs s'y mirent aussi, à faire poindre le soleil. Les habitants sortirent un à un des cases, troublés en plein sommeil par cet inhabituel tintamarre et bientôt le village tout entier formait un cercle autour de moi, blottis dans de fines couvertures; les enfants riaient timidement et se «protégeaient» derrière un grand frère. Je prononçai alors les noms de John... John Fundi, Christiano Madango. Un vieil homme puis d'autres levèrent leurs bras et firent des gestes répétés de la main, m'indiquant un là-bas, un lointain par-delà les arbres, les collines et la Rowuma, l'endroit de la Tanzanie où ils avaient fui depuis de nombreuses années. L'instant fut vertigineux, et j'en oubliai tout.



En Afrique, les informations se colportent de village en village, et par-delà les frontières, de façon obscure. Ainsi, John Fundi sculpterait encore du côté de Dar Es-Salaam et Madango pourrait être mort. Ils avaient fui, dépourvus d'outils et d'acheteurs, tandis que d'autres étaient restés là, redevenus agriculteurs. Néanmoins, je visitai toutes les coopératives de sculpteurs des villages voisins: Miula, Sicalanga, Magogo, Idovo, Nimo, Wawi, Npeme, où l'on m'attendait déjà, prévenu par les voies du ciel. Les Makondes y sculptaient encore, après les travaux des champs, des petits morceaux d'ébène avec des outils usés. Ce sont ces petits objets que l'on retrouve au marché de la capitale. Les Makondes sont des guerriers traqués depuis toujours, d'une nature expansive, impétueuse et tourmentée; c'est un monde inquiet que le mystère enserre et torture. Ce que dit ou veut dire le Makonde dans sa sculpture, c'est la totalité de l'expérience de son peuple; le sexe est toujours à découvrir derrière les symboles; les sculpteurs tentent d'expliquer le sens du réel, des rêves, de l'imagination, mais il est difficile de discerner ce qui appartient au sacré, au magique, à la pression du groupe, à la pure imagination ou à l'usage du chanvre.

Les sculptures, reprenant les formes connues, étaient devenues plus grossières, moins travaillées; elles semblaient inachevées – peut-être était-ce un «style» nouveau? – et étaient de petite taille. Je cherchai à comprendre et appris bien vite que l'aspect inachevé tenait à l'usure des outils qui n'avaient jamais pu être remplacés, ainsi qu'au manque de papier abrasif, devenu introuvable. Quant à la petite taille des sculptures, elle était dictée par décret gouvernemental dans le but de protéger l'ébène, qui se raréfie – autant de conditions de travail, de vie, trop rudes, qui décidèrent les artistes à quitter leur terre natale pour la Tanzanie proche et plus facile. Je ne retrouvai pas les qualités de puissance et d'imagination des œuvres d'un John Fundi que j'avais pu étudier dans un petit livre. C'est pourquoi il me fallait désormais atteindre Dar Es-Salaam et Mengwé où j'espérais le retrouver.

Quinze jours plus tard, j'enquêtais à Dar Es-Salaam. On m'envoya à Mengwé où peut-être je l'y verrais. Il y avait là des dizaines de sculpteurs s'appliquant à satisfaire le goût des touristes avec des objets brillants et sans âme. John Fundi ne pouvait être tombé dans cette complaisance. Je réussis à obtenir pour seule information que Fundi vivait certainement dans la région nord-est de la capitale. Quatre personnes le connaissant de vue acceptèrent de prendre place dans la Land Rover louée pour l'occasion. Durant deux jours nous prîmes toutes les routes, toutes les pistes, nous renseignant dans tous les villages, quand, à l'exacte croisée de deux pistes, l'un de mes passagers me toucha l'épaule et me dit: «Here is John Fundi.» Je stoppai net. Je le reconnus aussi pour avoir vu sa photographie dans le petit livre de Max Mohl. Je lui serrai longuement les mains, songeant à ces 32000 km que je venais de parcourir pour le retrouver. John sortit d'une toile de jute sa dernière œuvre, *Eve*. Je n'avais pas encore vu pendant ce périple de telles sculptures. «*Eve*, me dit-il, est son titre; son mari est parti travailler au champ et elle profite de son absence pour se promener dans la forêt et faire l'amour avec un serpent. Punie pour son infidélité, son sein droit s'est transformé en épi de maïs.» John rit aux éclats: «Je ne pratique pas la magie, mais pendant mon sommeil, je soupçonne mon esprit de s'enfuir pour assister à des réunions secrètes.»

«[...] Tu n'as qu'à essayer, regarde-moi, ouvre à peine les yeux et fixe-moi longtemps, tu verras alors mon corps se déformer; c'est ainsi que j'invente mes formes.»



La planète tout entière, enfin...

Pierre Gaudibert

L'exposition «Magiciens de la Terre» sera certainement très discutée quant à ses choix et son idéologie, mais elle devrait marquer un tournant, du moins peut-on l'espérer, décisif.

L'adjectif «international» ne pourra plus désigner cette partie de ping-pong artistique entre l'Europe de l'Ouest et les Etats-Unis, dans laquelle la puissance économique du Japon a réussi à s'immiscer; ces termes aujourd'hui scandaleusement restrictifs — art international, exposition internationale, etc. — devraient désormais traduire une ouverture réelle vers les autres pays non occidentaux du globe: près des trois quarts de l'humanité!

La planète Terre n'est pas seulement une «orange bleue» contemplée par des astronautes, elle est un être vivant, nous disent certains savants, rejoignant ainsi les croyances lointaines et vivaces de l'animisme comme celles de nombreux enseignements ésotériques. De toute façon, elle est régie par des échanges incessants et se déplace en interaction avec l'ensemble du cosmos.

Mais ce qui se passe sur sa surface habitée, dans les sociétés humaines et leurs cultures, n'en est pas moins le résultat de changements et de transactions permanentes. Malgré les territoires, les frontières, les autarcies et les protectionnismes, la circulation des personnes et des artistes, celle des idées et des images, traverse toute cette dimension *horizontale* des sociétés en charge d'un faisceau d'énergies vitales positives dans les cas les plus favorables. *Verticalement,* ce sont également des novations successives qui sécrètent la tradition vivante, qui forgent l'identité en perpétuelle construction, tradition et identité qui s'adaptent, s'enrichissent, se diversifient à partir de schèmes ou de prototypes initiaux, avant que ceux-ci ne soient à leur tour remplacés.

Tout est donc pour l'essentiel à la fois interdépendance et dynamisme de flux, de forces qui s'échangent, intertissage en devenir continu sous des apparences illusoires de clôture et de fixité. Il n'existe de sociétés «froides» et «immobiles», d'art «sans histoire» qu'au regard d'une vision européocentriste conditionnée par un tourbillon forcené d'innovations depuis le déclenchement de la première révolution industrielle. Les sociétés en vase clos, les répétitions figées de la tradition ne sont que des exceptions dans un univers qui n'est ni compartimentage d'unités hermétiquement bornées ni entassement immobile de comportements et de formes à l'image de grains de café juxtaposés. Il faut concevoir le Tout relié, et non des fragments disjonctés. L'image de la philosophie bantoue est très évocatrice: le Tout est une toile d'araignée dont tous les fils vibrent, même si on touche à un seul.

Telle est également la situation culturelle mondiale placée à présent sous le signe de l'interrelation, avec un champ de plus en plus étendu dans l'espace et dans le temps, de l'internationalisation croissante de l'économie, de l'information et de la communication. Les contacts et les chocs entre les cultures différentes ont produit dans le passé et produisent toujours les effets les plus contradictoires, allant de l'anéantissement pur et simple ou de l'assimilation totale jusqu'à des mixités, des métissages et des symbioses en passant par des stimulations et des fécondations mutuelles.

La notion de métissage culturel généralisé devient une utopie concrète, comme le laissent entrevoir les exemples du Brésil et de Cuba, c'est-à-dire un croisement de cultures qui n'efface pas les différences, mais devient porteur de nouvelles capacités différentielles, seule réponse à l'homogénéisation menaçante. Cependant tous ces effets induits, avec leur diversité très grande, dépendent principalement du rapport de forces à la fois inégal et conflictuel entre une culture dominante et une culture dominée, ainsi que l'a indiqué Gramsci. Sur la base de sa supériorité technologique, économique et militaire, l'Occident a détruit ainsi des civilisations, les condamnant au «silence»[1] et a entraîné, sur des siècles d'esclavage, la déportation de dizaines de millions d'Africains, ce qui a saigné et destructuré une grande partie de ce continent. En est résultée une immense diaspora noire dans les Amériques. La diaspora arménienne, la récente diaspora tibétaine, de proportions moindres, prouvent que d'autres puissances sont également responsables. En revanche, l'Occident a mieux respecté les civilisations anciennes et fortes, la Chine, le Japon, l'Inde, le Monde Arabe, où des échanges moins inégaux se sont effectivement produits dans les deux sens.

Du choc brutal et destructeur au dialogue respectueux, au partenariat, la route a été longue pour contraindre les impérialismes occidentaux, forts de leur rationalité dominatrice, désireux de se rendre «maîtres et possesseurs» à la fois de la nature et des «tribus barbares» ou «sauvages», à atténuer les rapports de force établis en leur faveur. Il a fallu les luttes des peuples colonisés, l'écroulement du mythe du progrès et les dégâts écologiques d'une mécanisation sauvage pour commencer à les convertir au pluriculturel, à l'interculturel et au transculturel!

La conversion est-elle véritablement devenue effective après l'effondrement des empires coloniaux? Pier-Paolo Pasolini dans les articles de la fin de sa vie réunis dans *Ecrits corsaires*[2] demeurait pessimiste et parlait comme certains ethnologues de génocide culturel au présent: «Le modèle culturel proposé aux Italiens (et du reste à tous les habitants du Globe) est unique. C'est avant tout dans le vécu, dans l'existentiel que l'on retrouve la conformation à ce modèle donc aussi dans le corps et le comportement. C'est la qu'on vit, sans qu'elles soient encore exprimées, les valeurs de la nouvelle culture de consommation, c'est-à-dire du nouveau totalitarisme, le plus répressif qu'on ait vu» (1974). La transformation des paysans du monde en petits bourgeois consommateurs, tel est selon lui l'ethnocide en cours de par l'industrialisation totale de la planète. Les modes occidentaux de nourriture, de soins, d'habitation, d'éducation, etc., s'imposent partout sous couvert de développement et de modernité, à travers l'économie, les médias, la publicité et la culture de masse.

Quant à l'Europe de demain, elle va avoir le choix entre le repli sur une forteresse assiégée et protégée ou l'ouverture confiante et difficile vers le Sud — et en tout premier lieu, vers l'Afrique —, avec à l'horizon la multiplication de «mariages de cultures», comme cela se produisit autrefois en Espagne et en Sicile. Problème inéluctable pour les jeunes générations, et en particulier pour les artistes qui dès maintenant hésitent de plus en plus entre le pressentiment multiforme de ce bouleversement et la fuite en avant technologique.

C'est la démarche inverse d'un Gauguin, qui en cherchant un ressourcement «barbare» dans des contrées rêvées «sauvages», mais en fait déjà contaminées par la colonisation européenne qu'il combattit[3], recrée dans sa peinture une harmonie homme/femme/nature déjà presque effacée dans les îles du Pacifique. A présent, c'est l'Occident qui est interpellé!

L'exposition traduit un autre signe annonciateur: pas plus que les peuples dudit tiers monde ne se veulent objets de l'histoire, mais créateurs de modernités et de civilisations, *sujets* d'une histoire véritablement humaine à in-

venter, les artistes de plus en plus nombreux issus de ces régions du monde ne s'acceptent plus objets anonymes de vitrines, mais se revendiquent individualités contemporaines créatrices à part entière demandant à être reconnues internationalement, c'est-à-dire universellement.

Ce qui a été concédé pour les muralistes mexicains après la Révolution de 1910, créateurs actifs dans les années 20 et 30 de notre siècle et plus récemment pour Wifredo Lam[4], artiste de Cuba, réunissant l'Europe aux trois continents, donnant un second souffle au surréalisme en compagnie du peintre chilien Roberto Matta, va devoir se multiplier et s'imposer. «Ça frappe à la porte», selon une expression venue de l'Inde pour signaler des appels d'une autre nature issus des pays périphériques! Cuba, qui a créé une Biennale du tiers monde, dont la troisième manifestation aura lieu à l'automne 1989, a bien compris cette responsabilité, entendu cette demande, en envoyant de son côté des experts entreprendre des inventaires artistiques des continents non européens. Si l'Amérique latine et l'Asie ont pu opérer divers rassemblements d'artistes et d'œuvres d'art, qui permettra à l'Afrique de disposer de moyens suffisants pour de semblables initiatives?

Lévi-Strauss, qui a toujours lutté contre la conception d'une supériorité hiérarchique d'une culture sur les autres, a indiqué deux dangers majeurs pour l'existence de ces cultures plurielles: l'absence de communication et de son excès; la première entraîne repli et stagnation, la seconde homogénéisation par perte des écarts différentiels; car pour échanger, il faut conserver quelque chose de spécifique à proposer dans la rencontre; il vient de le redire dans des *Entretiens* récemment parus[5]. C'est lui encore qui découvrait et approuvait dans le Japon une histoire culturelle faite d'alternances d'ouverture et de fermeture, semblables au rythme vital à deux temps de la respiration et de l'expérience psychique de l'individu.

Certes, face au danger d'uniformité généralisée sur la planète, de multiples résistances se font jour: mentalités, façons de faire et d'être, croyances, imaginaire, symboles et signes. Curieusement les nourritures résistent un peu mieux que les vêtements qui se ressemblent de plus en plus. La vitalité démographique des zones non occidentales est étonnante: même les Indiens des réserves américaines ont retrouvé le désir de se perpétuer. La force de rebondissement, qui succède à des phases d'aliénation culturelle, est non moins surprenante; le Brésil après trois siècles de colonisation et une dictature néoclassique, source d'un art colonial académique, instaurée par des artistes français, a su, dès les années 20, conjuguer modernité et identité au contact des peintres révolutionnaires de l'Ecole de Paris: des créateurs originaux, des «modernistes brésiliens» ont alors surgi: Tarsila do Amaral, Emilio di Calvacanti, Vincente do Rêgo Monteiro. Tous ont été présentés en 1987 à Paris dans l'exposition «Modernidade».

La dégénérescence, la folklorisation des arts traditionnels, les copies de copies, l'«art d'aéroport», les souvenirs pour touristes pressés n'empêchent point une effervescence créatrice dans les expressions plastiques de nombreux pays extra-occidentaux, et ce sur un triple registre: la tradition vivante, l'art professionnel «académique» et l'art populaire «autodidacte». Plus précisément, bien des créations artistiques rituelles encore vivaces, masques, statues, poteries, peintures, etc., ainsi que les œuvres commandées par les chefs traditionnels et les nouveaux «notables», art à multiples fonctions et symboles dans la société traditionnelle; puis l'art urbain issu de la formation dans les écoles et instituts des Beaux-Arts de plasticiens actifs dans leur propre pays ou à l'étranger; enfin un art de rue en milieu commerçant né de peintres et de sculpteurs populaires, qui exécutent commandes et œuvres surtout dans les faubourgs africains des grandes cités et produisent dans certains cas des créations plastiques personnelles.

Ce qu'a déclaré Octavio Paz au nom de l'Amérique latine reste vrai pour les autres continents: «Gens de la périphérie, habitants des faubourgs de l'histoire, nous sommes, Latino-Américains, les commensaux non invités, passés par l'entrée de service de l'Occident, les intrus arrivant au spectacle de la modernité au moment où les lumières vont s'éteindre. Partout en retard, nous naissons quand il est déjà trop tard dans l'histoire.» Et Paz de s'interroger: «saurons-nous concevoir un modèle de développement qui sera notre version à nous de la modernité?» (1969)[6].

La violence symbolique du pouvoir de légitimation artistique de l'Occident — à la prétention naturellement universelle — s'aplique terriblement à tous les artistes de ces peuples «autres». Ceux-ci sont jugés immédiatement et presque automatiquement comme des suiveurs et des épigones, de pâles imitateurs d'artistes occidentaux connus ou bien tenus pour des producteurs d'objets visuels savoureux à collectionner dans sa maison, mais indignes de musées réels ou imaginaires. Dilemme qui les prend dans une tenaille diabolique, quoiqu'ils fassent et proposent, sauf très rares exceptions de synthèses géniales ou de singularités différentes extrêmes.

Et si tel ou tel organisateur d'expositions internationales se préoccupe de ces créateurs, il est accusé de paternalisme, de néo-colonialisme, taxé de recherche d'un «alibi exotique» par ceux qui se retranchent derrière un manque d'information, information qu'ils savent bien recueillir du Japon, de la Corée du Sud ou de l'Australie, parce que pays nouvellement industrialisés en mesure de les inviter sans frais. Une banque de données sur ces artistes du dit tiers monde va se constituer qui leur enlèvera cet argument spécieux.

Il reste vrai qu'il est difficile de trouver la position juste entre condescendance et mépris quand il s'agit de juger des artistes de cultures si différentes de la nôtre. Une démarche de décentrement est nécessaire sans renoncer à des critères de qualité créatrice. Une extrême vigilance exercée avec sympathie s'avère de toute façon préférable, avec sa part de subjectivité et d'arbitraire, aux sélections officielles que l'on a pu voir dans certaines Biennales... Les choix sont d'autant plus délicats qu'ils se heurtent souvent à des susceptibilités nationales dues à l'héritage de la colonisation, à la fierté de l'indépendance et aux modèles occidentaux dominants.

Les rencontres et les dialogues artistiques avec les créateurs plastiques du Sud sont porteurs d'une autre dimension, plus complexe à analyser et à utiliser. Dans les arts traditionnels encore vivaces, avant que le pillage et les bouleversements socioculturels ne les fassent disparaître à moyen terme, mais également dans certaines expressions contemporaines se trouvent des gisements de «sacré», des réserves de «sens». Les arts plastiques là-bas sont plus aptes à produire présentification et puissance que représentation et expression, concepts de la tradition occidentale dominante, ainsi que vient de le montrer avec force un ouvrage tout récent, notamment à travers le texte de Lucien Stéphan[7]. Les objets produits bi ou tri-dimensionnels sont le plus souvent des réceptacles, des catalyseurs de forces piégées et redistribuées, des éléments de rituels magico-religieux qui manipulent la force vitale et les autres énergies interdépendantes.

Au-dessous et à côté des religions monothéistes du Livre dont on a voulu accabler les religions traditionnelles «païennes», celles-ci continuent à nous livrer une version différente du «sacré», qui peut être comprise dans une vision anthropologique et même «athée»: un lien de l'être humain au cosmos, à la nature, aux animaux et aux plantes, aux ancêtres et au surnaturel, à la grande famille et à la communauté, une participation vitale accordée à un équilibre cosmique précaire. Ce qui les oppose au désenchantement laïcisé du monde d'ici, où des individus *déliés* de tout, désespérément isolés ou astucieusement ludiques, ont perdu le sens des sociétés bizarrement dites «avancées» dans lesquelles ils vivent.

La nostalgie du Sud n'est plus seulement celle du Paradis perdu, de la nature retrouvée et de l'unité refaite, mais est une quête de spiritualités et d'arts de vivre dont l'absence fait cruellement souffrir un nombre croissant d'habitants du Nord. Une partie des artistes ici prolonge un art de dérision et de déconstruction, mais une autre a capté de nouvelles sources d'énergie, y compris parmi les plus en vue, Yves Klein, Mark Tobey, Joseph Beuys, Richard Long, Henri Michaux, Antonio Tapies, Sigmar Polke, etc. Peut-être le détour par l'Autre artistique peut-il éclairer et stimuler ceux qui cherchent. Ou alors veulent-ils seulement se rafraîchir, se juvéniliser, se revitaliser, se retremper, se régénérer? Opérer une transfusion sanguine? Effectuer un retour aux origines, aux commencements, aux sources, à la Mère, à la vie intra-utérine? Peut-être. Régression et tiers-mondisme engendreront des bricolages bâtards, mais aussi, dès maintenant, de nouvelles œuvres composites, de nouvelles cultures métisses, comme l'ont déjà prouvé le cinéma et la musique avec, à l'horizon, la création de *Nouvelles Andalousies* (J. Berque).

Mais, dira-t-on, ce rassemblement Nord-Sud d'individualités artistiques en nombre à peu près égal est le fruit de regards uniquement européens. C'est vrai, et l'Occident en a le droit sans vouloir expier des fautes ou des crimes, à moins d'être condamné à ne s'intéresser qu'à lui-même.

En revanche, le mouvement d'échanges et de réciprocités que les organisateurs souhaitent, devrait entraîner un jour que des regards «autres» se livrent à une entreprise similaire, après avoir eu la possibilité à leur tour d'explorer la planète artistique et de décider de leur sélection. Une autre fois, les uns et les autres le feront ensemble.

Alors, ouf! la planète tout entière, enfin... nous y serons! La coopération artistique, les métissages biologiques et culturels pourront se multiplier. L'universalité artistique véritable sera en place et l'utopie d'aujourd'hui deviendra mode et banalité.

Janvier 1989.

1
J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain*, Gallimard, 1988.

2
P.-P. Pasolini, *Ecrits corsaires*, Flammarion, 1979.

3
«Le sol tahitien devient tout à fait français» (P. Gauguin).

4
W. Lam a fait «le chemin inverse» (A. Breton), des peintres européens dévorateurs des arts «primitifs» d'Afrique. Picasso le savait bien, qui disait un jour à P. Loeb, furieux: «Il a le droit lui! Il EST nègre!»

5
C. Lévi-Strauss et D. Eribon, *De près et de loin*, Seuil, 1988.

6
Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, Gallimard, 1987.

7
J. Kerchache, J.-L. Paudrat, L. Stéphan, *L'Art africain*, Mazenod, 1988.

Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et «Magiciens de la Terre»

Thomas McEvilley

L'art a pour fonction sociale essentielle la définition du moi collectif — et sa redéfinition en fonction de l'évolution de la collectivité. Ses images, quel que soit leur degré de variété, de mystère ou d'abstraction, se fondent dans l'esprit collectif en une sorte de visage vacillant dans un miroir. L'exposition, quant à elle, est une tentative rituelle de rassemblement d'une communauté autour d'une définition d'elle-même, qu'il s'agisse d'une communauté récente ou déjà établie depuis longtemps[1]. L'examen approfondi des œuvres d'art de quelque culture que ce soit permet de faire ressortir la vision d'elle-même que la culture en question a eue ou a tenté d'avoir à chaque époque. Un musée, en tant que dépositaire de telles époques, illustre l'image qu'une culture a d'elle-même, image historiquement stratifiée. On pourrait comparer la collection permanente d'un musée aux marques que l'on trace sur un mur pour noter l'évolution de la taille d'un enfant, ou à une série discontinue de photos de voyage, ou encore à des prises de vue en accéléré de la modification du cours d'une rivière. Les expositions temporaires reflètent aussi des idées du moi, mais par le biais d'une vision fugitive plutôt que par des fragments conservés du passé, dans la mesure où les vitrines devant lesquelles on passe nous font entrevoir le moi dans le détail de son évolution.

Chaque objet suggère des définitions, mais tant qu'il n'est pas exposé, ses suggestions restent en sommeil. C'est l'exposition qui active ce pouvoir de définition et le canalise. L'objet exposé a été isolé de la matière environnante des choses, et disposé délibérément de manière à projeter une certaine affirmation de l'identité qui enveloppe tout sujet pénétrant dans son champ rien qu'en le regardant. Les spectateurs peuvent bien sûr repousser les attributions d'identité projetées par les objets exposés, mais ils doivent compter avec eux d'une manière ou d'une autre, que ce soit par le biais de l'assertion glorificatrice, de la résistance intérieure, de l'acceptation passive, de la distanciation ironique, ou de toute autre position. L'objet d'art exposé renferme alors une notion du moi dans un sens vivant et formateur, en tant qu'ensemble de suggestions et de propositions; quelque chose d'animiste est ici suggéré, étrangement similaire à la façon dont on parle des œuvres d'art en théorisant sur l'expression ou sur l'âme.

Une exposition est une proposition, et celle-ci est habituellement concentrée sur un point très précis, dans la mesure où un conservateur rassemble traditionnellement des objets qui auront tendance à confirmer leurs implications réciproques vis-à-vis de la réalité et du rôle du moi à l'intérieur de cette réalité. Les propositions sont souvent réparties en strates, ou en séries; elles émergent dans l'esprit comme une chaîne d'implications, à vrai dire comme une discussion globale bien que camouflée par des éléments de négation ou d'ambiguïté. Si l'exposition se propose de revendiquer la qualité de l'œuvre exposée, cette revendication se transforme tacitement en une déclaration de qualité. Au même moment l'affirmation de la qualité des éléments exposés se déploie en une troisième affirmation concernant leur importance historique, et cette proposition se transforme à son tour en une définition de l'histoire. C'est le courant particulier qui devra accueillir la notion spécifique d'importance qui elle-même dérive de la nature de la qualité, elle-même concrétisée par ces œuvres particulières. Pour autant que les idées dominantes sur la qualité, l'importance et l'histoire déterminent le sens de la nature humaine et de son dessein, la personne du spectateur finit par être emprisonnée dans un tissu de propositions; celles-ci renforcent ou menacent sa notion d'identité et son idée du sens de la vie. Vu sous cet angle, c'est le moi du spectateur qui est en jeu dans une exposition artistique, et non le moi de l'artiste. L'exposition s'empare du spectateur pour l'insérer dans son système de définitions, d'implications et de propositions, système muet mais convergent.

L'appropriation du spectateur n'est pas le simple fait de l'artiste ou de tout autre créateur des objets exposés: ceux-ci peuvent avoir exprimé un sens individuel de la notion du moi sans intention d'appropriation; c'est aussi le fait de l'organisateur d'exposition ou du conservateur qui transposent les objets de l'atelier à l'espace d'exposition, du privé à la sphère publique, les mettant en place ou en position, prêts à prendre le spectateur au piège. De ce point de vue, la muséologie est l'étude non pas des images ou des objets, mais des archives du moi humain, de sa suite de définitions et de redéfinitions, de sa nudité dans son propre passé.

Dans son processus de définition du spectateur, l'objet exposé avance aussi certaines assertions sur les groupes d'appartenance du spectateur. L'hégémonie d'une communauté de goût agit toujours à l'avantage des uns — notamment ceux qui en contrôlent les critères — et au désavantage des autres — ceux qui voient les choses différemment. En temps normal ces assertions qui découlent d'une œuvre d'art, ratifient tacitement une secrète prétention à la normalité de l'opinion d'une certaine classe ou clique, refusant en même temps ce statut aux exclus, implicitement désignés comme détenteurs d'une opinion anormale. Superficiellement, le groupe élevé au rang de la normalité par l'exposition d'une certaine définition de la qualité, l'atteint par son appartenance à une communauté de goûts; les autres groupes sont nécessairement supposés ne pas avoir le goût approprié. Mais étant donné que dans un milieu platonicien (englobant à peu près l'esthétique kantienne et la critique formaliste qui en dérive) la «faculté du goût» est une analogie cachée de l'âme[2], la dénégation du goût équivaut à une dénégation de l'humanité de ceux qui ne font pas partie du groupe dominant. Les membres de la communauté secrète du goût forment aussi la communauté des élus, de ceux qui ont une âme dans un monde de brutes. En attendant, la proclamation d'une ambition spirituelle masque une série d'autres ambitions, notamment les manifestations du pouvoir, et dans certains cas un matérialisme sous-jacent[3].

En proclamant la normalité des valeurs et des attitudes de la communauté qu'elle a pour objectif de rassembler, une exposition suggère également l'universalité de leur validité. Il se peut aussi qu'à travers cette affirmation qui ne nécessite apparemment pas de discussion, l'exposition semble faire la preuve de la véracité, ou du moins de la toute-puissance de la proclamation. Dans les périodes de stabilité, on voit un certain type d'exposition se standardiser, montrant que la société se rigidifie autour d'une structure de pouvoir qui se valide elle-même régulièrement en exposant les objets-fétiches du groupe au pouvoir. En s'identifiant mutuellement à un ensemble d'images qu'il considère comme les siennes propres, le groupe se trouve renforcé dans ses intérêts et dans le sens de leur simple exactitude. C'est de cette manière qu'une exposition est un événement social cimentant rituellement une classe qui, bien qu'en définitive ses limites soient économiques, se définit ouvertement par la similitude du milieu socioculturel. Il s'agit là d'un rite de rapprochement plus détendu et moins purement professionnel qu'un accord commercial, mais ce rite sert pareillement un groupe restreint dont les membres savent bien qui ils sont. On peut trouver dans l'ancienne Egypte ou dans l'Europe médiévale — mais il n'est pas nécessaire de

remonter si loin — des cas extrêmes d'un art et d'un style d'exposition ossifiés autour d'une structure sociale stable.

L'art moderniste de base était un étalage d'objets-fétiches camouflés, chargés de propositions cachées. Ces propositions fonctionnent comme une sorte de niveau de description caché, qui est présent d'une façon complexe dans l'art soi-disant non figuratif. D'un point de vue cosmogrammique par exemple, les peintures modernistes abstraites ont tendance à décrire des idées concernant la réalité, à la manière des illustrations des idées métaphysiques. La similitude visuelle entre les peintures de Piet Mondrian et certains styles classiques de l'abstraction tantrique indienne du XVIII[e] siècle reflète un contenu métaphysique similaire voulu par les artistes de ces deux domaines de comparaison, comme le montrent leurs déclarations. Les deux montrent une image métaphorique d'un univers mathématique gouverné de l'intérieur par une étroite pluralité de forces éternelles. De même les *drippings* de Jackson Pollock sont des cosmogrammes de la notion de fluctuation métaphysique, processus au cours duquel des entités émergent et s'effondrent sans périodes intermédiaires permettant d'arrêter leur définition. On peut appliquer de semblables observations à l'art moderniste dans sa presque totalité: les exemples classiques de celui-ci étaient fréquemment empreints d'intentions métaphysiques[4]. Ces propositions sur la nature du cosmos en amènent d'autres concernant la nature humaine et la réalité sociale — indiquant que les bases métaphysiques de celles-ci s'appuient sur les lois cosmiques.

Les déclarations de l'œuvre d'art sur l'identité individuelle et ses formulations métaphysiques sont entraînées dans un seul mouvement dynamique de dimension politique, où un type de descriptif ou de signifiant se développe, réunissant l'individuel et l'archétype. Les revendications et propositions concernant la notion du moi s'étendent ici de l'échelle de l'intérêt individuel ou particulier du groupe, à l'échelle de la nation. Les œuvres d'avant-guerre de l'Ecole de Paris par exemple, marquent tacitement l'hégémonie culturelle de l'Europe à cette époque, et notamment de la France; les œuvres d'après-guerre de l'Ecole de New York marquent pareillement, entre autres choses, l'émergence de l'hégémonie de l'Amérique. En concrétisant le courant du pouvoir, les œuvres d'art d'une culture dominante légitiment également la revendication d'un certain art de vivre; les œuvres de l'expressionnisme abstrait américain de la période de la guerre froide, par exemple, furent expédiées à l'étranger pour défendre la légitimité des démocraties capitalistes contre les dictatures communistes[5]. Dans un cadre encore plus large et plus global, l'art moderniste, unique et gigantesque icône, représentait la suprématie internationale de la classe riche et instruite qui appréciait, collectionnait et exposait ces fétiches.

Ce système de revendications dépourvues de mots produisit d'autres moyens convaincants, comme un style d'installation sémantiquement chargé qui se développa autour de l'abstraction moderniste. L'espace de la galerie en forme de «cube blanc[6]» purifié avec ostentation, revendique non seulement l'universalité, mais aussi l'éternité. L'espace d'exposition d'un blanc immaculé, souvent dépourvu d'ouverture, met en place pour la contemplation des fétiches de la classe dirigeante un non-espace abstrait ou idéalisé, comme les centres ritualisés des cultures archaïques, que leurs utilisateurs considéraient comme se situant hors de l'espace ordinaire, hors du temps et de la causalité. L'espace dédié à l'art est soustrait à toute contagion de changement, soustrait aux mouvements de la rue, aux conflits et divisions sociales qui y sont apparents — comme la confrontation avec les sans-abri —, et bien sûr à tout le contexte de la société comme ensemble de circonstances mouvantes plutôt que comme ordre éternellement approuvé. A l'intérieur de la galerie ou du musée protégés, comme dans un espace dévolu à des rites religieux, on partage le pain et le vin le soir du vernissage. Après cela, la consommation, marque de changement et de transformation, est interdite; les visiteurs ne doivent ni manger, ni boire, ni dormir, ni rire dans ce lieu. Les toilettes sont cachées, en négation du processus de défécation avec son message *sic transit*. La seule consommation autorisée, l'achat des œuvres d'art, se déroule en secret derrière des portes closes. L'art est présenté dans un espace qui suggère que le processus de changement dans le monde soit ici interrompu. Comme l'ancien centre rituel — l'espace situé au sommet de la ziggurat ou au cœur de la pyramide —, l'espace dédié à l'art est un cordon ombilical relié à l'éternité; par le biais de celui-ci la ratification de l'éternité est moulée sur certains objets et, par extension, sur les attitudes et l'hégémonie de la classe à qui ils appartiennent par communauté de goût. L'aspect quasi éternel du lieu implique que la ratification de ces œuvres ne s'affaiblisse ni ne change jamais; en conséquence, le goût (l'âme) qui se cache derrière les œuvres se trouve projeté dans l'éternité comme par l'effet d'une sanction ou d'un décret divin; la structure sociale qui s'appuie sur ce goût est, par le biais de la magie bienveillante qui consiste à rendre ses fétiches éternels, pareillement éloignée de l'idée de changement[7]. Le style de l'exposition apporte donc au réseau de persuasions de nouvelles propositions cachées.

Lorsqu'une culture expose les objets d'une autre, l'ensemble de propositions et d'appropriations s'en trouve élargi d'autant. Au-delà de l'échelle de l'individu, du groupement d'intérêts, de la nation et de la classe internationale, l'exposition met à présent l'accent sur les relations entre les zones de cultures multinationales. Le meilleur exemple est bien sûr l'exposition, par les cultures colonialistes occidentales, des objets appartenant aux cultures colonisées de ce qu'on appelle le tiers monde. Dans cette situation les objets exposés, qui dans leur contexte d'origine étaient fréquemment des fétiches religieux, deviennent à l'inverse les fétiches de la religion profane de l'impérialisme, justifiant symboliquement celui-ci par le fait que l'on contraigne ces objets à se soumettre à lui. La démonstration de la supériorité de la civilisation occidentale grâce aux conquêtes coloniales fut une idée très répandue en Europe dès le XVII[e] siècle. Enfermés au XIX[e] siècle dans les cabinets de curiosité et les premiers musées ethnographiques, les objets tribaux renforcèrent ce point de vue; ils représentaient la conquête des peuples traditionnels par la culture occidentale moderniste, un peu comme le butin pris sur les peuplades à peau sombre que l'on présentait lors des processions triomphales de la Rome antique. Le butin du colonialisme est aussi sa validation et la preuve de sa supériorité. De même que les *templa Augusti* situés aux confins de l'Empire, comme celui de Barygaza en Inde, les objets capturés représentent le bras de la civilisation occidentale, qui s'étend autour du monde, prenant ce qu'il veut, et prêt à défendre son droit à pouvoir agir de la sorte[8].

Tandis que les critiques occidentaux du début du XX[e] siècle commençaient à donner aux objets tribaux capturés le qualificatif d'«art», et tandis qu'on commençait à transférer ceux-ci des musées ethnologiques dans les musées d'art, ces objets étaient intégrés toujours plus profondément dans la grande série des fétiches modernistes garants de la supériorité de l'Occident. La réinterprétation de ces objets loin des intentions originales de leurs créateurs, extirpant leurs desseins pour les intégrer dans l'intentionalité d'un dessein étranger et faisant de même avec leur goût, représente une violation perpétuelle de l'intégrité de la culture étrangère. Cela suppose que les créateurs ne comprenaient pas les intentions contenues dans leurs propres objets, et qu'il fallait l'œil soi-disant supérieur du connaisseur occidental pour leur expliquer à quoi leurs objets étaient réellement destinés. Transférés à présent des musées ethnologiques dans les musées d'art, les objets usurpés concrétisent en silence bien qu'avec éloquence l'affirmation que la transcendance du regard de la culture occidentale rectifie la mauvaise compréhension des autres peuples du globe[9].

La stratégie de l'exposition moderniste est d'estimer que l'installation d'objets tribaux dans l'environnement épuré de la galerie les libère de leur contexte; cette stratégie les place en fait dans le contexte des prétentions de l'Occident à se situer hors de tout contexte. Ce qui les colonise à nouveau rétrospectivement, en une délectation de leurs cadavres. Dans l'exposition moderniste de ce qu'on appelle l'art primitif, l'idée esthétique ou formaliste de l'art est imposée aux objets ayant des desseins fondamentaux différents. La vue historicisante hégélienne est imposée aux objets envisagés dans une appréhension différente du temps. Les critères de qualité occidentaux sont imposés aux œuvres qui, bien qu'il s'agisse d'«art», n'ont pas été créées selon leurs principes. Le résultat est une prétention à l'universalité d'une certaine idée de qualité, ou d'un certain goût — une prétention qui dépasse globalement l'échelle du spectateur pour s'étendre jusqu'à l'échelle de la culture.

La conviction qu'il existait des valeurs universelles et immuables et que ces valeurs s'abritaient dans la politique culturelle et sociale de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique — politique des nations colonisatrices essentiellement — était typique du modernisme et fut effectivement l'un de ses abris historiques. Le modernisme hégélien énonçait l'histoire comme une force travaillant téléologiquement à atteindre un but; cette force, universel subjectif agissant au sein de particuliers objectifs, devait recevoir sa définition et sa position dominante d'un groupe d'individus hyperconscients qui, par le moyen d'une vision ou d'une intuition supérieures, apercevraient les valeurs vers lesquelles l'histoire tendait secrètement, et l'aideraient dans sa démarche. Ce rôle d'avant-garde historique fut assumé par les nations colonialistes, tout à fait comme les croisés avaient jadis justifié leur conquête au nom du salut des âmes.

Le modernisme, s'appuyant sur un mysticisme du progrès et de la méthode scientifique, se voyait lui-même comme un point de vue global ou transcendant, capable de se placer au-dessus des innombrables points de vue tribaux des autres peuples et de les juger. Il a fini récemment par sembler représenter seulement un point de vue tribal lui-même, celui de la chrétienté occidentale depuis la Renaissance. L'image indiscutée qu'elle a d'elle-même, met en jeu le rôle de conquérant qui remonte au moins au XI[e] siècle. Il en résulta peut-être le fait que le contact avec d'autres cultures, ébauché par les Croisades et intensifié par le colonialisme, ne suffit pas immédiatement à relativiser les attitudes européennes (ou chrétiennes) par rapport à une plus large échelle, mais sembla les renforcer par le biais d'une soumission imposée aux peuples étrangers. Plus près de nous, la notion de communauté des nations envisagée comme un village global a entraîné une critique et une relativisation des attitudes occidentales.

La menace de voir la culture occidentale détruire l'écosystème de la terre entière, pour ne pas parler de la destruction totale de la terre elle-même, la dévastation du Sud-Est asiatique causée par les intrusions néo-coloniales, la longue impasse de la guerre froide, tout cela et bien d'autres problèmes encore fit prendre conscience que la culture occidentale, envisagée sur un plan historique, ne pouvait plus être indéfiniment justifiée par le seul symbolisme. La croyance stupide en son caractère universel et éternel était ébranlée. Les bouleversements sociaux qui en résultèrent eurent une résonance à travers le monde de l'art.

Le sentiment que sa propre culture ne définit pas un modèle que toutes les autres cultures sont loin de valoir, mais simplement une position parmi d'autres, est l'essence même du revirement d'opinion que l'on appelle postmodernisme et qui relativise toutes les communautés de goût. Ceci ne signifie pas la fin de la qualité ou de l'autorité du goût, mais sa limitation à un groupe conditionné. A l'intérieur d'une communauté d'individus conditionnés de la même façon, les standards de qualité consensuels établissent des définitions, des liens et une justification, dans les limites de ce consensus. Et pourtant au sein d'une autre communauté, ou au sein de la même communauté mais à une époque différente, des standards totalement différents peuvent être définis, standards tout aussi réels en leur temps, et selon les mêmes principes de réalité: ils offrent à leur groupe un domaine d'autoréflexion et d'autodéfinition, un miroir lui servant à considérer les significations de ses changements et de ses évolutions, aussi bien que des hypothèses de base qui soient pour lui relativement stables.

La stratégie d'une exposition postmoderne débute par la découverte du fait que les catégories et critères n'ont pas de validité innée — mais seulement la validité qui leur est appliquée — et que leur trangression peut donc être une ouverture vers la liberté. En termes de culture de l'exposition, cela signifie que les hommes peuvent exposer aux autres hommes n'importe quoi pour n'importe quelles raisons dès l'instant que ces raisons peuvent avoir une résonnance à l'intérieur du groupe en question. L'exposition postmoderne ne prend pas part au conflit des différentes notions de qualité, de priorité ou de centralisme historique. Cela permet à différents desseins, différentes définitions et standards de qualité de se côtoyer sans qu'aucun d'entre eux n'exerce une prédominance ou une autorité sur les autres. De même le programme postmoderne de l'histoire de l'art nécessite des études sur les canons, envisagés dans leur relativité d'une époque à une autre au sein de la même tradition, et d'une tradition à une autre. Le propos de ces études ne sera pas la recherche d'une essence qui soit commune à tous, mais l'insistance sur la différence elle-même.

La stratégie de l'exposition postmoderne doit s'efforcer d'obtenir non pas des fragments d'uniformité, comme c'est le cas pour l'exposition moderniste avec sa tentative d'universalisation des canons, mais d'atteindre une concentration sur la différence qui honore l'autre et lui permet d'être lui-même, sans essayer de réduire l'innombrable multiplicité en posant le principe autoritaire d'une uniformité cachée. Elle met en jeu le difficile idéal qui consiste à laisser les choses être ce qu'elles sont, ou ce qu'elles étaient lorsqu'elles étaient elles-mêmes, avant d'être intégrées dans des catégories qui ne sont pas les leurs. Un échec dans ce domaine entraîne au moins une prise de conscience, ou une tentative de prise de conscience de la catégorie et de la qualité qui sont impliquées dans cette tactique, ainsi que de leurs raisons et limitations. Elle n'énonce pas un principe unificateur de la qualité, mais de nombreux principes pluralistes et relativisés; elle n'énonce pas non plus un principe unificateur du mouvement général, ni de l'histoire de l'art, ni bien sûr de l'histoire, ni aucune hiérarchie définie. Dans les années 80 la relativisation des attitudes occidentales a débouché sur une nouvelle approche des cultures non occidentales avec un sentiment fasciné de la réalité de leur différence, vue non comme un romantisme du noble sauvage, mais comme un intérêt pour le futur, intérêt partagé et véritablement mutuellement dépendant.

«Magiciens de la Terre» est une tentative marquante d'exécution d'une stratégie d'exposition postmoderne — c'est-à-dire une stratégie qui essaie consciemment de négliger les croyances modernistes vis-à-vis des canons universels, de l'histoire dominée par le progrès, et de la réalité transcendante de la forme pure. Ecrivant ce texte avant l'exposition, je ne sais pas (peut-être ne le saurai-je pas non plus après) si «Magiciens de la Terre» remplit bien son contrat postmoderne. Il y a certains problèmes de méthode qui résultent en partie de l'échelle de l'exposition. Celle-ci doit présenter cent artistes, répartis à peu près également entre Occidentaux et non-Occidentaux. Cette sélection bipartite, en dépit de ses intentions libérales, donne encore une très grande prépondérance au groupe occidental dont la population est bien moindre. Les commissaires de l'exposition ont pourtant le sentiment que la distinction occidental/non-occidental est d'une authenticité discutable (étant donné la situation du Japon), ainsi que le mélange des cultures en général; ce sentiment n'est pas dénué de plausibilité.

Un autre problème de méthodologie, affecté en partie par l'échelle de l'exposition, est lié au fait que la sélection des œuvres est effectuée en grande majorité par des individus occidentaux, qui peuvent avoir tendance à imposer à tous leurs choix un goût particulier en dépit d'un effort sincère pour éviter cela. Dans certains cas, mais pas toujours, les commissaires se sont fait aider dans leur sélection par des experts locaux. L'idéal aurait peut-être été que cela se passe ainsi pour chaque cas, les œuvres de chaque communauté étant choisies par des experts représentatifs de la communauté en question, mettant en valeur de ce fait une variété de critères de qualité, chacun ayant la même prétention à la reconnaissance. Le fait que ceux qui ont établi les sélections ne soient parfois pas des experts dans le domaine où ils devaient effectuer leur choix et que dans certains cas ils n'aient peut-être pas vu un échantillonnage totalement représentatif des œuvres disponibles, ajoute un degré de hasard évident qui équilibre en quelque sorte les problèmes méthodologiques, grâce à son ouverture.

«Magiciens de la Terre» espère en fin de compte apporter un point de vue sur la situation globale de l'art contemporain avec toutes ses fragmentations et différences. Ce point de vue peut à son tour modifier la forme des grandes expositions internationales qui négligent l'art de 80 % de la population mondiale. Il se peut qu'elle élargisse considérablement le lot d'artistes susceptibles d'être montrés, et qu'elle modifie ainsi complètement les courants dominants en matière de goût. La réalité de l'art contemporain en tant qu'entreprise partagée entre les artistes d'Europe, d'Amérique, d'Inde, de Chine, du Japon, d'Australie, d'Egypte et d'autres pays, demande une révision de la considération de l'histoire et de ses multiples courants et directions. Les artistes contemporains en Inde assimilent l'Ecole de Paris et l'Ecole de New York de la même façon que les artistes européens et américains assimilèrent des fragments de l'art africain et océanien[10]. En Chine, les artistes contemporains luttent pour entremêler les styles de traditions millénaires et les influences qui leur parviennent actuellement d'Occident. En Australie, les artistes aborigènes d'aujourd'hui découvrent des interférences entre leurs styles traditionnels et l'abstraction des années 60. En Grèce, les artistes contemporains se penchent tour à tour sur l'Acropole et sur le travail de Joseph Beuys.

Dans la mesure où cette exposition, comme n'importe quelle autre, s'efforce de remplir les deux fonctions de définition et de rapprochement, son échelle globale entraîne quelques problèmes. Son problème majeur sera peut-être de manipuler l'échelle quasi universelle de l'exposition sans énoncer de principes universels, d'éviter les affirmations platoniciennes de justification universelle et éternelle qui pourraient bien surgir d'un sens extatique du rapprochement global. Sa contradiction interne cachée — dont la résolution serait glorieuse pour l'exposition — réside dans le fait qu'il ne peut exister de définition si ce n'est par rapport à ce qui est extérieur à la définition, et qu'il ne peut exister de rapprochement à l'intérieur d'un groupe si ce n'est par rapport à un autre groupe. Cherchant non pas à imposer des catégories mais à créer une ouverture, «Magiciens de la Terre» définit l'indéfini ou la variété contradictoire, et propose un rapprochement autour de la contradiction, de la pluralité et du manque d'essence, autour d'une idée du moi qui serait relative, changeante, avec de multiples facettes, autour, en d'autres termes, d'une non-idée du moi, ou d'une idée du non-moi. La difficulté de ce projet est proportionnelle à son importance.

Traduction Elisabeth Galloy.

1
Pour plus d'informations, voir Thomas McEvilley, «On the Art Exhibition in History: The Carnegie International and the Redefinition of the American Selß», dans le catalogue de l'exposition *Carnegie International*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 1988, p. 18-23.

2
La notion de Kant sur la faculté de jugement ou de goût remonte dans l'histoire de la pensée jusqu'à «l'œil de l'âme», idée de Platon développée dans *La République* (7527^{e}, 533d). La doctrine de Plotinus (*Enneades* 5.8.1.) devint la base de la théorie esthétique des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, de Shaftesbury à Kant et Goethe.

3
Ceci est illustré par la collaboration de Bernard Berenson avec le marchand Joseph Duveen, qui lui offrit 25 % sur les ventes d'œuvres que Berenson dénaturerait auprès des clients, usant de son autorité dans le monde du goût — à la manière d'un prêtre en matière d'âme — pour manigancer à son prore avantage. (Voir Colin Simpson, «The Bilking of Jules Bache», *Connoisseur*, octobre 1986, et «The Berenson Scandal», *ibid.*) Greenberg faisant des bénéfices sur des ventes d'œuvres d'artistes qu'il avait élevés au pinacle et fait reconnaître grâce à sa position dictatoriale en matière de goût est un exemple du même ordre.

4
Pour un ensemble d'essais sur cet aspect de l'art moderne, voir Maurice Tuchman, *The Spiritual In Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York 1986. Voir aussi Thomas McEvilley, «The Opposite of Emptiness», *Artforum*, mars 1987, et «Heads It's Form, Tails It's Not Content», *Artforum*, novembre 1982.

5
Voir le matériel réuni dans *Pollock and After, The Critical Debate*, ed. Francis Frascina, Harper and Row, New York 1985.

6
C'est ainsi que Brian O'Doherty appelait la façon d'exposer l'art moderne après Betty Parsons. Voir O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, préface de Thomas McEvilley, Lapis Press, Santa Monica California 1986.

7
Etant donné que les critères de qualité qui sont à la base des œuvres sont censés ne jamais changer, les œuvres d'art qui les réunissent deviennent des objets d'investissement transcendants, plus stables que la monnaie ou les actions, hors d'atteinte des fluctuations de valeurs provoquées par des phénomènes sociaux. Ce processus fut concrétisé, ou devint une corrélation objective, lors du krach boursier de New York le 19 octobre 1987 suivi de l'ébranlement du marché mondial; tandis que les actions s'effondraient, la valeur des œuvres d'art montait. L'art était légitimé de manière transcendante alors qu'il englobait des valeurs plus profondes et plus durables que les valeurs de l'argent et de la réalité matérielle en général. Les rapports traditionnels de l'art et de la religion, empreints par conséquent de la notion d'un type de valeur «au-delà» du matériel, sont secrètement évoqués dans ce contexte de marché comme ils l'étaient dans la critique qui mettait l'accent sur la forme pure.

8
Pour les *templum Augusti* à Barygaza, voir Sir Mortimer Wheeler, *Rome Beyond the Imperial Fronteirs*, Nelle, Londres 1954, p. 177.

9
Il y eut récemment un exemple particulièrement flagrant d'une telle usurpation: ce fut l'exposition du Museum of Modern Art de New York en 1984, «'Primitivism' in Twentieth Century Art». Annexés comme accessoires de l'histoire de l'art moderne occidental, les objets usurpés d'Afrique, d'Océanie et d'ailleurs n'étaient pas seulement arrachés à leurs desseins et systèmes de valeurs d'origine, mais étaient subordonnés à des objets qui en fait dérivaient de ces desseins et systèmes de valeurs et au regard desquels, par un reversement de la chaîne historique, les objets tribaux n'étaient que des accessoires. Ces objets tribaux étaient entraînés de force dans une vue de l'histoire à laquelle ils n'avaient pas contribué, une vue qui consistait en partie en leur subordination. La fonction rassembleuse de l'exposition y était portée à une extrémité tout à fait perverse. En s'identifiant superficiellement et sans jugement à des objets des cultures non occidentales, le public occidental les arrachait à leur propre groupe d'identité sans les inclure véritablement dans un autre, les laissant partir à la dérive avec un amarrage trop léger sur un océan de changements de signification imprévisibles et explosifs.

10
Pour une discussion sur la situation complexe de la diffusion, voir Thomas McEvilley, «The Common Air: Contemporary Indian Art», *Artforum*, été 1986.

Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine

Homi Bhabha

Qu'est-ce qui est en jeu dans le qualificatif «occidental» appliqué à la théorie culturelle contemporaine? La théorie critique s'occupe souvent des textes du tiers monde dans le cadre des traditions ethnologiques coloniales, soit pour leur donner un sens plus «universel» au sein de son propre discours culturel, soit pour mieux dénoncer le signe logocentrique occidental, le «sujet» idéaliste, voire les illusions et désillusions de la société civile. C'est une manœuvre classique du savoir théorique, par quoi, une fois ouvert le gouffre de la «différence» culturelle (de l'indétermination du sens ou du décalage du signifiant), on doit trouver quelque métaphore de l'«altérité» afin d'englober cette différence. Pour lui donner une efficacité institutionnelle en tant que discipline, il faut faire en sorte que la connaissance de la différence culturelle prenne une hypothèque sur l'«autre». Cet autre devient *ipso facto* la vision imaginaire d'un certain espace culturel, ou même la certitude d'une forme de savoir théorique qui déconstruit l'«avantage» épistémologique de l'Occident. Surtout, le lieu de la différence culturelle devient un pur vestige d'une farouche querelle d'école où il n'a plus de place ni de pouvoir. Le despote turc de Montesquieu, le Japon de Barthes, la Chine de Julia Kristeva et les «païens» cachinahua de Lyotard participent tous à une stratégie du texte. On invoque l'autre, on le cite, on le cadre et on braque les projecteurs sur lui. L'autre perd sa faculté de signifier, de nier, d'instaurer son «désir», de cliver son «signe» d'identité, d'imposer son discours institutionnel et oppositionnel. Même si l'on connaît parfaitement la teneur d'une culture autre, même si on la représente en évitant l'ethnocentrisme, c'est sa situation de clôture des grandes théories (l'exigence que, en termes analytiques, elle soit le bon objet de la connaissance et non l'instance rebelle de la différence) qui reproduit une relation de dominant à dominé, et fait peser les plus graves soupçons sur les pouvoirs institutionnels de la théorie critique.

Cela dit, il convient de faire une distinction entre l'histoire officielle de la théorie critique, et son aptitude à l'évolution et l'innovation conceptuelles. Malgré son fonctionnalisme étroit, la critique de la structure temporelle de la «totalité» hégélienne-marxiste proposée par Althusser laisse entrevoir la possibilité de penser les «rapports de production» dans un temps historique différencié. Lorsque Lacan situe le signifiant du désir à la charnière du langage et du droit, il permet d'élaborer une forme de représentation sociale qui prend acte de la structure ambivalente du subjectif et du social. En faisant l'archéologie de l'appréhension de l'homme moderne «occidental» comme une question de finitude, un être indissociable de son placenta, de son «autre», Foucault renvoie le postulat de progression linéaire des sciences sociales (les principaux discours impérialistes) face à ses limitations historicistes. On peut réduire ces modes d'analyse à des bisbilles intestines autour de la causalité hégélienne, de la représentation psychique et de la théorie sociologique. Ou alors, on peut les transposer, transformer leur champ d'application en une remise en question du projet de modernité, dans la grande tradition révolutionnaire d'un C. L. R. James contre Trotski, ou d'un Frantz Fanon contre la phénoménologie et la psychanalyse existentialiste. En 1952, c'est Fanon qui a suggéré qu'une lecture différentielle de la notion de l'Autre énoncée par Lacan pourrait apporter un meilleur éclairage sur la condition coloniale que la lecture marxiste de la dialectique maître/esclave.

Il sera peut-être possible d'opérer cette transposition si nous percevons dans la théorie critique la tension entre son carcan institutionnel et sa capacité révisionniste. Les allusions continuelles à l'horizon des cultures autres sont ambivalentes. Elles sont le lieu d'une invocation, mais aussi le signe que cette sorte de théorie critique ne pourra conserver indéfiniment son rôle d'instrument de contradiction officiel de l'idéalisme occidental. Ce qu'il faut faire, c'est mettre au jour un nouveau territoire de transposition, une autre manifestation du raisonnement analytique, un autre angle d'approche des politiques de la domination culturelle. Nous verrons mieux où pourrait se trouver le nouveau terrain de la théorie si nous constatons d'abord que bon nombre de ces idées post-structuralistes s'opposent déjà à l'esthétique et l'humanisme occidentaux des Lumières. Elles ne constituent rien de moins qu'une déconstruction de l'empire du moderne, de ses valeurs légales, de ses goûts littéraires, de ses impératifs catégoriques politiques et philosophiques. Ensuite, nous devons replacer dans l'histoire l'«avènement du signe», la «question du sujet», ou l'«interprétation discursive de la réalité sociale», pour ne citer que quelques thèmes privilégiés de la théorie contemporaine. Cela ne pourra se faire que si nous replaçons les exigences référentielles et institutionnelles de ce travail théorique dans le champ de la différence culturelle, et non de la *diversité culturelle*.

Les textes historiques de la grande époque coloniale, entre la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e], vont exactement dans ce sens. Car au moment même où la question de la différence culturelle se faisait jour dans les textes coloniaux, des discours sur la «civilité» définissaient le phénomène concomitant de l'émergence de la modernité occidentale. Ainsi, la genèse politique et théorique de la modernité n'est pas à chercher seulement dans les origines de l'idée de civilité, mais aussi dans l'histoire du mouvement colonial. Elle se trouve dans la résistance des populations colonisées au Verbe de Dieu et de l'homme, autrement dit au christianisme et à la langue du colonisateur. Les transmutations et transpositions des traditions indigènes dans leur opposition à l'autorité coloniale démontrent combien le «désir du signifiant» ou l'indétermination de l'intertextualité sont profondément inscrits dans la lutte contre une domination par le pouvoir et par le savoir.

Dans *India Missions* (1839), un livre d'une portée considérable, le missionnaire protestant Alexander Duff nous fait entendre distinctement les accents d'une culture de résistance, mais il nous dévoile aussi le mécanisme précaire et dangereux de la transformation culturelle: «Prenez une doctrine que vous croyez particulière à la révélation, et dites aux gens qu'ils doivent être régénérés, qu'ils doivent renaître à la pureté, sinon ils ne pourront jamais "voir Dieu". Sans vous laisser le temps de vous retourner, ils vont peut-être partir en disant: "Oh, mais ce n'est pas nouveau. Nos shastras nous disent la même chose. Nous savons et nous croyons que nous devons renaître, car tel est notre destin." Mais qu'entendent-ils par là? Ils pensent qu'il s'agit de renaître sous une autre forme, conformément à leur système de transmigration ou de naissances successives. Pour éviter d'avoir l'air d'accréditer une doctrine aussi absurde et pernicieuse, vous modifiez votre langage. Vous leur dites qu'il doit y avoir une deuxième naissance, qu'ils doivent être deux fois nés. Or, il se trouve que cela aussi, comme toutes les phraséologies analogues, est déjà pris. Le fils d'un brahmane doit subir certains rites cérémoniels purificatoires et initiatiques avant d'accéder véritablement à la condition de brahmane. Le dernier rite est l'attribution du fil sacré, suivi d'une récitation du Gayatri, le verset le plus sacré des Veda. Cette cérémonie constitue "sur les plans religieux et métaphorique, leur deuxième naissance." D'où leur appella-

tion singulière d'hommes deux fois nés, ou régénérés. *C'est pourquoi votre langage remanié peut donner simplement l'impression que tous doivent devenir de parfaits brahmanes, afin de "voir Dieu".»* (C'est moi qui souligne.)

Les fondements de la certitude évangélique ne se heurtent pas à la simple affirmation d'une tradition culturelle antagoniste. Le mécanisme de transposition fait apparaître un terrain politique et culturel litigieux au cœur de la «représentation» coloniale. Ici, la parole de l'autorité divine est viciée par l'affirmation du signe indigène et, dans l'exercice même de la domination la langue du maître devient hybride: ni une chose ni l'autre. Le sujet colonisé imprévisible (miconsentant, mi-réfractaire, et dont il faut toujours se méfier) crée un problème insoluble de différence culturelle pour la sphère même de l'autorité culturelle coloniale. Le «système subtil de l'hindouisme», comme disaient les missionnaires au début du XIX[e] siècle, a eu d'énormes conséquences sur les politiques de conversion au christianisme. L'autorité écrite de la Bible était ébranlée, et avec elle l'idée d'une évidence du christianisme et de son antériorité historique, qui sous-tendait toute l'entreprise d'évangélisation coloniale. On ne pouvait plus être sûr que le Verbe véhiculait la vérité quand des missionnaires européens le propageaient dans le monde colonial. Il fallait donc trouver des catéchistes indigènes, qui apportaient leurs contradictions culturelles et politiques personnelles, et se trouvaient souvent soumis aux pressions de leur famille ou leur communauté.

Cette révision de l'histoire de la théorie critique repose, ai-je dit, sur la notion de différence, et non de diversité, culturelle. La diversité culturelle est un objet épistémologique (la culture comme objet d'une connaissance empirique), tandis que la différence culturelle est un phénomène de sens, par quoi les énoncés de la culture et sur la culture opèrent des distinctions, et autorisent la production de domaines de référence, d'application et de compétence. La diversité culturelle est la reconnaissance de «contenus» et usages culturels donnés d'avance, maintenus dans le cadre temporel du relativisme. Elle donne naissance à des notions rassurantes de multiculturalisme, d'échange culturel, ou de culture de l'humanité. La diversité culturelle est aussi la représentation d'une rhétorique de la séparation de cultures unifiées qui n'ont pas été souillées par l'intertextualité de leur situation historique, et survivent dans l'utopie du souvenir mythique d'une identité collective unique. La diversité culturelle peut même devenir un système d'organisation et d'échange de signes culturels dans certains des premiers exposés structuralistes de l'anthropologie.

Par le biais de la notion de différence culturelle, je voudrais attirer l'attention sur un lieu de convergence, et un territoire perdu, des débats critiques contemporains. Car ils reconnaissent tous que le problème du culturel apparaît seulement aux frontières sémantiques des cultures, où les sens et les valeurs sont (mal) interprétés, et où les signes sont détournés. Pourtant, la réalité de la limite, ou du texte-limite, de la culture fait rarement l'objet d'une réflexion théorique en dehors des polémiques moralisantes contre les préjugés et les stéréotypes, ou de l'affirmation globale d'un racisme individuel et institutionnel, qui décrit les effets, et non les composantes du problème. Par là est niée la nécessité d'envisager la limite de la culture par rapport à l'énonciation d'une différence culturelle.

La différence culturelle gravite autour de l'ambivalence de l'autorité culturelle: la volonté de dominer au nom d'une suprématie culturelle qui n'est elle-même créée que dans le moment de la différenciation. Et c'est l'autorité même de la culture comme connaissance d'une vérité de référence qui est en jeu dans le concept d'énonciation. L'acte d'énonciation introduit un clivage dans le présent performatif, ou identification culturelle, un clivage entre l'exigence culturelle traditionnelle d'un modèle, d'un fonds commun et d'un système de référence stable, et la négation inévitable de la certitude par la formulation de nouvelles exigences, significations et stratégies culturelles dans le présent politique, comme mise en œuvre de la domination ou de la résistance. Le conflit oppose souvent le temps narratif mythique ou théologique du traditionalisme (de gauche ou de droite) au temps fluctuant, stratégiquement décalé, de la formulation d'une politique historique de négociation. Or, le temps de la libération, nous fait bien comprendre Fanon, est celui d'une incertitude culturelle, et, surtout, d'un flottement des significations et des représentations.

«Mais ces créateurs [colonisés] oublient que les formes de pensée, que l'alimentation, les techniques modernes d'information, du langage et de l'habillement ont réorganisé dialectiquement le cerveau du peuple et que les constantes qui furent les garde-fous pendant la période coloniale sont en train de subir des mutations terriblement radicales. Ce créateur qui décide de décrire la vérité nationale, se tourne paradoxalement vers le passé, vers l'inactuel. Ce qu'il vise dans son intentionnalité profonde, ce sont les déjections de la pensée, le dehors, les cadavres, le savoir définitivement colonisé. [...] Il ne suffit pas de rejoindre le peuple dans ce passé où il n'est plus, mais dans ce mouvement basculé qu'il vient d'ébaucher et à partir duquel subitement tout va être mis en question. C'est dans ce lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple qu'il faut que nous nous portions[1].»

L'énonciation de la différence culturelle soulève la question du partage entre passé et présent, entre tradition et modernité, au niveau de la représentation culturelle et de sa sphère d'autorité. Car on s'aperçoit que dans une dénotation du présent, telle chose en vient à être répétée, déplacée et transposée au nom de la tradition, sous la forme d'un rappel du passé qui n'est pas forcément le signe infaillible d'une mémoire historique, mais une stratégie visant à représenter l'autorité sur le mode de l'artifice et de l'archaïsme. Cette reproduction dissimule les origines du combat. Elle escamote l'effet homogénéisateur des symboles et icônes culturels, en jetant un doute sur la validité de la synthèse culturelle en général.

Cela nous oblige à remettre en perspective notre idée de l'identité culturelle. Là, je pense que le passage de Fanon peut nous aider, à condition de le réinterpréter légèrement. Que laisse-t-il entendre quand il met les «constantes» en regard d'une culture perçue comme un combat politique, qu'il désigne par la formule superbe et énigmatique de «lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple»? La portée des propos de Fanon dépasse le théâtre du combat colonial pour atteindre à une critique de la valeur esthétique et politique que nous attribuons à l'unité des cultures, surtout celles dont l'histoire est marquée par une longue période de domination et d'incompréhension. Les cultures, aussi imperméables soient-elles, ne sont jamais totalement unifiées, ni dans un simple rapport dualiste aux autres: soi et l'autre. Ce n'est pas parce qu'une certaine pensée humaniste veut que nous appartenions tous à une seule et même culture de l'humanité, par-delà les démarcations ponctuelles. Ni parce qu'un certain relativisme suppose que notre aptitude *culturelle* à parler des autres nous «met forcément à leur place», dans une sorte de «relativisme des distances» dont le philosophe Bernard Williams parle longuement dans *Ethics and the Limits of Philosophy*.

Si un texte, ou un système de sens, culturel ne peut se suffire à lui-même, c'est parce que l'acte même de signifier, le lieu de l'écriture ou de la parole, compromet toute prétention à la souveraineté ou l'authenticité. Cela ne tient pas tellement à ce que les ethnologues pourraient appeler des attitudes diverses à l'égard des systèmes symboliques au sein de cultures différentes. Cela tient plutôt à la structure même de la représentation symbolique, non pas le contenu du symbole ou sa «fonction sociale», mais la structure de la symbolisation. Cette différence dans le langage est déterminante pour la production de sens, et garantit en même temps que le sens n'est jamais simplement mimétique et transparent, que le travail d'interprétation ne peut jamais répondre totalement aux «intentionnalités» du texte.

La différence du langage qui sous-tend toute manifestation culturelle est mise en lumière par la description sémiotique courante de la coupure entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation, qui n'apparaît pas dans le prédicat, mais confirme son inscription dans une culture, sa référence à un temps et un espace donnés. Le pacte d'interprétation n'engage pas seulement le «je» et le «vous» désigné dans le prédicat. La production de sens exige le passage par un tiers espace, qui représente à la fois les conditions du discours et la stratégie institutionnelle dont il ne peut prendre conscience. D'où une ambivalence et un décalage dans l'acte d'interprétation. On ne peut faire porter directement le pronom «je» de la proposition sur le sujet disséminé de l'énonciation, qui reste une relation spatiale au sein des schémas et stratégies du discours. Le sens de l'énoncé n'est proprement ni l'un ni l'autre. Et cette ambivalence s'impose avec plus de force encore quand on s'aperçoit que le contenu de la proposition se refuse à dévoiler le lieu de son inscription, qu'il n'y a pas moyen de déduire le contexte du contenu.

L'intervention d'un tiers espace qui fait naître l'ambivalence dans la structure du sens détruit le «miroir» de représentation où le savoir culturel se révèle continuellement comme un «code évolutif», pour reprendre l'expression de Marshall Sahlins[2]. Cette intervention contredit proprement notre perception de l'identité culturelle historique comme facteur d'homogénéisation, ratifié par le passé originel et perpétué dans la tradition nationale du peuple. En d'autres termes, la temporalité «disruptive» de l'énonciation décale le récit de la nation occidentale, qui s'écrit, comme le souligne Benedict Anderson, dans un temps homogène séquentiel[3].

Nous commençons alors à comprendre pourquoi la thèse d'une «originalité» ou d'une «pureté» foncière des cultures est intenable, sans même avoir besoin de considérer les preuves historiques de leur hybridité. Le «lieu de déséquilibre occulte» évoqué par Fanon nous permet, une fois réinterprété dans l'optique d'une théorie du sens culturel, de voir la nécessité de la théorie, mais aussi le poids que la notion réductrice d'identité culturelle fait peser sur notre vision du changement politique. Pour Fanon, le peuple qui met en marche le changement culturel révolutionnaire est lui-même porteur d'une identité hybride. Il est pris dans le temps discontinu de la traduction et de la négociation. Dans sa lutte pour la liberté, le peuple algérien détruit la cohérence de la tradition nationaliste qui procurait des garde-fous contre l'emprise culturelle coloniale. Les intellectuels indigènes qui assimilent le peuple à la «véritable culture nationale» seront déçus, car ce peuple

devient précisément un principe de réorganisation dialectique, et se construit une image mentale de sa culture à partir du texte national traduit dans des formes occidentales «modernes» de moyens d'information, de langage et d'habillement. Le lieu politique et historique de l'énonciation étant déplacé, il transforme les «significations» de l'héritage colonial en signes d'un peuple sur le chemin de la liberté.

«J'ai fait valoir un certain vide, ou doute, accompagnant toute assimilation des contraires – je l'ai fait valoir afin de mettre au jour ce qui me semble une fabuleuse convergence d'éléments[3].» Ce vide sur lequel médite le grand écrivain guyanais Wilson Harris dévoile la dimension culturelle et historique de l'espace de l'énonciation où je vois la condition préalable à l'expression de la différence culturelle. Le vide engendre ce déséquilibre occulte qui présage de puissants changements culturels. Il n'est pas indifférent que les capacités productives du tiers espace aient une origine coloniale ou postcoloniale. Car la volonté de descendre dans ce territoire étrange où je vous conduis pourrait aboutir à la découverte d'un moyen de conceptualiser une culture inter-nationale, fondée non pas sur l'exotisme ou l'humanisme de la *diversité* des cultures, mais sur l'expression de l'*hybridité* d'une culture. C'est l'«inter», l'*entre* que Derrida a dégagé dans l'écriture même, qui porte la charge signifiante de la culture, et permet d'envisager des histoires nationales antinationalistes du peuple. C'est dans cet espace que nous allons trouver les mots pour parler de nous et des autres, de l'autre et de soi.

Écoutons mon ami le poète Adil Jussawalla, de Bombay, qui explore la lisière où notre moi bascule dans l'altérité. Suivons les pâles contours de ses vers sur la «personne manquante» qui hante l'identité de la bourgeoisie postcoloniale:

No Satan
warmed in the electric coils of his creatures
or Gunga Din
will make him come before you.
To see an invisible man or a missing person,
trust no Eng. Lit. That
puffs him up, narrows his eyes,
scratches his fangs. Caliban
is still not IT.
But faintly pencilled
behind a shirt, [...]
Savage of no sensational paint,
fangs cancelled[4].

Puis écoutons l'écho de sa voix dans les vers d'une Noire, descendante d'esclaves, qui parle de la diaspora.

We arrived in the Northern Hemisphere
when summer was set in its way
running from the flames that lit the sky
over the Plantation.
We were a straggly bunch of immigrants
in a lily white landscape. [...]
One day I learnt
a secret art,
Invisible-Ness, it was called.
I think it worked
as even now you look
but never see me [...]
Only my eyes will remain to haunt,
and to turn your dreams
to chaos[5].

Le dédoublement de l'identité est à l'œuvre dans l'écriture de ces poèmes, une écriture partagée entre deux «c'est évident» dans le jeu sur les tropes du «manquant» et de l'«invisibilité» autour duquel est mise en scène la problématique de l'identification dans la condition culturelle du sujet racial et sexuel. «Il n'y aura plus que mes yeux pour vous hanter/et transformer vos rêves en chaos», prévient Meiling Jin. Et cet objet partiel menaçant, l'œil malin, devient le sujet du discours violent de la rancœur. Les yeux qui restent, les yeux comme résidu en quelque sorte, ne peuvent participer au renouvellement progressiste du temps et de l'histoire. Ils constituent précisément les signes d'une «structure» de l'écriture de l'histoire. Ces yeux témoignent du travail d'écriture d'une femme sur la condition postcoloniale. Leur circulation réitérative déjoue en même temps le désir voyeuriste d'une fixité de la différence sexuelle et le désir fétichiste de stéréotypes racistes. Le regard de l'œil malin éloigne le «je» narratif de l'esclave et l'œil inquisiteur du maître. Il torpille toutes les bipolarités simplistes (soi/l'autre) dans l'exercice du pouvoir, et gomme la dimension analogique de la ressemblance dans la production de sens. L'œil malin, de même que la personne manquante, n'est précisément rien en soi. Il est cette *structure de différence* qui engendre l'hybridité continuelle de la race et du sexe dans le discours postcolonial.

L'«art secret de l'invisibilité» dont parle notre écrivain postcolonial n'est pas une nouvelle ontologie du manque, dont le revers serait l'exigence nostalgique d'une authenticité libératrice. C'est l'espace ou le temps mystérieux entre ces deux moments de l'existence, leur différence incommensurable (si l'on peut concevoir cette sorte de lieu), qui donne leur sens à l'œil malin et à la personne manquante. Ces figures font surgir la surabondance rhétorique de la réalité sociale, et la réalité psychique de l'imaginaire social. Leur force psychique et politique s'appuie sur une certaine stratégie de duplicité, que Lacan désigne par le «processus de béance» où s'engendre la relation du sujet à l'autre[7]. La première duplicité de cette personne manquante esquissée devant nous, ou de ces yeux qui restent pour hanter, c'est que ces images s'inscrivent dans le présent avec une certaine fixité, mais ne peuvent circonscrire l'identité comme *présence*. Parce qu'elles sont façonnées dans l'ambivalence du double temps de l'itération, qui «disloque tout temps ordonné au centre du présent», comme le dit si bien Derrida. De là vient, dans les deux poèmes, l'indécidabilité du sens, de la partie et du tout, du passé et du présent, de soi et l'autre, qui exclut la négation ou le dépassement de la différence.

C'est ce qu'illustre le fait même de nommer la personne manquante *savage of no sensational paint*. Cette expression prononcée à la fin du poème ne nous renvoie pas simplement au discours orientaliste de l'exotisme stéréotypé (Gunga Din) enchâssé dans l'histoire de la littérature anglaise (Eng. Lit.). Elle ne nous permet pas non plus de nous en remettre au contour esquissé de la personne manquante. Le lecteur est placé dans un espace indécidable, «entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir [...] Ni l'avenir ni le présent, mais entre les deux[8]». La répétition de l'orientalisme et son passé impérialiste sont re-présentés, rendus présents au niveau sémantique, dans le temps même où ses représentations sont niées au niveau de la syntaxe (*no* sensational paint/Fangs *cancelled*). De cette répétition du «non» surgit la présence esquissée de la personne manquante qui est, *in absentia*, constitutive de la sauvagerie. Peut-on distinguer le bourgeois postcolonial de l'élite intellectuelle occidentale? Comment la répétition d'un fragment du discours (la négation) transforme-t-elle l'image élégante de la civilité en un double de la sauvagerie? Quel rôle joue la forme de l'écriture dans l'évocation de ces pâles figures de l'identité? Et, pour finir, où sommes-nous au juste dans ce dialogue étrange entre ce que l'on peut désigner par l'estompage de l'identité et ses simulacres?

Ces questions appellent une double réponse. On peut répondre que nous sommes à cet endroit du raisonnement poststructuraliste d'où nous voyons la duplicité de ses fondements: la mystérieuse similitude, in-différence, ou altérité de l'identité dont ces théories nous parlent, et d'où elles communiquent dans une langue fourchue. La rhétorique de la répétition ou du doublement manifeste l'art de *devenir* par le biais d'une certaine logique de la métonymie révélée dans l'œil malin ou la personne manquante. La métonymie, figure de contiguité qui remplace le tout par la partie («je» par l'œil), ne doit pas être interprétée comme une forme de substitution ou d'équivalence harmonieuse. Le va-et-vient entre la partie et le tout, l'identité et la différence, est un double mouvement qui obéit à la logique du «supplément» tel que l'entend Derrida: «Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient-lieu*. En tant que substitut [personne manquante, dirais-je], il ne s'ajoute pas simplement à la positivité d'une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide. Quelque part, quelque chose ne peut se remplir *de soi-même*, ne peut s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et procuration. Le signe est toujours le supplément de la chose même[9].»

Je voudrais revenir sur l'«instance subalterne» qui devient présence par procuration. L'œil malin, qui cherche à dévisager l'histoire linéaire pour transformer son rêve progressiste en chaos cauchemardesque, est là encore exemplaire. Ce que la poétesse appelle l'«art de l'invisibilité» induit un moment critique dans la représentation de la personnalité et fait naître, dans ce moment précis, la possibilité d'une subversion politique. L'invisibilité gomme la présence à soi du «je» par rapport auquel fonctionnent les conceptions traditionnelles de l'intervention politique et de la maîtrise du récit. Ce qui s'insinue «à la place de», c'est l'œil malin désincarné, instance subalterne, qui prend sa revanche en circulant sans être vu. Il traverse les frontières entre maître et esclave. Il dégage un espace *entre* les deux lieux du poème, l'hémisphère Sud de l'esclavage et l'hémisphère Nord de la diaspora d'émigrés, qui devient alors étrangement dédoublé dans ce scénario fantasmatique de l'inconscient politique.

Le mouvement antidialectique de l'instance subalterne bouleverse l'ordre binaire du pouvoir et du signe. Il diffère l'objet du regard et lui confère un mouvement métonymique stratégique que nous pouvons appeler ici, par analogie, le mouvement de la pulsion de mort. Il y a une représentation spécifiquement féministe de la subversion politique dans cette stratégie de l'œil malin. L'auteur utilise le désaveu de la situation de femme immigrée, de son invisibilité sociale et politique, dans son art secret de la vengeance: l'imitation. Dans ce chevauchement de significations, dans ce pli de l'identification qu'est la différence culturelle et sexuelle, le «je» est la signature première, initiale, du sujet, et l'œil (dans sa répétition supplémentaire) le signe qui introduit l'interruption, le terme, la mort.

A---'s a giggle now
but on it Osiris, Ra.
An ह's an er... a cough,
once spoking your valleys with light.
But the a's here to stay.
On it St. Pancras Station,
the Indian and African railways.
That's why you learn it today;
[...]
"Get back to your language", they say.

Ces vers se trouvent un peu plus haut dans le poème *Missing Person* d'Adil Jussawalla. Ils éclairent le «pli» entre les conditions culturelle et linguistique, exprimé dans l'économie textuelle que je qualifie de métonymique ou supplémentaire. Le discours du poststructuralisme nous a fait entendre une curieuse répétition du «a», qu'il s'agisse du «petit objet a» de Lacan ou de la différance de Derrida. Voyons comment opère ce «a» postcolonial.

Dans la langue anglaise, le «a» est à la fois la première lettre de l'alphabet et l'article défini. Le «A» placé en début de vers est le signe de l'objectivité linguistique, inscrit dans l'arbre généalogique des langues indo-européennes, et institutionnalisé dans les disciplines culturelles de l'empire. Mais la voyelle ह, première lettre de l'alphabet hindi (dont la prononciation équivaut à un «er» anglais), réinscrit le «A», démontrant par là-même que l'objet de la science linguistique n'a de sens une dans une traduction transculturelle. Cela révèle l'hybridité de toute filiation généalogique ou systématique du sens, dans le lieu précis où s'affirme son autorité culturelle, et laisse supposer que la langue du maître peut être effectivement altérée à partir de cette position subalterne (ou supplémentaire).

Derrida remarque en passant que l'histoire du sujet décentré et de la «destruction» de la métaphysique européenne coïncide avec l'apparition de la problématique de la différence culturelle dans l'ethnologie[10]. Il reconnaît la nature politique de ce moment, mais nous laisse le soin de le cerner dans le texte postcolonial:

"Wiped out", they say.
Turn left or right,
there's millions like you up here,
picking their way through refuse,
looking for words they lost.
You're your country's lost property
with no office to claim you back.
You're polluting our sounds. You're so rude.
"Get back to your language", they say[11].

On discerne là une politique culturelle de la diaspora et la paranoïa, de l'émigration et la discrimination, de l'angoisse et l'appropriation, qui ne peut être appréhendée indépendamment de ces faits métonymiques ou subalternes qui structurent le sujet écrivant et signifiant. Sans le dédoublement que reflète le jeu sur le «a» et le ह, il serait difficile de comprendre l'angoisse suscitée par l'hybridation de la langue, et associée aux frontières vacillantes (psychiques, culturelles, territoriales) dont nous parle le poème. Où passe la ligne de partage entre les langues? Entre les cultures? Entre les disciplines? Entre les peuples?

Comme je l'ai laissé entendre, la ligne de partage politique passe dans une certaine poétique de l'invisibilité, de l'ellipse, de l'œil malin et de la personne manquante, autant d'instances subalternes selon la définition de Derrida, et assez proches de la définition de Gramsci: un groupe opprimé, «privé d'autonomie, soumis à l'influence ou l'hégémonie d'un autre groupe social, ne possédant aucune position hégémonique[12]». A cette réserve près, évidemment, qu'il conviendrait de reconsidérer soigneusement l'idée d'une autonomie de l'hégémonique, à la lumière de ce que nous avons vu sur le fonctionnement par procuration de toute revendication de présence ou d'autonomie. Toutefois, ces conceptions du subalterne supposent toutes deux, me semble-t-il, un processus d'ambivalence dans la structure de l'identification, qui intervient précisément dans l'«entre» elliptique où l'ombre de l'autre tombe sur soi, et vice versa.

De cette ombre (où entre en jeu le «a» postcolonial) surgit une différence culturelle comme catégorie d'énonciation, qui s'oppose à la notion relativiste de diversité culturelle, ou à l'exotisme de la diversité des cultures. La force de la différence culturelle, c'est qu'à l'instar de la métonymie décrite par Barthes, elle transgresse les limites spatiales signifiantes, elle permet, «au niveau même du discours, une contre-répartition des objets, usages, significations, espaces et propriétés».

En intégrant la violence du signe poétique dans la menace de transgression politique, nous pouvons appréhender les *pouvoirs* de la langue. Nous mesurons l'importance du «a» impérial, imposé comme condition culturelle, pour le mouvement même de l'empire, sa «logomotion»: cette création d'un chemin de fer indien et africain dont parle le poète. Alors, nous commençons à voir pourquoi la menace d'une (mauvaise) traduction du ह en «er», chez ces gens exilés dans la diaspora qui choisissent par leur refus, rappelle constamment à l'Occident post-impérial l'hybridité de sa langue maternelle, et impérial l'hybridité de sa langue maternelle, et l'hétérogénéité de son espace national.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort.

1
Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspéro, 1961, p. 168-169.

2
Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Chicago, p. 211.

3
Benedict Anderson, *Imagined Communities*, ch. 2.

4
Wilson Harris, *Tradition, The Writer, and Society*, New Beacon, 1973, p. 60-63.

5
Adil Jussawalla, *Missing Person*, Bombay, Clearing House, 1976, p. 14-29.

6
Meiling Jin, "Strangers in a Hostile Lansdcape", *Watchers and Seekers*, sous la direction de Mmes Cobham et Collins, Londres, The Women's Press, p. 126-127.

7
Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI*, «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», Seuil, 1973, p. 188.

8
Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 240.

9
Id., *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 208.

10
Id., *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 289 *sq.*

11
Adil Jussawalla, *op. cit.*, p. 15.

12
Anne Showstack Sassoon, *Approaches to Gramsci*, Londres, Writers and Readers, 1982, p. 16.

Ravissantes périphéries

Jacques Soulillou

«Le divers décroît. Là est le grand danger terrestre»
(Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme*).

La question du rapport ou du non-rapport entre les arts primitifs et l'art occidental hante l'esthétique du XX^e siècle. Deux thèses s'affrontent apparemment sans espoir de réconciliation, fait d'autant plus surprenant qu'elles sont toutes deux au fond européocentristes, l'une par défaut, à son insu si je puis dire, c'est la thèse défendue par les ethnologues, par tous ceux qu'anime le respect des œuvres de l'art primitif et des cultures qui leur ont donné ou leur donnent naissance. Ethnocentriste à son insu en ce sens que sa volonté et son éthique du respect la conduisent à «instituer une distance infranchissable, comme au plus beau temps de la *mentalité primitive*[1]» entre ces productions ou ces faits de culture non européens et nous-mêmes.

L'autre thèse qui a récemment fait entendre haut et fort sa voix notamment par le relais d'expositions ou de comptes rendus d'expositions affiche plus ouvertement son européocentrisme: l'art occidental serait porteur d'un projet, d'une différence absolument irréductible aux autres cultures. C'est, par exemple, Margit Rowell qui déclare à propos de l'exposition «Qu'est-ce que la sculpture moderne?»: «J'aimerais dire que j'ai réexaminé toutes les sculptures du XX^e siècle, des plus connues aux plus obscures et que j'ai essayé de ne pas avoir un point de vue eurocentriste. Je suis allée au Japon, j'ai beaucoup réfléchi et je me suis aperçue que la sculpture est un concept purement occidental dont les exemples les plus évolués sont européens[2].»

Malgré tous ses efforts, Margit Rowell avoue son impuissance à ne pas succomber à l'eurocentrisme strict dont elle éprouve une espèce de culpabilité.

Beaucoup plus péremptoires, parmi les tenants de la seconde thèse, Kortian et Nercessian qui, évoquant l'exposition «Primitivism in Twentieth-Century Art» sur laquelle j'aurais l'occasion de revenir, n'hésitent pas à affirmer qu'abstraction faite de la «fonction magique» impartie aux œuvres de l'art tribal ou primitif, «ces objets sont insignifiants et impensables au-delà de cette fonction. Ce qui veut dire que, par opposition à une œuvre d'art (occidentale), leurs formes, leurs motifs et leurs contenus n'existent que dans et par cette «fonction et dans le rapport au mythe qui l'accompagne[3]».

Peut-on s'étonner à partir de telles prémisses que les auteurs de l'article «L'art moderne est-il si primitif?» se réfèrent aux «descriptions géniales que Lévy-Brühl a données de la pensée des peuples archaïques dans son livre: les fonctions mentales des sociétés primitives[4]»?

Devant tant d'assurance on est tenté de reprendre la remarque de Marcel Mauss qui, dans son *Traité général de la magie*, écrivait que «quand deux civilisations sont en contact la magie est d'ordinaire attribuée à la moindre[5]», autrement dit, comme n'importe qu'elle autre, notre culture fait du magicien un *étranger*. Ce qui a pour conséquence essentielle de lier la définition de la magie à un schème spatial centre-périphérie. L'opposition des deux thèses précédentes s'y laisserait rabattre de la façon suivante: l'une (la thèse ethnographique) pourrait être décrite comme un mouvement partant du centre en un voyage infini vers la périphérie qui reculerait sans cesse à son approche; l'autre, installée au centre, s'efforcerait de couper tous les chemins conduisant à la périphérie (thèse européocentriste glorieuse), ou bien dénierait qu'aucun puisse y conduire, arguant du fait que toutes les voies empruntées conduisent à des cul-de-sacs (thèse européocentriste honteuse).

A la lumière de ce résultat il conviendrait de réévaluer l'opposition classique entre le centre et la périphérie en se demandant si la fameuse «différence spécifique» et la non moins célèbre «autonomie esthétique» ne joueraient pas, à l'intérieur même de notre culture, le rôle de fonctions magiques, de mythes indépendamment desquels nos œuvres ne seraient plus rien? Autrement dit, le centre ne serait-il pas à son tour remarqué, redivisé par cette opposition centre-périphérie?

On reconnaît là une problématique devenue classique à l'intérieur du centre lui-même consistant à s'interroger sur le rôle que joue dans le processus de donation de sens symbolique la clôture (matérialisée ou non) qui sépare le centre de la périphérie. On sait qu'un certain nombre de travaux d'artistes contemporains ont fait explicitement de cette question un thème majeur de leur pratique. Ils paraissent vouloir expérimenter sur eux-mêmes les effets du passage du centre vers la périphérie, ou l'inverse, sur le mode alternatif: magicien au centre, non-magicien à la périphérie. L'essentiel étant de trouver pour qui joue-t-on le rôle de magicien, autrement dit de quel centre est-on la périphérie ou inversement de quelle périphérie est-on le centre. Pensons aux premiers travaux de Daniel Buren qui, grâce aux vertus de son matériau «linéaire» formé de bandes verticales mettaient bout à bout des espaces chargés de valeur symbolique très différentes: intérieur et extérieur de la galerie ou du musée par exemple. Ou bien telle œuvre de Présence Panchounette qui, à l'occasion d'une exposition, échangea les contenus de deux galeries parisiennes, l'une Rive droite, l'autre Rive gauche, obligeant les adeptes de l'une et l'autre à aller voir sur le territoire opposé l'art qu'ils reconnaissaient habituellement comme le leur. Or, on put observer que l'un des deux lieux exerçait une force d'attraction supérieure à l'autre, se mettant spontanément en position de centre et reléguant l'autre à jouer celui de périphérie.

Les rapports centre-périphérie recouvrent une multitude de réalités depuis les micro-résistances jusqu'aux macro-oppositions. Il n'y a donc pas en un sens naïvement topographique *un* centre et *une* périphérie. Partout où il se déplace, y compris même aux extrêmes confins de la périphérie, le centre suscite cette différence de potentiel dont telle remarque de Victor Segalen à propos du séjour de Gauguin à Tahiti permet de dessiner le graphe: «Lui, le premier rôle, ses comparses indigènes, le milieu décoratif[6].»

Le centre a toujours été soumis à la tentation de dissoudre l'opposition dynamique existant entre lui-même et ses périphéries, s'efforçant pour ce faire de tracer la limite entre l'un et l'autre champ aussi loin que possible de façon à ce que rien ne lui soit étranger et que, du même coup, disparaisse tout ce qui pouvait apparaître encore trop magique, rétrospectivement, de son côté, aussi longtemps que subsiste cette opposition. Mais, aussi loin qu'il rejette sa bordure en avant dans un mouvement irrésistible d'exhaustion de toute périphérie, le centre est invinciblement ramené vers lui-même comme lieu où se produit la reconnaissance qui a seule valeur à ses propres yeux. Le centre a besoin de cette périphérie comme de quelque chose qu'il ne pourra jamais atteindre, dont il ne pourra jamais véritablement venir à bout; il s'enroule autour de cette méconnaissance essentielle à la conservation de son désir et qui passe à l'intérieur de lui-même.

Une puissante dose de magie ne nous est-elle pas indispensable à «nous», au centre, pour percevoir comme «œuvres d'art» des objets dont nous «savons» pertinemment qu'ils n'ont de sens que par rapport au rituel qui commande

leur reconnaissance? Reconnaissons à tout le moins que, *vue de la périphérie*, cette donation de sens, de transmutation en valeur symbolique et économique d'objets qui, pour certains, ne se distinguent en rien de ceux auxquels aucune valeur n'est reconnue, peut apparaître comme magique.

Le *ready made* n'aura peut-être consisté qu'à introduire le point de vue de la périphérie au centre.

Les conditions qui prévalent dans le processus de donation du sens et de la valeur dans le contexte de l'art contemporain contredisent totalement la thèse de la «différence spécifique»; jamais au contraire la confrontation entre ce qui opère dans les arts tribaux – la périphérie – et dans l'art occidental – le centre – n'a autant joué en faveur d'une mise en phase de leur champ respectif.

Dans sa préface à la belle étude de Brian O'Doherty *Inside the White Cube*[7], Thomas McEvilley emploie à plusieurs reprises l'expression «*sympathetic magic*» – «magie par sympathie» ou «empathie» pourrait-on traduire – pour désigner l'opération par laquelle à l'intérieur même de l'espace de la galerie (le «cube blanc») une structure de pouvoir (car en définitive c'est de cela dont il est question), en l'occurrence celle de ceux qui sont au centre précisément, trouve à se reproduire consacrant certains objets comme «œuvres d'art».

Une opération très semblable à celle qui a lieu lorsque le féticheur ou le prêtre consacrent le masque ou la statue en lui transmettant un «pouvoir» que ces objets n'ont pas «avant», même s'ils peuvent apparaître par ailleurs comme doués de qualités plastiques, n'a-t-elle pas pour théâtre le centre, galerie ou musée, qui, par les vertus de son espace à bien des égards lui aussi consacré, promeut au rang d'objets doués d'un certain pouvoir – provoquer des discours, des exclusions, des adhésions, se vendre ou s'acheter – des choses qui, «avant» ou «hors contexte», passeraient inaperçues ou seraient jugées insignifiantes? Insignifiance qui, notons le bien, ne pourrait bien exister en fait qu'aux yeux de ceux qui sont au centre et pour qui cette surdétermination topographique est une condition de reconnaissance, alors que ceux restés à la périphérie et donc étrangers à tout ce rituel de donation du sens et du «pouvoir», seraient disposés à reconnaître comme «beaux» ou «intéressants» ces objets indépendamment de leur exposition, de même que nous sommes enclins en tant que profanes à juger comme «beaux» la statue ou le masque sans nous préoccuper de leur fécondation rituelle authentique ou non.

Dans un entretien, Bourdieu faisait remarquer que la «pensée mythique n'est pas autre chose bien souvent que la logique pratique qui est la nôtre dans les trois quarts de nos actions: par exemple, dans ceux de nos jugements qui sont pourtant considérés comme l'accomplissement suprême de la culture cultivée, les jugements de goût, entièrement fondés sur des couples d'adjectifs[8]».

Dès lors, en effet, que le point de vue du centre qui impose à la périphérie certains critères afin que les objets qui circulent de celle-ci à celui-là puissent être reconnus, vient à être renversé et que les mêmes exigences sont émises de la périphérie vers le centre, certains critères d'acceptabilité prennent aussitôt une coloration absurde. Parmi ces «critères», celui qui veut qu'un objet de la périphérie ne puisse être considéré comme authentique qu'à condition qu'il ait fait l'objet d'une utilisation rituelle prête à sourire lorsqu'on le retourne à son expéditeur en se demandant si, comme l'a fait Georges R. Ellis[9], on devrait considérer comme «fausses» ou «inauthentiques» des œuvres d'art européennes achetées par des collectionneurs africains, par exemple, dès lors qu'elles n'auraient pas été préalablement accrochées aux murs de collectionneurs ou de musées afin d'y être contemplées si tant est que, comme le suggérait Matisse avec son célèbre fauteuil, la contemplation fasse partie de nos rituels.

Que la perception de notre art n'ait jamais été aussi dépendante des conditions institutionnelles de sa réalisation – ce que Kosuth dans *Art After Philosophy* appelait le caractère «analytique» des «propositions artistiques»... – conduit à souligner la convergence entre l'avant-garde occidentale et les arts tribaux mais, du même coup, centre et périphérie paraissent perdre de leur spécificité. A trop vouloir réduire la «distance infranchissable», ne chute-t-on pas dans l'amalgame?

Aussi voudrai-je m'arrêter à considérer, sans sortir du «schématisme» centre-périphérie, ce qui pourrait autoriser à parler de «différence spécifique» de l'un et l'autre champ. Je partirai de l'hypothèse suivante: un substrat commun aux pratiques respectives des deux champs, celui de l'art moderne et celui des arts tribaux, peut être décrit sous le terme générique de phénomènes de *capture*.

La capture garde la mémoire d'attitudes et de stades économiques archaïques, prémonétaires et précapitalistes comme peuvent l'être le troc, la cueillette, la chasse.

Les tableaux-pièges de Daniel Spoerri illustrent une forme de capture sédentaire qui opère sur les lieux mêmes où le rituel vient d'être consommé. Telles œuvres de l'Allemand Laib, basées sur une collecte de pollen, sont en revanche emblématiques d'une capture nomade corrélée à un mode de production du type cueillette. *Coyotte*, de Beuys, illustre à merveille la capture dans sa dimension la plus archaïque, la chasse, mélange de fascination réciproque entre l'animal et l'homme avec pour seules issues la soumission ou la mort (on a pu dire que l'élevage avait pour origine un but moins pratique ou économique au sens restreint que rituel en tant que pourvoyeur d'animaux à sacrifier). On rejoint là les racines anthropologiques de la capture que l'homme a toujours anticipée au travers de dispositifs symboliques cherchant à obtenir une certaine efficacité: peintures rupestres, danses propitiatoires, masques et parures, participent de cette efficace symbolique orientée vers la capture.

Si l'on considère maintenant une autre forme de capture nomade, celle de la collecte par arrachage d'affiches lacérées telle que Hains et Villeglé ont pu la pratiquer se nommant eux-mêmes comme on sait des «ravisseurs[10]», on constate qu'ils ne se les appropriaient que, lorsque lacérés ou couverts de graffiti, les «textes, ainsi caviardés, échappent au commerce, à la politique[11]». Autrement dit, l'affiche n'est ravie que lorsque le détournement en a fini avec elle: le *ravissement* opère sur un reste, un déchet irréductible au détournement.

Car c'est là que s'effectue peut être le grand partage entre le centre et la périphérie: sur les modes de capture, le centre étant le lieu privilégié d'une capture par détournement, la périphérie le lieu d'une capture par ravissement. Encore s'agit-il d'une répartition statistique, étant entendu que les phénomènes de ravissement peuvent être identifiés au centre – à preuve les arrachages d'affiches à la Villeglé – et des pratiques de détournement à la périphérie.

Je fais du détournement l'exemple même du régime de la capture au centre en ce sens que toute capture y est transmutée en signe. Pour reprendre un concept deleuzien, le centre décode sans cesse, arrachant aux territorialités des éléments qui viendront alimenter sa consommation inextinguible de signes, mais le centre reterritorialise aussitôt ce qu'il a prélevé sur des agencements signifiants ou mimétiques qui traduisent une soumission au modèle linguistique de la double articulation.

Soit, par exemple, les premiers travaux de Tony Cragg où l'artiste procédait à une collecte de déchets plastiques tels qu'on peut en trouver en bordure des plages déposés par la mer. On a là les prémisses d'une capture «ravissante» aussitôt détournée dès lors que l'artiste recompose des figures identifiables, nommables, sur les murs d'une galerie ou d'un musée, à partir de ces éléments qui fonctionnent à la manière de lettres.

C'est la même chose avec une multitude d'œuvres qui recyclent des objets détournés de leur finalité technico-pratique pour les insérer dans un dispositif où ils travailleront au profit de la représentation. Soit le *Fagot* d'Arman où une accumulation de clarinettes évoque un fagot de sarment de vignes. Il y a bien capture mais l'intensité dont elle est porteuse est détournée au profit d'une représentation.

La capture «détournée» coïncide avec la monétarisation des échanges en tant que l'argent constitue l'opérateur de détournement suprême posant un signe = entre toutes choses.

Le détournement cherche à atteindre une signification au-delà de l'apparence ou de l'organisation brute de l'objet. Il y a de la transcendance dans la capture détournée. Les transfigurations poétiques que Woodrow fait subir à des déchets industriels en les accouchant de formes inattendues comptent parmi les exemples les plus démonstratifs de cette tradition moderniste. Woodrow fait des anagrammes à la pince coupante.

Au contraire, le ravissement est une capture immanente, l'objet est cité à comparaître pour l'intensité dont il est le siège. Soit la *Fantomesse à la main télévision* que rencontre le héros du roman *Ma vie dans la brousse des fantômes* du Nigérian Amos Tutuola: «A ces mots, elle a ouvert sa main et me l'a mise tout près de la figure et là, c'était tout à fait comme la télévision et, dedans, je vois ma ville, ma mère, mon frère, tous mes copains[12]...»

La *main-télévision* ne fonctionne pas ici comme une métaphore, ce n'est pas une image comme on dit en stylistique; ce serait retomber là dans la rhétorique chère au détournement.

La *main-télévision* fonctionne, et c'est là ce qui fait qu'elle exerce une fascination ravissante sur le héros qui peut difficilement échapper à la pression que la fantomesse exerce sur lui: «Alors, maintenant, tu es d'accord pour me les lécher mes plaies, hein, avec ta langue, réponds: c'est oui ou c'est non[13]?...»

Le caractère fascinant qu'exerce la confrontation avec les phénomènes de ravissement tels qu'on peut les observer dans les productions dites «ethniques» tient à la puissance du télescopage, à l'audace de la substitution dont elles sont le siège.

C'est la poupée Barbie ou la vachette en caoutchouc mousse dressée entre les cornes de masques vaudou tels qu'a pu les photographier au cours de cérémonies Gert Chesi au Togo[14]; c'est le bulldozer qui tient le lieu de figure mythologique dans le théâtre de marionnettes «Kwagh hir» chez les Tiv du Nigeria; c'est, au milieu d'un groupe de

masques Igbo, l'apparition d'un masque à gaz «ravi» qui s'intègre parfaitement à la «mascarade»[15]; c'est l'ensemble du formidable dispositif de capture que forme aujourd'hui le culte africain véritablement international de «Mamy Wata» où coexistent l'iconographie de religions venues de l'Inde, l'image d'un *Charmeur de serpents* imprimée à Hambourg en 1885, aussitôt reprise en une multitude de variantes peintes ou sculptées dans toute l'Afrique de l'Ouest[16], les divinités aquatiques africaines, des objets manufacturés tels que fleurs et guirlandes en plastique, flacons de parfum ou de talc, poupées européennes, autant d'éléments d'un décor qui se réfère à la ville et au monde malgré un ancrage mythologique et religieux africains[17].

La capture-ravissement n'est-elle pas d'ailleurs au principe des cultes de possession où le possédé littéralement «ravi» par le dieu auquel il sert de «monture», selon la formule des initiés, en incarne tous les traits de caractère[18]? Ces cultes font preuve d'une aptitude extraordinaire d'intégration à leur panthéon d'éléments étrangers, voire «hostiles», comme l'a fort bien montré Jean Rouch chez les Hahuka du Niger assimilant l'officier colonial symbole du pouvoir répressif à une figure de «génie»[19].

Ce sont encore les déchets de la société de consommation intégrés aux fêtes rituelles de Nouvelle-Guinée telles qu'Ulli Beier a pu les décrire sous le nom de *Squatt-Art*. Certes, on dira que le ravissement est à lui seul la marque indéfectible de la dégénérescence d'un art et des rituels qui lui sont associés et ceci dans la mesure où ils attestent la présence de ces implants d'importation qui se présentent souvent comme des déchets que sont poupées en plastique, masques à gaz, flacons de parfum, etc. N'est-ce pas au contraire le signe éclatant de leur extraordinaire capacité d'adaptation, la preuve que l'intensité spirituelle est indépendante de ses supports matériels et trouve à s'incarner dans les formes les plus inattendues?

L'objet ravi est à la fois sans aucun rapport avec le monde au sein duquel il apparaît mais il s'y inscrit avec une telle force d'évidence – voir le masque à gaz au milieu des masques Igbo authentiques – qu'il paraît en être une émanation. C'est dans ce différentiel – plutôt que «contradiction» – que réside l'intensité ravissante. Dans *Afrique fantôme,* à la page de son journal daté du 24 novembre 1930 au Mali, Michel Leiris rapporte le fait suivant: «Fali qui est resté à Sanga un peu après nous et a assisté à la deuxième sortie des masques pour le chasseur mort raconte que les masques Beze, masques mâles à simples cagoules de fibre, au lieu de danser, comme il se doit avec leurs sandales à la main, ont dansé en tenant des boîtes à sardines vides qu'ils avaient récoltées au campement, lors de notre déménagement[20].»

Certes, McEvilley a bien perçu l'importance du déchet dans la communication entre le centre et la périphérie lorsqu'il écrit que «la façon dont les Occidentaux se sont référés à des objets primitifs ayant émergé à la surface de leur conscience pourrait apparaître aux primitifs de bien des façons semblable à la manière que nous avons de juger leur utilisation de boîtes vides d'aliments: ils verraient là aussitôt une façon de procéder infantile, inadéquate et ignorante, sans même que nous nous en rendions compte [...] En d'autres termes: nos déchets sont leur art, leurs déchets sont notre art[21].» Mais il ne voit pas à mon sens en quoi consiste la spécificité, l'altérité radicale, des modes de capture et de «recyclage» des déchets au centre et à la périphérie: capture par détournement pour le premier, par ravissement pour le second. Le ravissement n'apporte-t-il pas la preuve que, pour la périphérie, la distance entre elle-même et le centre, cet ailleurs lointain d'où lui viennent ces objets sans qu'elle sache toujours comment (cf. le culte du «Cargo»), a encore un sens: *le ravissement est la capture qui conserve à l'objet ravi sa dimension d'étrangeté* d'où procède précisément le «pouvoir magique».

La Terre est la surface sur laquelle s'opèrent ces captures qui dessinent sur son corps autant de graphes d'intensités dont les pôles peuvent être des noms de lieux ou de personnes. Dans le cas du culte «Mamy Wata», Henri Drewal a mis en valeur un tel graphe triangulaire qui a pour sommets Hambourg où fut imprimé l'image du *Charmeur de serpents,* l'Afrique occidentale où elle se diffusa, Bombay enfin, symbole de la religion hindouiste avec ses multiples dieux et déesses qui, captés, provoquent un afflux d'images indiennes en direction de l'Afrique de l'Ouest.

Or, c'est précisément cette distance qui est devenue méconnaissable dans le phénomène du syncrétisme parce que trop écrasée, trop condensée par suite de la fusion des éléments mis en présence. Le ravissement n'est pas un syncrétisme, ni même un syncrétisme en devenir: dès lors en effet que la fusion syncrétique a eu lieu – comme lorsque les dieux du panthéon yoruba se travestirent sous les traits de saints du panthéon chrétien tout au long du processus d'«assimilation» qui suivit la déportation des esclaves africains au Brésil –, le moment proprement «ravissant» n'est plus observable. Dans la belle œuvre qu'il a dédiée aux dieux yoruba, Miralda a tenté la reconstitution de la scène primitive où le ravissement n'a pas encore basculé dans le travestissement.

Il revient à Victor Ségalen d'avoir le premier mis en valeur, au cœur de la définition de l'exotisme, non pas la compréhension ou l'adaptation qui abolissent la distance, mais bien plutôt l'«incompréhensibilité éternelle» – «Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres[22].»

Ségalen rompt avec les visées hégémoniques, impérialistes de l'exotisme qui s'avancent sous des dehors parfois pleins de bonnes intentions. Le ravissement est «exotique» au sens ségalien en tant que s'y découvre, au travers de la capture, l'altérité fondamentale du «divers», son «incompréhensibilité éternelle».

Cette altérité n'est pas soluble dans la connaissance; aucun traité d'ethnologie ne mettra fin à la «perception ravissante» qu'enveloppe la capture des boîtes de sardines par les masques Beze. Il ne s'agit pourtant pas d'un renoncement à connaître – on peut tout savoir sur ces masques, les rituels et les croyances qui président à leur «sortie». On ne renoue pas non plus avec la thèse ethnocentriste qui instaurait une «distance infranchissable» entre le centre et la périphérie. L'effectivité du ravissement réside dans le *franchissement* qu'incarne la capture réalisée – le moment même où l'abeille se pose sur l'orchidée, se poudrant de pollen qu'elle ira peu après déposer sur une autre fleur participant de la sorte malgré elle à la fécondation florale.

Il y a une certaine ironie, pour ne pas dire ruse de la raison, à constater que, par-delà son propos formaliste très abondamment critiqué et en dépit de l'imposante documentation historiographique sur laquelle elle essaya de prouver le bien-fondé de ses audacieuses confrontations, l'exposition «Primitivism in Twentieth-Century Art» aboutit à ce résultat paradoxal et surprenant qui consistait en une gigantesque mise en scène du ravissement où *Les Demoiselles d'Avignon* côtoient les masques congolais, la tête d'oiseau de Max Ernst un masque voltaïque, et une sculpture de Giacometti une figure de bois tanzanienne, etc. Jamais le centre n'avait en fait poussé aussi loin et avec de tels moyens *la mise en scène de sa propre disparition,* se mettant de lui-même en position périphérique comme objet de ravissement, provoquant au centre du centre un effet d'étrangeté qui affecte des œuvres jusqu'ici perçues comme familières voire «évidentes» parce qu'issues de notre propre culture.

Incidemment, je remarque que notre culture possède une information surabondante afin de mettre au jour l'origine du profil des visages des *Demoiselles d'Avignon* rapportés aux traits d'œuvres négro-africaines supposées connues du peintre, mais savons-nous à proprement parler penser le *fait* du surgissement de masques nègres au beau milieu de cette toile. C'est ce moment même – «*that very moment*» comme dit l'anglais, qui en accentue la pointe accéré – qui constitue l'«exotisme» de cette œuvre.

Je suis enclin à penser que l'aptitude au ravissement constitue une disposition et une stratégie de capture essentiellement produits de cultures qui, confrontées de façon abrupte à la nôtre – culture de sédimentation historique – s'emparent de certains éléments sans aucun souci de cohérence chronologique, guidées par leur seule fascination, par la seule joie de ravir.

Dans sa belle étude sur Tokyo, Philippe Pons fait remarquer à propos de l'architecture du quartier Shinjuku, l'un des plus représentatifs et des plus fascinants du Tokyo contemporain, que «les styles n'ont plus été perçus dans une suite chronologique ou dans leur contexte culturel mais comme une sorte de grand inventaire, un échantillonnage mis à plat, un stock d'images à produire: une *mine à citation* [...] Les architectes donnent libre cours à leur imagination, butinent une palette de styles sans se préoccuper du message culturel de tel ou tel d'entre eux[23].» A la différence de la citation savante et post-moderne d'un Michael Graves intégrant une colonne dorique dans l'architecture de l'une de ses villas, la citation ravissante s'exerce libre de toute mémoire historique, elle n'a pas le souci de l'articulation organique ou anti-organique par engagement «idéologique», elle est insolente et scandaleuse non pas délibérément mais par une espèce de naïveté. Les «extrêmes maquettes» du Zaïrois Bodys Kinguelez qui suscitent à nos yeux tant de références architecturales puisées dans le vaste répertoire historique ne sont pourtant l'effet d'aucune culture architecturale, autrement dit elles ne sont ni des citations transfigurées ni des pastiches, elles incarnent une force ravissante pure de tout «second degré».

Peut-être le ravissement est-il la forme la plus archaïque de capture désirante à laquelle s'est progressivement substitué le détournement, capture de la représentation dont l'hégémonie est contemporaine de celle du signe d'où la difficulté à comprendre le ravissement à partir de notre propre culture où toute capture est aussitôt réfléchie par le miroir du détournement soit comme «citation», soit comme «pastiche».

Le ravissement est la réponse inversée que les cultures non européennes donnent à la formidable capacité d'absorption dont fait preuve notre culture à leur égard en les transformant en monuments de signes.

Mais n'est-ce pas encore une fois reconduire l'idéologie du centre que de prétendre que le ravissement

s'exerce à partir des promontoires de la périphérie lointaine, que l'éloignement est la condition de son maintien, sa signature? N'a-t-on pas jusqu'ici sous-entendu que le schème centre-périphérie se laissait en gros rabattre sur une opposition géopolitique, centre au Nord, périphérie au Sud? L'interprétation géopolitique n'épuise pourtant pas le contenu du schématisme centre-périphérie en ce sens qu'elle ne permet pas de distinguer entre la *distance* et *l'éloignement*. Comme l'écrit Heidegger: «Ce qui en distance est immensément loin peut nous être proche[24].»

Pour comprendre le ravissement, l'interprétation géopolitique jusqu'ici de mise a implicitement besoin de l'éloignement dans l'espace. Elle ne voit pas que le ravissement opère aussi au centre, en tant que centre, chaque fois que la distance s'y exprime sous la forme de l'étrangeté, chaque fois que surgit le spectre de l'altérité radicale de l'autre et de ses goûts, inassimilable, inintelligible autrement que comme objet de ravissement.

Les tableaux-pièges de D. Spoerri exprimaient la dimension de la capture mais le ravissement en était absent. Il éclate, en revanche, dans la toute dernière série des tableaux «détrompe l'œil» où des tapis kitsch servent de support à des agencements où l'humour occupe une place essentielle. Mais, humour ou effet poético-littéraire résultent du ravissement et non l'inverse.

Le ravissement agit dans la distance quasi infranchissable – malgré la proximité géographique des acteurs – qui sépare la trilogie artiste-marchand-amateur d'art contemporain des vrais utilisateurs et vrais amateurs de ces tapis kitsch. Vrais amateurs qui, est-il besoin de le souligner, ne se rendirent jamais à cette exposition. Il n'est que de rappeler que le titre qui figurait sur les cartons d'invitation au vernissage était «Le Trésor du pauvre[25]» pour bien voir que la composante du déchet et du dégoût qui en résulte est toujours présente dans la chimie complexe du ravissement.

Autant on interprétera le détournement comme une capture où le sujet exerce sa toute-puissance à l'encontre d'objets qu'il soumet à un autre régime de sens, autant le ravissement trahit l'emprise ambiguë de l'objet sur le sujet au-travers même de cette quasi-distance, de cette étrangeté «magique» que recellent certains objets venus «d'ailleurs» malgré le dégoût qu'ils inspirent parfois et qui constituent la matière même avec laquelle opère l'artiste.

Le ravissement est la preuve concrète qu'une périphérie est en activité et qu'à l'interface centre-périphérie on assiste au passage subit – par capture – d'un objet d'un côté de la «frontière» à l'autre – tapis kitsch dans une galerie d'avant-garde, boîtes de sardines dans un rituel, etc. – libérant dans ce passage un *quantum de ravissement*.

1
Pierre Bourdieu, *Choses dites*, éd. de Minuit, 1987, p. 87.

2
Art Press n° 104, juin 1986, p. 23.

3
«L'art moderne est-il si primitif?», *Critique*, avril 1985, p. 327.

4
Ibid., p. 326.

5
Traité général de la magie, PUF, «Sociologie et Anthropologie», 1968, p. 23.

6
Gauguin dans son dernier décor, Fata Morgana, 1975.

7
Inside the White Cube, The Lapis Press, Santa Monica 1986, p. 7-12.

8
Op. cit., p. 82.

9
African Arts, vol. 9, mars, 1976, p. 23. Voir tout le dossier consacré aux notions de «faux» et de «copie» dans l'art africain.

10
Villeglé, *Urbi et Orbi*, éd. W., Mâcon 1986, p. 59.

11
Ibid., p. 46.

12
Ma vie dans la brousse des fantômes, Belfond, 1988, p. 157.

13
Ibid., p. 157.

14
Voodoo, ed. Perlinger-Verlags, 1980, p. 264-265.

15
Igbo Arts, Community and Cosmos, Herbert M. Cole et Chike C. Aniakor, University of California 1984.

16
Les sculptures appelées à tort «vaudou» d'Agbagli Kossi au Togo en sont une manifestation exemplaire.

17
Sur le culte de «Mamy Wata», voir en particulier l'article de Henri John Drewal «Mermaids Mirrors, and Snake Charmers: Igbo Mami Wata Shrines», *African Arts*, février 1988.

18
Voir *Tambours d'eau* de Jean-Marie Gibbal, Le Sycomore, 1982; et en particulier p. 225-240, p. 308: «Le fait que la possession est plus souvent subie que voulue dans le cas des adeptes se mesure à ce qu'elle se déclenche n'importe où et n'importe quand, même en dehors des cérémonies de culte.»

19
J. Rouch, *Histoire des Songhaï*.

20
Afrique fantôme, Gallimard, 1934, p. 131.

21
«Doctor Lawyer Indian Chief», *Art Forum*, novembre 1984.

22
Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme*, CGF, 1986, p. 38.

23
De Edo à Tokyo, Gallimard, 1988, p. 373.

24
La Chose, Gallimard, «Essais et Conférences», 1958, p. 195.

25
Septembre 1988, galerie Beaubourg, Paris.

Bernard Marcadé

L'Autre, ce grand alibi

Généalogie — en forme de fable visuelle et textuelle —
de nos rêves et de nos chimères,
de nos grandeurs
et de nos petitesses,
de nos attirances et de nos répulsions.



Robert Filliou

«Ma journée est faite, je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons, les climats perdus me ranimeront. Rugir, broyer l'horizon, étouffer, haïr mes semblables, hisser des figures, faire comme du sable mouillant — imaginer humainement ces choses nouvelles autour des feux. Je m'embarque, avec des matelots de fer, la peau noircie, l'œil farouche, sur mon visage, ou sur un pagne d'une rare force. J'assiste de l'eau, je serai ainsi et brûlé. Les hommes soupçonnés, les femmes enfumées rôdant des gîtes étranges. Je serai sourd aux affaires politiques. Sauvé.»

Arthur Rimbaud, *Une saison en Enfer*, 1873.



Robert Filliou

«Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant ,— comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé.»

Arthur Rimbaud, *Une saison en Enfer*, 1873.

Bernard Marcadé

L'Autre, ce grand alibi

Généalogie — en forme de fable visuelle et textuelle —
de nos rêves et de nos chimères,
de nos grandeurs
et de nos petitesses,
de nos attirances et de nos répulsions.

Nos contemporains placent le primitif avant l'aliénation et décrivent une liberté d'avant l'aliénation.

Remo Guidieri, *L'Abondance des pauvres*, Seuil, 1984.

paradis

Je suis convaincu que là est le Paradis terrestre, où personne ne peut arriver si ce n'est par la volonté divine. Je crois que cette terre dont Vos Altesses ont ordonné maintenant la découverte sera immense et qu'il y en aura beaucoup d'autres dans le Midi dont on n'a jamais eu connaissance. Je ne conçois pas que le Paradis terrestre ait la forme d'une montagne abrupte, comme les écrits à son propos nous le montrent, mais bien qu'il est sur ce sommet, en ce point que j'ai dit, qui figure le mamelon de la poire, où l'on s'élève, peu à peu, par une pente prise de très loin. Je crois que personne ne pourrait atteindre ce sommet, ainsi que je l'ai dit, que cette eau peut venir de là, bien que ce soit loin, et qu'elle va se jeter là d'où je viens où elle forme un lac. Ce sont là de grands indices du Paradis terrestre, car la situation est conforme à l'opinion qu'en ont lesdits saints et savants théologiens. Et les signes sont très sûrs eux-mêmes, car je n'ai jamais lu, ni ouï dire, que pareille quantité d'eau douce fût ainsi à l'intérieur de l'eau salée et voisinant avec elle. De même vient à l'appui de cela la très douce température. Et si ce n'est pas du Paradis que cette eau descend, ce me paraît une plus grande merveille encore parce que je ne crois pas que l'on connaisse au monde fleuve si grand et si profond.

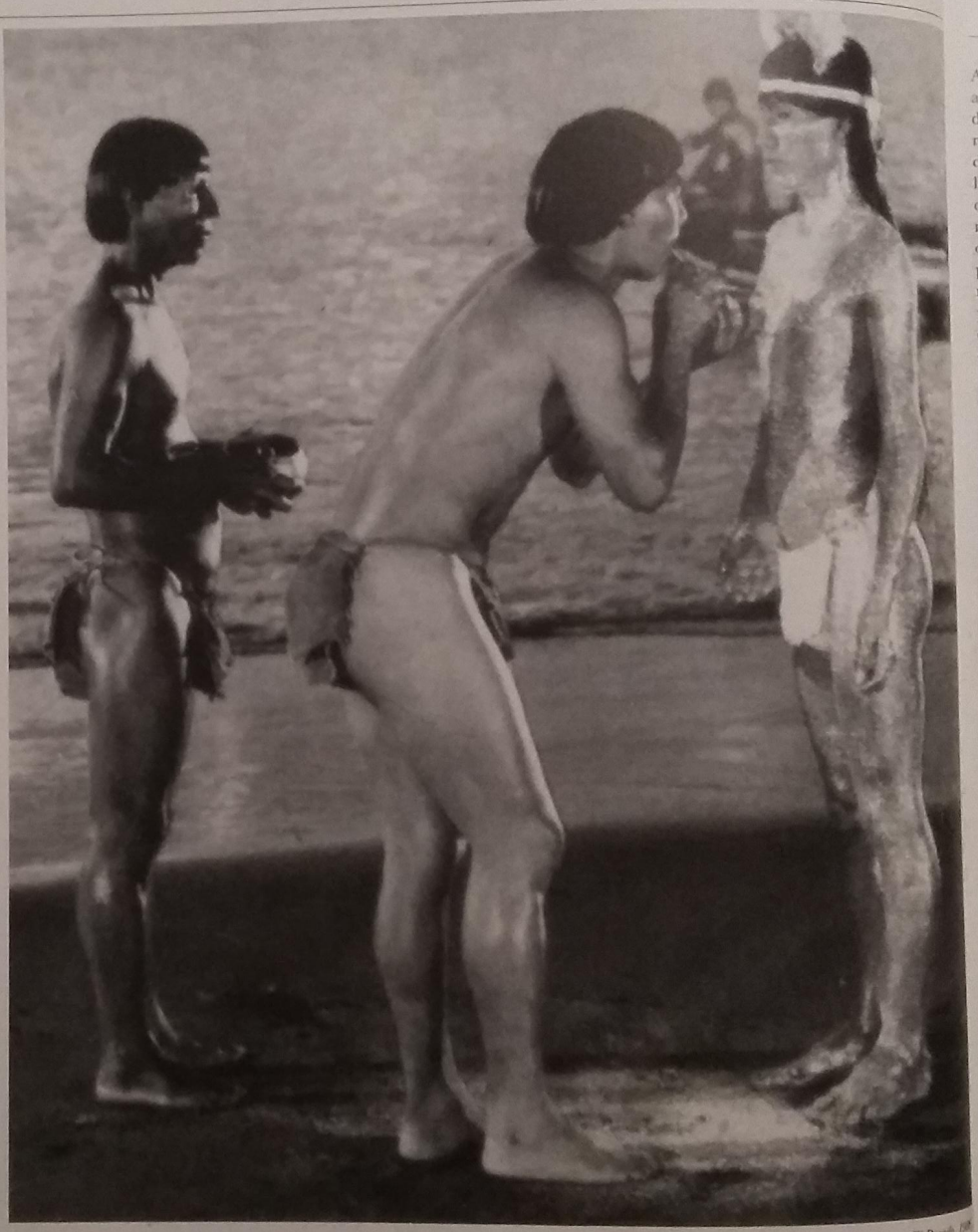
Christophe Colomb, *Lettre aux Rois Catholiques sur le troisième voyage aux Indes*, 1498.

Rencontre de Christophe Colomb avec les indigènes d'Haïti, gravure de Th. de Bry



PRIMA navigatione, quam Columbus terram attigit, crucem lignéam in littore statuit, deinde prouectus in Hoyen insulam appellit, quam Hispaniolam nuncupat, eo in terram cum multis Hispanis descendit. Ibi quum ab eius loci Cacico (regulum ita appellant) eius nomen Guacanarillo, summa comitate excepti essent, munera hinc inuicem data & accepta, amba fidem amicitiæ futuræ fauxere. Columbus indutias peroitit, cultellis speculis & similibus eum donauit: Cacicus contra fatis magno aureo pondere Columbum remuneratus est.

C 2 Colum-



Carlos Saura, El Dorado, 198

eldorado

Quand il aborda la côte des Antilles à son premier voyage, Colomb croyait peut-être avoir atteint le Japon, mais, plus encore, retrouvé le Paradis terrestre. Ce ne sont pas les quatre cents ans écoulés depuis lors qui pourraient anéantir ce grand décalage grâce à quoi, pendant dix ou vingt millénaires, le Nouveau Monde est resté à l'écart des agitations de l'histoire. Il en subsisterait quelque chose, sur un plan différent. J'apprendrais vite que, si l'Amérique du Sud n'était plus un Eden avant la chute, elle devait encore à ce mystère d'être restée un âge d'or, au moins pour ceux qui avaient de l'argent.

Claude Lévi-Strauss,
Tristes tropiques, Plon, 1955.

Dans l'ensemble, nous trouvons ainsi, en Afrique, ce qu'on a appelé l'*état d'innocence*, l'unité de l'homme avec Dieu et avec la nature. C'est en effet l'état d'inconscience de soi. Mais l'esprit ne doit pas s'arrêter à ce point, à ce premier état. Ce premier état naturel est un état animal. Le «paradeisos» est un parc habité par des animaux, dans lequel l'homme vivait lui aussi dans l'état animal et était innocent, ce que précisément l'homme ne doit pas être. L'homme n'est vraiment homme que lorsqu'il connaît le bien et, par suite, son opposé, que lorsqu'il s'est divisé à l'intérieur de lui-même. Il ne peut en effet connaître le bien que lorsqu'il connaît aussi le mal. C'est pourquoi l'état paradisiaque n'est pas un état parfait. Cet état premier de perfection dont parlent les mythes de tous les peuples signifie que son fondement n'était que la détermination abstraite de l'homme.

Hegel, *Le Fondement géographique de l'histoire universelle*, 1830.

éden

Il y a, au Nord du Mexique, à quarante-huit heures de Mexico, une race de purs Indiens rouges, les Tarahumaras. Quarante mille hommes vivent là, dans un état comme avant le déluge. Ils sont un défi à ce monde où l'on ne parle tant de progrès que parce que sans doute on désespère de progresser.

Cette race, qui devrait être physiquement dégénérée, résiste depuis quatre cents ans à tout ce qui est venu l'attaquer: la civilisation, le métissage, la guerre, l'hiver, les bêtes, les tempêtes et la forêt. Elle vit nue, l'hiver, dans ses montagnes obstruées de neige, au mépris de toutes théories médicales. Le communisme existe chez elle dans un sentiment de solidarité spontanée.

Si incroyable que cela paraisse, les Indiens Tarahumaras vivent comme s'ils étaient déjà morts... Ils ne voient pas la réalité et tirent des forces magiques du mépris qu'ils ont pour la civilisation.

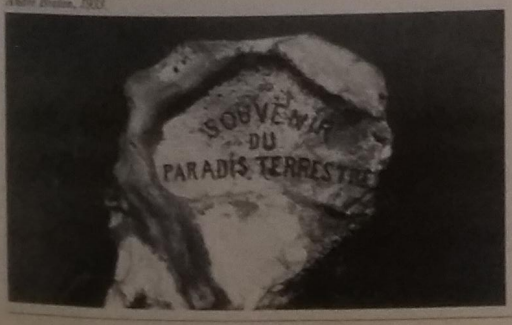
Ils viennent quelquefois dans les villes, poussés par je ne sais quelle envie de bouger, voir, disent-ils, *comment sont les hommes qui se sont trompés*. Pour eux, vivre dans les villes, c'est se tromper.

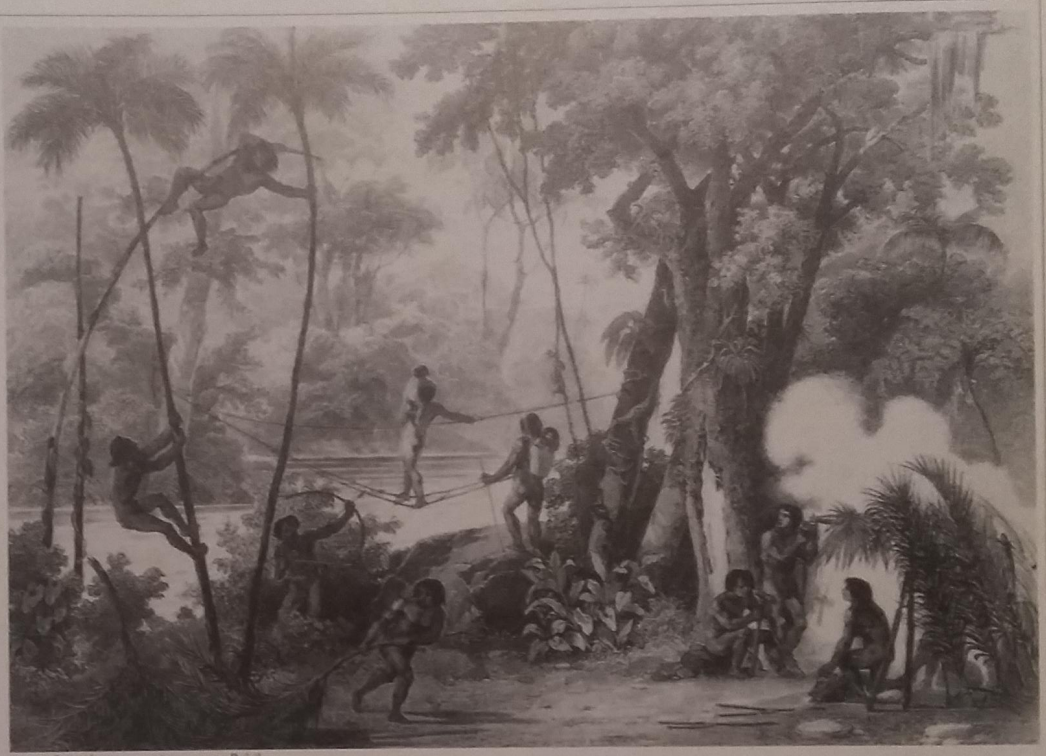
Ils viennent avec femme et enfants, à travers d'impossibles trajets qu'aucun animal n'oserait tenter.

A les voir aller droit leur route, à travers les torrents, la terre qui s'éboule, les taillis épais, les escaliers de roche, les murs à pic, je ne peux pas m'empêcher de penser qu'ils ont su conserver la force de la gravitation naturelle des premiers hommes.

Antonin Artaud, *Au pays des Tarahumaras*, Gallimard, 1937.

André Breton, 1933.





Moritz Rugendas : voyage pittoresque au Brésil.

nouvelle-cythère

Je reviens sur mes pas, pour vous tracer une légère esquisse de cette île heureuse, dont je ne vous ai fait mention qu'en passant dans le dénombrement des nouvelles terres que nous avons vues en courant le monde. Je lui avais appliqué le nom d'*Utopie* que Thomas Morus avait donné à sa république idéale, en le dérivant des racines grecques (*eus* et *topus, quasi felix locus*). Je ne savais pas encore que M. de Bougainville l'avait nommée *Nouvelle-Cythère*, et ce n'est que bien postérieurement qu'un prince de cette nation, que l'on conduisit en Europe, nous a appris qu'elle se nommait Tahiti par ses propres habitants.

Sa position en longitude et en latitude est le secret du gouvernement, sur lequel je m'impose silence, mais je puis vous dire que c'est le seul coin de la terre où habitent des hommes sans vices, sans préjugés, sans besoins, sans dissensions. Nés sous le plus beau ciel, nourris des fruits d'une terre féconde sans culture, régis par des pères de famille plutôt que par des rois, ils ne connaissent d'autre dieu que l'Amour. Tous les jours lui sont consacrés, toute l'île est son temple, toutes les femmes en sont les autels, tous les hommes les sacrificateurs. Et quelles femmes, me demanderez-vous? les rivales des Géorgiennes en beauté, et les sœurs des Grâces toutes nues. Là, ni la honte, ni la pudeur n'exercent point leur tyrannie: la plus légère des gazes flotte toujours au gré des vents et des désirs: l'acte de créer son semblable est un acte de religion; les préludes en sont encouragés par les vœux et les chants de tout le peuple assemblé, et la fin célébrée par des applaudissements universels; tout étranger est admis à participer à ces heureux mystères; c'est même un des devoirs de l'hospitalité que de les inviter, de sorte que le bon Utopien jouit sans cesse ou du sentiment de ses propres plaisirs ou du spectacle de ceux des autres. Quelque censeur à double rabat ne verra peut-être en tout cela qu'un débordement de mœurs, une horrible prostitution, le cynisme le plus effronté; mais il se trompera grossièrement lui-même en méconnaissant l'état de l'homme naturel, né essentiellement bon, exempt de tout préjugé et suivant, sans défiance comme sans remords, les douces impulsions d'un instinct toujours sûr, parce qu'il n'a pas encore dégénéré en raison.

Commerson, cité in *Voyage autour du monde* (L.A. de Boungainville), LD/La Découverte.

Ceylan, les garçons à l'ananas.



«Tout l'Occident pense le passé sur le mode du regret et le présent sur celui de la [illegible] Remo Guidieri.

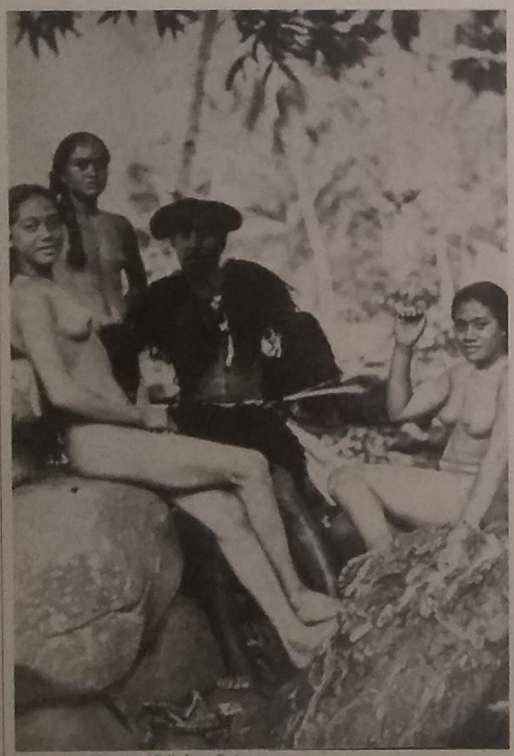
primitifs ?

B. [...]: la vie sauvage est si simple, et nos sociétés sont des machines si compliquées! Le Tahitien touche à l'origine du monde, et l'Européen touche à sa vieillesse. L'intervalle qui le sépare de nous est plus grand que la distance de l'enfant qui naît à l'homme décrépit. Il n'entend rien à nos usages, à nos lois, ou il n'y voit que des entraves déguisées sous cent formes diverses, entraves qui ne peuvent qu'exciter l'indignation et le mépris d'un être en qui le sentiment de la liberté est le plus profond des sentiments.

A. Est-ce que vous donneriez dans la fable de Tahiti?

B. Ce n'est point une fable; et vous n'auriez aucun doute sur la sincérité de Bougainville, si vous connaissiez le supplément de son voyage.

Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, 1796.



Gauguin aux Marquises (Coll. Jessie Bee)

— Pourquoi êtes-vous allé à Tahiti?

— J'avais été séduit une fois par cette terre vierge et par sa race primitive et simple; j'y suis retourné et je vais y retourner encore. Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance. L'Eve de mon choix est presque un animal; voilà pourquoi elle est chaste, quoique nue. Toutes ces Vénus exposées au Salon sont indécentes, odieusement lubriques...

Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un Sauvage*, 1895.

L'ethnologie a construit un fantoche, le primitif, qu'elle a déguisé en porteur des valeurs qu'elle-même nourrit et défend: mesure, ordre, sécurité, parcimonie, bien-être, passivité dans un moule social solide, alors que les gestes ou les pensées archaïques décrivent un humain pour qui la sécurité dans l'existence n'a peut-être guère de sens; le provisoire matériel est son horizon, et comme tel accepté par lui. Dans une audace à nos yeux gratuite, il s'adonne à sa propre force et recherche au risque de sa vie une complétude éphémère et brutale, en quête d'une réussite qui se nomme gloire, laquelle frise la mort et s'alimente d'excès. Si cet homme nu et paré, secret et violent, devient bon père de famille, bon citoyen, bon conteur, fidèle à son humaine piété, comment peut-il être aussi le possédé qui hurle sa victoire sur le bûcher des corps de ses ennemis, le chasseur de têtes qui exhibe avec fierté son trophée, le cannibale qui dédaigne le corps du vaincu mais l'entoure d'une ferveur religieuse?

Remo Guidieri, *L'Abondance des pauvres*, Seuil, 1984.

Quant à moi, j'étais allé jusqu'au bout du monde à la recherche de ce que Rousseau appelle «les progrès presque insensibles des commencements». Derrière le voile des lois trop savantes des Caduveo et des Bororo, j'avais poursuivi ma quête d'un état qui — dit encore Rousseau — «n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent». Plus heureux que lui, je croyais l'avoir découvert dans une société agonisante, mais dont il était inutile de me demander si elle représentait ou non un vestige: traditionnelle ou dégénérée, elle me mettait tout de même en présence d'une des formes d'organisation sociale et politique les plus pauvres qu'il soit possible de concevoir. Je n'avais pas besoin de m'adresser à l'histoire particulière qui l'avait maintenue dans cette condition élémentaire ou qui, plus vraisemblablement, l'y avait ramenée. Il suffisait de considérer l'expérience sociologique qui se déroulait sous mes yeux.

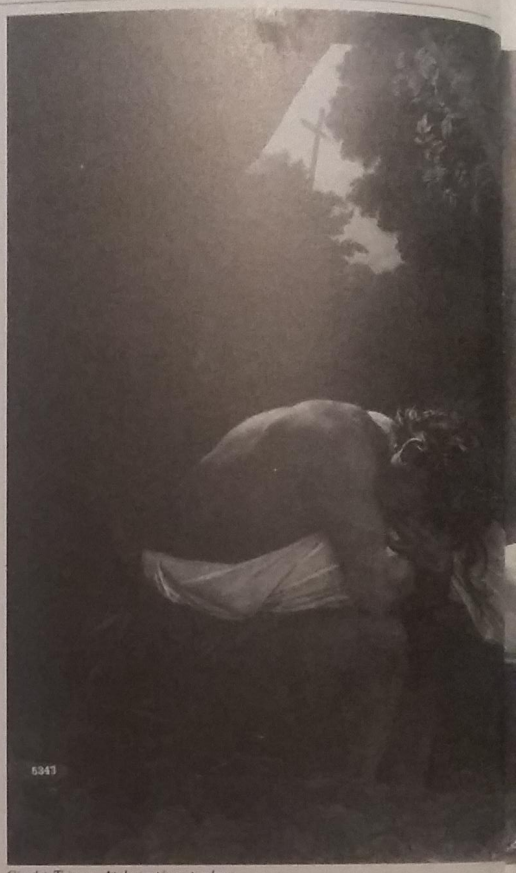
Mais c'était elle qui se dérobait. J'avais cherché une société réduite à sa plus simple expression. Celle des Nambikwara l'était au point que j'y trouvai seulement des hommes.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.

naturels ?

Nous avons assurément des renseignements sur la civilisation américaine telle qu'elle s'était développée, en particulier, au Mexique et au Pérou, mais nous savons seulement qu'il s'agissait d'une civilisation entièrement naturelle et qui devait, par conséquent, s'effondrer au premier contact avec l'Esprit.

Hegel, *Le Fondement géographique de l'histoire universelle*, 1830.

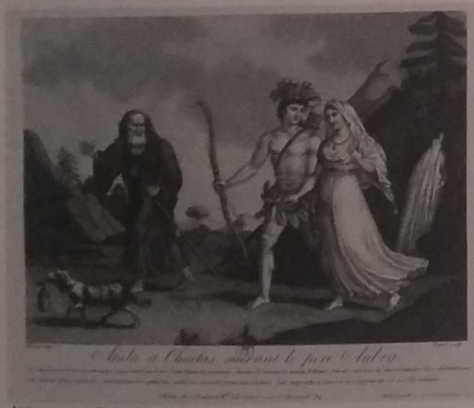


Girodet-Trioson, Atala portée au tombeau.



École française, début du XIXe siècle, Telasco et Amazili





Atala, gravure de Pomet d'après Massard.

bons

Plus je réfléchis à la vie des Européens et moins je trouve de bonheur et de sagesse parmi eux. Il y a six ans que je ne fais que penser à leur état. Mais je ne trouve rien dans leurs actions qui ne soit au-dessous de l'homme, et je regarde comme impossible que cela puisse être autrement, à moins que vous ne veuilliez vous réduire à vivre, sans le *Tien* ni le *Mien*, comme nous faisons. Je dis donc que ce que vous appelez argent, est le démon des démons, le Tyran des Français; la source des maux; la perte des âmes et le sépulcre des vivants. Vouloir vivre dans les Pays de l'argent et conserver son âme, c'est vouloir se jeter au fond du Lac pour conserver sa vie; or ni l'un ni l'autre ne se peuvent. Cet argent est le Père de la luxure, de l'impudicité, de l'artifice, de l'intrigue, du mensonge, de la trahison, de la mauvaise foi, et généralement de tous les maux qui sont au Monde.

[...] Dis-moi, je te prie, Combien de millions de gens y a-t-il en Europe, qui, s'ils étaient trente lieues dans des Forêts, avec un fusil ou des flèches, ne pourraient ni chasser de quoi se nourrir, ni même trouver le chemin d'en sortir. Tu vois que nous traversons cent lieues de bois sans nous égarer, que nous tuons les oiseaux et les animaux à coups de flèches, que nous prenons du poisson partout où il s'en trouve, que nous suivons les hommes et les bêtes fauves à la piste, dans les prairies et dans les bois, l'été comme l'hiver, que nous vivons de racines, quand nous sommes aux portes des Iroquois, que nous savons manier la hache et le couteau, pour faire mille ouvrages nous-mêmes. Car, si nous faisons toutes ces choses, pourquoi ne les feriez-vous pas comme nous? N'êtes-vous pas aussi grands, aussi forts et aussi robustes?

[...] Tu trouves, à ce que je vois, toutes ces choses bien dures. Il est vrai qu'elles le seraient extrêmement pour ces Français, qui ne vivent, comme les bêtes, que pour boire et manger; et qui n'ont été élevés que dans la mollesse: mais dis-moi, je t'en conjure, quelle différence il y a de coucher sous une bonne Cabane, ou sous un Palais; de dormir sur des peaux de Castors, ou sur des matelas entre deux draps; de manger du rôti et du bouilli; ou de sales pâtes, et ragoûts, apprêtés par des Marmitons crasseux? En sommes-nous plus malades, ou plus incommodés que les Français qui ont ces Palais, ces lits, et ces cuisiniers? Hé! combien y en a-t-il parmi vous, qui couchent sur la paille, sous des toits ou des greniers que la pluie traverse de toutes parts, et qui ont de la peine à trouver du pain et de l'eau? J'ai été en France, j'en parle pour l'avoir vu. Tu critiques nos habits de peaux, sans raison, car ils sont plus chauds et résistent mieux à la pluie que vos draps; outre qu'ils ne sont pas si ridiculement faits que les vôtres.

Dialogue de Monsieur le Baron de La Hontan et d'un sauvage dans l'Amérique, 1704.



Théodore de Bry, illustration concernant les établissements français au Brésil et en Floride au XVI^e siècle.

et mauvais sauvages?

La nature devait à un pays aussi affreux des habitants qui différassent autant des peuples civilisés que le site que je viens de décrire diffère de nos plaines cultivées: aussi grossiers et aussi barbares que le sol est rocailleux et agreste, ils n'habitent cette terre que pour la dépeupler; en guerre avec tous les animaux, ils méprisent les substances végétales qui naissent autour d'eux. J'ai vu des femmes et des enfants manger quelques fraises et quelques framboises; mais c'est sans doute un mets insipide pour ces hommes qui ne sont sur la terre que comme les vautours dans les airs, ou les loups et les tigres dans les forêts.

Leurs arts sont assez avancés, et leur civilisation, à cet égard, a fait de grands progrès; mais celle qui polit les mœurs, adoucit la férocité, est encore dans l'enfance: la manière dont ils vivent, excluant toute subordination, fait qu'ils sont continuellement agités par la crainte ou par la vengeance; colères et prompts à s'irriter, je les ai vus sans cesse le poignard à la main les uns contre les autres. Exposés à mourir de faim l'hiver parce que la chasse peut n'être pas heureuse, ils sont pendant l'été dans la plus grande abondance, pouvant prendre en moins d'une heure le poisson nécessaire à la subsistance de leur famille; oisifs le reste de la journée, ils la passent au jeu, pour lequel ils ont une passion aussi violente que quelques habitants de nos grandes villes: c'est la grande source de leurs querelles. Je ne craindrais pas d'annoncer que cette peuplade s'anéantirait entièrement si, à tous ces vices destructeurs, elle joignait le malheur de connaître l'usage de quelque liqueur enivrante. Les philosophes se récrieraient en vain contre ce tableau. Ils font leurs livres au coin de leur feu, et je voyage depuis trente ans: je suis témoin des injustices et de la fourberie de ces peuples qu'on nous peint si bons parce qu'ils sont très près de la nature; mais cette nature n'est sublime que dans ses masses; elle néglige tous les détails. Il est impossible de pénétrer dans les bois que la main des hommes civilisés n'a point élagués; de traverser les plaines remplies de pierres, de rochers, et inondées de marais impraticables; de faire société enfin avec l'homme de la nature, parce qu'il est barbare, méchant et fourbe. Confirmé dans cette opinion par ma triste expérience, je n'ai pas cru néanmoins devoir user des forces dont la direction m'était confiée pour repousser l'injustice de ces sauvages et pour leur apprendre qu'il est un droit des gens qu'on ne viole jamais impunément.

J.-F. de Lapérouse,
Voyage autour du monde, 1797.

Sauvages, ils l'étaient en effet indiscutablement, surtout les *Iröiangi*. Leur contact avec le monde blanc, d'ailleurs réduit la plupart du temps à un seul Paraguayen, ne remontait qu'à quelques mois. De quelle manière se manifestait la sauvagerie de ces sauvages? Nullement en l'étrangeté des apparences: nudité des corps, taille des cheveux, colliers de dents, chants nocturnes des hommes, etc., qui m'enchantaient puisque aussi bien, c'était cela même que j'étais venu chercher. Mais par l'impossibilité massive et au premier regard irrémédiable de se comprendre, par l'indifférence totale, décourageante, qu'opposaient les Aché aux timides et sans doute naïfs efforts pour réduire un peu la prodigieuse distance où je les sentais demeurer.

Pierre Clastres, *Chronique des Indiens Guayaki*, Plon, 1972.

Cannibales, anthropophages, coupeurs de têtes...



Nouvelle-Guinée, un coupeur de têtes.

Prenons le cas de l'anthropophagie qui, de toutes les pratiques sauvages, est sans doute celle qui nous inspire le plus d'horreur et de dégoût. On devra d'abord en dissocier les formes proprement alimentaires, c'est-à-dire celles où l'appétit pour la chair humaine s'explique par la carence d'autre nourriture animale, comme c'était le cas dans certaines îles polynésiennes. De telles fringales, nulle société n'est moralement protégée; la famine peut entraîner les hommes à manger n'importe quoi: l'exemple récent des camps d'extermination le prouve.

Restent alors les formes d'anthropophagie qu'on peut appeler positives, celles qui relèvent d'une cause mystique, magique ou religieuse: ainsi l'ingestion d'une parcelle du corps d'un ascendant ou d'un fragment d'un cadavre ennemi, pour permettre l'incorporation de ses vertus ou encore la neutralisation de son pouvoir; outre que de tels rites s'accomplissent le plus souvent de manière fort discrète, portant sur de menues quantités de matière organique pulvérisée ou mêlée à d'autres aliments, on reconnaîtra, même quand elles revêtent des formes plus franches, que la condamnation morale de telles coutumes implique soit une croyance dans la résurrection corporelle qui serait compromise par la destruction matérielle du cadavre, soit l'affirmation d'un lien entre l'âme et le corps et le dualisme correspondant, c'est-à-dire des convictions qui sont de même nature que celles au nom desquelles la consommation rituelle est pratiquée, et que nous n'avons pas de raison de leur préférer. D'autant plus que la désinvolture vis-à-vis de la mémoire du défunt, dont nous pourrions faire grief au cannibalisme, n'est certainement pas plus grande, bien au contraire, que celle que nous tolérons dans les amphithéâtres de dissection.

Mais surtout, nous devons nous persuader que certains usages qui nous sont propres, considérés par un observateur relevant d'une société différente, lui apparaîtraient de même nature que cette anthropophagie qui nous semble étrangère à la notion de la civilisation. Je pense à nos coutumes judiciaires et pénitentiaires. A les étudier du dehors, on serait tenté d'opposer deux types de sociétés: celles qui pratiquent l'anthropophagie, c'est-à-dire qui voient dans l'absorption de certains individus détenteurs de forces redoutables le seul moyen de neutraliser celles-ci, et même de les mettre à profit; et celles qui, comme la nôtre, adoptent ce qu'on pourrait appeler l'*anthropémie* (du grec *émein*, vomir): placées devant le même problème, elles ont choisi la solution inverse, consistant à expulser ces êtres redoutables hors du corps social en les tenant temporairement ou définitivement isolés, sans contact avec l'humanité, dans des établissements destinés à cet usage. A la plupart des sociétés que nous appelons primitives, cette coutume inspirerait une horreur profonde; elle nous marquerait à leurs yeux de la même barbarie que nous serions tentés de leur imputer en raison de leurs coutumes symétriques.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.

Quand vous arrivez aux Marquises, vous vous dites, voyant ces tatouages qui couvrent et le corps et la figure tout entière: ce sont de terribles gaillards. Et puis ils ont été anthropophages.

On se méprend complètement.

L'indigène marquisien n'est point un gaillard terrible; c'est même au contraire un homme intelligent et tout à fait incapable de ruminer une méchanceté. Doux à en être bête et timoré envers tout ce qui commande. On dit qu'il a été anthropophage et l'on se figure que c'est fini: c'est une erreur. Il l'est toujours, sans férocité: il aime la chair humaine comme un Russe aime le caviar, comme un cosaque aime la chandelle. Demandez à un vieillard endormi s'il aime la chair humaine et, réveillé cette fois, l'œil brillant, il vous répond avec une douceur infinie: «Oh! que c'est bon!»

Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un Sauvage*, Gallimard.

Mais on m'objectera que ces scandaleux misérables sans principes sont anthropophages. Très juste; et il faut admettre que cela ne leur fait pas honneur. Mais ils ne le sont que lorsqu'ils cherchent à assouvir leur soif de vengeance sur leurs ennemis; et qu'on me dise si le simple fait de manger de la chair humaine surpasse tellement en barbarie cette coutume qui sévissait voici peu d'années encore dans la progressiste Angleterre: un condamné pour haute trahison (c'est-à-dire parfois un homme coupable de loyauté, de patriotisme et autres crimes odieux) avait la tête tranchée au moyen d'une grosse hache, les entrailles arrachées et jetées au feu; tandis que son corps, taillé en quatre quartiers, était exposé ainsi que sa tête sur des piques et laissé à pourrir sur la voie publique!

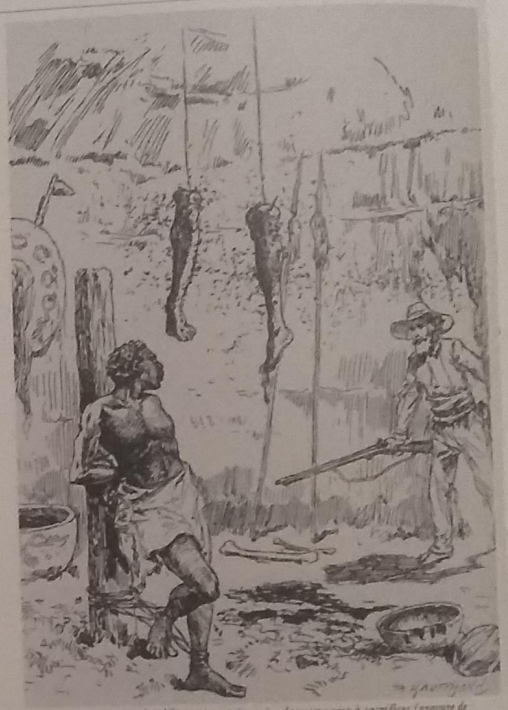
L'art infernal déployé chez nous dans l'invention de toutes sortes d'engins de mort, la manière implacable dont nous menons les guerres, et la misère et la désolation qu'elles entraînent après elles, ne suffisent-ils pas à désigner l'homme blanc civilisé comme l'animal le plus féroce qui soit sur la terre?

Herman Melville, *Taïpi* (1846), Gallimard.

Les indigènes qui m'entourent se nomment Paoïns, ils sont notoirement anthropophages —

Ce qui me permet d'assister à des petites scènes que l'on pourrait surnommer à coup sûr «tranches de vie» —

Louis Des Touches, *Correspondance* (1916), Gallimard.



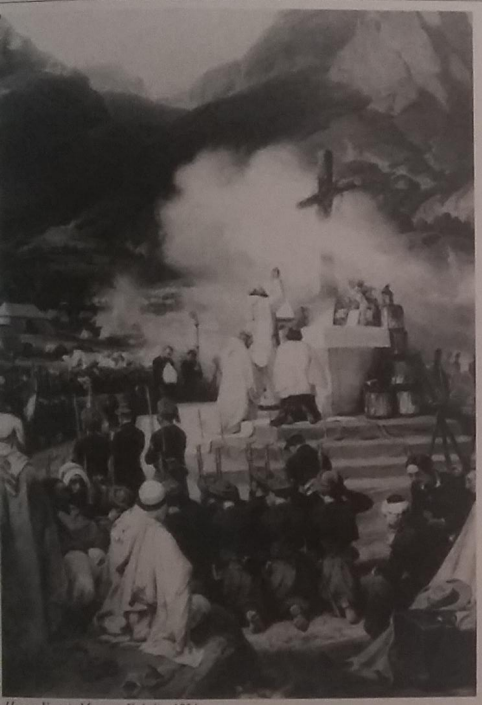
Congo, voyageur européen délivrant un prisonnier dans une case à sacrifices (gravure de P. Kaufmann, 1881).



Théodore de Bry, illustration concernant les établissements français au Brésil et en Floride au XVIe siècle.



Côte-d'Ivoire, les missionnaires et leurs enfants de chœur.



Horace Vernet, Messe en Kabylie, 1854.

Les chrétiens ont progressivement perdu de vue que l'entreprise missionnaire fut au départ un défi à la civilisation, une provocation lancée à contre-courant de la modernité. Saint Pierre débarquant à Rome pour y prêcher l'Evangile, prolétaire et métèque illettré, lancé à l'assaut de la métropole la plus sophistiquée de l'univers occidental, pourrait se comparer à un pauvre émigrant du Bangladesh qui entreprendrait aujourd'hui de convertir Londres à quelque culte exotique, ou à un chômeur portoricain qui ambitionnerait de faire la conquête spirituelle de New York. Au seizième siècle encore, un François Xavier, par exemple, était toujours fidèle à cette sublime naïveté lorsqu'il abordait une Inde prospère, un Japon raffiné, en bohème illuminé, armé seulement d'une sainteté et d'une crasse à étonner les fakirs. Mais ensuite, avec l'ascension de l'Occident, les choses se gâtent et, quand la diffusion du christianisme se lie directement à l'expansion coloniale, la faillite des missions est temporairement scellée. Le nadir est atteint au dix-neuvième siècle; après la première expédition de Chine (1858), le baron Gros peut envoyer à Napoléon III ce télégramme typique: «La Chine s'ouvre enfin au christianisme, source réelle de toute civilisation, et au commerce et à l'industrie des nations occidentales»!...

Mais dans cette perspective-là, la cible idéale de l'activité missionnaire demeure encore les peuplades cannibales. Une population qui serait païenne et civilisée ne pourrait être qu'une contradiction dans les termes, un phénomène inconcevable et intolérable, puisque sa seule existence suffirait pour remettre en question le bien-fondé de cette prétention occidentale à coloniser au nom de l'Evangile.

Simon Leys, *La Forêt en feu*, Hermann.



Congo, la première femme épiscopal.

C'est une vieille histoire que l'on ma contée et qui eut pour théâtre les îles Fidji.

John Starhurst était un beau jour arrivé à la maison de Mission installée à Viti-Levou, au village de Rewa, et, à peine débarqué, avait déclaré dans son zèle apostolique qu'il allait répandre l'Evangile sur toute la surface de l'île.

Or, Viti-Levou, qui veut dire la «Grande-Terre», est la plus importante des îles de l'archipel des Fidji.

Iles d'une étendue variable, grandes et moyennes et des centaines de petites, où vivaient sur les côtes avec des titres de possession singulièrement précaires, un certain nombre de missionnaires, de trafiquants et de pêcheurs de bêches-de-mer ainsi que d'anciens matelots déserteurs de navires baleiniers, qui avaient trouvé là un refuge.

Les indigènes étaient, quant à eux, de fieffés cannibales.

A deux pas des paillotes et des maisons de bois des Blancs, fumaient sans trêve, et sans refroidir jamais, les fours à cuire la chair humaine, où étaient traînés les corps abattus destinés à de succulentes ripailles.

Le «Lotou», c'est-à-dire le Culte, progressait lentement, et souvent à la manière des crabes.

Des chefs dûment catéchisés, qui se proclamaient chrétiens et étaient accueillis en frères dans la chapelle de la Mission, s'esquivaient souvent au cours même de l'Office divin pour s'en aller prendre leur part de quelque cher ennemi, dont le fumet venait, dans l'air, dilater leurs narines.

Pour longtemps encore, elle semblait destinée à demeurer telle. Certains chefs, tels que Tanoa, Touiveïkoso et Touikilakika, parmi les plus célèbres, avaient littéralement, au cours de leur vie, dévoré des troupeaux de leurs semblables.

Mais entre tous ces gloutons, Ra Oundréoundré, qui régnait à Takiraki, s'était adjugé sans conteste le premier rang.

A l'aide d'une rangée de pierres, alignées devant son palais, il tenait un registre de ses exploits gastronomiques. Chaque pierre indiquait un homme qu'il avait mangé. La rangée avait une longueur de deux cent trente pas et les pierres étaient au nombre de huit cent soixante-douze.

Nul doute que la rangée ne se fût encore accrue, si Ra Oundréoundré n'avait eu la malchance, au cours d'une escarmouche livrée dans la brousse, de recevoir au creux des reins un javelot qui l'avait mis bas.

D'où il résulta que ce fut à lui d'être servi sur la table de Naoungavouli, un débutant dont le médiocre registre ne comptait encore que quarante-huit pierres.

Surmenés par leurs allées et venues perpétuelles et leurs prêches, minés par la fièvre, les missionnaires se cramponnaient à leur tâche.

Ils désespéraient parfois, mais espéraient quand même. Ils attendaient une aide céleste imprévue, quelque flamme qui, pareille à celle du Saint-Esprit quand elle vint, le jour de la Pentecôte, se poser sur le front des Apôtres, descendrait sur les mécréants pour les éclairer et récolter une magnifique moisson d'âmes.

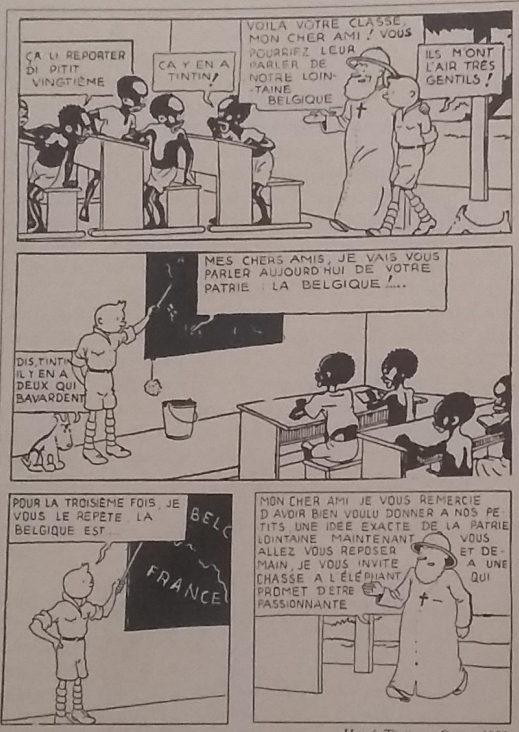
Mais rien ne venait et les têtes crépues des Fidji s'obstinaient dans leurs détestables pratiques. Les Noirs se refusaient à abandonner leurs fours et leurs marmites à chair humaine, tant que le gibier demeurait abondant.

Parfois, quand il y avait pléthore de viande sur pied, ils s'amusaient à mystifier les missionnaires et faisaient subrepticement courir le bruit que tel jour, à telle heure, en tel lieu, il y aurait, en série, un grand abattage et une rôtisserie sans pareille de «cochons longs».

Les bons missionnaires, qui savaient ce que parler voulait dire, accouraient en hâte et pour une rançon de bâtons de tabac, d'aunes de calicot et de litres de haricots, s'empressaient de racheter aux chefs la vie des victimes.

Mais celles-ci étaient reprises et mangées, la semaine ou le mois d'après. L'opération était à double bénéfice.

Jack London, *Contes des mers du Sud*.



Hergé, Tintin au Congo, 1930.

Il y a à peine un demi-siècle, le modèle parfait que toutes les cultures tentaient, à travers l'histoire, de réaliser, était l'adulte occidental sain d'esprit et lettré (peut-être docteur en sciences physiques). Cela se pense sans doute encore, mais ne se dit plus en tout cas. Pourtant, si le langage a changé, le discours est resté le même, car qu'est-ce qu'un pouvoir embryonnaire, sinon ce qui pourrait et devrait *se développer* jusqu'à l'âge adulte? C'est, bien entendu, le pouvoir auquel l'ethnologue est accoutumé, celui de la culture qui produit des ethnologues, l'Occident. Et pourquoi ces fœtus culturels du pouvoir sont-ils toujours voués à périr? D'où vient que les sociétés qui les conçoivent avortent régulièrement? Cette faiblesse congénitale tient évidemment à leur archaïsme, à leur sous-développement, à ce qu'elles ne sont pas l'Occident. Les sociétés archaïques seraient ainsi des axolotl sociologiques incapables d'accéder, sans aide extérieure, à l'état adulte normal.

Le biologisme de l'expression n'est évidemment que le masque furtif de la vieille conviction occidentale, souvent partagée en fait par l'ethnologie, ou du moins beaucoup de ses praticiens, que l'histoire est à sens unique, que les sociétés sans pouvoir sont l'image de ce que nous ne sommes plus et que notre culture est pour elles l'image de ce qu'il faut être.

Pierre Clastres, *La Société contre l'Etat*, Minuit, 1974.



Enfance de Paul et Virginie par Marlès (litho C. Motte).





Richard Thorpe, Les Aventures de Tarzan à New York, 1941



Concluons qu'errant dans les forêts sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre, et sans liaisons, sans nul besoin de ses semblables, comme sans nul désir de leur nuire, peut-être même sans jamais en reconnoître aucun individuellement, l'homme Sauvage sujet à peu de passions, et se suffisant à lui même, n'avoit que les sentimens et les lumiéres propres à cet état, qu'il ne sentoit que ses vrais besoins, ne regardoit que ce qu'il croyoit avoir intérêt de voir, et que son intelligence ne faisoit pas plus de progrès que sa vanité. Si par hazard il faisoit quelque découverte, il pouvoit d'autant moins la communiquer qu'il ne reconnoissoit pas même ses Enfans. L'art périssoit avec l'inventeur; il n'y avoit ni éducation ni progrès, les générations se multiplioient inutilement; et chacune partant toujours du même point, les Siécles s'écouloient dans toute la grossiéreté des premiers âges, l'espéce étoit déjà vieille, et l'homme restoit toujours enfant.

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1754.

50 *AMÉRIQUE NORD : ÉTATS-UNIS*

PAYS NEUF.

Les Etats-Unis sont pleins de grandes villes : New-York, Chicago, qui ont des maisons à dix étages et plus; et les anciens habitants, les Peaux-Rouges, se sont retirés bien loin dans les forêts.

Mais, en souvenir d'autrefois, les enfants américains jouent aux sauvages qui voient pour la première fois une petite fille blanche.... C'est Mabel Lincoln ; elle fait celle qui a peur, quoique ce soient ses cousins : « Ne me tuez pas», crie-t-elle.


UNE MAISON A DIX ÉTAGES.


UN JOUR AUX INDIENS.

Alors, pour l'amuser, les garçons font la danse des guerriers ; c'est un jeu très amusant. Quand ils sont fatigués de jouer, ils s'assoient sous les arbres et le grand William dit : « Comme c'est drôle de penser qu'en ce moment les petits enfants de Paris sont déjà dans leur lit.


LES ENFANTS DE PARIS.

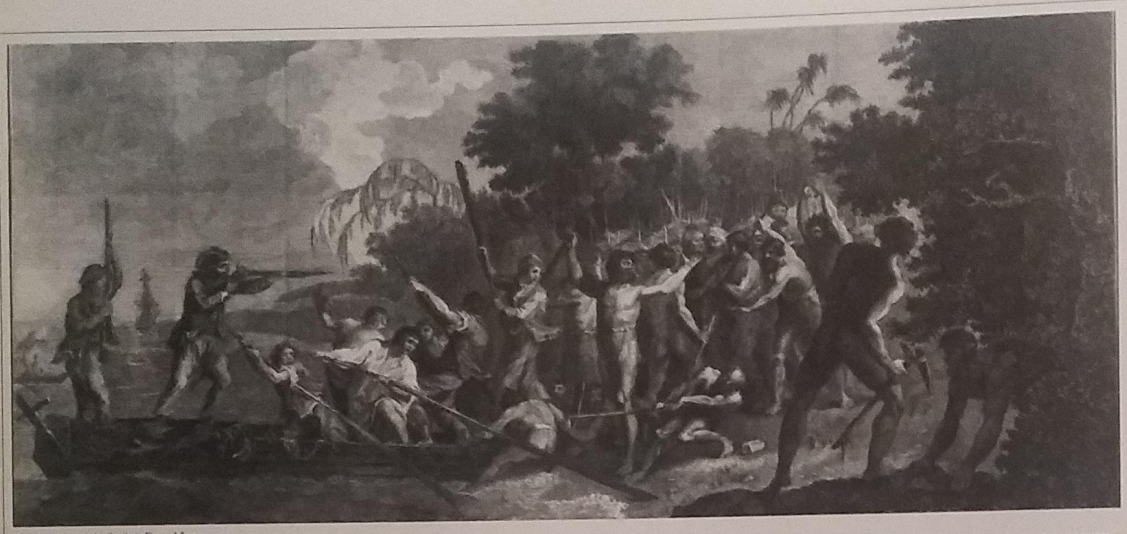
— Oh ! font les autres avec étonnement, est-il possible ?

— Bien sûr, le soleil est couché pour la France quand il brille encore pour l'Amérique. »

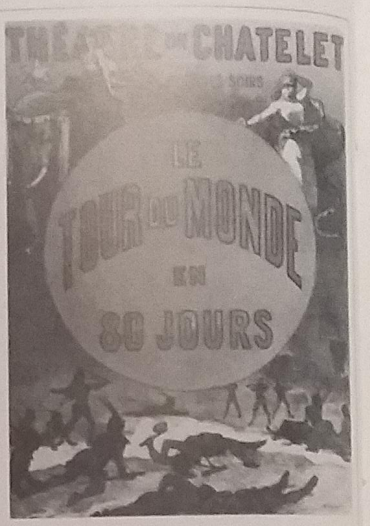
Ainsi les Américains sont comme des enfants inconscients qui vivent au jour le jour, privés de toute réflexion et de toute intention supérieure.

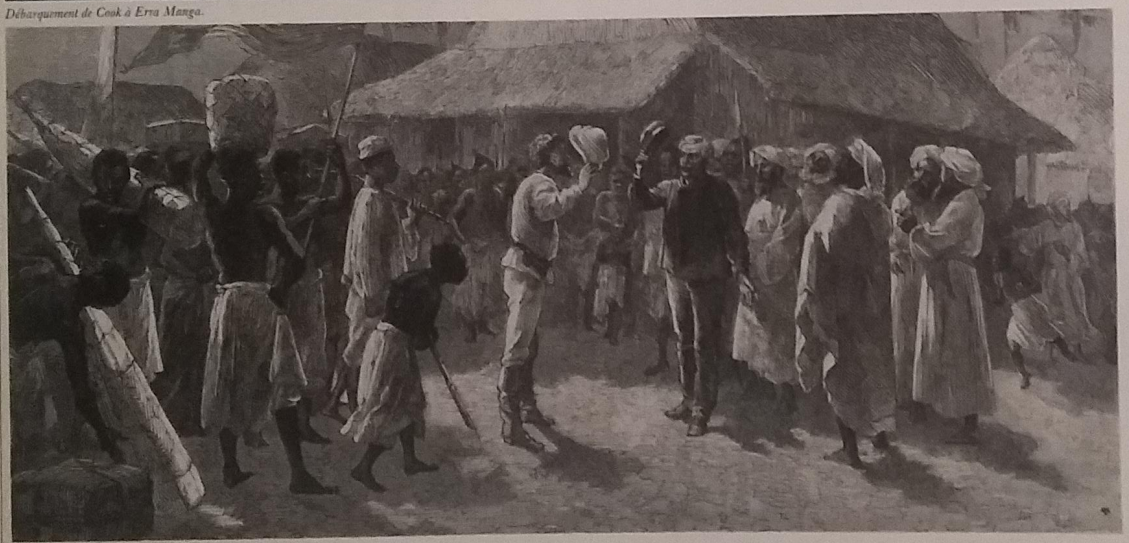
Hegel, *Le Fondement géographique de l'histoire universelle*, 1830.

«Je hais les voyages et les explorateurs» Claude Lévi-Strauss.



Débarquement de Cook à Erra Manga.





Mister Stanley, I presume?



Savorgnan de Brazza.

Massacre de l'explorateur Jules Crevaux par les Indiens Tobas dans le Grand Chaco, aux confins de l'Argentine et de la Bolivie, 1882



L'explorateur Lopu, par Nadar

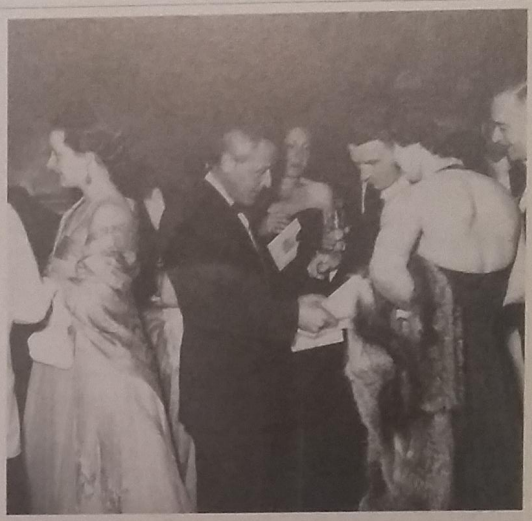


Quinze jours d'exploration, six mois

C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur, métier qui consiste, non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir un nombre élevé de kilomètres et à rassembler des projections fixes ou animées, de préférence en couleurs, grâce à quoi on remplira une salle, plusieurs jours de suite, d'une foule d'auditeurs auxquels des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutées en révélations pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilomètres.

Qu'entendons-nous dans ces conférences et que lisons-nous dans ces livres? Le détail des caisses emportées, les méfaits du petit chien du bord, et, mêlées aux anecdotes, des bribes d'information délavées, traînant depuis un demi-siècle dans tous les manuels, et qu'une dose d'impudence peu commune, mais en juste rapport avec la naïveté et l'ignorance des consommateurs, ne craint pas de présenter comme un témoignage, que dis-je, une découverte originale.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.



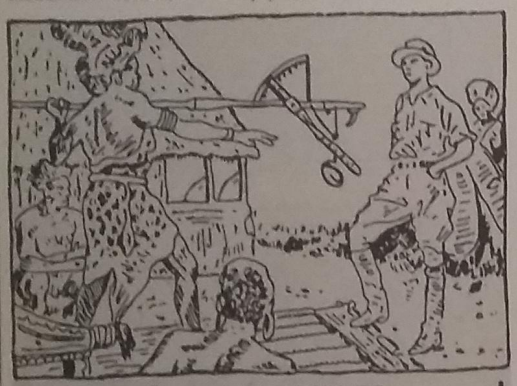
Paul Emile Victor.

Jean-Claude Stevens, explorateur.



Pénétrer, le premier peut-être, dans un village tupi encore intact, c'était rejoindre, par-delà quatre cents ans, Léry, Staden, Soares de Souza, Thevet, Montaigne même, qui médita dans les Essais, au chapitre des Cannibales, sur une conversation avec des Indiens Tupi rencontrés à Rouen. Quelle tentation!

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.



Glen Baxter, Atlas, 1983.

ennui

D'étroits et nombreux passages de 1 à 2 kilomètres de largeur, voilà tout. Mais où est donc l'Amazone? se demande-t-on, et jamais on n'en voit davantage. Il faut monter. Il faut l'avion. Je n'ai donc pas vu l'Amazone. Je n'en parlerai donc pas. Une jeune femme qui était à notre bord; venant de *Manaos*, entrant en ville ce matin avec nous, quand elle passa dans le Grand Parc, bien planté d'ailleurs, eut un soupir d'aise. Ah! enfin la nature! dit-elle. Or elle venait de la forêt... C'est qu'elle fait rudement la gueule, la forêt équatoriale! à gauche et à droite du fleuve.

Henri Michaux, *Ecuador*, Gallimard.

Encore des montagnes; encore quelques Kirdi tout nus, mais surtout des Foulbé musulmans. Joli pays boisé et rocheux — très Fontainebleau — mais quand même assez morne. On se blase vite à voyager comme nous le faisons. Il faut tomber dans des endroits bien extraordinaires pour avoir un peu l'impression d'exotisme.

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard.

remords

Si l'Occident a produit des ethnographes, c'est qu'un bien puissant remords devait le tourmenter, l'obligeant à confronter son image à celle de sociétés différentes dans l'espoir qu'elles réfléchiront les mêmes tares ou l'aideront à expliquer comment les siennes se sont développées dans son sein.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.



Henry Hathaway, The Last Safari, 1967.

contradictions

L'opposition entre deux attitudes de l'ethnographe: critique à domicile et conformiste au-dehors, en recouvre donc une autre à laquelle il lui est encore plus difficile d'échapper. S'il veut contribuer à une amélioration de son régime social, il doit condamner, partout où elles existent, les conditions analogues à celles qu'il combat, et il perd son objectivité et son impartialité. En retour, le détachement que lui imposent le scrupule moral et la rigueur scientifique le prévient de critiquer sa propre société, étant donné qu'il ne veut en juger aucune afin de les connaître toutes. A agir chez soi, on se prive de comprendre le reste, mais à vouloir tout comprendre on renonce à rien changer.

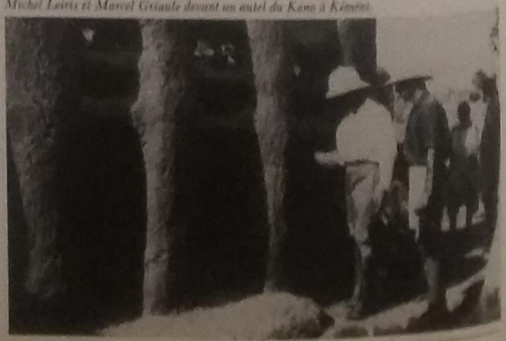
Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.

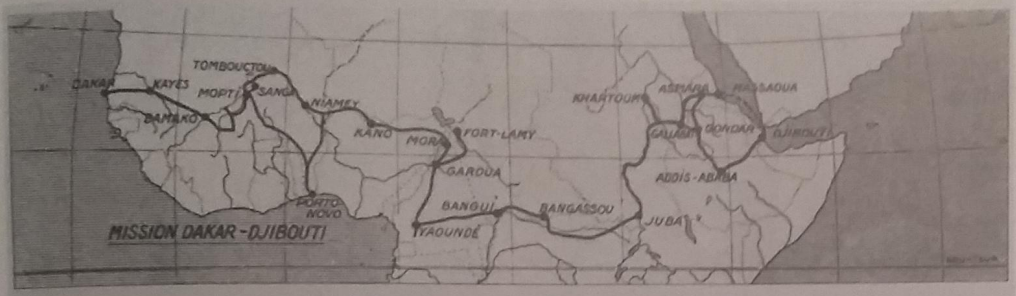
désenchantement

J'ai engraissé. J'éprouve une ignoble sensation de pléthore. Moi qui comptais rentrer d'Afrique avec l'allure d'un de ces beaux corsaires ravagés. La vie que nous menons est on ne peut plus plate et bourgeoise. Le travail, pas essentiellement différent d'un travail d'usine, de cabinet ou de bureau. Pourquoi l'enquête ethnographique m'a-t-elle fait penser souvent à un interrogatoire de police? On ne s'approche pas tellement des hommes en s'approchant de leurs coutumes. Ils restent, après comme avant l'enquête, obstinément fermés. Puis-je me flatter, par exemple, de savoir ce que pensait Ambara, qui pourtant était mon ami? Je n'ai jamais couché avec une femme noire. Que je suis donc resté européen!

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1932), Gallimard.

Michel Leiris et Marcel Griaule devant un autel du Kono à Kémémi.





N° 2
(NUMÉRO SPÉCIAL)

MINOTAURE

Prix : 25 frs

SOMMAIRE

Couverture établie spécialement par Gaston-Louis ROUX.

a) PAUL RIVET et GEORGES-HENRI RIVIÈRE, directeur et sous-directeur du Musée d'Ethnographie : *La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti.*

Minotaure n° 2, Paris 1933.

malentendus

L'après-midi se passe chez le jeune fonctionnaire qui nous a accueillis. Nous nous transformons en entreprise de déménagements, car il nous fait don de plus de 50 objets, que nous emportons sur l'heure, avec un cynisme de businessmen ou d'huissiers. Le donateur a une manie. Il s'intéresse par-dessus tout à la phonétique et aux «tons musicaux», qu'il cherche à déceler partout. Voulant nous faire apprécier les dits «tons musicaux», il fait crier certains mots *fon* par son domestique. Ce dernier prononce les mots *fon* demandés mais on ne perçoit aucun ton musical. Mécontent, le donateur fait crier son domestique de plus en plus fort, espérant sans doute qu'à force de hurler il finira bien par prononcer quelque chose qui ressemblera à un ton musical. En désespoir de cause, il finit par s'enfermer, à l'autre bout de l'appartement, dans la salle de bains, et se fait tonitruer les mots par son domestique demeuré au salon. Comme le donateur n'a cessé de dicter les mots en les prononçant avec l'intonation recherchée, son domestique finit bien par l'imiter...

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1932), Gallimard.

L'exotique imaginaire des tribus de Wittgenstein a trouvé une abondante descendance dans la philosophie contemporaine du langage. Willard V.O. Quine fait ainsi, à plusieurs reprises, appel à ce problème, tout théorique, de la traduction radicale rencontré par un linguiste devenu pour l'occasion ethnographe. Ce voyage de mots a, chez Quine, pour fonction d'établir la relativité de l'ontologie que nous croyons pouvoir induire de l'usage linguistique en général et notamment du nôtre. Pour que se pose le problème de la traduction radicale, il faut d'abord supposer une de ces tribus d'invention, tellement commodes pour aider à saisir l'essence du langage, restée jusqu'à l'arrivée du linguiste, sans contact avec notre civilisation. On s'arrangera de plus pour que la langue des indigènes en question soit sans affinités avec la nôtre. Cela une fois admis, on peut mettre le linguiste et son informateur au travail: «Un lapin détale dans la garenne; l'indigène dit "Gavagai", et le linguiste note dans ses tablettes le mot "Lapin", en face de "Gavagai" ou peut-être "Tiens, un lapin", à titre de traduction provisoire sujette à être testée dans des occurrences ultérieures...» Malgré la prudence de sa démarche, le linguiste vient pourtant, en traduisant «Gavagai» par «Lapin» de franchir un pas ontologique fort imprudemment aventureux que l'argumentation logicienne de Quine a vite fait de déceler. «Qui sait si les objets auxquels ce terme s'applique ne sont pas, après tout, plutôt que des lapins, de simples phases ou de brefs segments temporels de lapin?» A moins qu'il ne s'agisse de «cette portion unique mais discontinue, du monde spatio-temporel qui est constituée par tous les lapins». Et, si, pire encore, d'aventure, l'indigène, disant «Gavagai» signifiait une sorte de présence impersonnelle du genre «ça lapine», sur le modèle de notre «il pleut», ou même quelque chose comme la «lapinité»...

De telles suppositions, on l'aura aisément compris, établissent qu'à s'en tenir à la concomitance d'un stimulus et d'une phrase — or, que peut-il faire de plus? —, le linguiste ne pourra parvenir à établir l'équivalence de l'ontologie implicitement inscrite dans sa langue maternelle avec celle de la langue indigène. Naturellement, les paradoxes de cette exotique du référent n'atteignent pas seulement la langue lointaine de l'indigène, mais ont vite fait de porter le doute ontologique au sein même de la langue maternelle du linguiste traducteur.

Daniel Soutif, «La Traduction radicale ou l'exotique du référent», *L'Exotisme au quotidien*, Charleroi, 1986.

impuretés

Réflexion faite, tout cela me semble bien artificiel. Quelle sinistre comédie ces vieux Dogon et moi nous avons jouée! Hypocrite Européen tout sucre et miel, hypocrite Dogon si plat parce que le plus faible — et d'ailleurs habitué aux touristes —, ce n'est pas la boisson fermentée échangée qui nous rapprochera davantage. Le seul lien qu'il y ait entre nous, c'est une commune fausseté. Le moins menteur de tous est certainement mon ami l'ivrogne Ambara, que je soupçonne d'être considéré par sa famille, sa belle-famille et toute sa parenté comme le dernier des paresseux, mais que je tiens, moi, pour un sylphe, depuis que j'ai vu les pans de sa redingote voleter à sa suite, à travers les buissons épineux...

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1932), Gallimard.



Mission Dakar-Djibouti : A. Jérôme et M. Leiris, chargés de l'enquête sur le culte des Zar.

Frappant exemple du genre de malentendus qui affolent périodiquement l'enquête, dès qu'il s'agit de traduction. Voulant faire comprendre à Ambibè Babadyi que je désire avoir, des textes qu'il me donne, des traductions littérales et non des traductions approchées, je ramasse une poignée de cailloux. Un à un j'aligne les cailloux sur la table en disant à chaque caillou posé: «Voilà tel mot, tel mot, tel mot.» Je prends ensuite une seconde poignée de cailloux et remplace un à un, par ces nouveaux cailloux, les cailloux alignés en disant: «Voilà le mot français pour tel mot, le mot français pour tel mot...», lui demandant de m'expliquer ce que la phrase en question voulait dire, comme s'il s'agissait — en admettant que cela fût possible — de remplacer chacun des mots en langue secrète qui constituaient la phrase par le mot dogon (que l'interprète me transmettrait en français) correspondant, ainsi que j'avais fait des cailloux. Ambibè Babadyi prend le premier caillou — qui correspondait au mot *«homme»* — et je crois qu'il a compris. Mais il prend un deuxième caillou et le place à proximité, disant que c'est une *femme peule*. Puis il trace une ligne sur la table avec son doigt, prend le premier caillou et le déplace le long de cette ligne imaginaire, expliquant que l'*homme* est en train de marcher sur la route. Tout mon beau plan s'effondre: une fois de plus, Ambibè a confondu le mot avec la chose, le signe avec la chose signifiée. Au lieu de traiter le caillou en tant que mot désignant l'*homme*, il l'a traité en tant que l'homme lui-même et s'en est servi pour décrire les évolutions matérielles de celui-ci. L'exemple concret que j'avais pris, croyant lui faire mieux comprendre, n'a réussi qu'à tout embrouiller, faire éclater aussi une double stupidité: celle d'Ambibè, incapable d'avoir une claire notion du langage en tant que tel; la mienne, capable d'avoir traité les mots d'une phrase comme des entités séparées.

Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1932), Gallimard.

«En somme, c'est la *zone tempérée* qui a servi de théâtre pour le spectacle de l'histoire universelle» Hegel

A messieurs les Inspecteurs des colonies, de passage aux Marquises

Je veux simplement vous prier d'examiner par vous-mêmes quels sont les indigènes ici dans notre colonie des Marquises, et le fonctionnement des gendarmes à leur égard; et en voici la raison. C'est que la justice, pour raisons d'économie, nous est envoyée tous les dix-huit mois environ. Le juge arrive donc pressé de juger, ne connaissant rien, rien de ce que peut être l'indigène; voyant devant lui un visage tatoué, il se dit: «Voilà un brigand cannibale», surtout quand le gendarme intéressé le lui affirme.

[...] Le juge arrive donc, et, de par sa volonté, s'installe à la gendarmerie, y prend ses repas, ne voyant personne autre que le brigadier qui lui présente les dossiers avec ses appréciations: «Un tel, un tel, tous des brigands, etc. Voyez-vous, monsieur le Juge, si l'on n'est pas sévère avec ces gens-là, nous serons tous assassinés.» Et le juge est persuadé.

[...] A l'audience, l'accusé est interrogé de par l'intermédiaire d'un interprète qui ne connaît aucune des nuances de la langue et surtout de la langue des magistrats, langage très difficile à interpréter dans cette langue primitive, sinon avec beaucoup de périphrases.

Ainsi, par exemple, on demande à un indigène accusé s'il a bu. Il répond non et l'interprète dit: «Il dit qu'il n'a jamais bu.» Et le juge s'écrie: «Mais il a déjà été condamné pour ivresse!»

L'indigène très timide de par sa nature devant l'Européen qui lui paraît plus savant et son supérieur, se souvenant aussi du canon d'autrefois, paraît, devant le tribunal, terrifié par le gendarme, par les juges précédents, etc., et préfère avouer, même quand il est innocent, sachant que la négation entraînera une punition beaucoup plus forte. Le régime de la terreur.

[...] En regard de ces indigènes nous avons des gendarmes dans des postes ayant un pouvoir absolu, dont la parole fait foi en justice, n'ayant aucun contrôle immédiat, intéressés à faire fortune, à vivre sur le dos des indigènes généreux, quoique pauvres. Le gendarme fronce le sourcil et l'indigène donne poules, œufs, cochons, etc., sinon gare la contravention.

[...] Ici le gendarme est grossier, ignorant, vénal et féroce dans l'exercice de ses fonctions, très habile cependant à se couvrir. Ainsi, s'il reçoit un pot-de-vin, vous pouvez être sûr qu'il possède en mains des factures.

[...] La population est très douce en général, il ne reste donc uniquement que les contraventions [pour] délits de boisson. Les naturels n'ayant rien, rien pour se distraire, ont en tout et pour tout recours à la boisson fournie gratis par la nature, c'est-à-dire le jus d'oranges, de fleurs de coco, bananes, etc., fermenté quelques jours et qui sont moins nuisibles que nos alcools en Europe.

Depuis cette défense de boire qui est toute récente et qui supprime un commerce rémunérateur pour les colons, l'indigène ne pense plus qu'à une chose, c'est de boire et pour cela il fuit les centres pour aller se cacher ailleurs, et de là l'impossibilité de trouver des travailleurs. Autant leur dire de retourner à la sauvagerie.

[...] Le gendarme se trouve à son affaire. La chasse à l'homme.

[...] Si, d'une part, vous faites des lois spéciales qui les empêchent de boire, tandis que les Européens et les nègres peuvent le faire, si, d'autre part, leurs paroles, leurs affirmations en justice deviennent nulles, il est inconcevable qu'on leur dise qu'ils sont électeurs français, qu'on leur impose des écoles et autres balivernes religieuses...

Singulière ironie de cette considération hypocrite de Liberté, Egalité, Fraternité, sous un drapeau français en regard de ce dégoûtant spectacle d'hommes qui ne sont plus que de la chair à contributions de toutes sortes, et à l'arbitraire gendarme. Et cependant on les oblige à crier: «Vive monsieur le gouverneur, vive la République!»

(Sans date, fin 1902, Hivaoa, îles Marquises.)

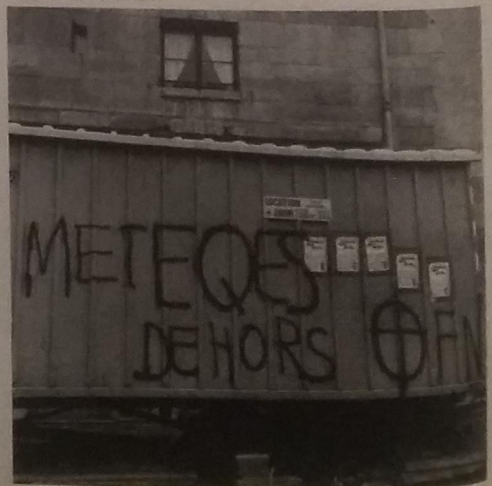
Paul Gauguin,
Oviri, écrits d'un Sauvage, Gallimard.



Campagne internationale contre l'administration de Léopold II, 1904-1905.



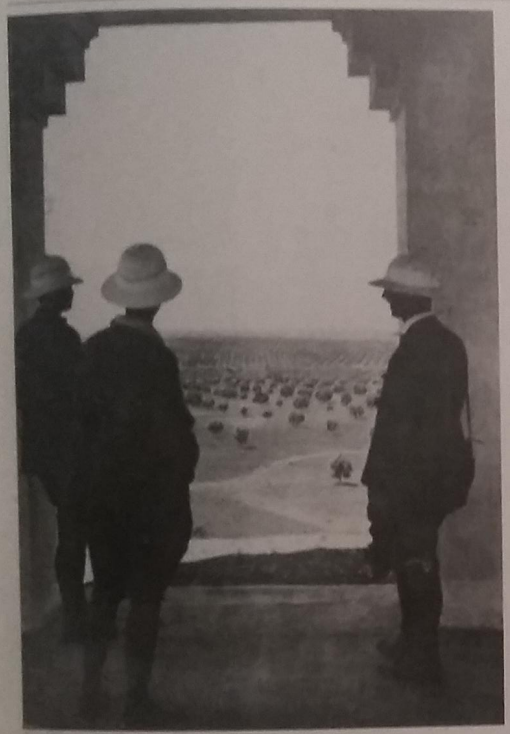
Manifestation xénophobe d'étudiants parisiens, vers 1935.



Paris, rue de Seine, nov. 1979.

A Singapour, après avoir donné le premier coup de bêche sur le tracé d'une avenue nouvelle qui portera son nom, Clemenceau prononce un discours devant le gouverneur des Staits Settlements.

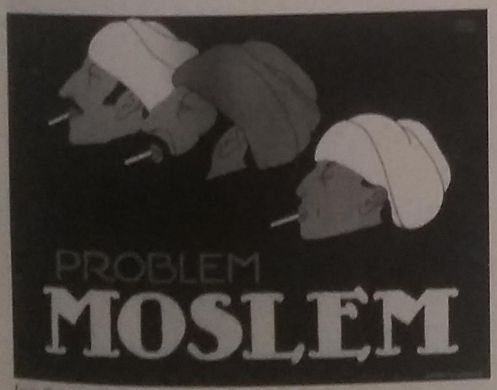




Le désert vaudu...



Congo (français), maison d'un colon, début XX^e.



Louis Oppenheim.



Il est vrai que le climat a de l'influence en ce sens que ni la zone chaude ni la zone froide ne sont favorables à la liberté de l'homme et à l'apparition de peuples historiques. Hegel.

S.S. Accra - Lagos le 2 juin 19[16]
Mon Vieux Milon.

L'expérience est concluante — Il n'y a ici aucun espèce d'avenir, non pas par suite du manque de débouché commercial mais par suite des conditions climatériques qui sont purement et simplement abominables — Les Européens ont ici l'air miné par toutes sortes d'affections dues en partie aux excès mais aussi aux conditions sanitaires. Toute vie saine est *impossible* et ce n'est qu'au prix de sa *santé* que l'on arrive ici à quelque chose — J'ai moi-même eu une attaque de fièvre à Sierra-Leone et je ne vais pas faire long feu en Afrique. Nous partirons pour *Duala* demain... Je vais rester là un mois ou deux pour réparer autant que possible le côté onéreux de cette petite expérience — Passe chez moi et dis-moi ce qu'il en est. Si tu vois quelque chose de possible à Paris ne m'oublie pas —

La contrée est excessivement riche, et est sans contredit ouverte à un grand avenir mais vraiment, *rien à faire* pour quiconque tient à garder une santé potable.

Rien n'est plus triste que les visages des colons d'ici, jaunes, languissants — l'air miné par toutes les fièvres possibles. Tristes épaves — dont la vie semble s'échapper peu à peu, comme absorbée par un soleil qui noie tout et tue infailliblement ce qui résiste.

Ecris-moi vite pas chez moi à l'adresse ci-dessous.

Louis des Touches, Elder Dempster Agency, Duala (Cameroun), Afrique.

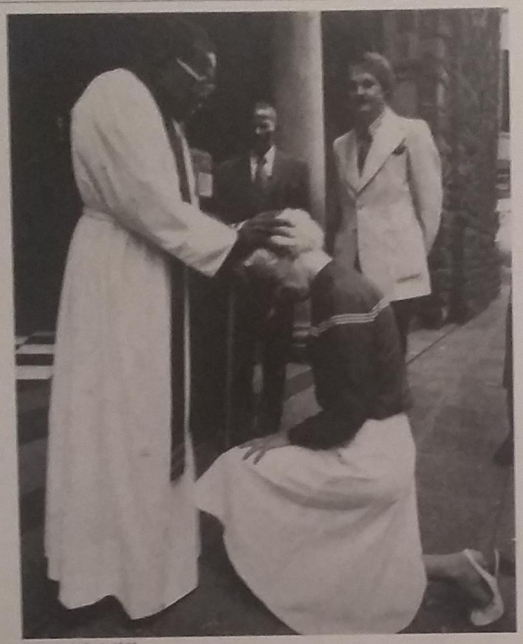
Noir et blanc



Robert Mapplethorpe, Ken Moody, 1984

Le blanc est le symbole de la Divinité ou de Dieu. Le noir est le symbole de l'esprit du mal ou du démon.
Le blanc signifie la beauté suprême.
Le noir la laideur.
Le blanc signifie la perfection.
Le noir signifie le vice.
Le blanc est le symbole de l'innocence.
Le noir celui de la culpabilité, du péché ou de la dégradation morale.
Le blanc, couleur faste, indique la félicité.
Le noir, couleur néfaste, indique le malheur.
Le combat du bien contre le mal est indiqué symboliquement par l'opposition du noir placé près du blanc.

Montabert, *Manuel pour les artistes.*



Afrique du Sud, 1985

Quand nous voyons les nègres, voyons-nous autre chose que de précis et sombres fantômes nés de notre désir? Mais que pensent donc de nous ces fantômes? Quel jeu jouent-ils?

Jean Genet.

Les *nègres*, d'Afrique n'ont reçu de la nature que le goût des sornettes. M. Hume défie qui que ce soit de lui citer l'exemple d'un nègre qui ait montré des talents, et il affirme que, parmi les centaines de mille de Noirs transportés loin de leur pays, et dont un grand nombre cependant ont été mis en liberté, il ne s'en est jamais trouvé un seul pour produire quelque chose de grand dans les arts, dans les sciences ou dans quelque autre noble discipline, tandis qu'il n'est pas rare de voir des Blancs issus de la plèbe susciter l'admiration du monde par l'excellence de leurs dons. Ces deux races d'hommes paraissent aussi différentes de sensibilité que de couleur.

Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764.

Le jazz est cyniquement l'orchestre des brutes au pouce non opposable et aux pieds encore préhensifs, dans la forêt de Vaudou. Il est tout excès, et par-là plus que monotone: le singe est livré à lui-même, sans mœurs, sans discipline, tombé dans tous les taillis de l'instinct montrant sa viande à nu, dans tous ses bonds, et son cœur, qui est une viande plus obscène encore. Ces esclaves doivent être soumis, ou il n'est plus de maître. Il est honteux qu'ils règnent. La honte, c'est la laideur et son triomphe.

Revue Musicale, 1920.

Inutile de chercher plus longtemps une explication des *coloured people* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bègues: nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras; alors les Noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs), et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière: dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démence grisante de *feux follets* louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire. Cette définition évitera toute discussion.

Georges Bataille.

En 1968, la pupille délavée des Blancs refuse encore d'enregistrer l'image des Noirs, sauf ce spectacle si neuf des Olympiades de Mexico où les coureurs noirs, sur le podium, acceptèrent les médailles d'or en saluant poing fermé, tête baissée, l'hymne américain. Gifle donnée à l'Amérique officielle et connue, à la seconde près, par le monde entier.

Les Blancs qui voyageaient dans les métros et les trains voyaient croître une végétation extravagante: les barbes rares mais insidieuses, les cheveux verticaux, peignés à l'afro avec un peigne de fer. Le ghetto noir, puis toute la communauté encouragés et surveillés par les Panthères Noires, refusaient de fisser leurs cheveux. Enfin, les Noirs étaient vus. Et entendus. Au défi américain, ils répondaient «Black is beautiful», mais que dire sous les rires qui déformaient les mots anglais? Dans les trains, sur les trottoirs, les dames blanches devaient écouter d'un air comme distrait les mots d'un *slang* inconnu, probablement obscènes, autant que les poils électriques des têtes et des mentons.

Jean Genet, *L'Humanité*, 16 mai 1977.



Puerto-Rico



Soldat français et combattant du Frolinat, Afrique du Sud (ph. Ian Berry).



Henri Bishop, Blanche et Noir, 1914



Lecomte du Nouy, Esclave blanche, 1868.



Jesse Owens, J.O., Berlin, 1936.

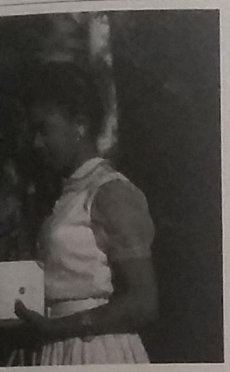


J.O., Mexico, 1968.



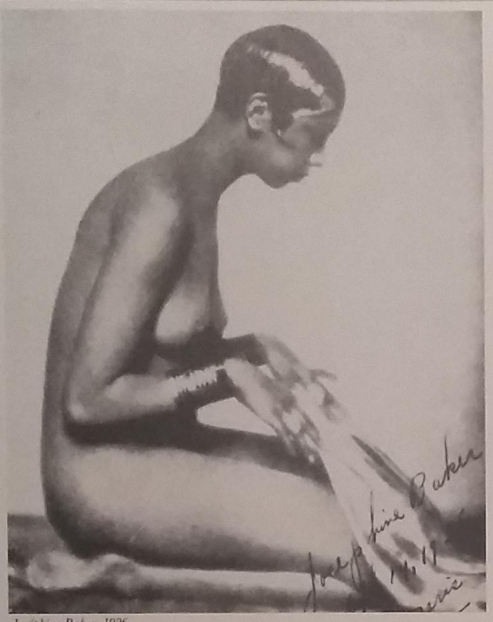


Man Ray, Nègre et blanche, 1926.









Joséphine Baker, 1926.

Leni Riefenstahl chez les Nouba de Kau.

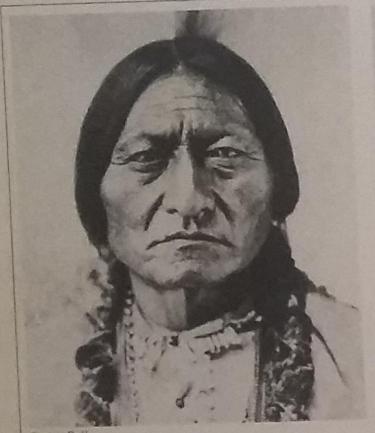




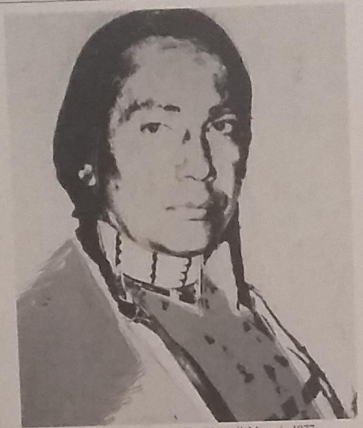
Jean Genet, Les Nègres, mise en scène de Peter Stein, Berlin, 1963.

Billie Holiday, Olympia 1958.

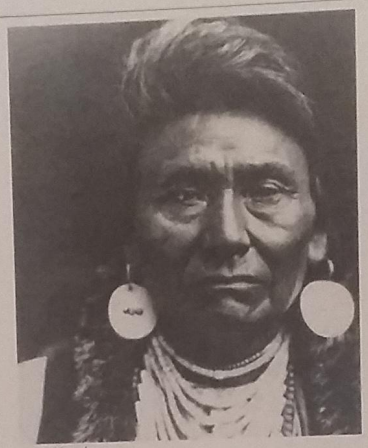




Sitting Bull.



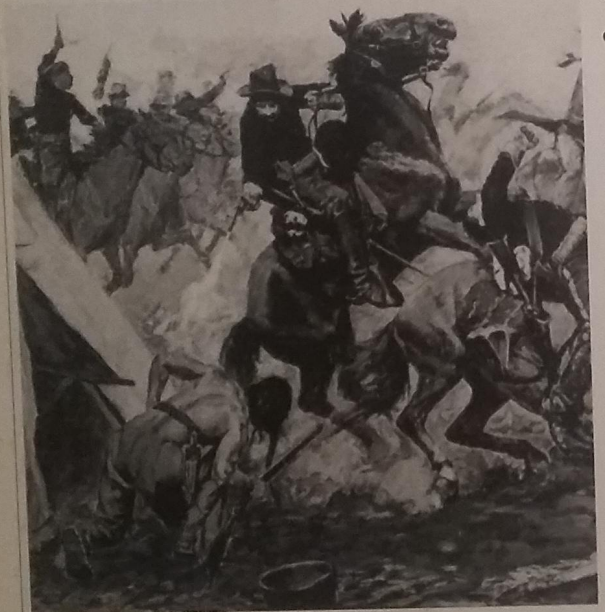
Andy Warhol, The American Indian (Russell Means), 1977.



Le chief Joseph.



John Ford, The Iron Horse.



Charles Sereyngel, Attaque à l'aube, 1900.



Raoul Walsh, A Distant Trumpet.

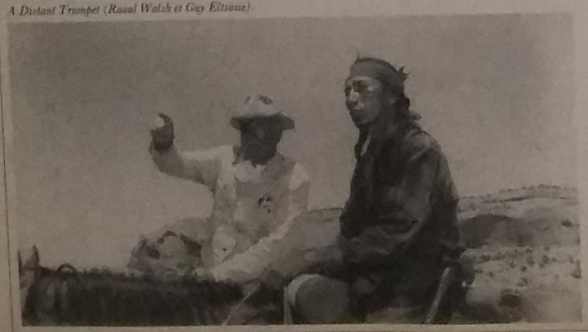
Un bon Indien est un Indien mort !

Général Custer.

Figurez-vous une grande assemblée de Sauvages parés de tous les ornements les plus capables de défigurer une physionomie à des yeux européens. Le vermillon, le blanc, le vert, le jaune, le noir fait avec de la suie ou de la raclure de marmites; un seul visage sauvage réunit toutes ces différentes couleurs méthodiquement appliquées, à l'aide d'un peu de suif qui sert de pommade. Voilà le fard qui se met en œuvre dans ces occasions d'apparat, pour embellir non seulement le visage, mais encore la tête, presque tout à fait rasée, à un petit flocon de cheveux près, réservé sur le sommet pour y attacher des plumes d'oiseaux ou quelques morceaux de porcelaine, ou quelque autre semblable colifichet. Chaque partie de la tête a ses ornements marqués: le nez a son pendant. Il y en a aussi pour les oreilles, qui sont fendues dès le bas âge, et tellement allongées par les poids dont elles ont été surchargées, qu'elles viennent flotter et battre sur les épaules. Le reste de l'équipement répond à cette bizarre décoration. Une chemise barbouillée de vermillon, des colliers de porcelaine, des bracelets d'argent, un grand couteau suspendu sur la poitrine, une ceinture de couleurs variées mais toujours burlesquement assorties, des souliers de peau d'orignal; voilà quel est l'accoutrement sauvage.

Relation des Jésuites, 1768.

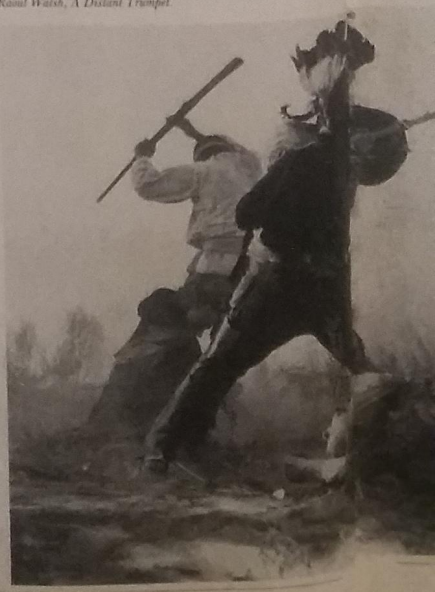
A Distant Trumpet (Raoul Walsh et Guy Eltsoue).



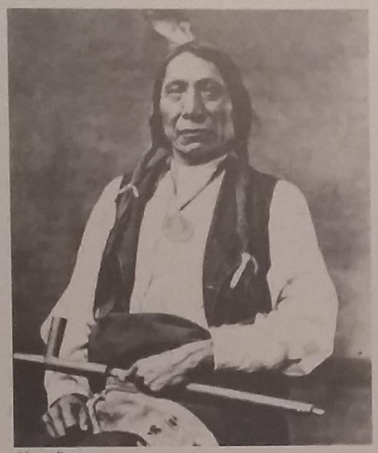
Frères de race, vous avez entendu ce que les Mexicains nous on fait sans motif. Vous êtes mes parents — oncles, cousins, frères. Nous sommes des hommes comme les Mexicains — nous pouvons leur faire ce qu'ils nous ont fait. Allons les attaquer — je vous conduirai à leur ville — nous les surprendrons dans leurs maisons. Je me battrai au premier rang. Je vous demande simplement de me suivre pour venger le tort que les Mexicains nous ont fait. Viendrez-vous? C'est bien. Vous viendrez tous.

N'oubliez pas la loi de la guerre. Les hommes peuvent revenir mais ils peuvent aussi être tués. Si l'un de ces jeunes gens meurt, je ne veux pas que leurs frères de race me blâment car ils ont choisi librement de partir. Si je suis tué, personne ne doit me pleurer. Toute ma famille a été tuée dans ce pays et moi aussi, je mourrai si c'est nécessaire.

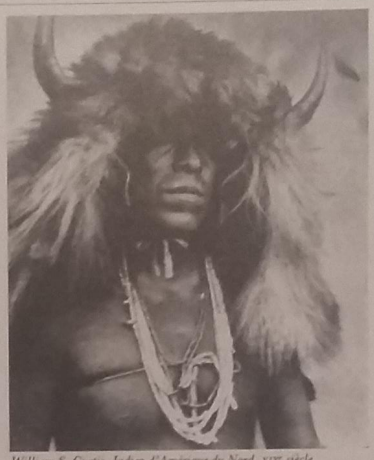
Géronimo, *Mémoires*, La Découverte, 1987.







Nuage Rouge.



William S. Curtis, Indien d'Amérique du Nord, XIXe siècle.



Géronimo.





Il n'est pas de *sauvages* au naturel plus sublime que ceux de l'*Amérique du Nord*. Leur vif sentiment de l'honneur les incite à courir de farouches aventures à cent lieues de leur pays, et ils sont tout attentifs à ne point faiblir, lorsque leurs ennemis, aussi cruels qu'eux, tentent, après les avoir capturés, de leur arracher de lâches soupirs par les tourments les plus barbares.

Emanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764.

La première fois qu'on me demanda d'aller à l'Exposition internationale de Saint-Louis, je refusai. Plus tard, quand on m'eut dit que j'y recevrais attention et protection et que le président des Etats-Unis eut dit, de son côté, que ce serait bien que j'y aille, j'acceptai. Des personnes qui s'occupaient du département des Indiens et avaient obtenu la permission du président me servaient de gardiens. Je restai dans cet endroit pendant six mois. Je vendai des photographies de moi pour vingt-cinq cents et j'avais le droit de garder dix cents pour moi. J'écrivais aussi mon nom pour dix, quinze ou vingt-cinq cents selon le cas et je gardais tout l'argent. Je me faisais souvent deux dollars par jour et quand je revins, j'avais beaucoup d'argent — plus que je n'en avais jamais possédé.

Beaucoup de gens de Saint-Louis m'invitèrent à venir chez eux mais mon gardien refusait toujours.

Chaque dimanche, le président de l'Exposition m'envoyait chercher pour participer à un spectacle de l'ouest sauvage. Je prenais part à des tournois de lasso devant un public. Il y avait beaucoup d'autres tribus indiennes là-bas et aussi des gens étranges dont je n'avais jamais entendu parler.

Quand les gens arrivaient à l'Exposition internationale, ils ne faisaient d'abord que de parcourir les rues de long en large. Quand ils étaient fatigués de cela, ils venaient voir les spectacles. Il y avait beaucoup de choses étranges dans ces spectacles. Le gouvernement envoyait des gardiens pour venir avec moi et il ne m'était permis d'aller nulle part sans eux.

Dans l'un de ces spectacles, des hommes étranges avec des bonnets rouges et des épées curieuses, semblaient vouloir se battre. Finalement leur chef leur disait qu'ils pouvaient se battre. Ils essayaient de se taper sur la tête avec ces épées et je m'attendais à ce qu'ils soient blessés tous les deux ou mêmes tués mais aucun d'entre eux ne fut blessé. Il doit être difficile de tuer ces gens-là au corps à corps.

Géronimo, *Mémoires*, La Découverte.



Indiens dans une réserve de l'Ouest américain (ph. Cartier-Bresson).



«Être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière» Pierre Loti



Tahiti, un descendant de Gauguin avec sa fiancée à l'hôtel Bel-Air.

«Etre soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière.» Un moraliste s'est écrié un jour : je me convertirais bien pour pouvoir porter le caftan, la djellaba et le selham! C'est-à-dire : tous les mensonges du monde pour que mon costume soit vrai! Je préfère que mon âme mente, plutôt que mon costume! Mon âme contre un costume! Les transvestis sont des chasseurs de vérité : ce qui leur fait le plus horreur, c'est précisément d'être *déguisés* : il y a une sensibilité morale à la vérité du vêtement et cette sensibilité, lorsqu'on l'a, est très ombrageuse : le colonel Lawrence acheta de beaucoup d'épreuves le droit de porter le *chan* séoudite.

[...] Cette dialectique est connue : on sait bien que le vêtement n'*exprime* pas la personne, mais la constitue ; ou plutôt, on sait bien que la personne n'est rien d'autre que cette image désirée à laquelle le vêtement nous permet de croire. Quelle est donc la personne que le lieutenant Loti se souhaite à lui-même? Sans doute celle d'un Turc de l'ancien temps, c'est-à-dire d'un homme du désir pur, désancré de l'Occident et du modernisme, pour autant que, aux yeux d'un Occidental moderne, l'un et l'autre s'identifient avec la responsabilité même de vivre. Mais sous le journal du lieutenant Loti, l'auteur Pierre Loti écrit autre chose : la personne qu'il souhaite à son personnage en lui prêtant ces beaux costumes d'autrefois, c'est celle d'un être pictural ; *«Etre soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière»*, dit le lieutenant qui fait, habillé en vieux Turc, la tournée des mosquées, des cafedjis, des bains et des places, c'est-à-dire des *tableaux* de la vie turque. Le but du transvestime est donc *finalement* (une fois épuisée l'illusion d'être), de se transformer en objet descriptible — et non introspectible. La consécration du déguisement (ce qui le dément à force de le réussir), c'est l'intégration picturale, le passage du corps dans une écriture d'ensemble, en un mot (si on le prend à la lettre) la *transcription* : habillé exactement (c'est-à-dire avec un vêtement dont l'excès d'exactitude soit banni), le sujet se dissout, non par ivresse, mais par apollinisme, participation à une proportion, à une combinatoire.

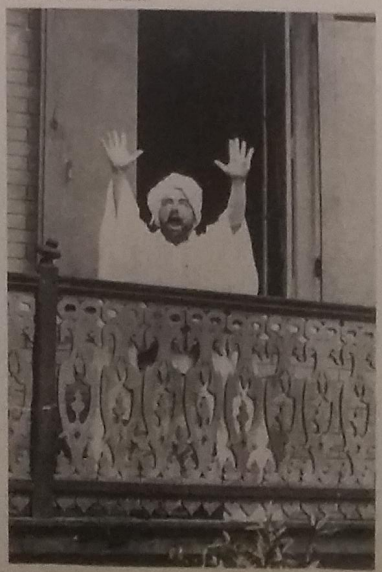
Roland Barthes, *Pierre Loti : «Aziyadé»*, Seuil, 1972.



John Ford, Mogambo, 1953.



Pierre Loti, Fête chinoise, Rochefort, 1903.

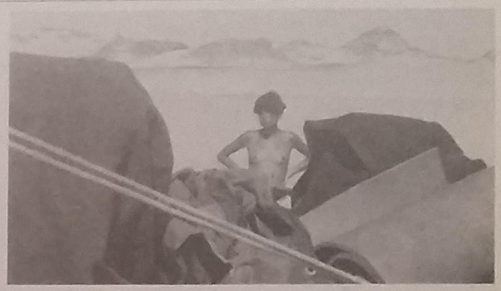


Henri de Toulouse-Lautrec.



Pierre Loti dans son salon Turc, Rochefort.

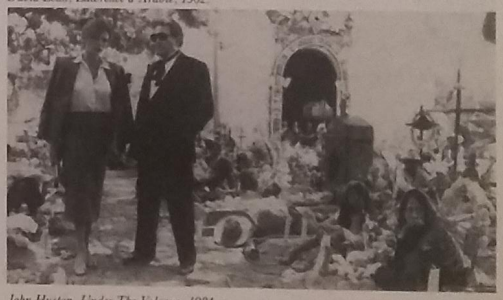




Raymond Depardon, Une femme en Afrique, 1985.



David Lean, Lawrence d'Arabie, 1962.

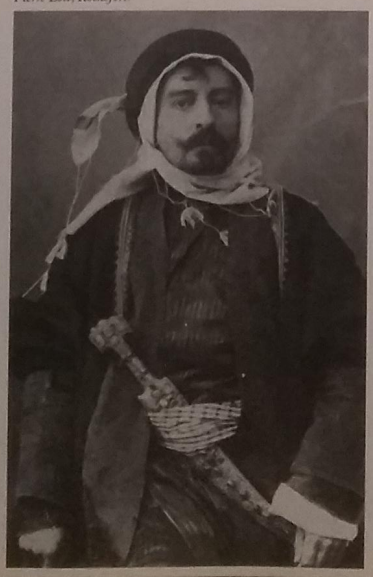


John Huston, Under The Volcano, 1984.

Sven Hedin habillé en Tibétain, Tibet, circa 1898.



Pierre Loti, Rochefort.



Isabelle Eberhardt.



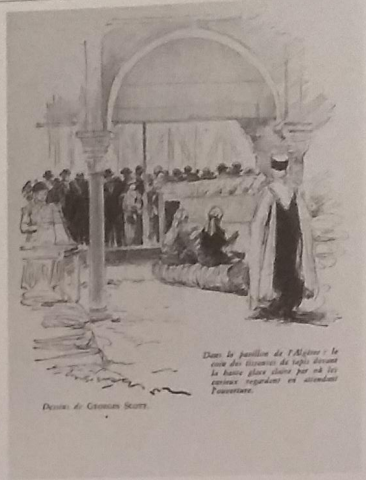
Savorgnan de Brazza, atelier Paul Nadar, 1886.



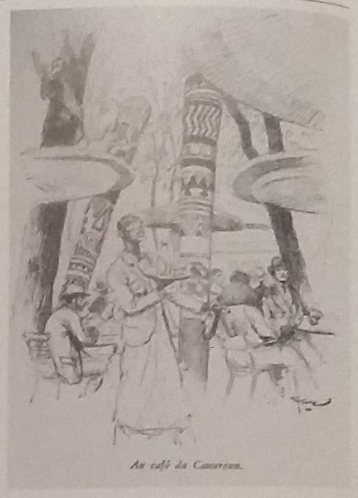
Ne visitez pas l'Exposition Coloniale!







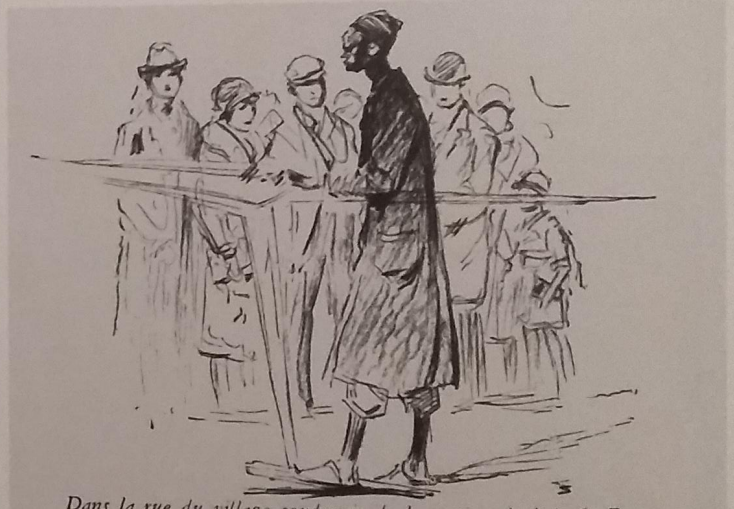
Exposition Coloniale, Paris 1931



Au café du Cameroun.



Exposition Coloniale, Paris 1931, section de l'Afrique Noire.



Dans la rue du village soudanais de la section de l'A. O. F. : tisseur indigène travaillant sur un métier primitif.

Exposition Coloniale, Paris 1931.



Exposition Coloniale de 1907, vue d'ensemble du campement saharien.



Entrée de harem, Paris (Exposition Coloniale avant 1914).

Ne visitez pas l'Exposition Coloniale

A la veille du 1er Mai 1931 et à l'avant-veille de l'inauguration de l'Exposition Coloniale, l'étudiant indo-chinois Tao est enlevé par la police française. Chiappe, pour l'atteindre, utilise le faux et la lettre anonyme. On apprend, au bout du temps nécessaire à parer à toute agitation, que cette arrestation, donnée pour préventive, n'est que le prélude d'un refoulement sur l'Indo-Chine.* Le crime de Tao ? Etre membre du Parti Communiste, lequel n'est aucunement un parti illégal en France, et s'être permis jadis de manifester devant l'Elysée contre l'exécution de quarante Annamites.

L'opinion mondiale s'est émue en vain du sort des deux condamnés à mort Sacco et Vanzetti. Tao, livré à l'arbitraire de la justice militaire et de la justice des mandarins, nous n'avons plus aucune garantie pour sa vie. Ce joli lever de rideau était bien celui qu'il fallait, en 1931, à l'Exposition de Vincennes.

L'idée du brigandage colonial (le mot était brillant et à peine assez fort), cette idée, qui date du XIXe siècle, est de celles qui n'ont pas fait leur chemin. On s'est servi de l'argent qu'on avait en trop pour envoyer en Afrique, en Asie, des navires, des pelles, des pioches, grâce auxquels il y a enfin, là-bas, de quoi travailler pour un salaire et cet argent, on le représente volontiers comme un don fait aux indigènes. Il est donc naturel, prétend-t-on, que le travail de ces millions de nouveaux esclaves nous ait ***donné*** les monceaux d'or qui sont en réserve dans les caves de la Banque de France. Mais que le travail forcé — ou libre — préside à cet échange monstrueux, que des hommes dont les mœurs, ce que nous essayons d'en apprendre à travers des témoignages rarement désintéressés, des hommes qu'il est permis de tenir pour moins pervertis que nous et c'est peu dire, peut-être pour éclairés comme nous ne le sommes plus sur les fins véritables de l'espèce humaine, du savoir, de l'amour et du bonheur humains, que ces hommes dont nous distingue ne serait-ce que notre qualité de ***blancs***, nous qui disons hommes de couleur, nous hommes sans couleur, aient été tenus, par la seule puissance de la métallurgie européenne, en 1914, de se faire crever la peau pour un très bas monument funéraire collectif — c'était d'ailleurs, si nous ne nous trompons pas, une ***idée française***, cela répondait à un calcul ***français*** — voilà qui nous permet d'inaugurer, nous aussi, à notre manière, l'Exposition Coloniale, et de tenir tous les zélateurs de cette entreprise pour des rapaces. Les Lyautey, les Duroeuil, les Doumer qui tiennent le haut du pavé aujourd'hui dans cette même France du Moulin-Rouge n'en sont plus à un carnaval de squelettes près. On a pu lire il y a quelques jours, dans Paris, une affiche non lacérée dans laquelle Jacques Doriot était présenté comme le responsable des massacres d'Indo-Chine. ***Non lacérée.***

Le dogme de l'intégrité du territoire national invoqué pour donner à ces massacres une justification morale, est basé sur un jeu de mots insuffisant pour faire oublier qu'il n'est pas de semaine où l'on ne tue, aux colonies. La présence sur l'estrade inaugurale de l'Exposition Coloniale du Président de la République, de l'Empereur d'Annam, du Cardinal Archevêque de Paris et de plusieurs gouverneurs et soudards, en face du pavillon des missionnaires, de ceux de Citroën et Renault, exprime clairement la complicité de la bourgeoisie tout entière dans la naissance d'un concept nouveau et particulièrement intolérable : la "Grande France". C'est pour implanter ce concept-escroquerie que l'on a bâti les pavillons de l'Exposition de Vincennes. Il s'agit de donner aux citoyens de la métropole la conscience de propriétaires qu'il leur faudra pour entendre sans broncher l'écho des fusillades lointaines. Il s'agit d'annexer au fin paysage de France, déjà très relevé avant-guerre par une chanson sur la cabane-bambou, une perspective de minarets et de pagodes.

A propos, on n'a pas oublié la belle affiche de recrutement de l'armée coloniale : une vie facile, des négresses à gros nénés, le sous-officier très élégant dans son complet de toile se promène en pousse-pousse, traîné par l'homme du pays — l'aventure, l'avancement.

Rien n'est d'ailleurs épargné pour la publicité : un souverain indigène en personne viendra battre la grosse caisse à la porte de ces palais en carton-pâte. La foire est internationale, et voilà comment le fait colonial, fait européen comme disait le discours d'ouverture, devient fait acquis.

N'en déplaise au scandaleux Parti Socialiste et à la jésuitique Ligue des Droits de l'Homme, il serait un peu fort que nous distinguions entre la bonne et la mauvaise façon de coloniser. Les pionniers de la défense nationale en régime capitaliste, l'immonde Boncour en tête, peuvent être fiers du Luna-Park de Vincennes. Tous ceux qui se refusent à être jamais les défenseurs des patries bourgeoises sauront opposer à leur goût des fêtes et de l'exploitation l'attitude de Lénine qui, le premier au début de ce siècle, a reconnu dans les peuples coloniaux les alliés du prolétariat mondial.

Aux discours et aux exécutions capitales, répondez en exigeant l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux et des fonctionnaires responsables des massacres d'Annam, du Liban, du Maroc et de l'Afrique centrale.

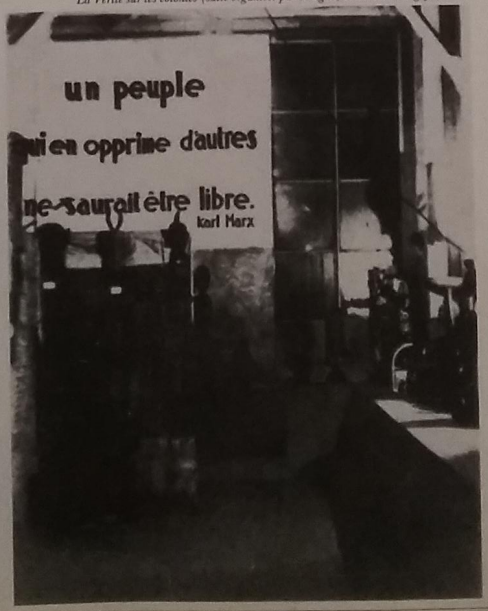
André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy, Georges Malkine.

* Nous avons cru devoir refuser, pour ce manifeste, les signatures de nos camarades étrangers.

Tract, 1931.



La Vérité sur les colonies (salle organisée par Aragon, Eluard et Tanguy), 1931.



Il est probable que les peuples des colonies massacreront un jour colons, soldats et missionnaires et viendront à leur tour «opprimer» l'Europe. Et nous nous en réjouissons. Non par cet amour de la symétrie qu'est le sentiment de la justice, et qui est d'une esthétique bien dépassée, mais parce que les nègres sont plus proches de nous que les Européens, et que nous préférons leur pensée primitive «à la pensée rationnelle», leurs magies aux religions dogmatiques; leurs statues, leurs bijoux et leurs bordels aux nôtres! Nous sommes avec les noirs, les jaunes et les rouges contre les blancs. Nous sommes avec tous ceux qui sont condamnés à la prison pour avoir eu le courage de protester contre les guerres coloniales.

Nous fraternisons avec vous, chers nègres, et vous souhaitons une prochaine arrivée à Paris, et de pouvoir vous y livrer en grand, à ce jeu des supplices où vous êtes si forts. Pénétrés de la forte joie d'être traîtres nous vous ouvrirons toutes les portes! Et tant pis si vous ne nous reconnaissez pas!

Roger Vailland, *Le Grand Jeu*, n° 1, 1928.

La maison du jouir



Paul Gauguin.

Quelques mois après sa mort, je pus voir sa maison vide, une haute case marquisienne, au toit de chaume, montée sur pilotis, où l'on accédait par quelques marches. Au fronton d'entrée, un bas-relief rehaussé de couleurs étalait en plein bois la parole de bienvenue: «La maison du jouir».

On entrait: une première petite chambre, où était le lit d'autrefois, le lit sculpté furieusement, le lit des amours cosmogoniques de celui qui, seul, aurait réengendré des dieux à la race Maorie... Puis une autre chambre grande, claire, l'atelier.

Au-dehors, de la maison s'ornait de frises longues, entaillées de figures et de devises: «Soyez mystérieuses et vous serez heureuses.»

Victor Segalen, Extrait de la maquette pour un avant-propos pour *Noa Noa* (1913).

Je t'ai dit avoir été heureux sous les Tropiques. C'est violemment vrai. Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait. Les dieux-du-jouir savent seuls combien le réveil est annonciateur du jour et révélateur du bonheur continu que ne dose pas le jour. J'ai senti de l'allégresse couler dans mes muscles. J'ai pensé avec jouissance; j'ai découvert Nietzsche; je tenais mon œuvre, j'étais libre, convalescent, frais et sensuellement assez bien entraîné. J'avais de petits départs, de petits déchirements, de grandes retrouvées fondantes. Toute l'île venait à moi comme une femme. Et j'avais précisément, de la femme, là-bas, des dons que les pays complets ne donnent plus. Outre la classique épouse maorie, dont la peau est douce et fraîche, les cheveux lisses, la bouche musclée, j'ai connu des caresses et des rendez-vous, et des libertés qui ne demandaient pas autre chose que la voix, les yeux, la bouche et de jolis mots d'enfants. Il est grand temps que je le réaffirme, avant la maturité: la jeune fille, la vierge, est pour moi la véritable amoureuse, — et si peu complice, ou bien si habilement et exquisement hypocrite! — A trente-trois ans cela peut encore se dire, surtout après vingt ans de goûts ininterrompus; si, dans vingt ans je le déclare encore, mes amis, au moins, sauront que ceci ne dénonce pas de la sénilité, mais ma plus franche attitude amoureuse.

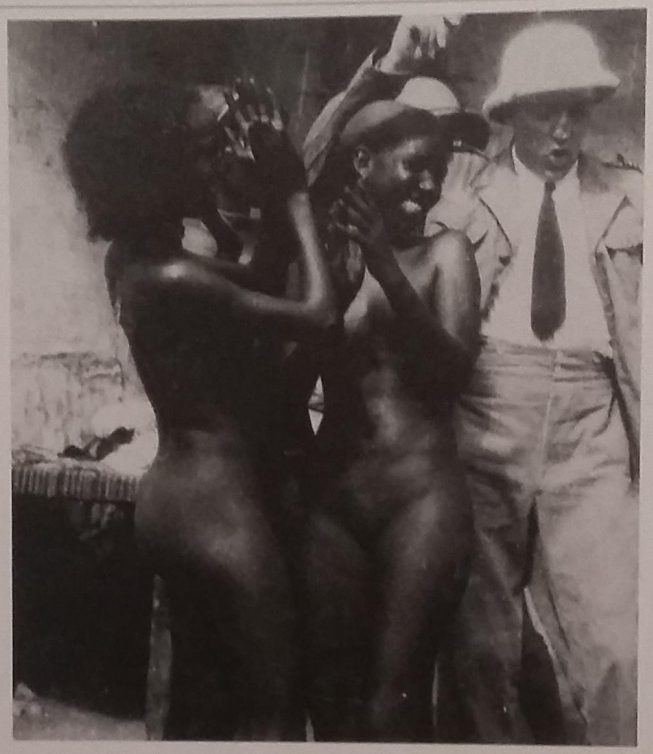
Ceci encore, mon *Essai* sur l'exotisme le dira: la jeune fille est distante de nous à l'extrême, donc précieuse incomparablement à tous les fervents du divers.

A Tahiti donc, j'ai, sans gestes précis, connu des heures nocturnes radieusement belles; — les parfums s'y mêlaient sans doute; mais je sais fermement pourquoi j'y fus heureux. Je sais aussi que dans cinq ans, dix ans, lorsque j'y retournerai pour vivre et écrire mon *Maître-du-Jouir*, j'y retrouverai sous des espèces nouvelles — (oh! pas de passions personnelles) — d'analogues moments. Ou bien je ne serai pas digne de sentir et de vivre.

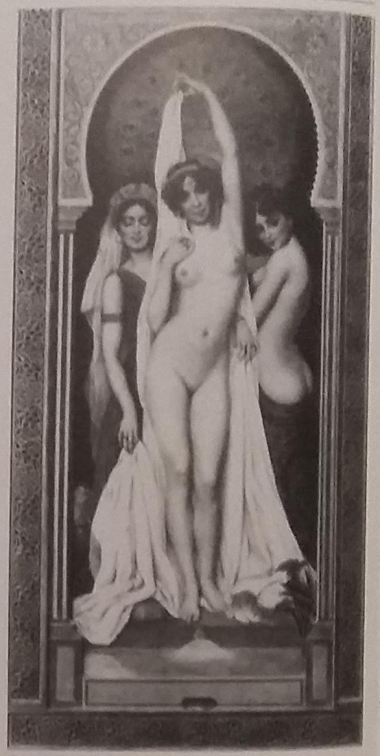
Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1908), Fata Morgana.

La liberté de la chair doit exister, sinon c'est un esclavage révoltant. En Europe, l'accouplement humain est une conséquence de l'Amour. En Océanie, l'Amour est la conséquence du coït.

Paul Gauguin, *Cahier pour Aline*, 1892.



Thailande, circa 1970.

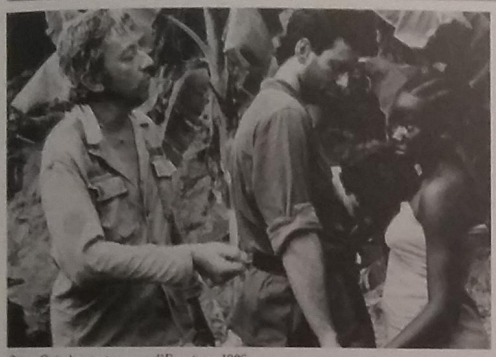


Corabœuf, L'Odalisque, 1909.





Femme voilée, Egypte, circa 1920.



Serge Gainsbourg, tournage d'Equateur, 1986.



Pontecorvo, tournage de Queimada.

Danseuse devant Bouddha, circa 1930.



Avant dîner, je me promène sur la véranda et j'ai des moments d'intense concentration et d'exaltation spirituelle qu'interrompent de violents afflux de désir sexuel : pour les jeunes filles indigènes, pour les servantes d'English. Je me fonds dans le paysage. Le vallon est entouré de coteaux, et au-delà se dessinent obscurément les sommets lointains qui s'échelonnent jusqu'à la Chaîne principale. Autour de la maison, de grands arbres au tronc blanc et aux feuilles luisantes. Dans l'entre-deux, on aperçoit la plantation et les versants boisés. Horizon dégagé à l'ouest. Un ciel qui flamboie au-dessus d'une étroite lame de mer — et l'arène des collines basses qui se découpent en noir. Des conceptions littéraires : dans la beauté d'un paysage, je redécouvre la beauté de la femme, où je l'y recherche. Une femme merveilleuse, symbole de la beauté de la nature.

Bronislaw Malinowski, *Journal d'ethnographe*, Seuil.

[...] on apporte une natte que l'on étend sur la place et sur laquelle s'assied la jeune fille ; les signes de tous les Indiens nous font bien comprendre le fait dont il s'agit ; cependant cet usage étant si contraire à ceux établis pour nous, et voulant en être assuré, un de nous s'approche de la victime offerte ; il lui fait présent d'une fausse perle, qu'il lui attache à l'oreille, risque un baiser qui lui est bien rendu ; une main hardie et conduite par l'amour se glisse sur deux pommes naissantes ennemies l'une de l'autre, et dignes comme celles d'Hélène de servir de modèle à des coupes incomparables par la beauté et l'agrément de leur forme ; la main glisse bientôt, et par un heureux effet du hasard, tombe sur des appas cachés encore par un voile ; il est bientôt ôté par la fille elle-même, que nous voyons alors avec le seul habillement que portait Eve avant son péché.

Elle fit plus, elle s'étendit sur la natte, frappa sur la poitrine de celui qui était l'agresseur, lui faisant entendre qu'elle se donnait à lui, et écarta les deux obstacles qui empêchent l'entrée de ce temple où tant d'hommes sacrifient tous les jours ; l'appel était bien engageant et l'athlète qui la caressait connaissait trop bien l'art de l'escrime pour ne la pas prendre sur le temps, si la présence de cinquante Indiens qui l'environnaient n'eût par un effet de nos préjugés mis un frein à ses désirs violents ; mais, quelque ardeur qui vous anime, il est bien difficile de surmonter tout d'un coup les idées avec lesquelles on a été nourri ; la corruption de nos mœurs nous a fait trouver du mal dans une action dans laquelle ces gens, avec raison, ne trouvent que du bien. Il n'y a que celui qui fait ou qui croit mal faire qui craigne la lumière.

Fesche, engagé volontaire sur *La Boudeuse* de Bougainville, 1768.

Ce qui est plus difficilement avouable, c'est que les Panthers sont des Noirs américains, les Palestiniens sont des Arabes, j'aurais du mal à expliquer pourquoi les choses se font comme ça, mais ces deux groupements ont une charge érotique très forte. Je me demande si j'aurais pu adhérer à des mouvements révolutionnaires qui soient aussi justes que — je les trouve très justes, le mouvement des Panthers et le mouvement des Palestiniens — mais cette adhésion, cette sympathie, est-ce qu'elle n'est pas commandée en même temps par la charge érotique que représente le monde arabe dans sa totalité ou le monde noir américain pour moi, pour ma sexualité.

Jean Genet/Hubert Fichte (1981).



G. Fitzmeurice, Le Fils du sheik, 1926.

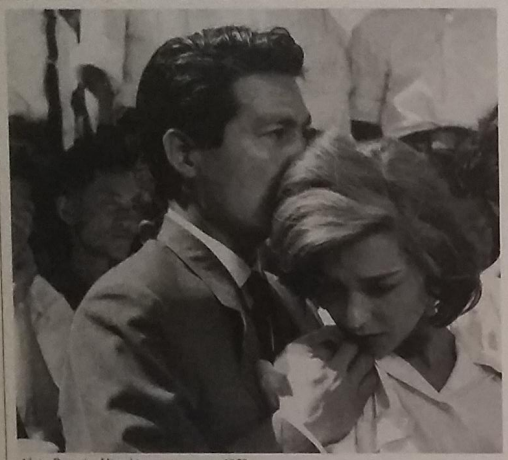
Fritz Lang, Le Tombeau hindou, 1958.



Impressions d'Afrique



Affiche des Impressions d'Afrique de Raymond Roussel.



Alain Resnais, Hiroshima mon amour, 1959.

Lui

Pourquoi tu es à Hiroshima?

Elle

Je joue dans un film.

Lui

Et avant d'être à Hiroshima, où étais-tu?

Elle

A Paris.

Un temps encore, encore plus long.

Lui

Et avant d'être à Paris?...

Elle

Avant d'être à Paris?... J'étais à Nevers. *Ne-vers.*

Lui

Nevers?

Elle

C'est dans la Nièvre. Tu ne connais pas.

Un temps. Il demande, comme s'il venait de découvrir un lien Hiroshima-Nevers:

Lui

Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima?

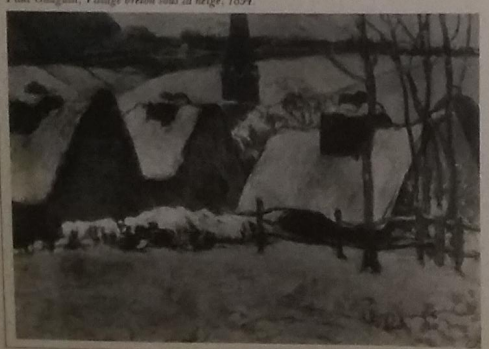
Elle fait un effort de sincérité.

Elle

Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend.

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (1959), Gallimard.

Paul Gauguin, Village breton sous la neige, 1894.





Marguerite Duras, India Song, 1975.

— Il y a mes Indes, les vôtres, celles-ci, celles-là, dit Charles Rossett — il sourit —, ce qu'on peut faire aussi, ce que vous faites, semblerait-il, je ne sais pas, remarquez, je ne vous connais pas, c'est de mettre ses Indes ensemble...

— Le vice-consul a-t-il des Indes souffrantes?

— Non, lui, même pas.

— Alors, qu'a-t-il à la place?

— Mais rien.

— Nous sommes tous habitués, dit Michael Richard, nous le sommes. Vous l'êtes aussi, cinq semaines c'est suffisant, trois jours c'est suffisant. Après...

— Rossett, le vice-consul vous inquiète-t-il toujours?

— Non... après... vous disiez

— Oh! après... après... nous sommes bien plus dépaysés par le vice-consul que par la famine qui sévit en ce moment sur la côte de Malabar.

N'est-il pas fou cet homme, tout simplement fou?

— Quand il criait on pensait à Lahore... de son balcon, la nuit, il criait.

— Anne-Marie, dit George Crawn, a des Indes à elle aussi, mais elles ne sont pas dans notre cocktail.

Il va vers elle et dans un élan il l'embrasse.

— Faudrait-il pleurer ici pour le vice-consul de France? demande Peter Morgan.

— Non, dit Anne-Marie Stretter.

Personne d'autre ne semble avoir d'avis.

On apporte des orangeades et du champagne. Il ne fait pas chaud. On entend qu'il pleut sur Calcutta, sur les palmes. Vont-ils au *Blue Moon?* demande quelqu'un. Non, décidément pas ce soir. Il est trop tard. On est bien là.

Marguerite Duras, *Le Vice-consul,* Gallimard.

C'est donc cela que le Peintre, en mourant, recréait avec nostalgie? Sous les soleils de tous les jours, le suscitateur des dieux chauds voyait un *Village breton sous la neige*! Cette toile, je l'ai gardée. Le don même en serait injurieux, Gauguin mourut en la peignant, c'est un legs. Seule de tant d'autres, elle se signe de l'absence du nom.

Segalen, *Gauguin dans son dernier décor,* Fata Morgana.

Il y a près d'ici [Melbourne en Australie] deux stations de bains de mer qui s'appellent Brighton et Menton. C'est bien la peine de venir si loin pour excursionner à Brighton et à Menton, ce que j'ai fait.

Raymond Roussel, 1920.

Autre changement de perspective: lorsque j'ai quitté Paris, le désir de rompre avec la vie futile que j'y menais était le premier attrait qu'avait pour moi ce voyage en Afrique. Aujourd'hui, c'est la vie que je mène ici qui me paraît futile à l'échelle de la partie qui se joue en Europe. Un vieux numéro de *L'Excelsior*, en date du 24 janvier, m'apprend qu'à Paris, selon les statistiques Chiappe, le nombre des suicidés a beaucoup augmenté l'année dernière. De même celui des internements d'aliénés. Parallèlement, une interview de je ne sais quel colonel révèle que, depuis la crise, le nombre des engagements et réengagements s'est accru dans des proportions considérables. Signes des temps...

A 7 heures du soir, courrier. Douces lettres qui, enfin, me font du bien.

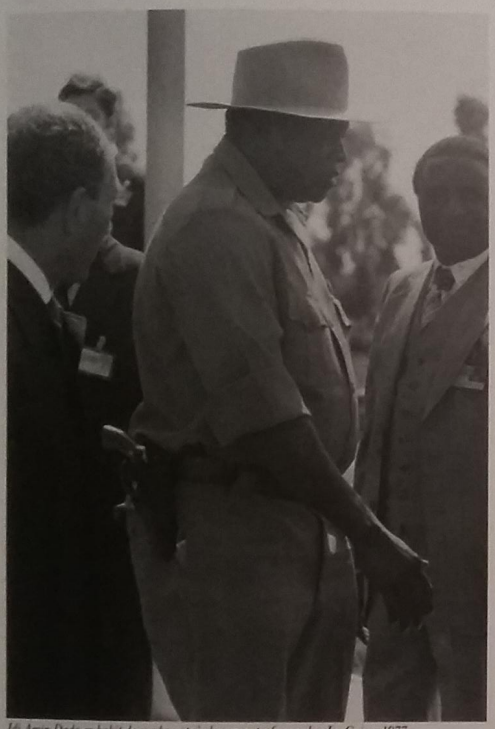
Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1932), Gallimard.

Dîner offert aux chefs arabes par M. Horace Vernet dans son atelier.





Impressions d'Afrique, préliminaires aux combats de Talou et de Yavar.



Idi Amin Dada en habit de cowboy après le sommet afro-arabe, Le Caire, 1977.

Bokassa Ier se sacre lui-même empereur de Centrafrique, Bangui, 1977.



Usbek à Rhedi, à Venise

Je trouve les caprices de la mode, chez les Français, étonnants. Ils ont oublié comment ils étaient habillés cet été; ils ignorent encore plus comment ils le seront cet hiver. Mais, surtout, on ne saurait croire combien il en coûte à un mari pour mettre sa femme à la mode.

Que me servirait de te faire une description exacte de leur habillement et de leurs parures? Une mode nouvelle viendrait détruire tout mon ouvrage, comme celui de leurs ouvriers, et, avant que tu n'eusses reçu ma lettre, tout serait changé.

Une femme qui quitte Paris pour aller passer six mois à la campagne en revient aussi antique que si elle s'y était oubliée trente ans. Le fils méconnaît le portrait de sa mère, tant l'habit avec lequel elle est peinte lui paraît étranger; il s'imagine que c'est quelque Américaine qui y est représentée, ou que le peintre a voulu exprimer quelqu'une de ses fantaisies.

Quelquefois, les coiffures montent insensiblement, et une révolution les fait descendre tout à coup. Il a été un temps que leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même. Dans un autre, c'était les pieds qui occupaient cette place: les talons faisaient un piédestal qui les tenait en l'air. Qui pourrait le croire? Les architectes ont été souvent obligés de hausser, de baisser et d'élargir les portes, selon que les parures des femmes exigeaient d'eux ce changement, et les règles de leur art ont été asservies à ces caprices. On voit quelquefois sur un visage une quantité prodigieuse de mouches, et elles disparaissent toutes le lendemain. Autrefois, les femmes avaient de la taille et des dents; aujourd'hui, il n'en est pas question. Dans cette changeante nation, quoi qu'en disent les mauvais plaisants, les filles se trouvent autrement faites que leurs mères.

Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes: les Français changent de mœurs selon l'âge de leur roi. Le monarque pourrait même parvenir à rendre la nation grave, s'il l'avait entrepris. Le Prince imprime le caractère de son esprit à la Cour; la Cour, à la Ville; la Ville, aux provinces. L'âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres.

A Paris, le 8 de la lune de Saphar, 1717. Montesquieu, *Lettres persanes,* XCIX.

Vers quatre heures, ce 25 juin, tout semblait prêt pour le sacre de Talou VII, empereur du Ponukélé, roi du Drelchkaff.

Malgré le déclin du soleil, la chaleur restait accablante dans cette région de l'Afrique voisine de l'équateur, et chacun de nous se sentait lourdement incommodé par l'orageuse température, que ne modifiait aucune brise.

Devant moi s'étendait l'immense place des Trophées, située au cœur même d'Ejur, imposante capitale formée de cases sans nombre et baignée par l'océan Atlantique, dont j'entendais à ma gauche les lointains mugissements.

Le carré parfait de l'esplanade était tracé de tous côtés par une rangée de sycomores centenaires; des armes piquées profondément dans l'écorce de chaque fût supportaient des têtes coupées, des oripeaux, des parures de toutes sortes entassés là par Talou VII ou par ses ancêtres au retour de maintes triomphantes campagnes.

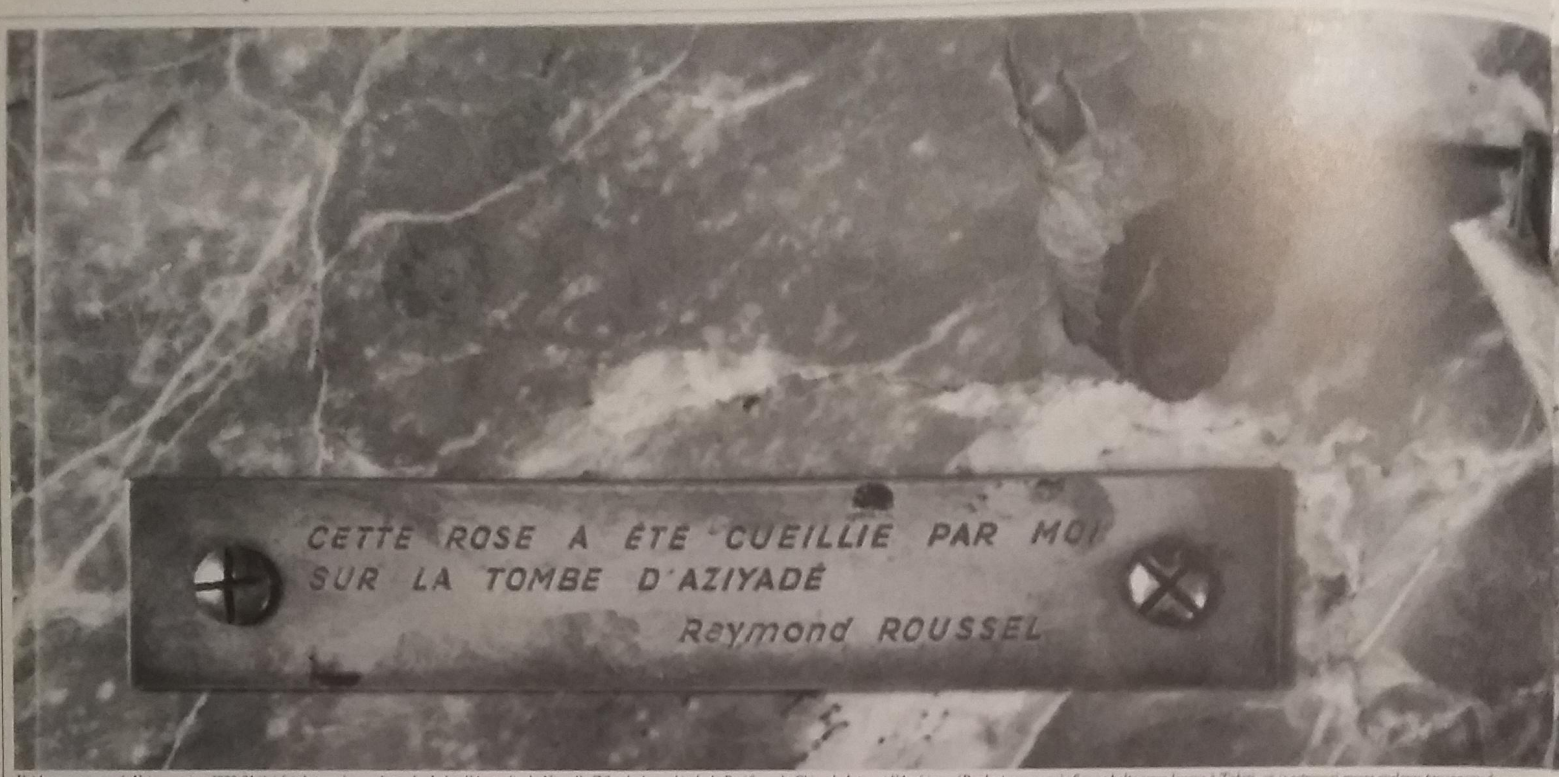
Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique,* 1909.



Jean Rouch, Petit à petit, 1970.

Glen Baxter, Atlas, 1983.





J'ai beaucoup voyagé. Notamment en 1920-21 j'ai fait le tour du monde par les Indes, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, les archipels du Pacifique, la Chine, le Japon et l'Amérique. (Pendant ce voyage je fis une halte assez longue à Tahiti, où je retrouvai encore quelques personnages de l'admirable livre de Pierre Loti.) Je connaissais déjà les principaux pays de l'Europe, l'Egypte et tout le nord de l'Afrique, et plus tard je visitai Constantinople, l'Asie Mineure et la Perse. Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout. — Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres.

Il ne faut connaître par l'image, le récit, la lecture... que de la sorte la moins érudite, la plus inexacte et même la plus confuse. C'est ainsi que l'on se compose une bonne manière de songe. Il faut un mélange d'espace et de temps, de pseudo vrai et de faux certain, d'infinis détails et des vues grossièrement vastes. C'est là l'Orient de l'esprit.
Paul Valéry.

Il s'agit non point de dire ce que je pense, des Chinois — (je n'en pense à vrai dire rien du tout — mais ce que j'imagine d'eux-mêmes; et non point sous le simili falot d'un livre «documentaire» mais sous la forme vive et réelle au-delà de toute réalité, de l'œuvre d'art.

Victor Segalen, *Briques et Tuiles*, Fata Morgana.

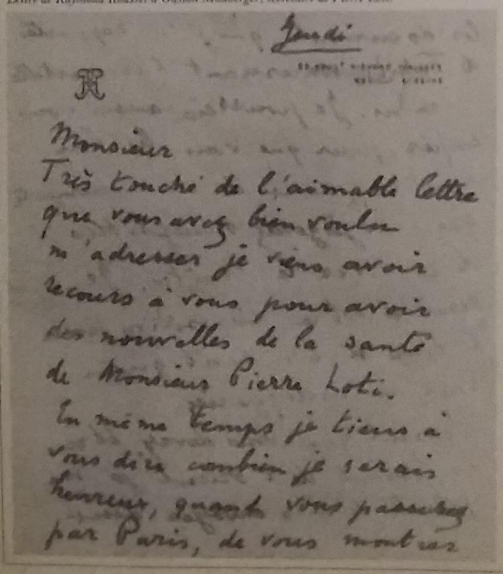
L'exotisme n'est pas vraiment affaire de romanciers exotiques, mais de grands *artistes*.

Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana.

suppose you were an eskimo?

Robert Filliou, Ample Food for Stupid Thought, 1965.

Lettre de Raymond Roussel à Gaston Mauberger, secrétaire de Pierre Loti.



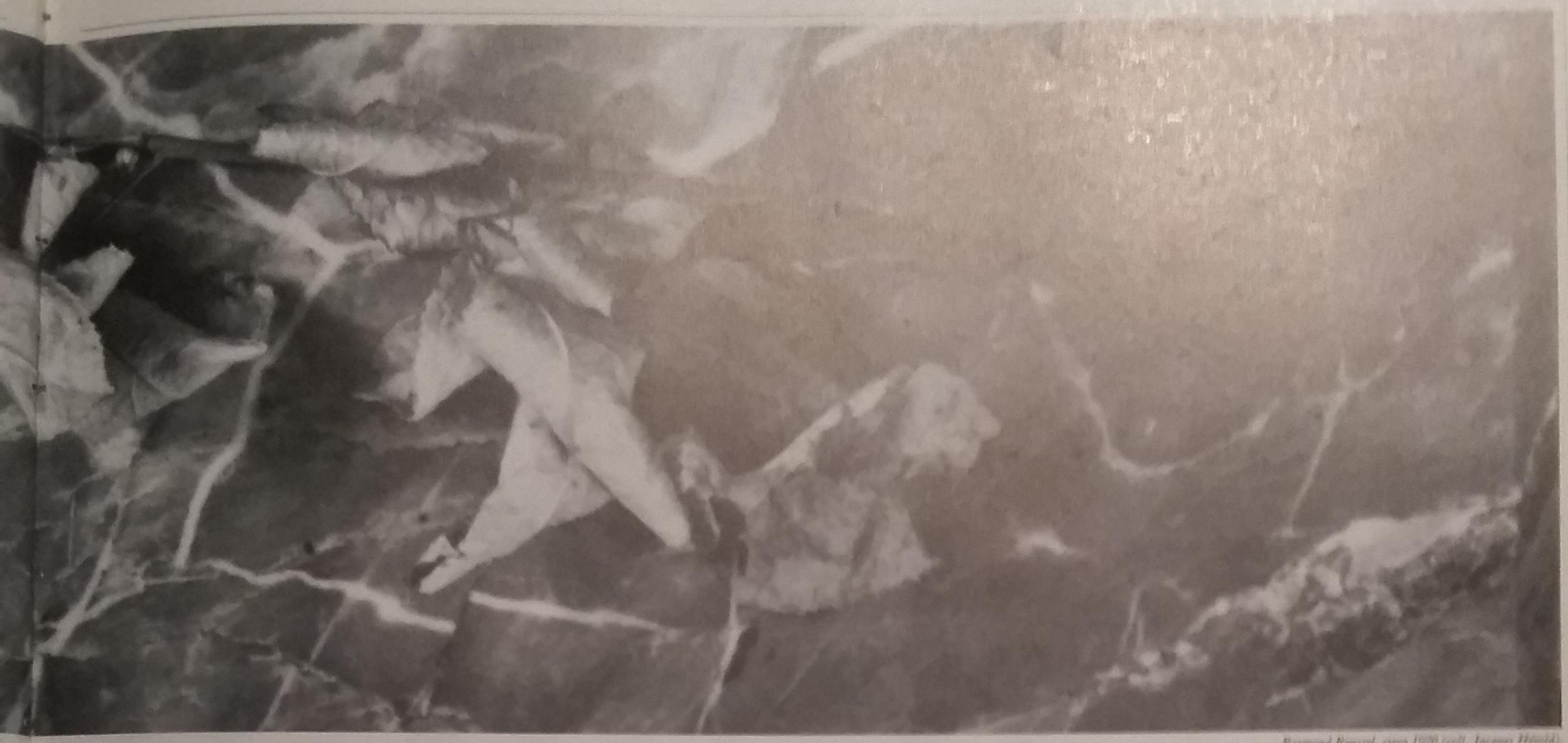
Jeudi

R

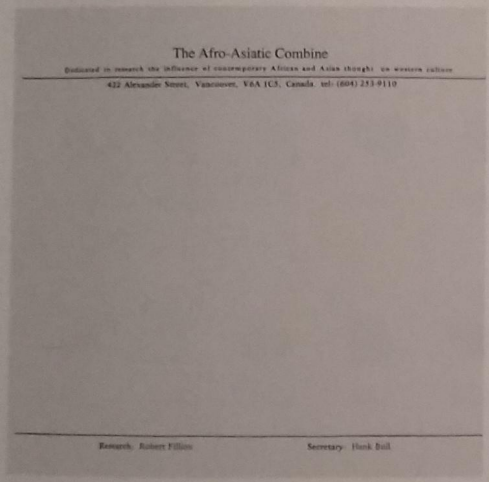
Monsieur
Très touché de l'aimable lettre que vous avez bien voulu m'adresser je viens avoir recours à vous pour avoir des nouvelles de la santé de Monsieur Pierre Loti.
En même temps je tiens à vous dire combien je serais heureux, quand vous passerez par Paris, de vous montrer les documents que j'ai rapportés de Tahiti, concernant l'immortelle Rarahu. Je pourrais aussi vous confier, pour que vous les lui montriez, ceux de ces documents que vous jugeriez susceptibles de captiver le Maître. Je serais à votre disposition pour l'heure et l'endroit que vous m'indiqueriez.
Pensant que vous devez être un fervent de l'Orient je me permets de vous envoyer deux petits souvenirs que j'ai rapportés de Chine. Peut-être vous intéresseront-ils, bien que toute réalité de ce genre soit hélas si inférieure au moindre paragraphe des « Dernier Jours de Pékin ! »
Je vous prie de bien vouloir agréer, monsieur, l'expression de mes meilleurs et très distingués sentiments

Raymond Roussel

25 Ave Richard Wallace
Neuilly s/ Seine



Raymond Roussel, circa 1920 (coll. Jacques Hérold).


The Afro-Asiatic Combine

Dedicated to research the influence of contemporary African and Asian thought on western culture

422 Alexander Street, Vancouver, V6A 1C5, Canada tel: (604) 253-9110

Research: Robert Filliou Secretary: Hank Bull

M'étant retrouvé deux sous de raison — ça passe vite! — je vois que mes malaises viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident. Les marais occidentaux! Non que je croie la lumière altérée, la forme exténuée, le mouvement égaré... Bon! voici que mon esprit veut absolument se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient... Il en veut, mon esprit!

... Mes deux sous de raison sont finis! — L'esprit est autorité, il veut que je sois en Occident. Il faudrait le faire taire pour conclure comme je voulais.

J'envoyais au diable les palmes des martyrs, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards; je retournais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle. — Il paraît que c'est un rêve de paresse grossière!

Pourtant, je ne songeais guère au plaisir d'échapper aux souffrances modernes. Je n'avais pas en vue la sagesse bâtarde du Coran. — Mais n'y a-t-il pas un supplice réel en ce que, depuis cette déclaration de la science, le christianisme, l'homme *se joue*, se prouve les évidences, se gonfle du plaisir de répéter ces preuves, et ne vit que comme cela! Torture subtile, niaise; source de mes divagations spirituelles. La nature pourrait s'ennuyer, peut-être! M. Prudhomme est né avec le Christ.

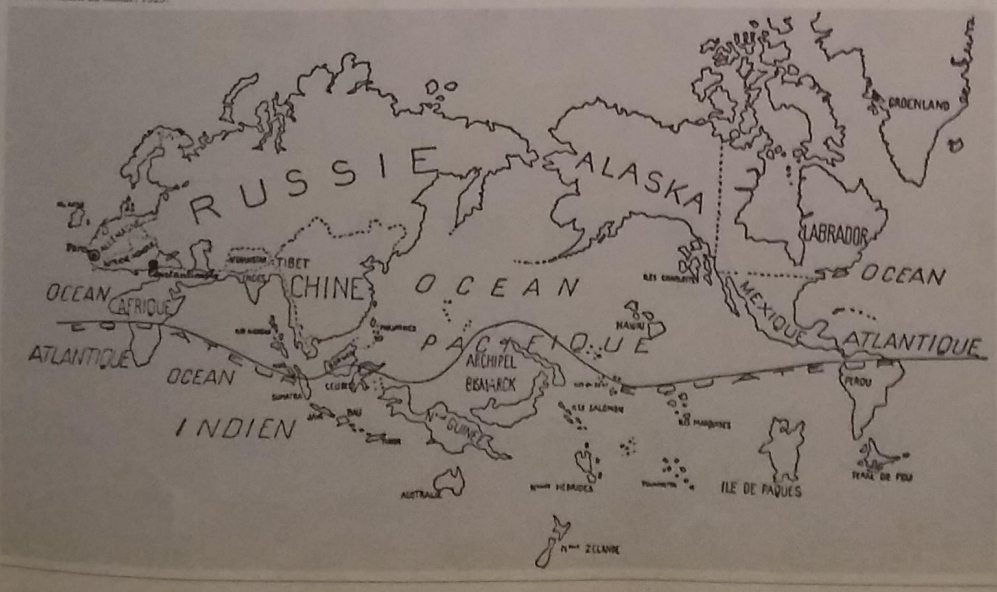
N'est-ce pas parce que nous cultivons la brume! Nous mangeons la fièvre avec nos légumes aqueux. Et l'ivrognerie! et le tabac! et l'ignorance! et les dévouements! — Tout cela est-il assez loin de la pensée, de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive? Pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent!

Les gens d'Eglise diront: C'est compris. Mais vous voulez parler de l'Eden. Rien pour vous dans l'histoire des peuples orientaux. — C'est vrai; c'est à l'Eden que je songeais! Qu'est-ce que c'est pour mon rêve, cette pureté des races antiques!

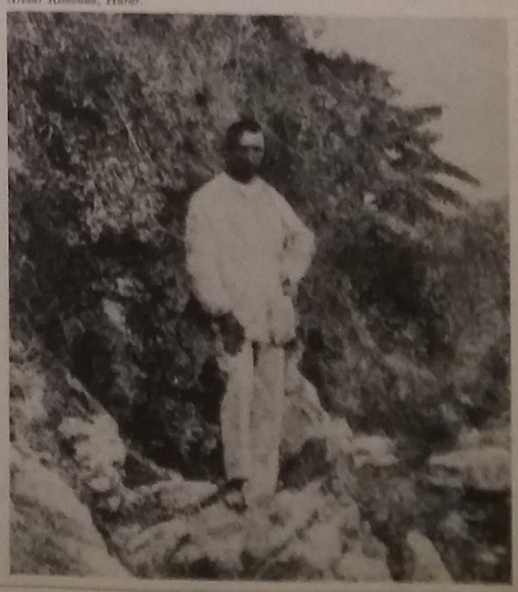
Les philosophes: Le monde n'a pas d'âge. L'humanité se déplace, simplement. Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille, — et d'y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident.

Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, 1872.

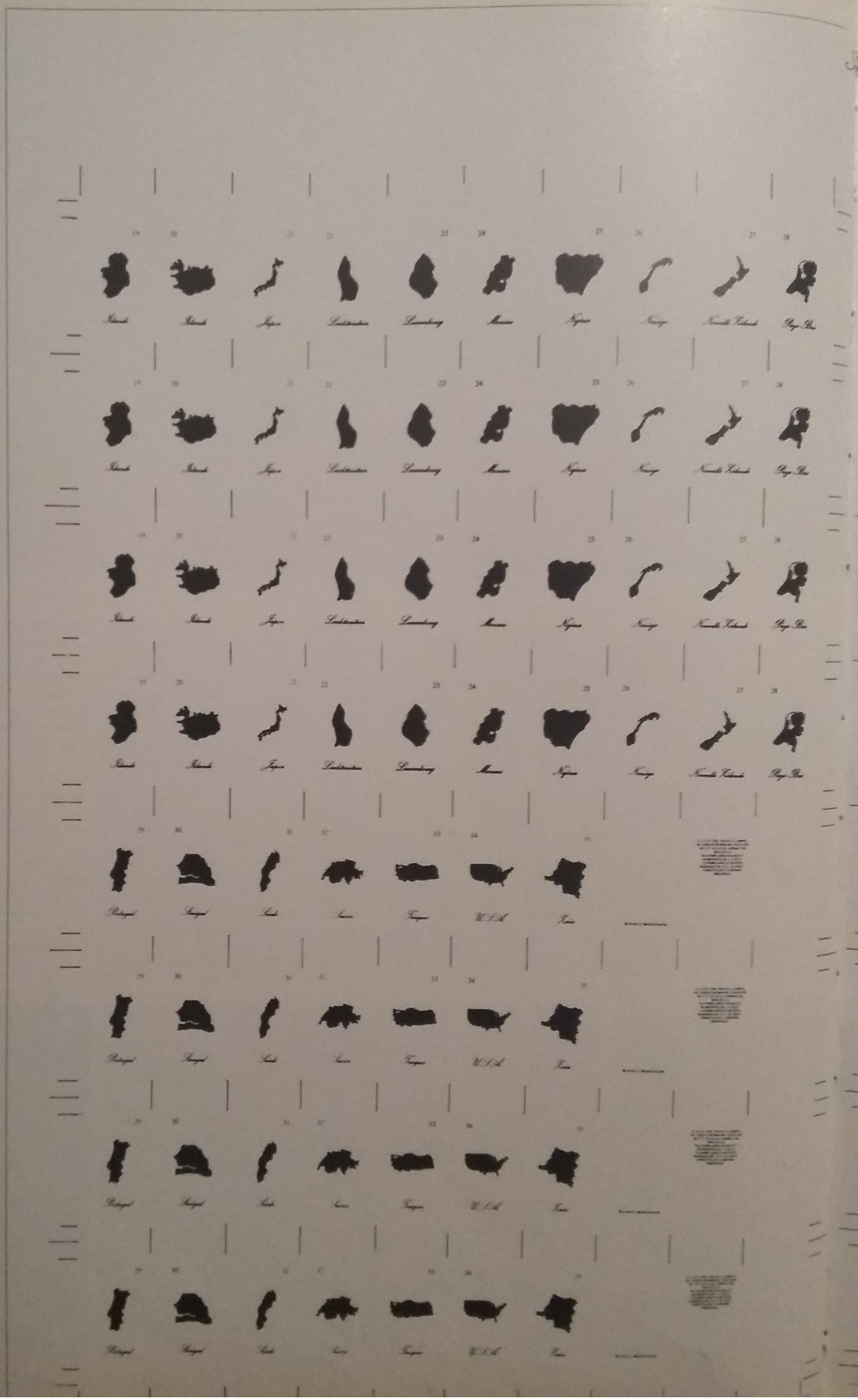
Carte surréaliste du monde, 1929.

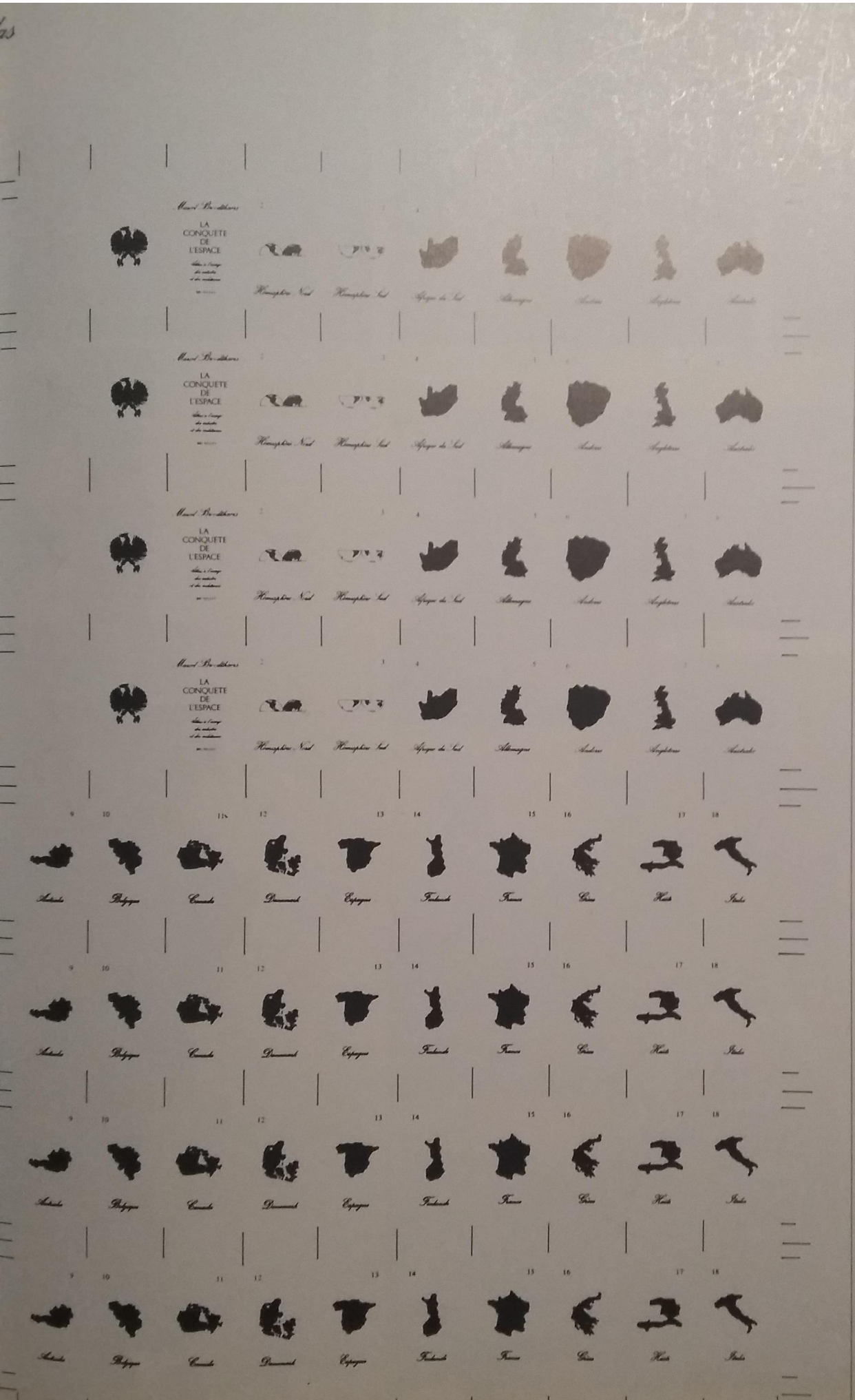


Arthur Rimbaud, Harar.

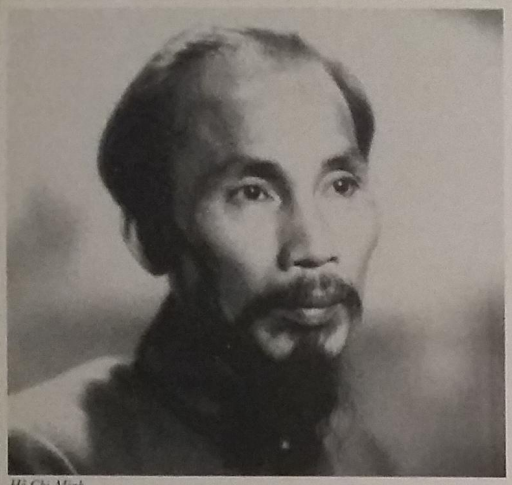


Atlas à l'usage des artistes et des militaires Marcel Broodthaers

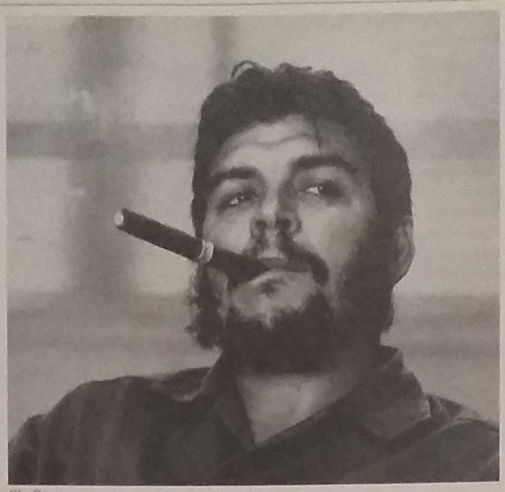



LA CONQUETE DE L'ESPACE
LA CONQUETE DE L'ESPACE
LA CONQUETE DE L'ESPACE
LA CONQUETE DE L'ESPACE

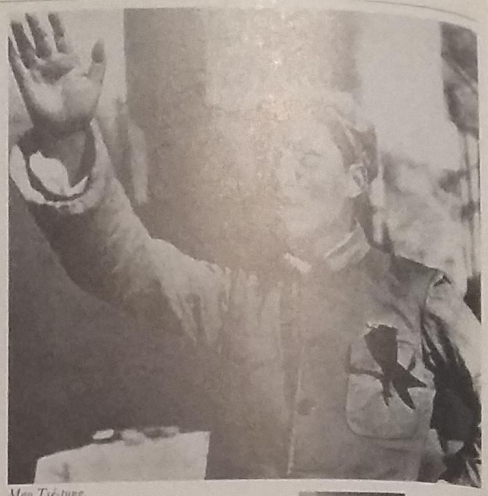
Debout les damnés de la terre!



Hô Chi Minh.



Che Guevara.



Mao Tsé-tung.

Palestine



Manifestation palestinienne dans les territoires occupés, 1988.

Algérie

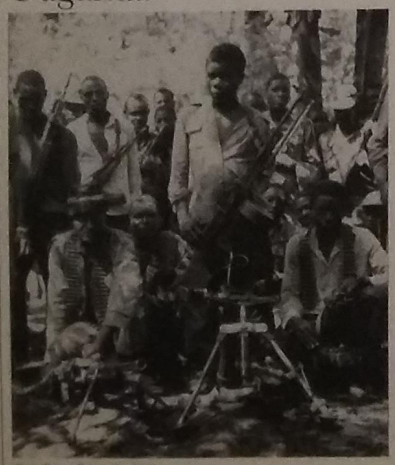


Krim Belkacem et ses lieutenants, Algérie, circa 1955.

Sahara occidental



Ouganda



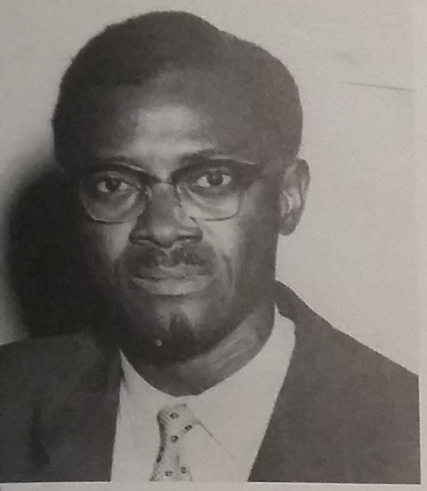
Guerilla en Ouganda, 1985.

Tchad



Combattant du Frolinat, 1978.





ba.



Ben Bella.

Le procès fait pour la primitivité «pure» est une défense des valeurs qui s'affirme dans une période charnière de notre temps : il coïncide avec l'enthousiasme scientiste qui prévaut encore sans l'avouer. C'est à ce moment-là que la valeur primitive se généralise et se radicalise dans plusieurs excitations de surface, surtout en France, terre d'idéologies. L'ethnologie officialise les faux débats, sur l'ethnocide par exemple, comme pour s'affranchir des responsabilités politiques qu'elle n'a pas prises ailleurs, lorsqu'un engagement véritable était requis (Indochine vers 1950, Algérie vers 1960, Palestine vers 1970). Le moralisme pro-archaïque révèle ainsi une attitude de fuite face aux problèmes actuels du monde, attitude qui pousse à défendre une tribu brésilienne tout en ignorant le génocide perpétré contre un peuple dépossédé. Car les raisons qui poussent des gouvernements féroces à rayer du monde quelques centaines de sauvages peuvent se dénoncer à peu de frais, mais il en va autrement de celles qui engagent, sous une forme ou sous une autre, l'Occident dans la tragédie palestinienne.

Remo Guidieri, *L'Abondance des pauvres*, Seuil, 1984.

États-Unis



Black Panthers, circa 1970.

Chine



Pékin, place T'ien an Men, 1965.

Laos



Joris Ivens, Le Peuple et ses fusils.

Viêt-nam



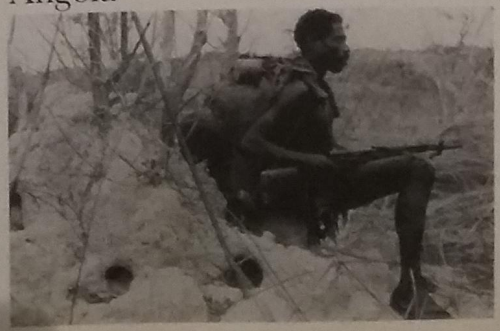
Bataille de Diên Biên Phû, 13-17 mars 1954.

Cuba



Cuba, 1959.

Angola



Nicaragua



Frontière du Nicaragua, 1983.



Oliver Stone, Platoon, 1986.

En Afrique, tous les hommes sont des magiciens.

Hérodote, 5, cité par Hegel.



Ouganda. 1985. Le Triangle de la mort.



Josef von Sternberg, Shangai Express, 1932.
Jean Rouch, Les Maîtres fous, 1955.



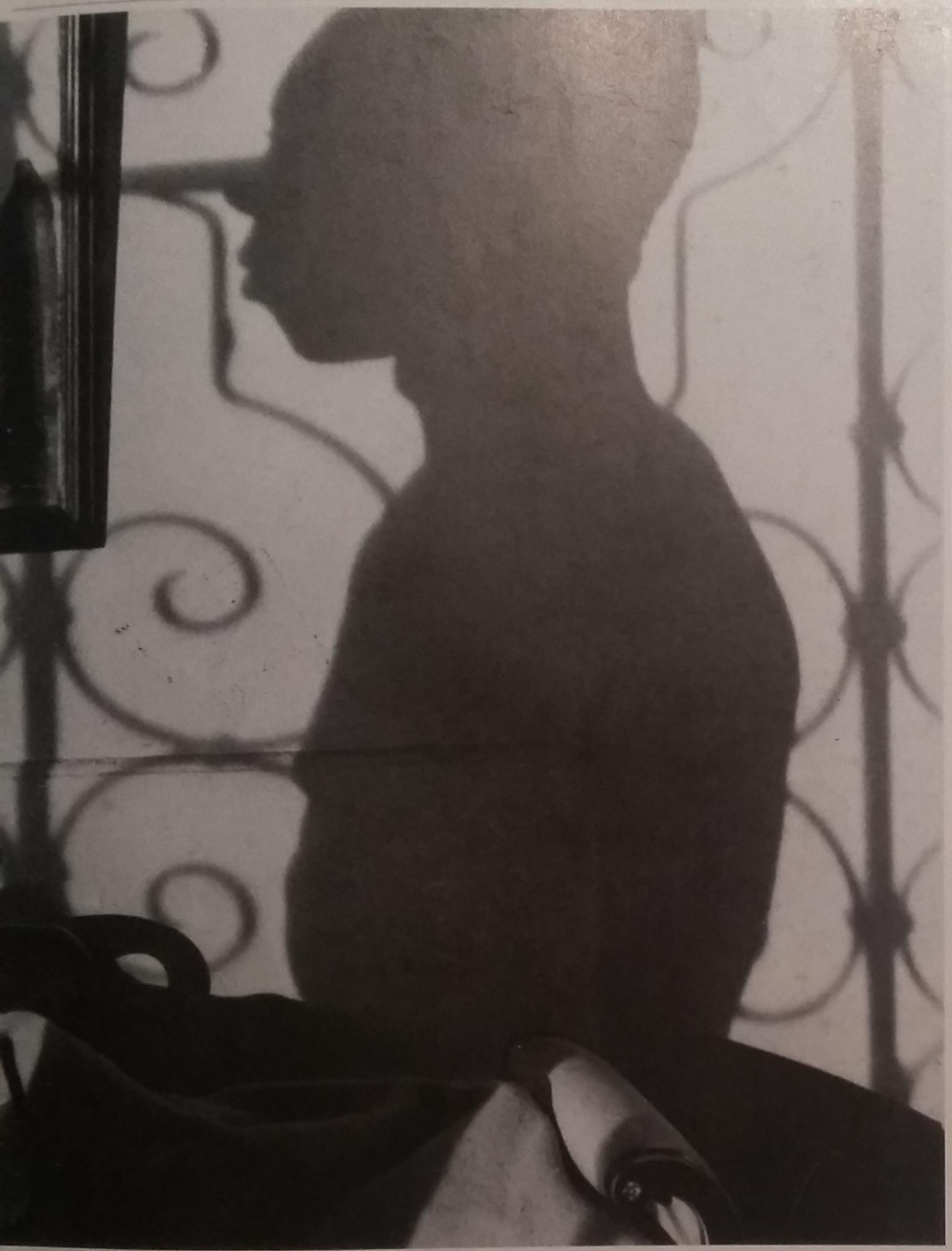
Jacques Tourneur, Vaudou (I walked with a Zombie), 1943.
Masques Aleka, circa 1965.







Le fakir Guili-Guili, roi de la magie, dans les bureaux de la rédaction de « Je Sais Tout ».



Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, N.Y., 1974.



L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien. Mais cette comparaison est peut-être encore plus significative qu'elle le paraît. L'art, qui n'a certainement pas débuté en tant que «l'art pour l'art», se trouvait au début au service de tendances qui sont aujourd'hui éteintes pour la plupart. Il est permis de supposer que parmi ces tendances se trouvaient bon nombre d'intentions magiques.

Sigmund Freud,
Totem et tabou, 1912.

L'ancien magicien et l'artiste moderne sont en quelque sorte situés face à face par rapport au monde qu'ils scrutent. L'image que le premier présente correspond donc à celle que contemple le second, mais l'une est inversée par rapport à l'autre. Un désir inépuisable les anime. Réel ne se distingue guère plus d'imaginaire que matin et soir. On ne peut les considérer que comme deux états d'un même phénomène. Le sorcier cherche à le transformer par une action directe, le second par ricochet.

Benjamin Péret, *Réponse au questionnaire d'A. Breton sur l'Art magique*, 1957.

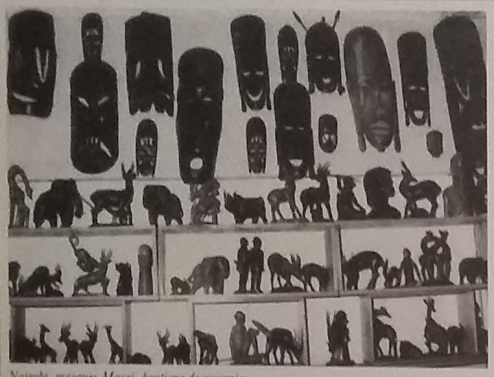
Il y a quelque chose de magique dans l'art de la Renaissance qui est une tentative d'appropriation de la diversité et de la concrétude de l'univers au profit d'une bourgeoisie de possédants; mobile qui se prolonge en s'inversant avec la peinture moderne: puisque les «intellectuels» ne peuvent pas posséder les objets réels, qu'au moins ils en fabriquent d'imaginaires dont ils auront le privilège. Puis, avec l'embourgeoisement de la peinture, nouvelle inversion, ces objets imaginaires «valent» aussi cher que des vrais. En un sens, l'art est donc bien magique, mais en soulignant le rapport, j'aperçois aussitôt la différence: la magie cherchant à obtenir des effets «vrais» (abondante récolte, amour d'une femme, mort d'un ennemi), sans jamais y parvenir. Tandis que l'art réussit son entreprise, mais toujours sous forme de simulacres ou d'imagination.

Claude Lévi-Strauss, *Réponse au questionnaire d'A. Breton sur l'Art magique*, 1957.

Les sociologues et les ethnologues ne manqueront pas de vous dire que le caractère magique d'une œuvre d'art signifie de la part de ses auteurs un désir qui subordonne en elle la valeur sensible (poétique) à l'efficacité matérielle. (La religion elle-même introduit une recherche d'efficacité, mais plus évidemment secondaire.) Il est difficile de donner un sens précis à un mot glissant, comme magie (comme il est difficile de le faire pour religion), sans se perdre en discussions professorales. Il me semble ainsi justifié de faire ce dont vous exprimez l'intention qui est d'imposer le sens large où vous entendez l'*art magique*. Pourtant, l'idée d'efficacité matérielle est assez généralement liée à celle de magie pour qu'il soit nécessaire de lui opposer avec netteté votre sentiment. Il y a une cause de malentendu dans la tendance à voir dans l'œuvre d'art une possibilité de conséquence dans le monde réel autre que son effet le plus saisissable qui est d'agir sur la sensibilité. Il me semble que cette *valeur*, qui est pour vous comme pour moi la *pierre philosophale* à la recherche de laquelle nous vivons, ne peut être aperçue que sans mystère, dans le pur effet sensible, lié seulement aux réactions — affectives ou actives — qu'il a commandé.

Georges Bataille, *Réponse au questionnaire d'A. Breton sur l'Art magique*, 1957.

«Le culte des marchandises se pratique tout aussi bien en Mélanésie qu'à Beaubourg» Remo Guidieri



Nairobi, masques Masai, boutique de souvenirs.

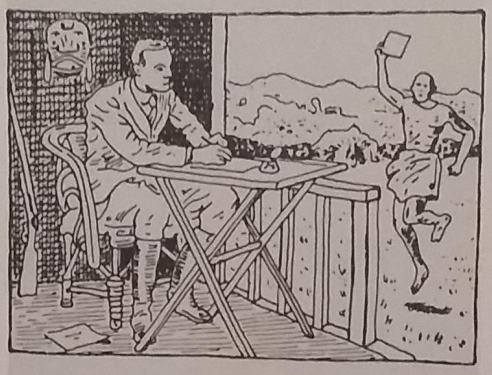


Katmandou, boutique de souvenirs.

[...] le culte des marchandises se pratique tout aussi bien en Mélanésie qu'à Beaubourg. Dans cette conjoncture, l'objet devient chose indistincte et vise à circuler au-delà des frontières culturelles; il est donc chose dé-culturalisée. L'«art mondial» n'est rien d'autre qu'une immense accumulation d'objets et de gadgets.

Remo Guidieri, *Cargaison*, Seuil, 1987.

Glen Baxter, Atlas, 1983.



"JAMAIS JE N'OUBLIERAI LE JOUR OÙ M'BLAWI TOMBA SUR L'OEUVRE DES POST-IMPRESSIONNISTES..."



Jamie Uys, Les Dieux sont tombés sur la tête, 1981.

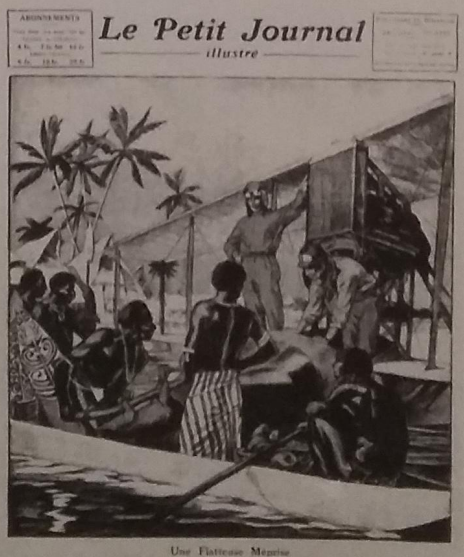
fétiches musées cargo-cults objets

Il en va pour les communautés mélanésiennes aux prises avec l'invasion des marchandises des Blancs comme pour nous qui étouffons sous le poids de nos propres marchandises. Mais nos rites, nos allégories, appartiennent désormais au domaine galactique de ce qu'on appelle «art». Cargo et Musée sont contemporains et souterrainement solidaires: en même temps que des objets an-esthétiques sont devenus pour nous «objets d'art», les marchandises introduites dans les mers du Sud prenaient la couleur blanchâtre et spectrale des revenants. L'«erreur spirite» habite ces maquillages. Car, dans le cas ritualiste d'Océanie comme dans celui des foules qui fréquentent le musée et de l'artiste qui y dépose ses œuvres, l'accord se fait non pas sur la qualité formelle de l'objet en elle-même mais sur ce qui, en dessous, est censé la produire, à savoir son «efficace». D'où le paradoxe d'une esthétisation sans beau.

Remo Guidieri, *Cargaison*, Seuil, 1987.

Stand Navajo, Nouveau Mexique.

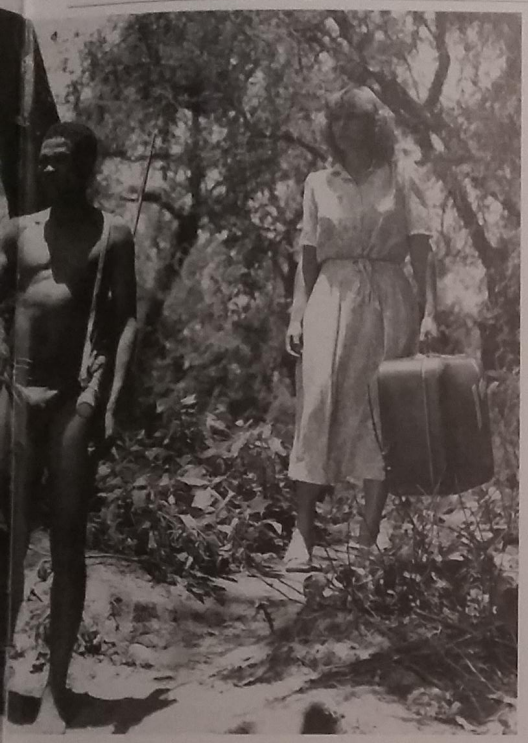




Une Flatteuse Mégère

Picasso dans son atelier de la villa La Californie, circa 1960





André Breton.

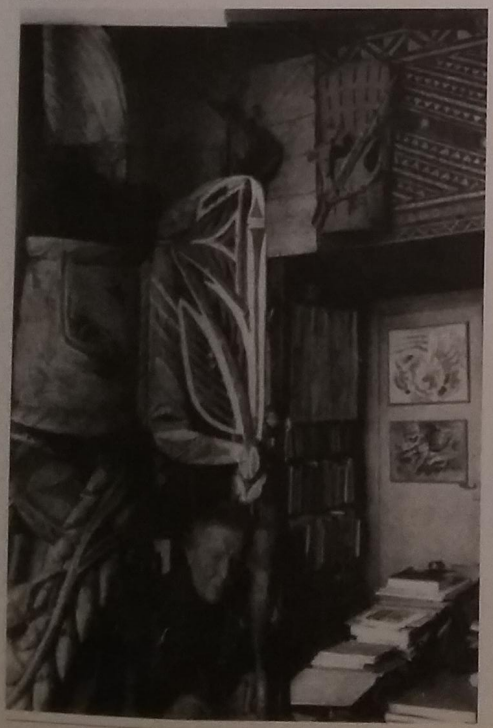


Musée Guimet, salle indochinoise.



ts-trouvés ready-mades

Marcel Duchamp et Robert Lebel, New York, 1967 (ph. M. Lauvillier).







Hergé, *L'Oreille cassée*, 1935.

A la dichotomie initiale authentique-faux, F. Willett substitue une série de neuf classes qu'il caractérise comme suit :

1. Les œuvres les plus manifestement authentiques, sur lesquelles tout le monde s'accorderait, sont celles qui sont faites par un Africain, afin d'être utilisées par son propre peuple et utilisées effectivement ainsi. Cette première classe est subdivisée en trois, suivant la qualité esthétique supérieure, moyenne ou inférieure des œuvres.

2. Une œuvre faite par un Africain, afin d'être utilisée par son propre peuple, mais achetée, avant usage, par un étranger *(expatriate)*.

3. Une sculpture, faite par un Africain, dans le style traditionnel de son propre peuple, pour être vendue à un étranger.

4. Une sculpture faite par un Africain, dans le style traditionnel, sur la commande d'un étranger.

5. Une sculpture faite par un Africain et qui n'est qu'une pauvre imitation du style traditionnel de son propre peuple, pour la vente à un étranger.

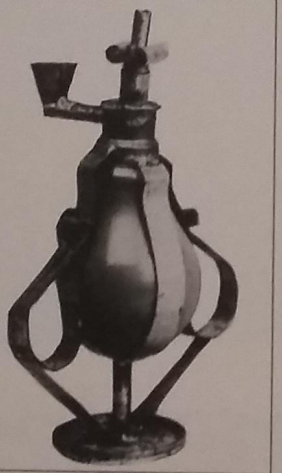
6. Une sculpture faite par un Africain, dans le style d'un autre peuple africain (quoiqu'elle puisse être bien faite) pour la vente à un étranger.

7. Une sculpture faite dans le style d'un autre peuple africain, mais mal faite, pour la vente à un étranger.

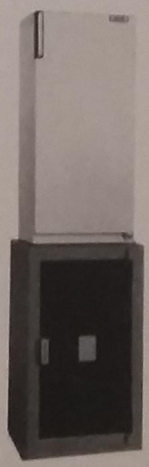
8. Une sculpture faite par un Africain, dans un style non traditionnel, pour la vente à un étranger.

9. Finalement nous avons les œuvres faites par un étranger, c'est-à-dire un non-Africain, pour la vente à d'autres non-Africains, mais se faisant passer pour africaines. Celles-ci, à l'autre extrémité du continuum, sont des faux indiscutables.

Lucien Stephan,
L'Art africain, Mazenod, 1988.



Lampe à huile fabriquée avec une ampoule électrique et des boîtes de conserve, Kumase, Ghāna, 1983.



Bertrand Lavier, Brandt-sur-Haffner, 1984, M.N.A.M.

Catalogue

?

Réponse à la question
«Qu'est-ce que l'art?»
L'idée de poser aux artistes
cette question est une proposition
de Lawrence Weiner.

&

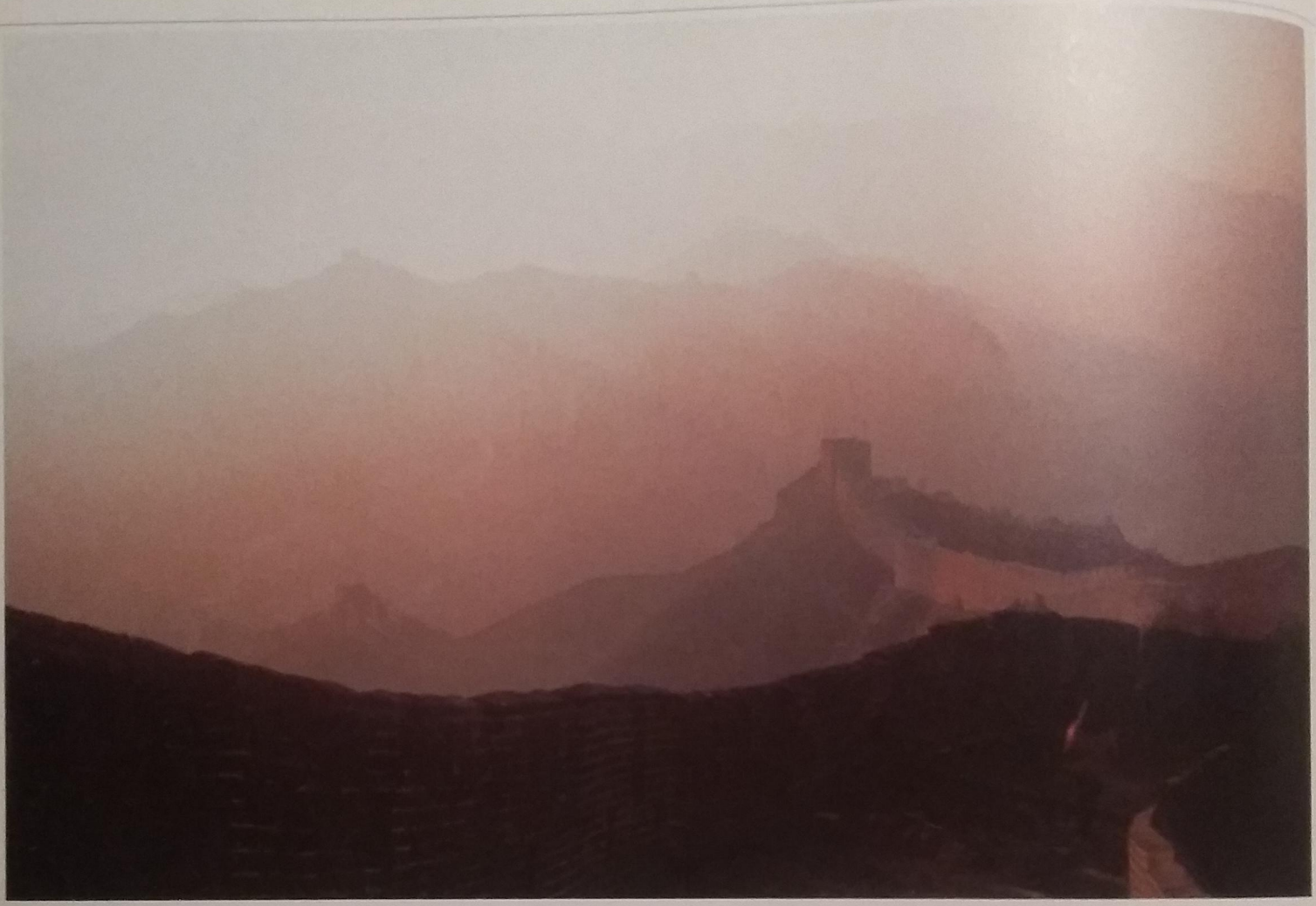
Notice:
informations relatives
à l'artiste et à son œuvre.

?

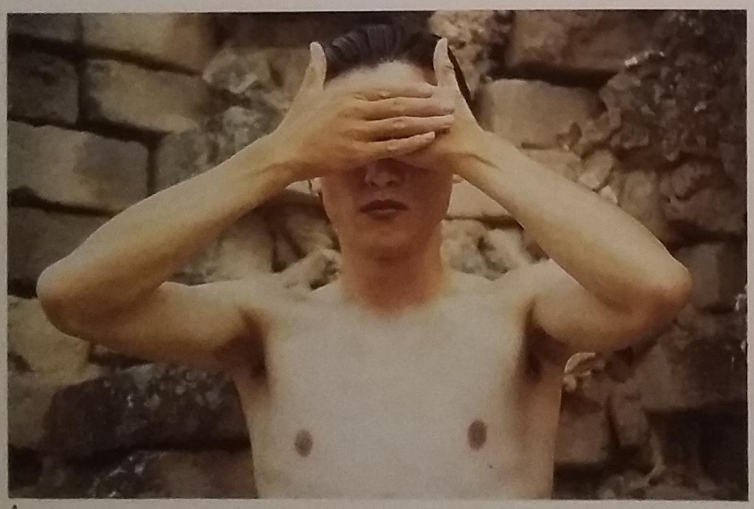
Réponse à la question
«Qu'est-ce que l'art?»
L'idée de poser aux artistes
cette question est une proposition
de Lawrence Weiner.

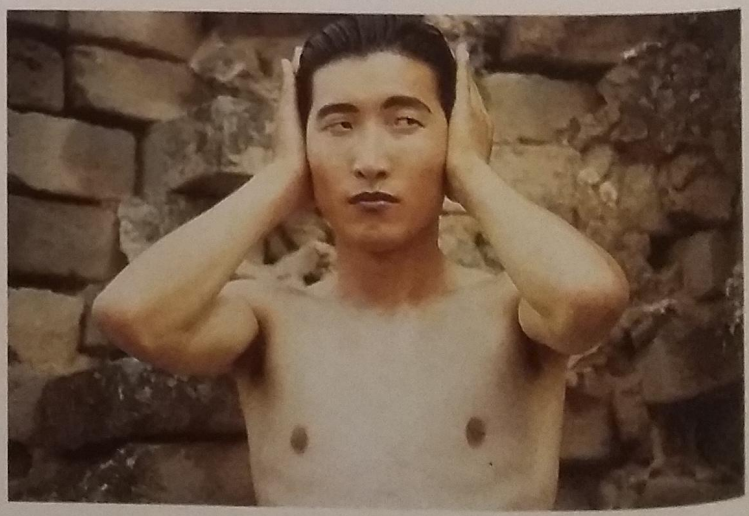
&

Notice:
informations relatives
à l'artiste et à son œuvre.



Stream Entering

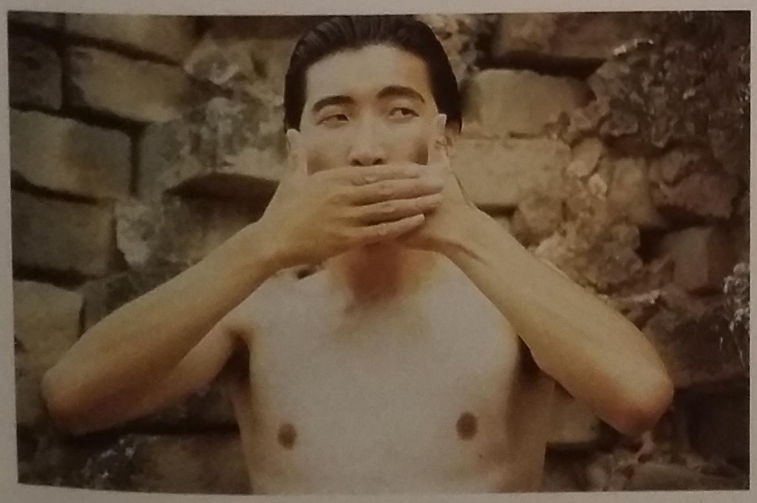


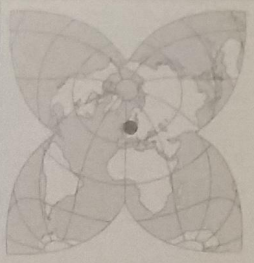


A



Grey, grey is the sky Are you riding a jade dragon in the void?





Marina Abramovic.
30 novembre 1944.
Belgrade.
Yougoslave.
Vit à Amsterdam.

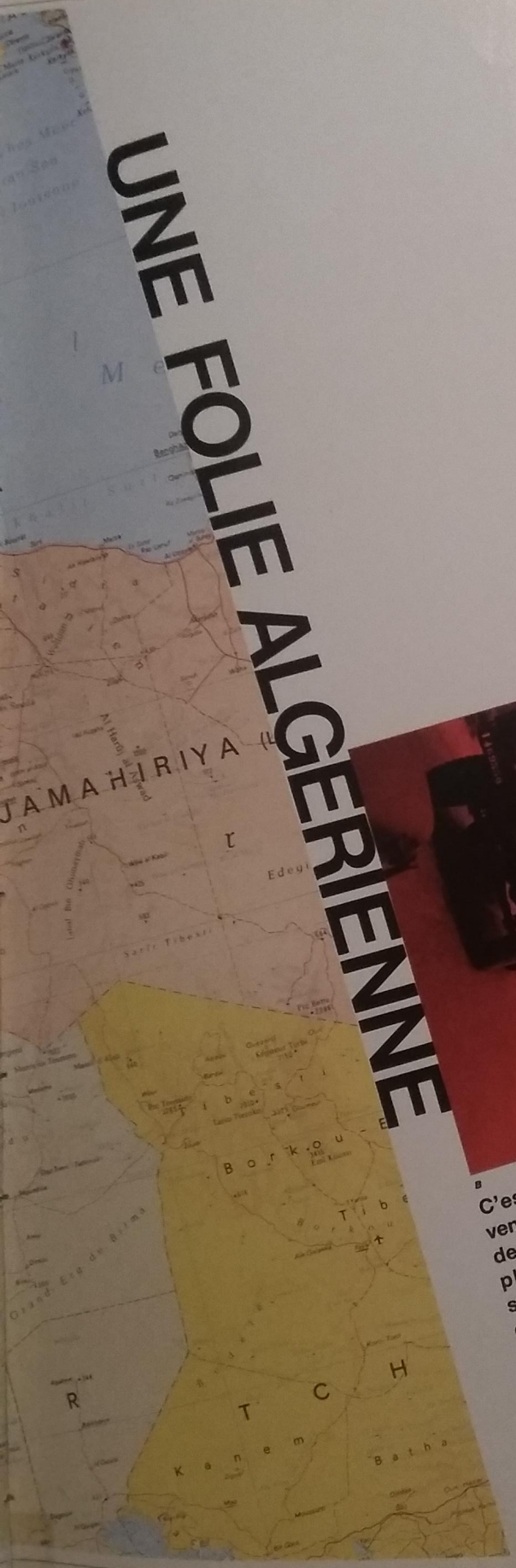
?
... ce n'est pas de faire, c'est d'être...

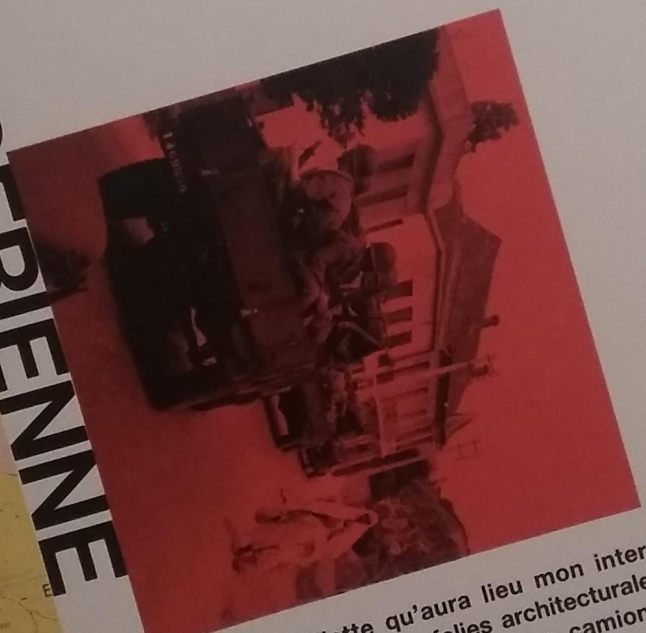
&
Marina Abramovic a fait de longs séjours dans le désert australien avec les Aborigènes, en Thaïlande et en Inde et récemment en Chine. Sa dernière œuvre avec Ulay : partis chacun d'une extrémité de la muraille de Chine, il s'agissait pour eux de marcher jusqu'à ce qu'ils se rencontrent. Cette marche le long de la Grande Muraille fut un moyen de conditionner l'esprit et le corps, afin que l'œuvre qui en résulte soit reliée à cette expérience. La performance qu'elle réalisera également à la Grande Halle de La Villette inclura le langage qu'elle a inventé — une combinaison de tous les langages qu'elle connaît —, sa langue maternelle, le latin, le russe, l'anglais, le français, le papunya et le hollandais ; ce que l'on pourra voir ne sera que son ombre...

A
Chine, avril 1988


la villette

UNE FOLIE ALGERIENNE





B

C'est à La Villette qu'aura lieu mon intervention, sur le site des folies architecturales de Tschumi. Détournant l'un des camions-plateau qui servent à la livraison et au stockage des matériaux de construction sur le chantier, j'en modifierai la structure pour en faire un boîtier pour une image photographique provenant des archives de la guerre d'Algérie. Intégrant «transport» et «construction» dans l'histoire de la mise en place et de l'entretien de la Territoriale, mon objectif est de compléter les zones rouges des digressions progressives de Tschumi par la folie de l'indicible, dont le silence est le sujet historique de la France.



Dennis Adams.
15 novembre 1948.
Des Moines, Iowa, USA.
Américain.
Vit à New York et Berlin.

&
Dennis Adams reprend les techniques publicitaires utilisées dans le monde politique, et met en place une imagerie politique à partir des périodes de l'histoire qui ont été occultées, telles la guerre d'Algérie pour la France (sujet qui le préoccupe aujourd'hui) ou le maccarthysme aux Etats-Unis. Celle-ci se combine à une approche constructiviste. Son travail met en valeur la gravité des conflits politiques qu'il traite par des photos, et la sérénité de l'activité artistique à la même période. Il travaille souvent dans des lieux publics et des endroits de rassemblement du public, en extérieur.

A
Une folie algérienne, 1989 (projet pour l'exposition)

B
Fusillades à Oran, 27 avril 1962



A

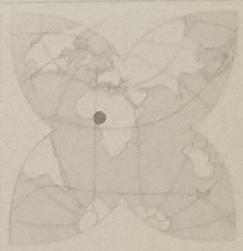


B



C





S. J. Akpan.
Vers 1940.
Ikot Ide Etukudo, Nigeria.
Nigérian.
Vit à Akwa, Ibom State, Nigeria.

?
L'art est ma Grande Inspiration (ce qu'il y a de plus important par-dessus tout).

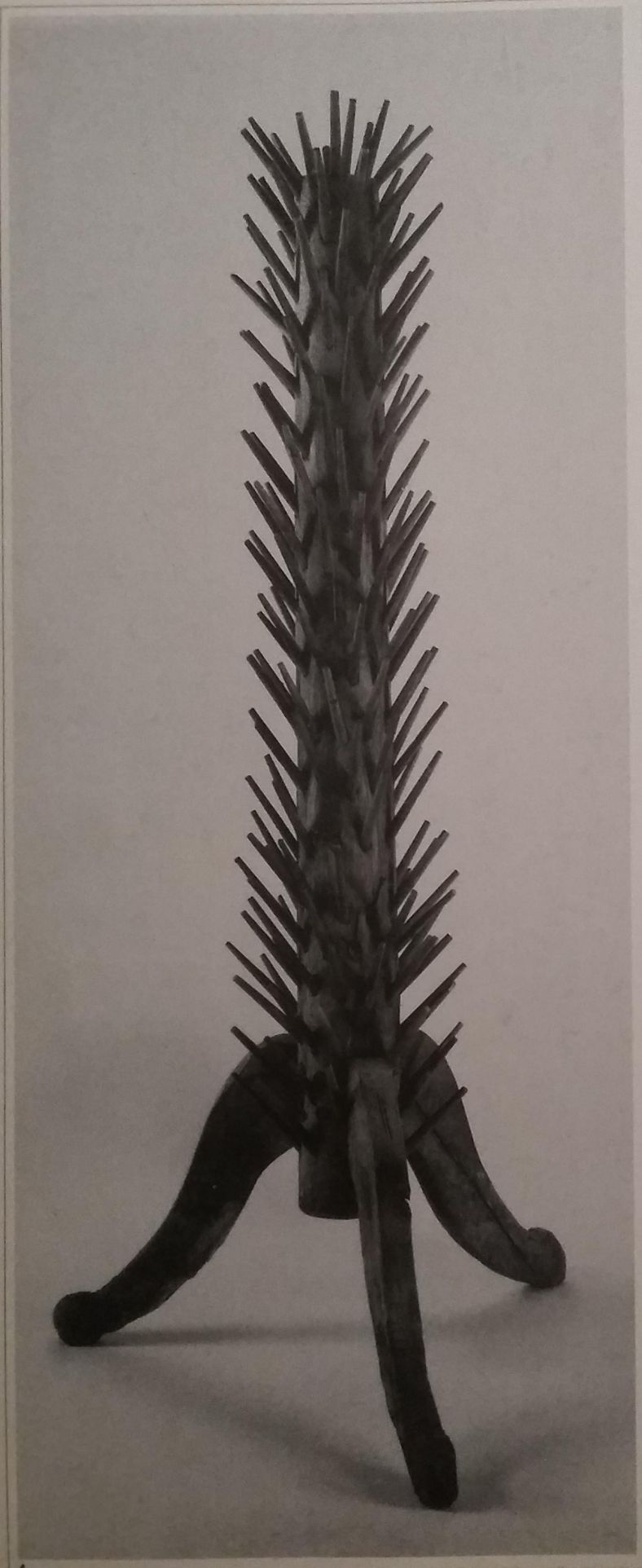
&
Peu après ses études primaires, Sunday Jack Akpan commence à travailler comme maçon. Très vite il entreprend des travaux d'art funéraire, plaques tombales pour les plus humbles, sculptures en ciment à l'effigie du défunt pour les tombes de notables ou de chefs traditionnels. C'est dans cette seconde catégorie d'œuvres funéraires qu'il va développer tout son talent et donner à ce qui n'était à l'origine qu'un travail artisanal la véritable dimension d'un art. Akpan a su se libérer des contraintes sociales de la commande. Sans souci de débouché commercial immédiat il crée sans relâche, aidé de deux apprentis, des formes toujours nouvelles d'inspiration profane ou sacrée. Son atelier apparaît au visiteur comme un chantier permanent où s'entassent, à l'intérieur comme à l'extérieur, comme autant de sédiments, les corps de sculptures passées qui n'ont pas trouvé acquéreurs ou de celles qui sont des essais jugés insatisfaisants par le maître.
Le rayonnement de l'art de S.J. Akpan va bien au-delà du petit village où il réside : ses sculptures sont régulièrement exposées à Port Harcourt, grande ville du sud-est du Nigeria, située à plus de 200 km d'Uyo.

A
Sculptures (en démonstration) devant l'atelier de l'artiste
Ciment peint

B
Sculpture funéraire d'une personnalité de la famille royale à Bénin City

C
Echantillonnage de têtes
Atelier S.J. Akpan

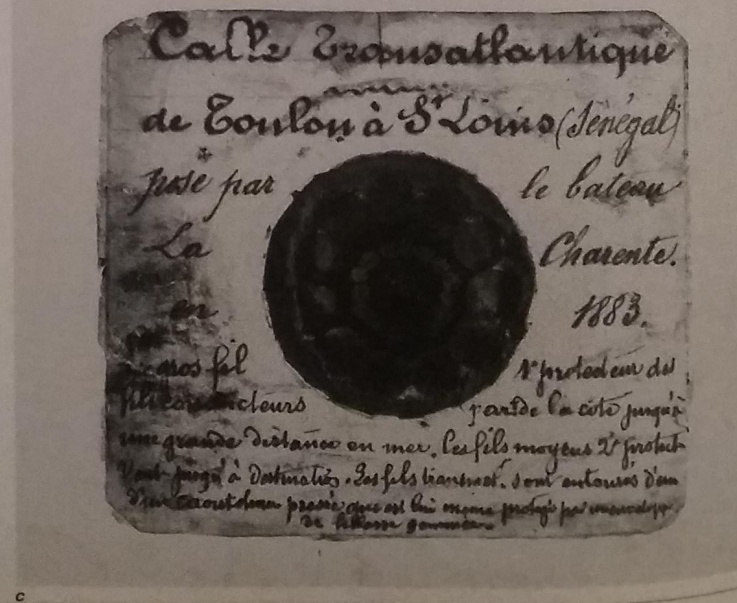
D
Portrait de chef



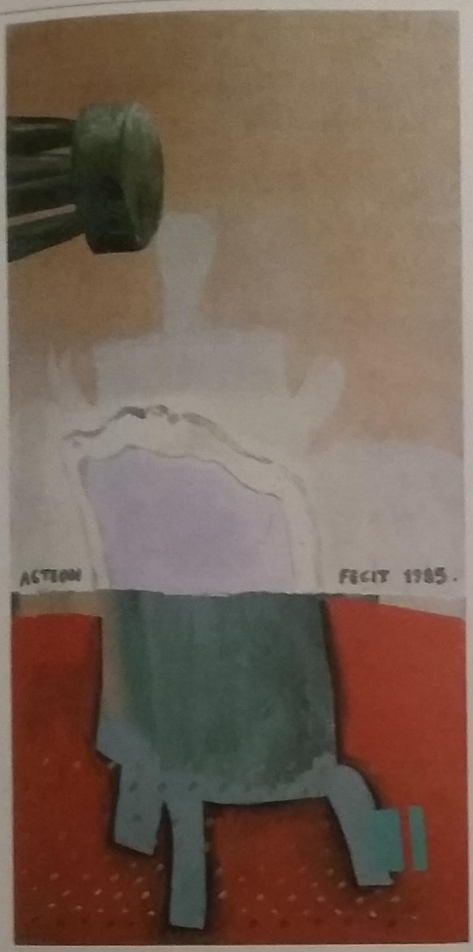
A


CABLE TRANSATLANTIQUE
DE TOULON AU SENEGAL

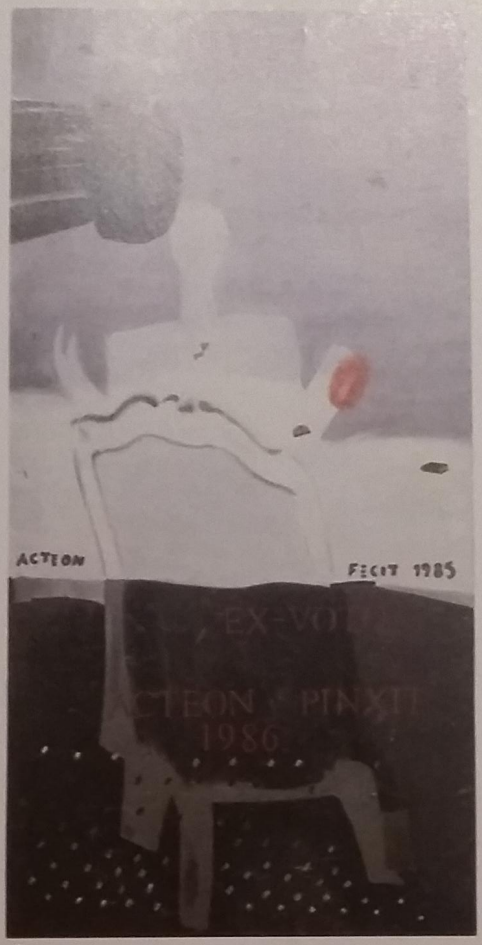
B


Cable transatlantique
de Toulon à St Louis (Sénégal)
Posé par le bateau
La Charente.
en 1883.

C



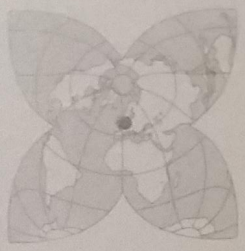
D



E



F



Jean-Michel Alberola.
1953.
Saïda, Algérie.
Français.
Vit au Havre.

A
Sa contribution à l'exposition pointe le «passage» entre les cultures, leurs échanges — commerciaux et économiques —, ce qui n'est pas sans produire quelque ambiguïté, voire quelque malentendu, tant sur le plan formel que sur celui des significations. Ainsi en va-t-il de ce porte-bouteille bourguignon du XVIII[e] siècle qui, lorsqu'il est présenté dans une galerie d'«art primitif», s'assimile aux objets de son environnement, alors qu'ailleurs — dans l'espace du musée d'art contemporain, par exemple — il devient l'ancêtre d'un monument de l'art du XX[e] siècle occidental!

A
Presque aussi facile que de pisser avec des gants de BOXE
(2[e] partie)
«... n'appartiennent pas à tout le monde» A. Invenit, 1988.

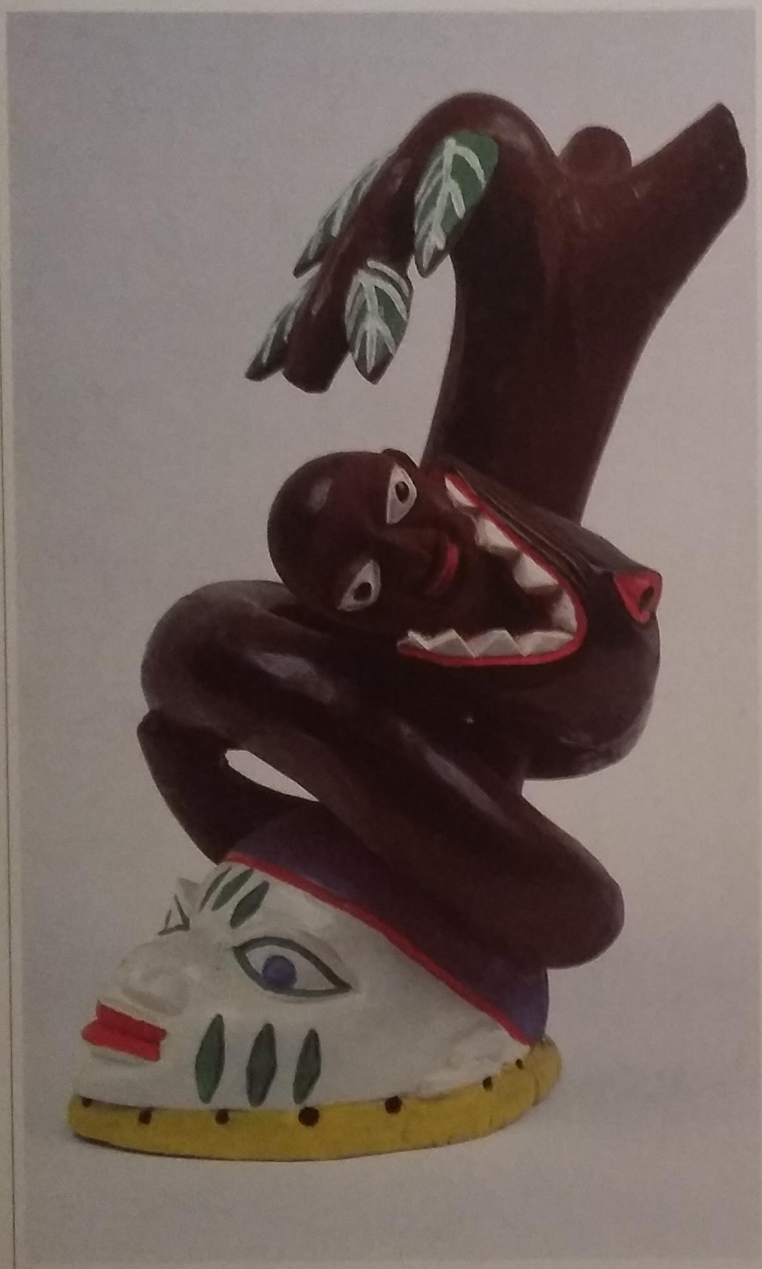
B
Câble Transatlantique de Toulon à Saint-Louis (Sénégal)

C
Inscription sous le câble (détail)

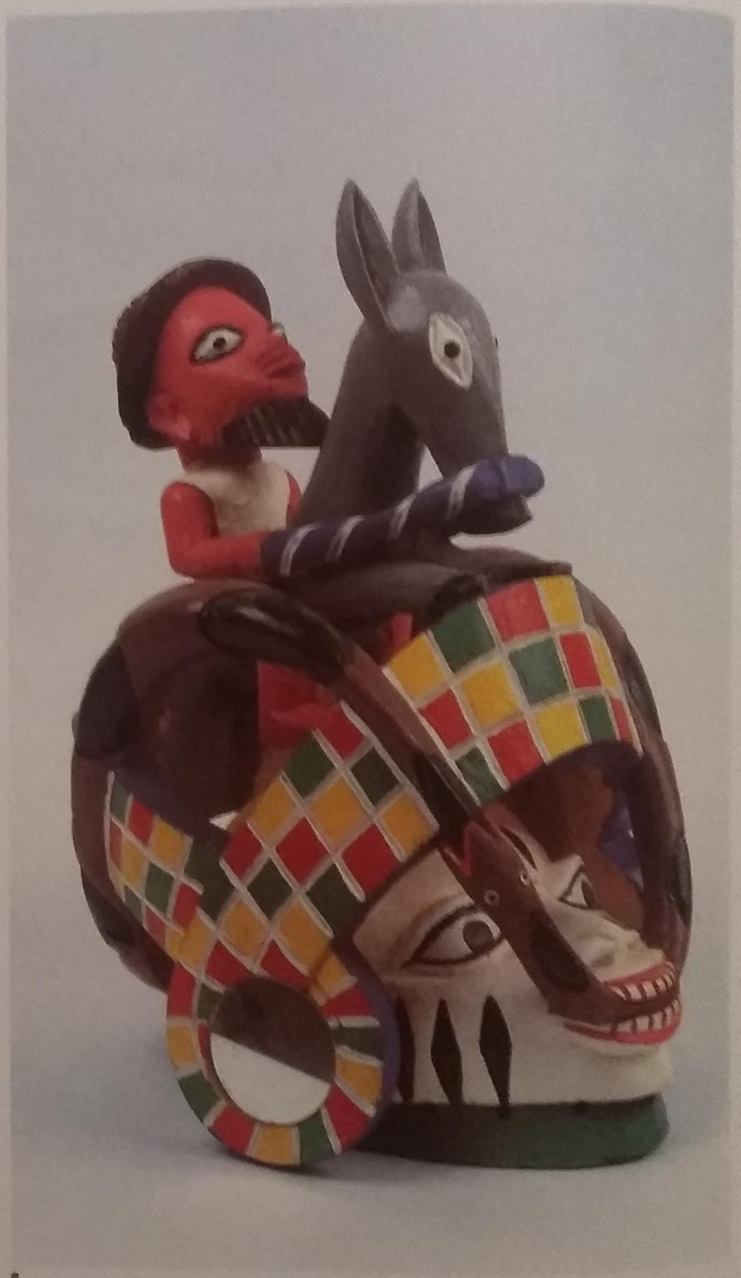
D
La Frontière, 1985
Huile sur toile
194 × 162 cm
Courtesy galerie Daniel Templon, Paris

E
Ex-voto: la Frontière, 1986
Huile sur toile
200 × 100 cm
Courtesy galerie Daniel Templon, Paris

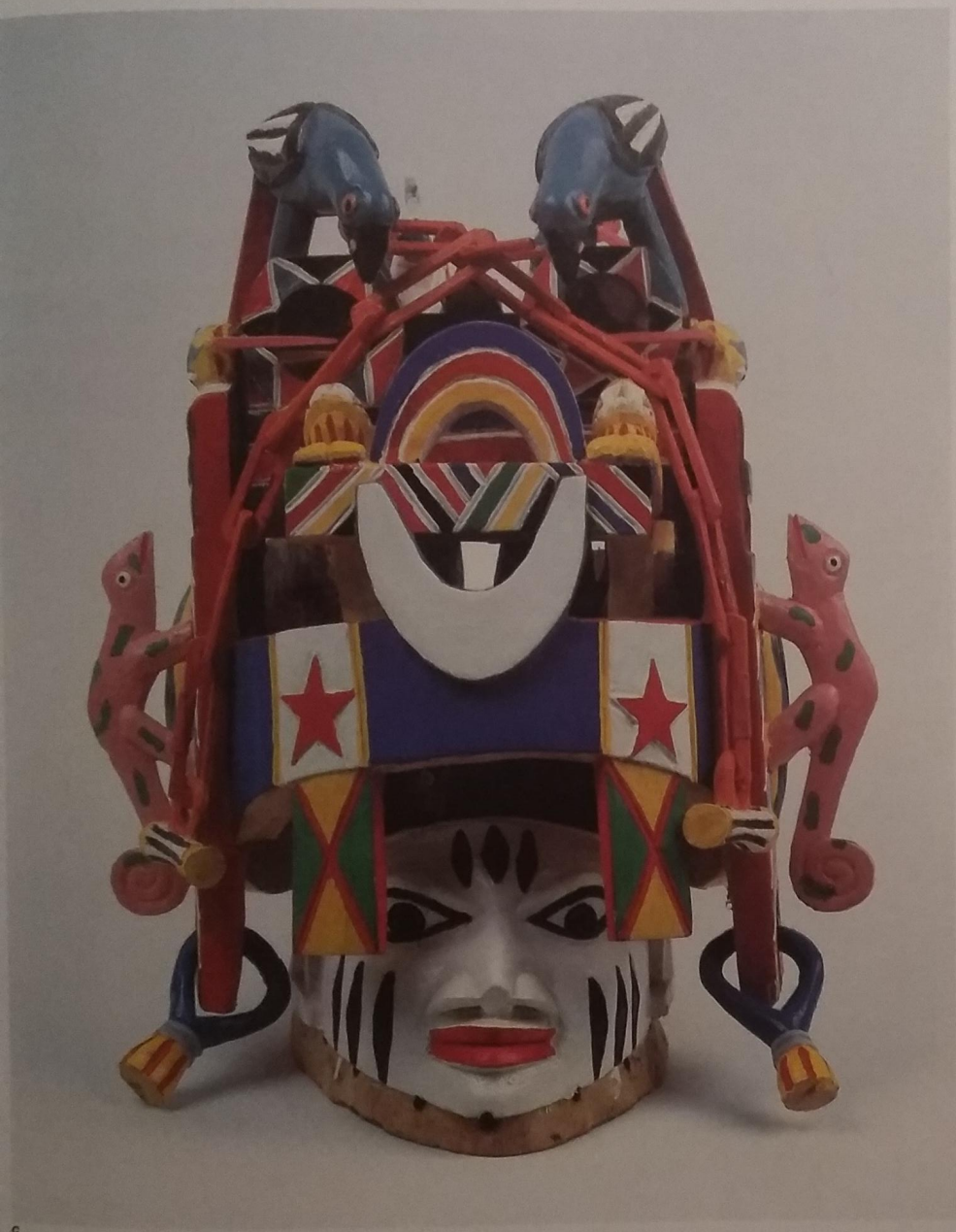
F
Sculptures récentes
Masses africaines, 1985
11 masques en acier inox
Courtesy galerie Daniel Templon, Paris



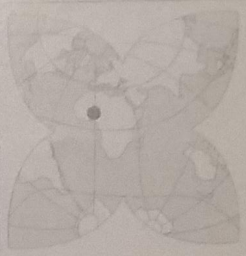
A



B



C



Dossou Amidou.
17 juin 1965.
Coué, Bénin.
Béninois.
Vit à Coué.

?

Je travaille seulement, je ne peux pas définir ce que vous appelez l'art. Je suis né comme ça, je n'ai pas appris.

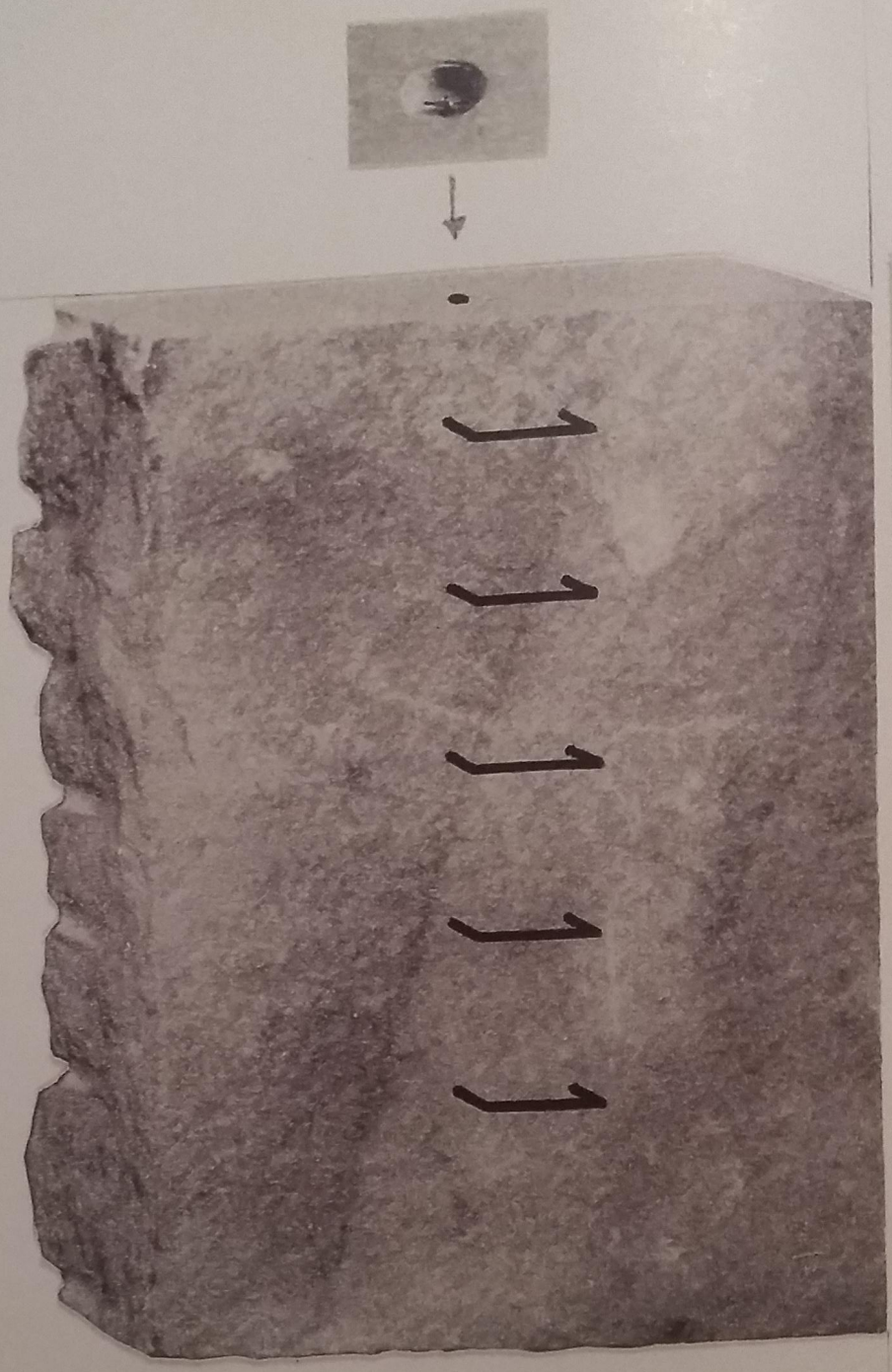
&

L'art de Dossou Amidou appartient à une vieille tradition de fabrication de masques utilisés lors des festivités et rites «gelede» que l'on rencontre chez les Yoruba du Nigeria et les Nago du Bénin. Cove, la petite ville où travaille Amidou se situe non loin de Ketou, l'un des royaumes yoruba jadis prestigieux et centre important des rites gelede.
Bien que fortement tributaires de l'esthétique des masques traditionnels, les œuvres de Dossou Amidou s'en démarquent par l'extrême sophistication de leur superstructure, quasi maniériste parfois, et où l'on retrouve néanmoins les composantes principales de la mythologie gelede : oiseau, couteau, caméléon.
Comme Sunday Jack Akpan du Nigeria, Amidou anticipe sur le rapport de commande et crée aujourd'hui ses masques sans attendre que d'éventuels clients en prennent l'initiative. Il diversifie de plus en plus son travail en sculptant des personnages qui n'entretiennent plus aucun lien avec la tradition gelede : homme assis fumant la pipe, jeune homme assis lisant un livre, couple de boxeurs, qu'il peint ensuite en utilisant des colorants industriels.
Jacques Soulillou.

A
Masque
Bois peint
40 × 28 × 32 cm

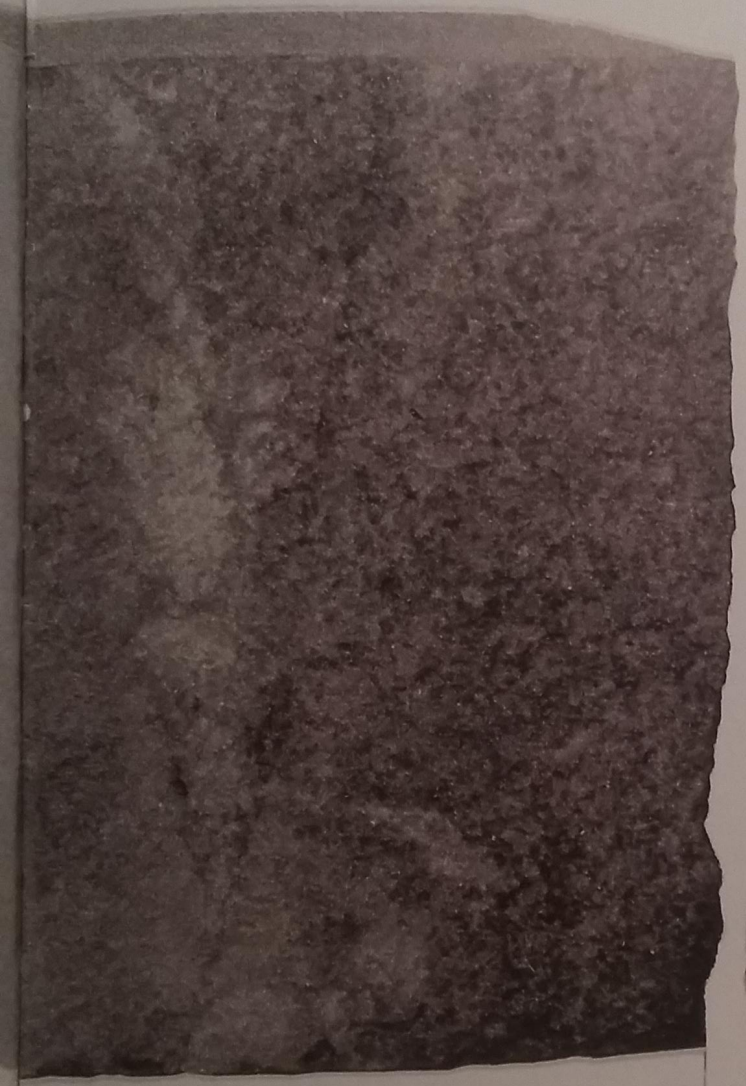
B
Masque
Bois peint
41 × 36 × 31 cm.

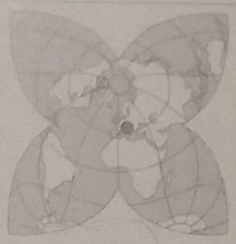
C
Masque
Bois peint
47 × 30 × 40 cm



CM. 60

MONOLITO TAGLIATO N





Giovanni Anselmo.
5 août 1934.
Borgofranco d'Ivrea.
Italien.
Vit à Turin.

?
L'art est énergie.

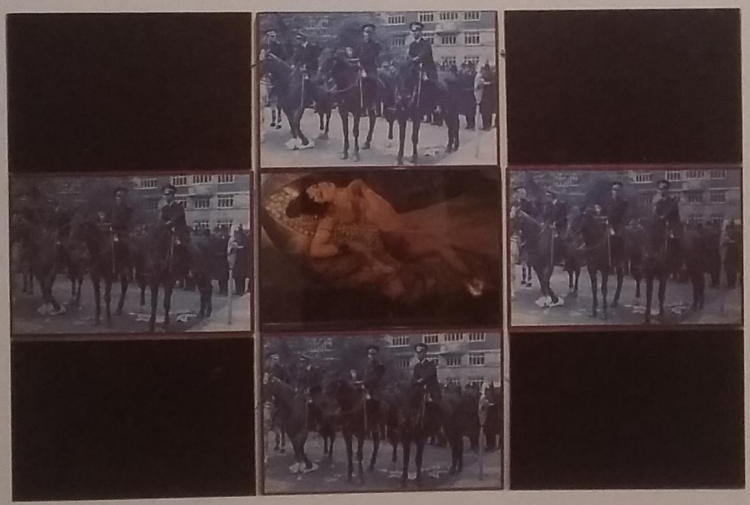
&
Cette œuvre dont les origines sont intimement liées à l'Arte Povera des années 60, peut être comprise comme un «paysage», comme un champ énergétique où s'affrontent et s'éprouvent les forces les plus «minimales» et les plus «primitives» de notre monde : gravité, magnétisme, torsion... Comme l'a noté Daniel Soutif, la «production d'Anselmo démêle des nœuds séculaires, millénaires même, sédimentés, par voie de science autant que d'art, dans notre perception et notre intellect, et toujours plus resserrés par l'action puissamment organisatrice d'un même virus, celui de la géométrisation (euclidienne) de l'expérience».

A

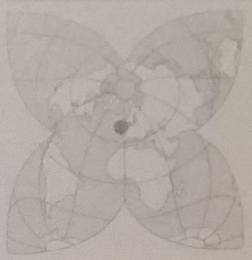
Verso Nord e attraverso, 1989
(Vers le Nord et à travers)
Granit gris (2 éléments)
Chaque élément :
220 × 160 × 60 cm



A



B



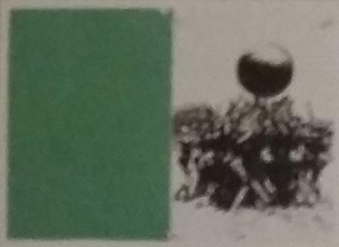
Rasheed Araeen.
1935.
Karachi, Inde (Pakistan).
Pakistanais/Anglais.
Vit à Londres.

?
L'art, ce n'est pas de la magie. La magie, ce n'est pas de l'art. En réalité : s'ils se rencontrent, ils se détruisent l'un l'autre.

&
Ingénieur à Karachi dans les années 50, Araeen constate que le milieu de l'art au Pakistan «dérive entre académisme et modernisme». Ce dilemme est, selon lui, la conséquence inévitable du colonialisme dans sa phase finale de néo-colonialisme. Installé à Londres, il était membre des Black Panthers et d'Artists for Democracy. Il entreprend une œuvre inévitablement liée à l'engagement politique dans une société où l'accès aux institutions et à l'identité culturelle est déniée. Débats, écrits, performances, combinent le fortuit et le fixe, l'ordre et le désordre, l'art et l'environnement, pour une critique de la société et de l'art (en tant que pratique d'atelier devenue inadaptée). Rejetant le socle à l'instar des amis d'Anthony Caro, utilisant des modules répétés en séries, avec des moyens réduits, Araeen élimine de sa sculpture tout ce qui serait de l'ordre du personnel et du contingent, afin d'établir des relations non hiérarchiques. «L'abandon des compositions traditionnelles» écrit E.C. Goossen «résulte du sentiment démocratique d'ordonner des éléments similaires en une globalité, laissant les passions hiérarchiques en arrière...» Selon Araeen, l'«ethnicité», serait purement et simplement le front culturaliste du discours colonial, confinant les artistes du tiers monde dans le rôle d'illustrateurs du folklorique. Dans les œuvres des années 80, l'artiste s'attache à combiner les codes européens avec les codes traditionnels, dans la sphère du discours dominant européen. Le mythe de la distance historique entre modernisme et cultures traditionnelles se voit illustré par des œuvres juxtaposant les espaces idéologiques en conflit du «primitif» (images de rituels musulmans) et du «moderne» (panneaux monochromes).

A
Sonay Ke Chirya, 1986
(Golden Bird)
Techniques mixtes
254 × 279 × 10 cm

B
Black Painting, 1987
(Tableau Noir)
Techniques mixtes
152 × 226 cm













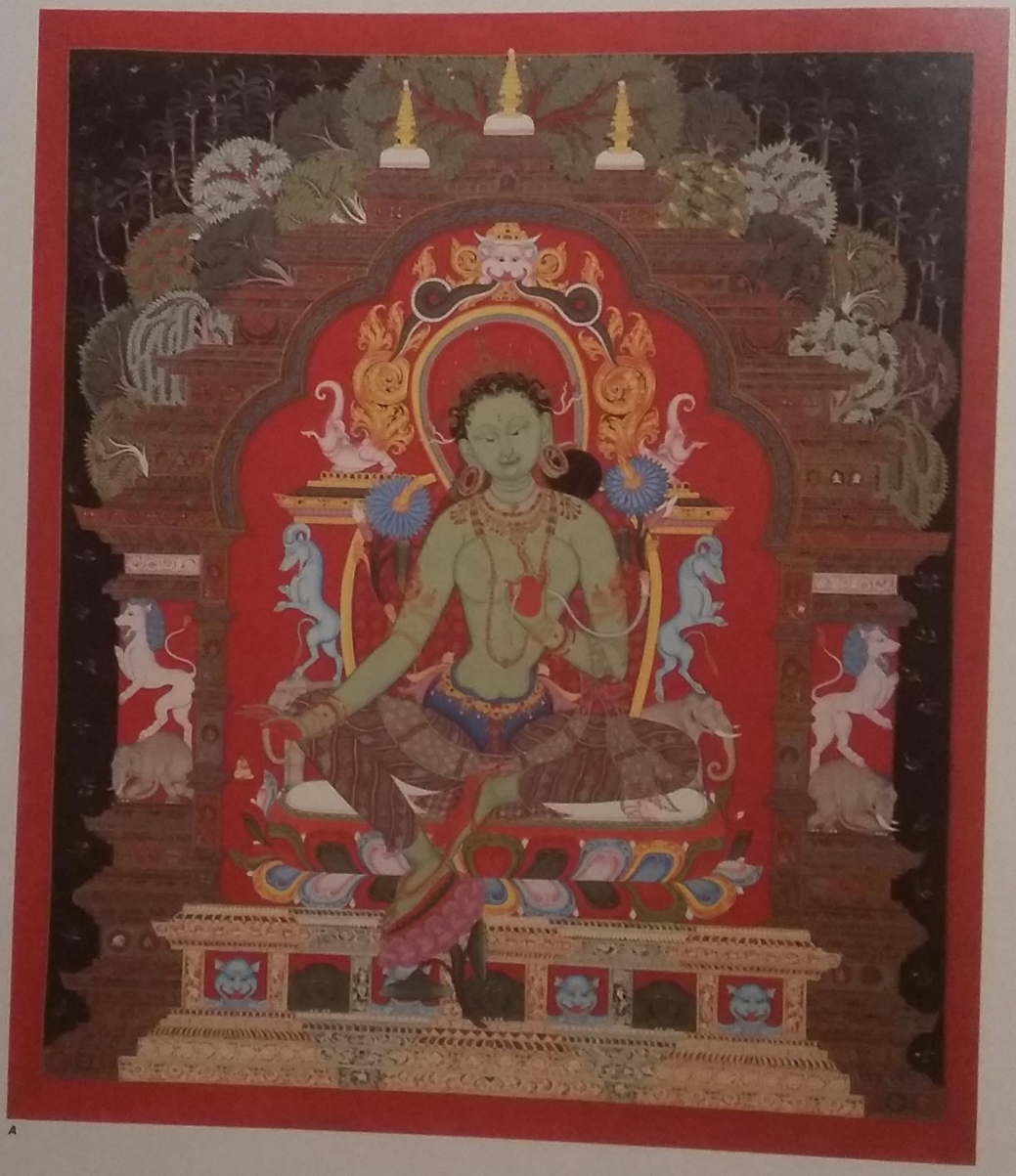


John Baldessari.
17 juin 1931.
National City, Californie.
Américain.
Vit à Santa Monica.

?
L'art, c'est moins intéressant que la vie, mais ça aide à la comprendre.

&
La référence explicite faite par John Baldessari au vocabulaire et à la syntaxe du cinéma ou de la publicité (cadrages, raccords, champ/contre-champ, gros-plans...) n'est pas purement formelle. Si ce dernier s'est en effet longtemps intéressé à l'analyse structurale de l'image, ce n'est pas pour en rester à des considérations strictement plastiques et esthétiques. La confrontation de ces images entre elles, la juxtaposition — ou la mise en relation dialectique — d'univers et de médias hétérogènes, ont pour effet de faire affleurer une forme d'inconscient de l'image et, par voie de conséquence, de notre culture.

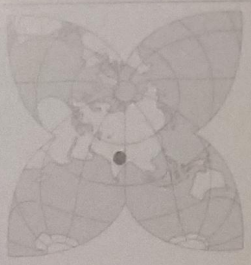
A
Two Stories (Yellow and Blue) and
Commentary (With Giraffe), 1988
Photographies noir et blanc, photographies couleurs, peinture à l'huile et peinture vinylique



A



B

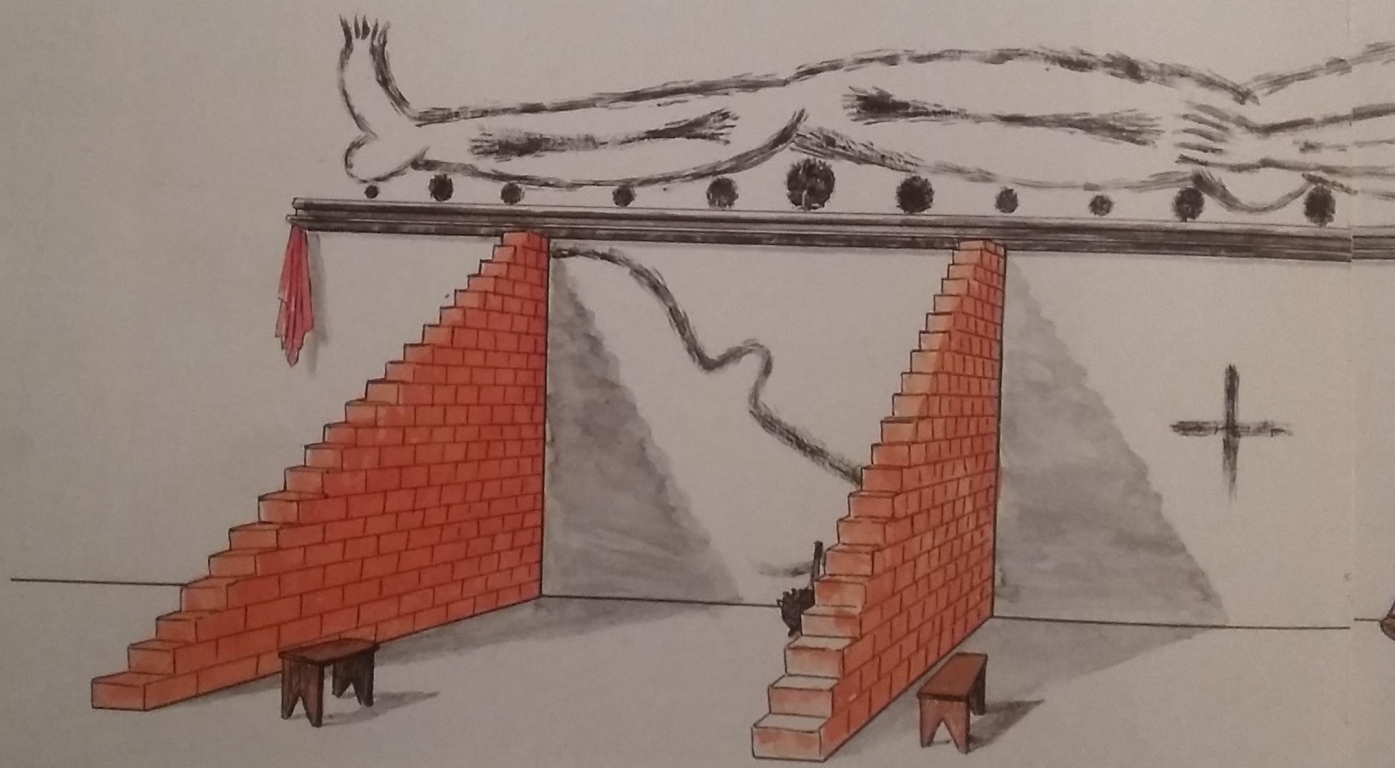


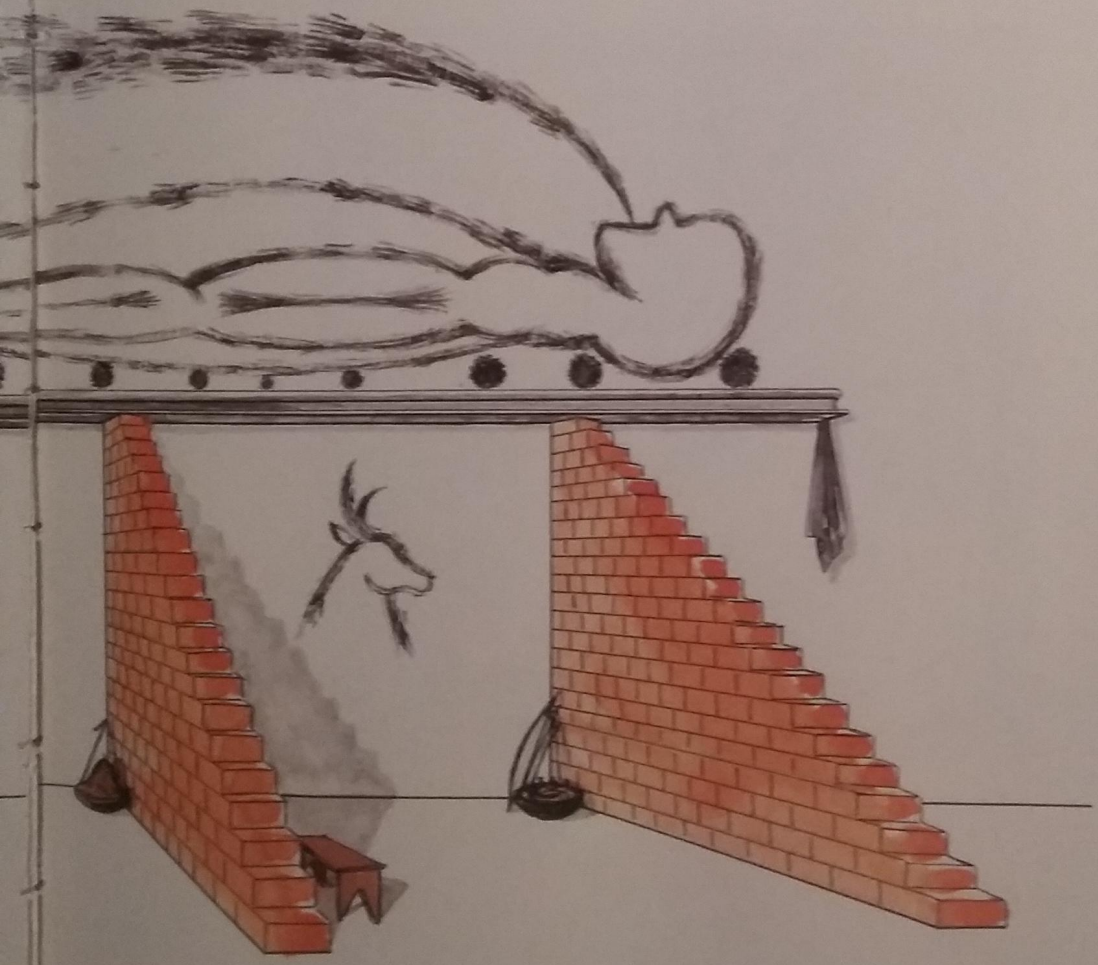
Nuche Kaji Bajracharya.
1960.
Bhaktapur (près de Kathmandou), Népal.
Népalais, peintre Newar appartenant à la caste sacerdotale des Bajracharya.
Vit à Bhaktapur.

&
Nuche Bajracharya est un Newar, ethnie de langue tibeto-birmane qui a développé une civilisation brillante dans la vallée de Kathmandou, dans l'Himalaya central. Cette vallée a constitué depuis des siècles une étape sur la route des échanges économiques et culturels entre l'Inde et l'Asie centrale.
La société Newar est constituée d'un certain nombre de castes et celle des Bajracharya (dont Nuche est l'un des membres) est la plus élevée.
Tout naturellement, Nuche, en poursuivant ses études, commença à travailler dès l'âge de 7 ans dans l'atelier d'orfèvre de son père (on est souvent prêtre et orfèvre) et c'est un peu contre la volonté paternelle qu'il a été initié au dessin par un prêtre lettré de sa caste. L'apprentissage est secret. La peinture qu'il pratique est essentiellement un moyen d'illustrer et de communiquer la doctrine ; elle est le support matériel de l'éveil.
Les œuvres se présentent sous forme de toiles rectangulaires, la peinture qui porte le nom de *paubha* est une gouache sur toile, elle représente toujours une divinité du panthéon bouddhique, quelquefois symbolisée par un diagramme géométrique.
Une fois la peinture terminée, un prêtre procède au rituel d'ouverture des yeux qui donne vie et pouvoir à la divinité. Le peintre décore aussi toute une série d'objets indispensables aux rites de passage et aux cérémonies du calendrier liturgique.
Nuche est religieux d'esprit et de formation, il œuvre au service de ses croyances sans aucune tendance à l'«originalité» et à la personnalisation de l'expression. Dans le domaine du sacré, la peinture est donc langage et traduction.
Nuche se différencie cependant d'autres peintres par une indéniable perfection du trait et par un grand sens du détail. Il ne reste aujourd'hui qu'une trentaine de peintres Newar de *paubha* ; de plus en plus rares sont ceux qui comme Nuche associent étroitement vie spirituelle et représentation picturale.
Corneille Jest.

A
Arya Tara, 1988
Gouache sur toile
48 × 54,5 cm

B
Mandala de la divinité bouddhique Herouka, 1988
Gouache sur toile
69,5 × 105 cm





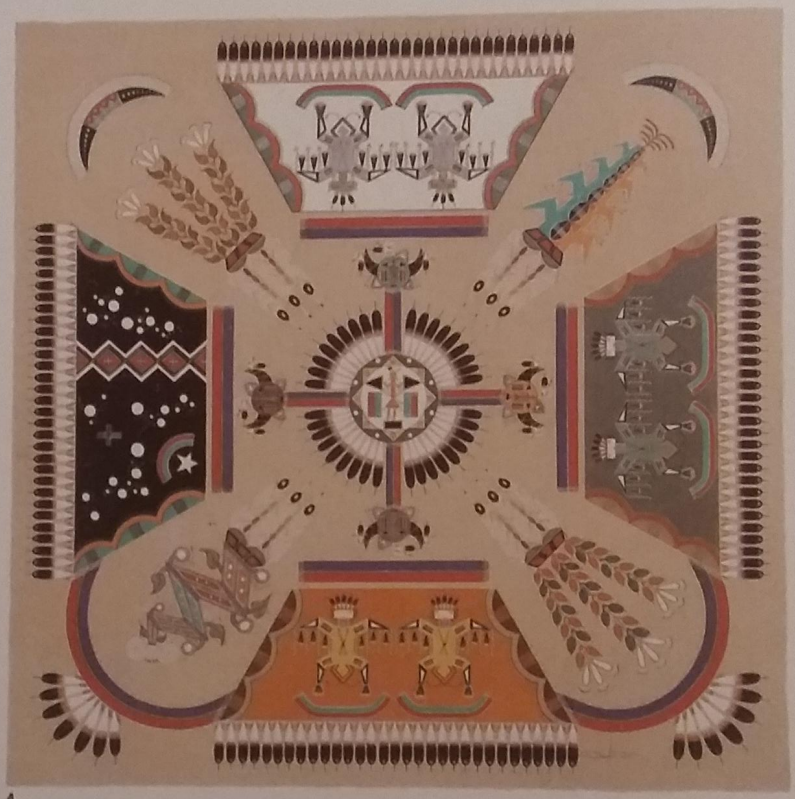


José Bédia
1959
La Havane
Cubain
Vit à La Havane

?

Le processus — transculturel, puisqu'il faut lui donner un nom — qui se produit actuellement au sein de nombreuses cultures autochtones, j'estime qu'il se produisait en moi de façon identique, mais en sens inverse. Je suis un homme de formation «occidentale» qui par le biais d'un système personnel, volontaire et primitif, tente de se rapprocher de ces cultures et de plus subit leurs influences de façon également transculturelle. Nous sommes allés et nous, il m'échoue entre la «modernité» et la «primitivité», entre le «civilisé» et le «sauvage», entre l'«occidental» et le «non occidental», mais par des directions et des situations opposées. De cette rencontre, et dans cette zone limite, qui tend à se briser, naît mon travail.

A
Vive en la linea
(Il vit sur le trait)
Techniques mixtes
Dessin préparatoire du projet
pour «Magiciens de la Terre»
6 × 8 × 2 m



A



Joe Ben Jr.
13 mai 1958.
Shiprock, Nouveau Mexique.
Native American.
Vit à Paradise Valley, Arizona.

?

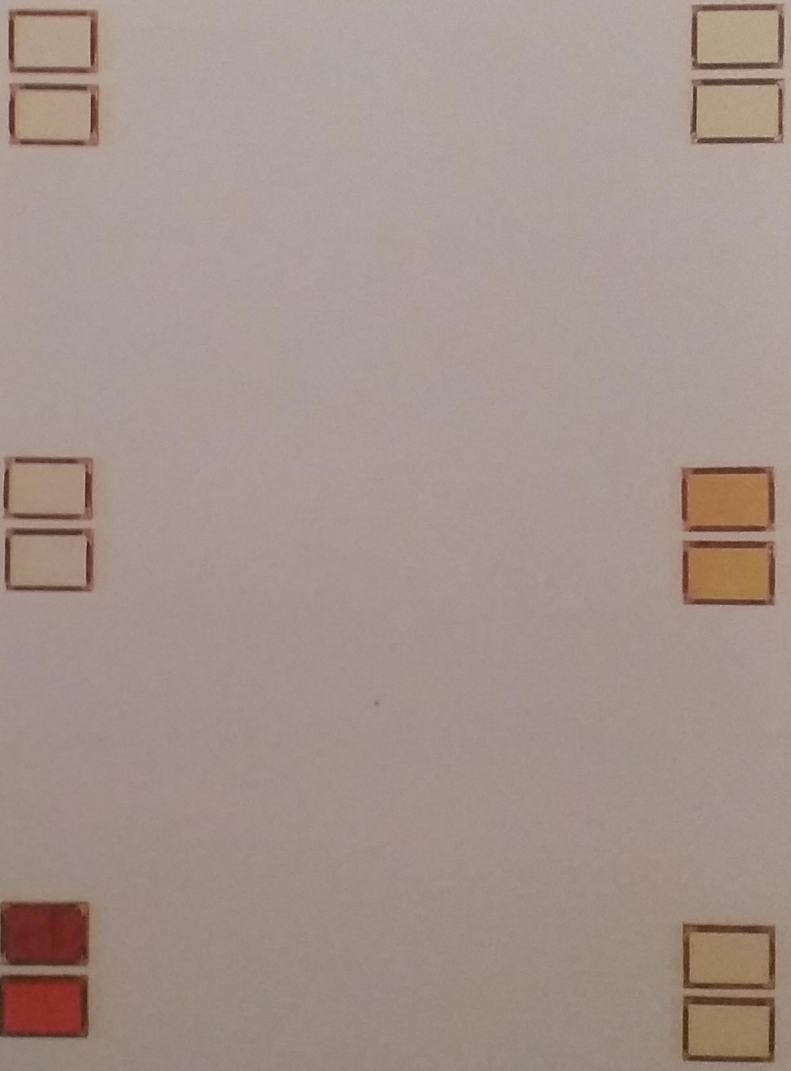
Pour moi, l'art est un moyen de m'exprimer, d'affirmer mes convictions, mon style de vie, mes expériences, de dire ma religion, ma philosophie, mon héritage culturel, etc.
A travers l'art du sandpainting, *avec le cycle de la Nature comme base, je suis capable d'exprimer mes sentiments et mes idées. Cet art a toujours été étroitement lié à la religion navajo, me permettant ainsi d'exprimer et de rappeler la fierté culturelle de mon peuple. C'est à travers ces peintures de sable de la Terre Mère, du Soleil notre père et de leurs enfants (les arbres, les fleuves, les oiseaux, les divinités, et nous), que je peux imiter les œuvres si puissantes de la Nature.*
Je tente alors d'utiliser ce travail esthétique de la Nature comme le jalon de ma vie, et pour ajouter une dimension à mon existence.
J'espère, finalement, pouvoir, avec cet art, inspirer le regard esthétique des peuples sur la Nature, car voilà tout ce qu'est l'art.... La Nature.... qu'y a-t-il d'autre ?

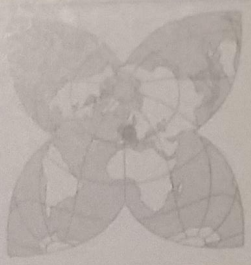
&

Joe Ben Jr est un Indien navajo de Shiprock. Il est issu du clan Tacheeni (Trait rouge courant dans l'eau) et né pour le clan Ashihi (Sel).
C'est enfant que Joe a commencé à participer aux cérémonies navajo traditionnelles. Nombre de ces cérémonies font appel aux *sandpaintings*, d'où le début de cet apprentissage du *sandpainting*. Les nombreuses cérémonies auxquelles il a participé dans sa vie lui ont donné la connaissance des dessins traditionnels et de l'utilisation des couleurs propres au *sandpainting*. Ses réalisations restent fidèles au modèle traditionnel, quelque peu modifiées toutefois afin de préserver le caractère sacré du véritable *sandpainting* cérémonial.
Toutes les couleurs utilisées sont simplement celles que l'on trouve dans la nature. Il voyage à travers le Sud-Ouest et y trouve différentes couleurs de sables et de minerais, qu'il réduit en poudres. Les exemples de couleurs utilisées sont les suivants : bleu chrysalide ; blanc-gypse ; turquoise-minerai de cuivre ; jaune canari-minerai de soufre ; et des morceaux de charbon.

A
Two Houses of the Sun
(Deux demeures du soleil)
Sandpainting
17,78 × 17,78 cm

B
Storm Patterns
(Dessins de tempêtes)
Sandpainting
68,58 × 68,58 cm





Jean-Pierre Bertrand.
1937.
Paris.
Français.
Vit à Paris.

?
Alors circuit informatisé — circuit trempé pile plate — pile mince
le citron — l'acide — JAUNE l'acide
le miel — affirmatif — embaumement — élément conducteur
cornière de fer — cornière de force
le plexiglas — cornée plate
le papier — neutre le papier — rèche — sec
les cristaux de sel — parfaitement répandus
champ électrique — non, champ magnétique
alors peinture plasmique — bruit plasmique
physique — ah non — matériaux d'une physique
chimie — oui chimie — chimie de l'image
aire fonctionnelle — oui, fiction d'aire
champ d'individualisation — à voir
champ de subjectivisation — idem
écriture des lieux — oui, géographie, temps de la géographie
étendue de l'étendue — oui, volume rasant
Alors aire de réflection
OUI, OUI — affirmatif — RÉEL affirmatif

&
Délibérément visuelle, l'œuvre de Jean-Pierre Bertrand fait échec aux tentatives de rationalisation et de maîtrise discursives. Polymorphe, elle utilise aussi bien le cinéma, la photographie, que les catégories plus traditionnelles de la «peinture» et de la «sculpture». Cette œuvre procède d'une délicate alchimie qui met en œuvre et «révèle» des éléments aussi différents, voire divergents, que le sel, le citron, les pigments, les fraises, le miel... Parmi les nombreuses références mises en avant — et en paravent — par l'artiste, celle de Robinson Crusoé est la plus récurrente.

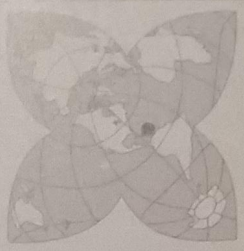
A
Aire de perception au seuil de l'imaginaire (détail)
Techniques mixtes
430 × 920 × 2,5 cm



A



B



Gabriel Bien-Aimé.
1951.
Croix-des-Bouquets, Haïti.
Haïtien.
Vit à Croix-des-Bouquets.

?

L'art pour moi c'est prendre un drum *(bidon de métal) et puis le travailler avec un marteau pour qu'il devienne plat, et puis, pendant que je fais ça, je vois des choses apparaître comme une tête ou bien un oiseau et puis des autres choses, et puis je prends un clou ou bien un morceau de craie, et puis je trace et puis je découpe et puis c'est ce que ça donne (il faut comprendre ici : et puis voilà le résultat).*

&

A 30 km à l'est de Port-au-Prince, dans le quartier de Noailles, se trouve le village de Croix-des-Bouquets où de nombreux artisans et forgerons pratiquent le recyclage des bidons d'huile et de mazout, à des fins diverses, mais surtout pour réaliser des sculptures en fer découpé. C'est dans ce contexte que travaille Gabriel Bien-Aimé. Mécanicien à l'origine, il a commencé à l'âge de 20 ans à sculpter le métal, dans la voie du «père initiateur» de la sculpture haïtienne, Georges Liautaud.
Il pratique, comme un grand nombre de ses compatriotes, le vaudou et le christianisme ; ce qui, bien sûr, n'est pas sans incidences sur son œuvre.
Sa manière de marteler le métal, de le plier, d'utiliser les écrous, est singulière et originale, et rompt ainsi sensiblement avec la tradition établie par Georges Liautaud.

A
Maître Grand Bois, 1988

B
Maître de la Terre, 1988

C
Sans titre, 1987

D
Maître Fouet, 1988

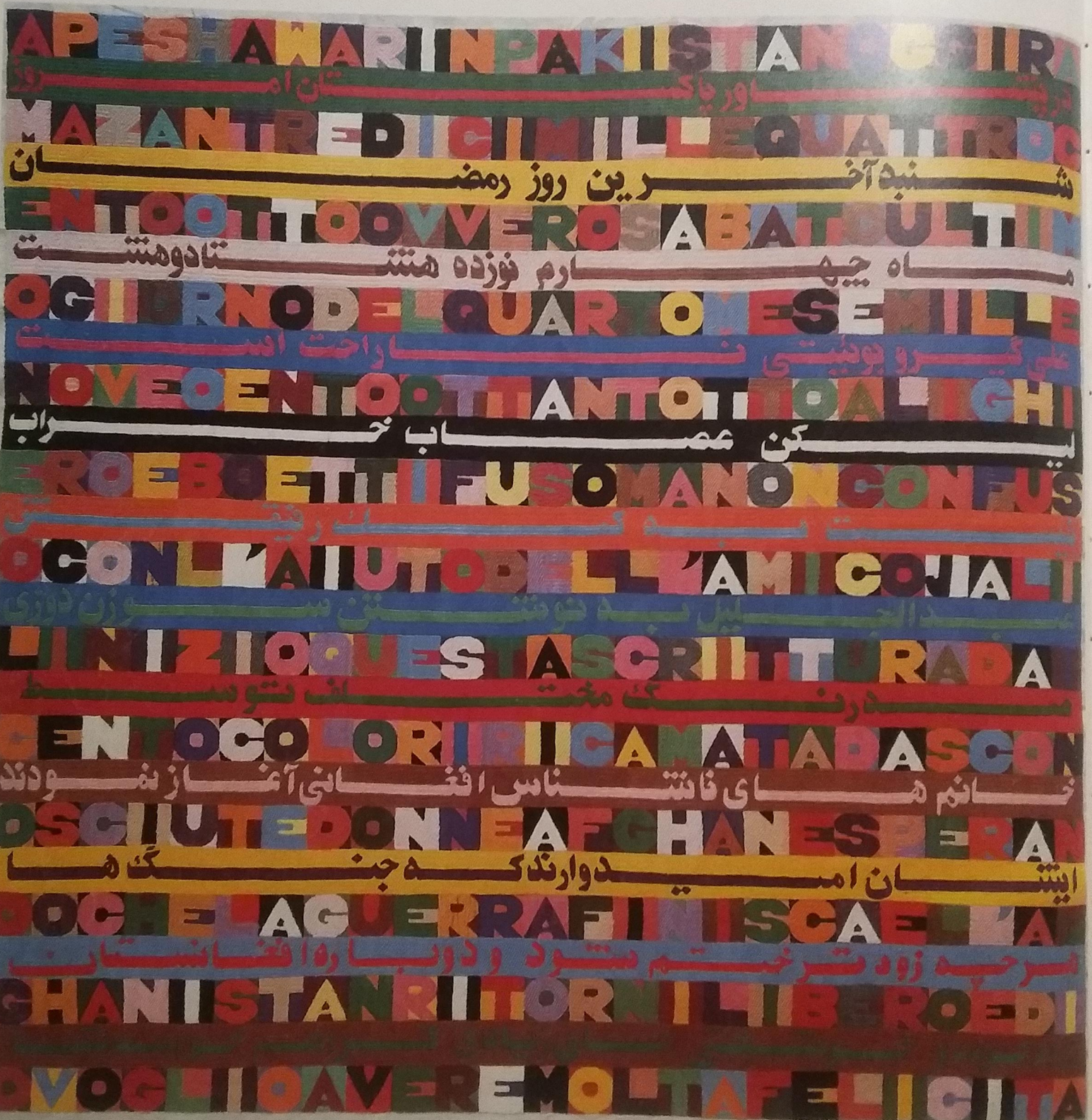
Fer découpé et riveté
160 × 80 cm chaque
Collections particulières.



C



D


APESHAWARINPAKISTAN
پیشاور پاکستان امروز
MAZANTREDICIMILLEQUATTROC
شنبد آخرین روز رمضان
ENTOOTTOOVVEROSABATULTIM
ماه چهارم نوزده هشتادوهشت
OGIIERNODELQUARTOMESEMILLE
علی گیرو بودیتی نا راحت است
NOVEOENTOOTTANTOTTOALIGHI
لیکن عصاب خراب
EROEBOETTIIFUSOMANONCONFUS
ت ت ت

بسم الله الرحمن الرحیم

از ملک تا انس و جان مشهود عرفان تو اند
از معانی تا صور موجود به فرمان تو اند

عالمی عقلی و وهمی هر چه هست در کاینات
در خفی و بر ملا هر جا ثنا خوان تو اند

دیده ها بینند به تو هم درک ابصار از تو هست
هم زبان ها در سخن از لطف و احسان تو اند

جسم ها جان از تو یابد دل بتو بینا شود
در گلستان بلبلان مست و غزلخوان تو اند

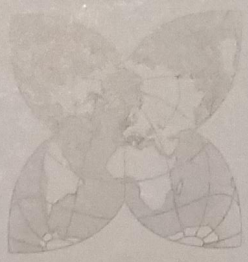
بر امید نصرت غیبی مجاهد سر به سر
مرد و زن سینه به خنجر داده قربان تو اند

تشنه کامان شهادت بسملند اندر طپش
خون چکان در انتظار عهد و پیمان تو اند

ساخت بیرنگ خون مظلومان دو چشمم ای خدا
تا بگوش آید که روسان غرق طوفان تو اند

○ ○ ○

سیرت سرور و ستر دار سریر دل ها
بجز از ذات خداوند علیم یکتا



Alighiero e Boetti.
1940.
Turin, Italie.

?
C'est ce qui nous rappelle que nous étions proches des dieux.

&
Alighiero e Boetti porte un vif intérêt aux conflits économiques, militaires et politiques dans le monde. Il crée, dans les années 70, une carte faisant apparaître les régions en guerre dans le monde. Les rapports entre la visualisation des drapeaux de chaque pays se sont superposés à une géographie du monde entier. Cette visualisation est elle-même retraduite sous la forme d'une tapisserie réalisée au Pakistan, produit de son imagination et de sa collaboration avec une confrérie soufie (le motif de la tapisserie est la traduction d'un poème soufi).

Au nom de Dieu clément et miséricordieux
La sagesse le transforme en ange
et l'ignorance en fait une bête
dans la lutte entre ces deux tendances
l'homme est écartelé

Dans ce verset le maître Rumi nous parle de la qualité angélique et bestiale de l'homme. L'homme peut retrouver ses meilleures qualités et peut ainsi se trouver lui-même. Tout l'univers est caché en lui et pour cela il fut appelé «le petit monde» ou même «le grand monde». L'homme est considéré comme un digne héritier de la terre.
Le Saint Prophète a dit que celui qui a connu son propre moi, a connu Dieu. Et celui qui a écouté cette sainte parole et l'a assimilée à la lumière de son intelligence, réussit à atteindre un haut niveau humain qui le libère de la lutte évoquée précédemment.
Le gnosticisme islamique est une branche autonome de l'Islam. Il n'a rien de commun avec les autres religions et philosophies. Les orientalistes et leurs disciples se sont malheureusement trompés dans la présentation de la philosophie islamique, à cause de leurs préjugés et de leurs expériences liées à l'état de soumission des peuples étudiés.
Nous-même nous pensons qu'un certain mysticisme a existé dans d'autres religions mais le soufisme (mysticisme islamique) a trouvé son origine dans la révélation divine qui recommande de canaliser ses propres désirs et convoitises selon les règles du Coran Sacré et des saintes traditions du Prophète au lieu de les éliminer totalement. Une des caractéristiques du soufisme réside dans le combat contre les éléments négatifs des désirs humains et de ceux de son environnement. Un soufi musulman ne se retranche pas dans l'isolement ou dans un monastère mais il est présent pour le petit «gihad» qu'est la lutte contre le mal et contre les injustices et il se prépare ainsi, éventuellement, pour le grand «gihad» par lequel il entend combattre contre sa propre luxure. Il cherche son bonheur dans le bonheur de la société, il cherche l'approbation de son amour à travers l'accord avec les créatures de Dieu.

Au lieu de vouloir à tout prix traverser le désert
(pour aller en pèlerinage à la Kaaba de la Mecque)
rend plutôt hommage à la Kaaba d'un cœur
(en le rendant heureux tu trouveras l'approbation du Seigneur)
Tu n'as pas besoin d'entreprendre le voyage
si tu n'es pas mûr pour être reçu favorablement.

Il cherche à obtenir l'approbation de Dieu et en même temps l'accord de l'amour créé par Dieu et ainsi il atteint le niveau le plus haut auquel l'homme puisse accéder.

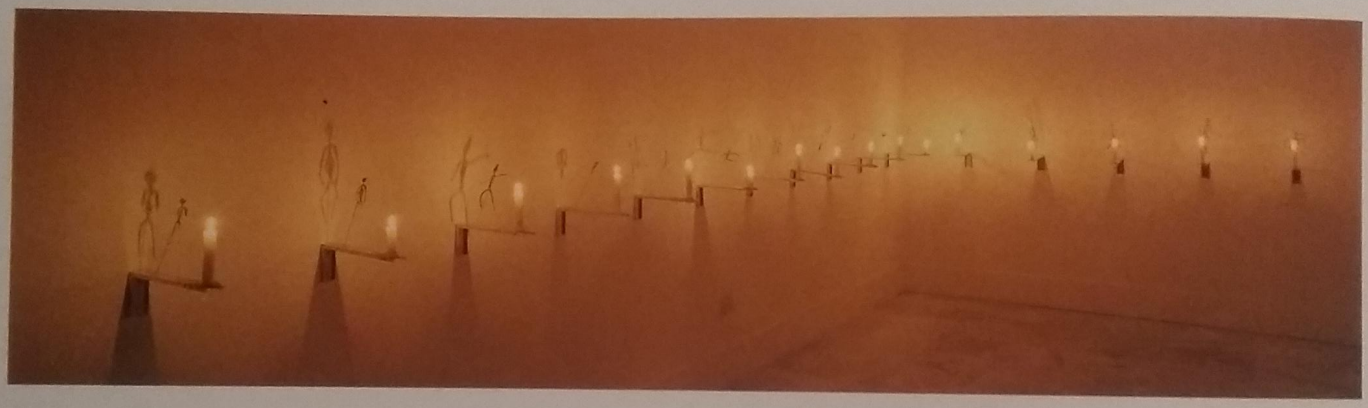
De tous me parvient un parfum amical
il n'y a plus une place qui soit mienne
quand l'inconnu devient connu

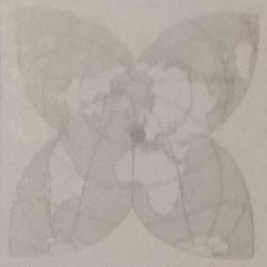
C'est par le souhait du poète et artiste Alighiero e Boetti de l'Antique Rome de l'Occident, fervent du Maître Ghalal al-Din Balkhi, agnostique de la Rome (ou Rum) orientale, désireux de faire connaître la culture du pays de cet incomparable agnostique que j'ai préparé ce recueil de mes poésies épiques et agnostiques intitulé *Naghma ye Bismil ou le chant blessé* et que je lui ai remis pour qu'il l'utilise dans son effort pour propager la culture de la nation héroïque d'Afghanistan, et particulièrement aujourd'hui pendant cette période de son histoire, remplie de sang, de larmes, de résistance et de «gihad».
Allah est notre guide vers le succès.
Maître soufi Berang («Sans couleur»)

A
Poésie de
Maître Berang Ramazan, 1988
Broderie sur tissu
110 × 110 cm
Réalisée par des Afghans,
Peshawar (Pakistan)

B
Première poésie du recueil de Maître Berang
Ci-dessous, Soufi Berang et son élève, Peshawar, décembre 1988







Christian Boltanski.
6 septembre 1944.
Paris.
Français.
Vit à Malakoff.

Des *Reconstitutions* des années 70 aux *Autels et Archives* d'aujourd'hui, en passant par les *Compositions*, *Ombres* et *Monuments* des années 80, Christian Boltanski n'a eu de cesse de faire remonter à la surface les souvenirs les plus occultés de notre mémoire individuelle et collective. Utilisant les moyens les plus dérisoires qui soient : photographies, jouets, vêtements, rebuts de la vie quotidienne, son œuvre interroge avec ironie, mais non sans quelque cruauté, l'histoire de nos ambiguïtés, de nos doutes et de nos remords.

Les Bougies, 1988
Métaux divers, bougies
Supports : 30 × 11 × 4 cm (× 25)
Figures : dimensions variables (entre 4 cm et 12 cm)
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
Installation : Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Exposition «Christian Boltanski : El Caso», 26 mai-5 septembre 1988



A



B



Erik Boulatov.
1933.
Sverdlosk, URSS.
Soviétique.
Vit à Moscou.

?
Le monde environnant avec toute son activité est trop instable pour qu'on y croit sérieusement : tout flotte, tout change, tout passe si rapidement. Pour se retrouver dans la multitude de réalités qui nous entourent, pour voir et non seulement regarder, il faut trouver le recul nécessaire : seul l'art permet de l'avoir. L'art est le seul à pouvoir donner aux choses et aux phénomènes leur nom véritable.

&
Longtemps illustrateur de presse, Erik Boulatov utilise le répertoire classique des déclarations officielles du réalisme socialiste. Langue de bois des calicots politiques, images héroïques du peuple, images quotidiennes également, mais en en détournant le style, pour une lecture critique de la «réalité» sociale. Juxtaposition d'images et de textes faisant jouer la multiplicité du sens, et son ambiguïté. Références permanentes au concret, à l'idéologie, les images, froides, techniques, effacent toute trace émotionnelle. Mettant en relation/opposition les clichés de la quotidienneté, on assiste aux glissements de sens, au retournement des conventions. Ni peintre de l'extraordinaire ni organisateur de fictions, Boulatov met à plat simultanément deux niveaux de perception du contexte social : l'image idyllique que la société soviétique veut se donner d'elle-même, d'une part ; les «dessous» du bonheur, d'autre part.

A
Printemps dans une maison de repos des travailleurs, 1988
Huile sur toile
170 × 240 cm
Gallery Phyllis Kind, New York

B
Esquisse pour Hiver, 1988
Huile sur toile
230 × 230 cm
Collection particulière, Moscou





Louise Bourgeois.
25 décembre 1911.
Paris.
Naturalisée américaine.
Vit à New York.

?

L'art est un privilège, une bénédiction et un soulagement. Privilège, cela signifie que l'on est favorisé, que ce que l'on fait ne peut être intégralement porté à son propre crédit ni complètement dû à soi-même ; c'est une faveur qui vous est accordée. Le privilège vous donne des droits quand vous ne méritez rien. Le privilège est quelque chose qui vous appartient et que les autres n'ont pas. L'art est un privilège qui m'a été donné et je dois le prolonger. Tout le système de l'art est le résultat de beaucoup de privilèges et c'est un privilège que d'en faire partie.
Ce que signifie l'art moderne, c'est que vous devez continuer à chercher de nouvelles manières de vous exprimer vous-même et d'exprimer les problèmes, qu'il n'y a aucun chemin définitif et aucune approche figée. C'est une situation pénible et le sujet de l'art moderne concerne cette pénible situation de n'avoir pas de façon absolument définie pour vous exprimer vous-même. Cela explique pourquoi l'art moderne ne peut que continuer, parce que cette condition subsiste ; c'est la condition humaine moderne.
L'art est une façon de se reconnaître soi-même et c'est pourquoi l'art sera toujours moderne.
Extrait d'une interview de Louise Bourgeois par Donald Kuspit, ed. Random House, Inc., New York et Toronto, 1988
© 1988 by Elisabeth Avedon

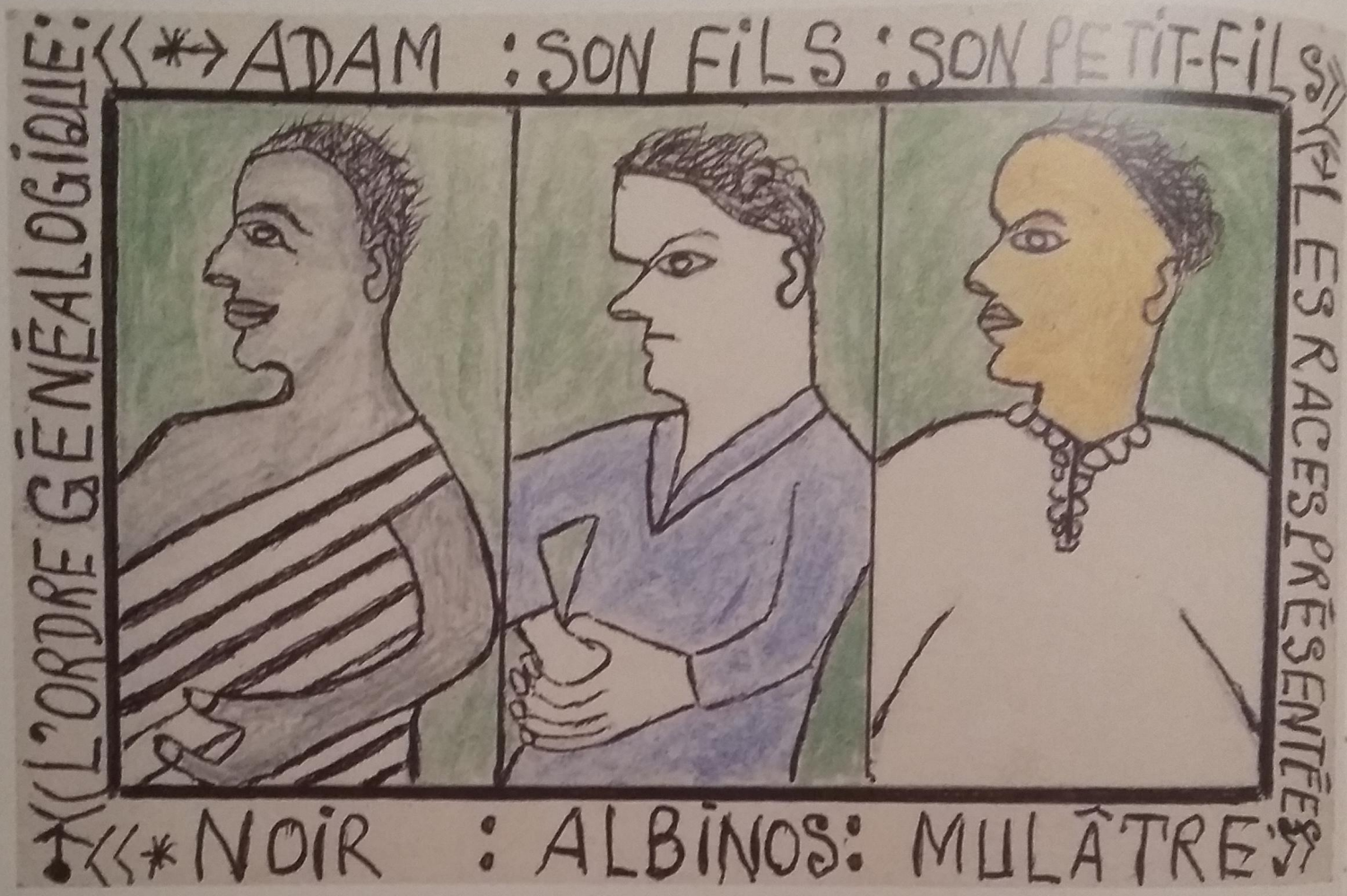
&

Articulated Lair vient s'ajouter à la série des environnements que réalise Louise Bourgeois depuis les années 40, date à laquelle elle commence à sculpter. C'est un espace de retraite et de solitude chargé d'une grande tension, engendrant des sentiments contradictoires d'attraction et de répulsion qui répondent à la forme organique et à la matière (caoutchouc noir) des éléments suspendus et des panneaux angulaires de métal peint.
Dans ses précédents dessins et toiles, les maisons, les escaliers et les échelles se combinaient à des formes humaines. Elle utilise à présent des matériaux traditionnels tels que le marbre, qu'elle ajoute au caoutchouc, au bronze et à des éléments de bois qui allient et combinent des préoccupations d'ordre «primitif», surréaliste et traditionnel.

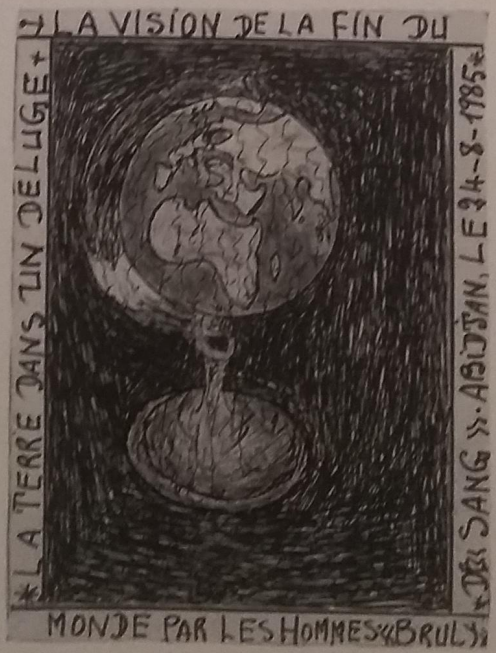
A et B

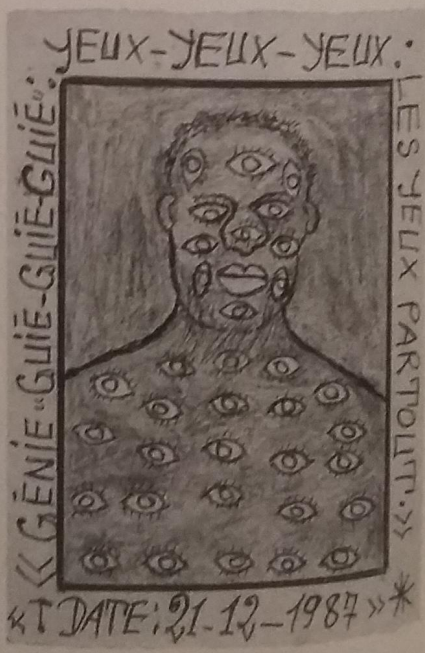
Articulated Lair, 1986 (détail)
Acier peint et caoutchouc
h: 335,40 cm
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

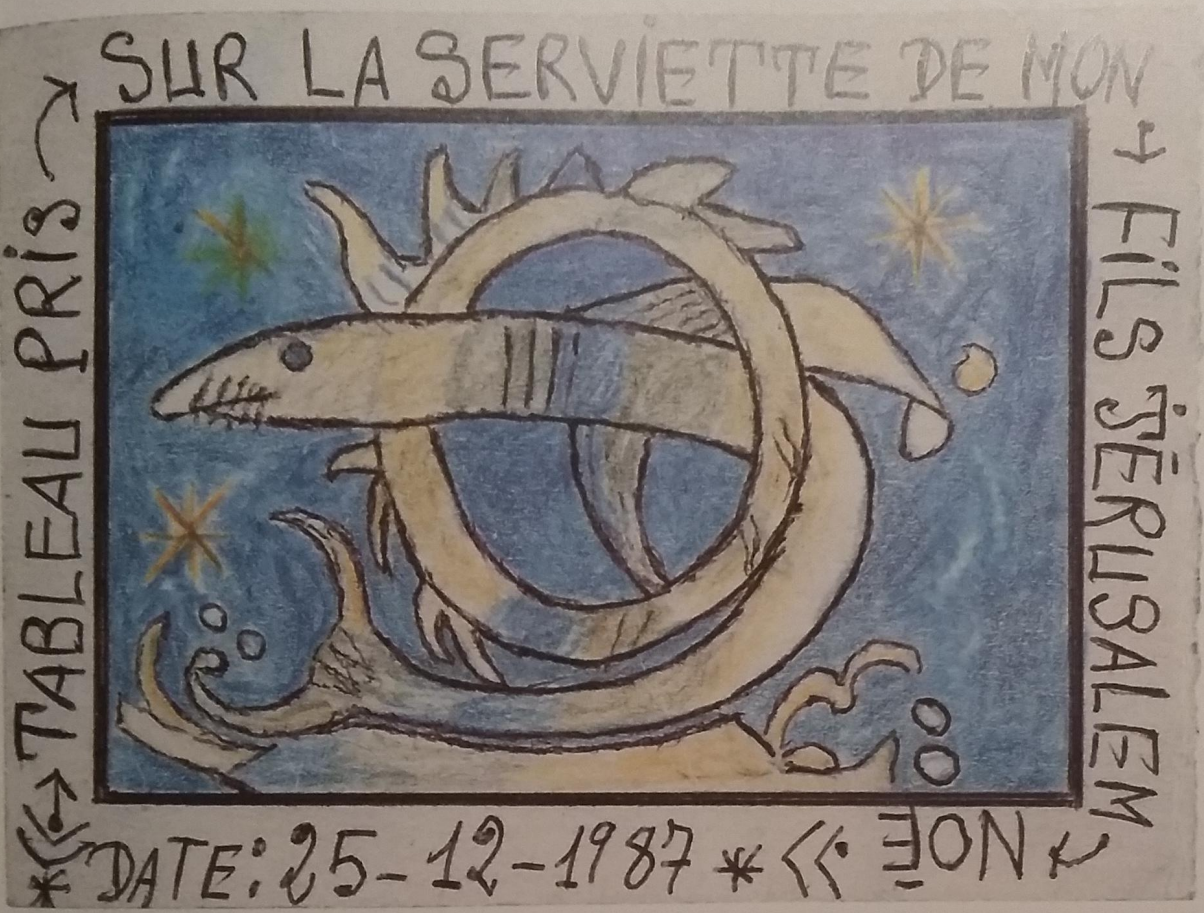
stanley brouwn


L'ORDRE GÉNÉALOGIQUE:
ADAM : SON FILS : SON PETIT-FILS
LES RACES PRÉSENTÉES
NOIR : ALBINOS : MULÂTRE

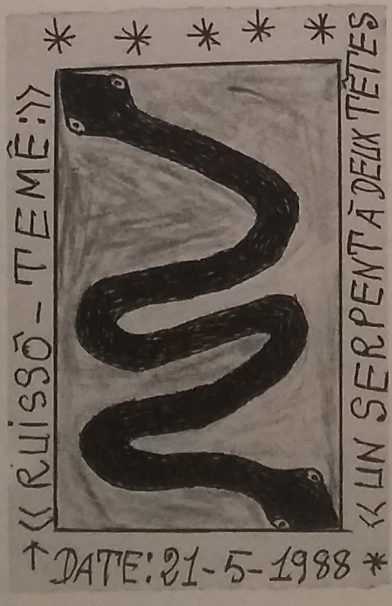

CHEVAL BLANC D'ORIGINE
THE ORIGINAL WHITE HORSE
DATE: 24 - 1 - 1988

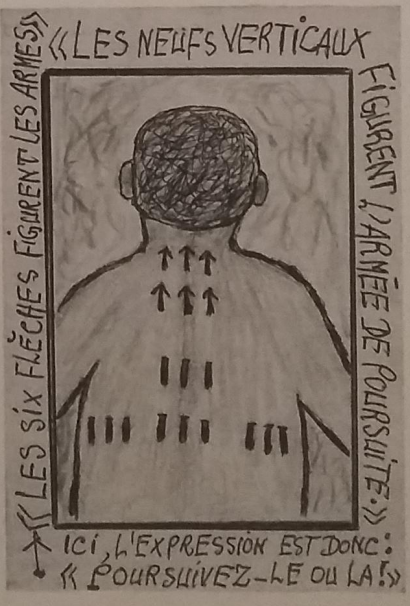

LA VISION DE LA FIN DU
LA TERRE DANS UN DÉLUGE DE SANG
ABIDJAN, LE 14-8-1985
MONDE PAR LES HOMMES BRUL


YEUX-YEUX-YEUX
GÉNIE GUIÉ-GUIÉ-GUIÉ
LES YEUX PARTOUT
DATE: 21-12-1987











Frédéric Bruly Bouabré.
1923.
Zéprégühé, Côte-d'Ivoire.
Ivoirien.
Vit à Abidjan.

?

Art : srélé
L'art c'est chercher et découvrir la sublime innocence.
L'art c'est la création de formes que l'humanité réalise et diffuse dans l'espace et dans le temps comme «socle» de la civilisation.
L'art charme jusqu'à l'émotion joyeuse la «main ennemie» qui accepte, au mépris avoué de la guerre satanique, la signature du retour de l'état de la paix.
L'art c'est l'explication démontrant à l'humanité l'irréfutable raison de l'existence de Dieu dont la parfaite et sempiternelle imitation d'œuvres infinies répond au nom de la grande civilisation.

&

«Chacun selon ses œuvres
des œuvres selon chacun.»
C'est l'une des nombreuses devises qu'il sait créer selon les circonstances et qui règlent chaque moment de son existence.
«Frédéric Bruly Bouabré, nègre de race violette.» Enfance sous le signe de l'Ange-Serpent. Neuf ans d'école des Blancs qui ne lui confèrent aucun diplôme. A la fin de la guerre, au Sénégal, il entre dans la vie civile et débute comme cheminot du Dakar-Niger en qualité de commis aux écritures. «J'étais *écrivain*!!! — non pas écrivain en littérature, mais en correspondance et comptabilité...» Il démissionne au bout de quelques semaines. Alors survient le grand événement de sa vie : à l'aube d'un beau jour, le jeudi 11 mars 1948, Céleste Dieu se manifeste à lui dans une merveilleuse vision solaire. Il devient prophète, membre de l'Ordre des Persécutés, sous le nom de Cheik Nadro-le-Révélateur. Il se voue à l'enseignement des vérités divines qui lui sont communiquées en rêve, à l'élaboration d'un évangile et d'un culte tout emprunts de traditions africaines.
Il note tout : le geste quotidien du paysan ou du villageois au champ, au marché, à la chasse, à la cuisine, mais aussi les mythes cosmiques. Il y puise sa morale, sa philosophie, sa doctrine.
Et il parle. Il traduit le langage des animaux, des pierres et des arbres ; il disserte sur des pierres gravées retrouvées près du village de Bêkora, sur les poids à peser l'or des Akan, sur les scarifications faciales. Il joue de l'arc en bouche. Et surtout, la volatilité de la parole lui inspirant peut-être quelque méfiance, il se crée les instruments de son enseignement : une écriture graphique bété (il est né en pays bété), qui se plie en fait à n'importe quelle langue, et une écriture plastique qui se traduit en images simples, immédiatement lisibles même aux analphabètes, propres à donner du monde une vision intuitive.
Denis Excudier.

A

8 dessins des séries Mythologie et Civilisation bété
Crayon de couleur sur carton
13 × 10 cm chaque

Les images volées

Daniel Buren

«La pensée en elle-même est déjà un signe de résistance.»

Horkheimer.

J'écrivais, il y a bientôt vingt ans, que l'organisateur d'exposition avait pour fonction non plus de diriger la mise en place de l'exposition, mais bien d'en devenir l'artiste principal, voire le seul digne de ce nom, c'est-à-dire celui qui décide de l'image finale de l'ensemble, c'est-à-dire celui qui signe le tableau achevé et exposé, c'est-à-dire l'auteur de l'exposition[1]. On sait à quel point cette proposition qui parut à plus d'un comme une fallacieuse vue de l'esprit, est devenue vérité quotidienne, cliché accepté, et à quel point la réalité a dépassé la «fiction», avec l'aide non négligeable des artistes invités qui, dans leur grande majorité, ont aidé à cette usurpation de pouvoir et au début de leur inexorable déconsidération.

Ce remplacement et cette déchéance de l'artiste, créateur de sens, par son «organisateur-présentateur», détenteur du sens – au moins de l'exposition dont il est l'auteur – (certains s'intitulent même aujourd'hui concepteur d'exposition) sont très similaires au rôle joué à la télévision, par exemple, où le «présentateur-organisateur» d'une émission en est finalement la seule vedette omniprésente, les invités successifs servant en fait et uniquement de faire-valoir à son savoir faire. Peu importe qui est invité par Untel, du moment qu'Untel est là. Et l'on ne sait plus très bien si les invités sont là pour leur talent propre ou bien si c'est le talent de leur hôte qui leur en donne ou bien encore si les talents accumulés au fil des émissions ne viennent pas en fin de course s'accumuler sur la tête du seul présentateur et pour son seul bénéfice. C'est tellement vrai que l'heureux invité pourra toujours se vanter d'avoir été élu par Untel justement, alors qu'Untel, lui, s'en bat l'œil. Si tous, individuellement, ont besoin de lui, en revanche, lui n'a besoin de personne en particulier.

Dans le domaine de l'art, il n'y a plus de doute aujourd'hui que nous sommes dans un cas de figure similaire, entraînés dans un même processus. Si l'on parle d'une exposition, on ne parlera que de celui qui en a eu l'idée, voire de celui qui l'organise – les deux ne faisant généralement qu'un seul et même personnage –, qu'il y ait, derrière cette exposition, une idée quelconque ou bien aucune ne changeant d'ailleurs rien à l'affaire.

Qui sera interrogé avant l'exposition, pendant l'exposition, après l'exposition, sur l'exposition?

L'organisateur, pardi! Maître absolu du jeu, il sollicite tous les regards, toutes les attentions, les artistes choisis étant finalement la brochette plus ou moins homogène, plus ou moins élégante, plus ou moins exotique, plus ou moins glorieuse dont l'organisateur pourra se targuer ou bien tirer profit à tous moments pour son c.v. comme pour asseoir ses prochaines invitations dans le domaine du spectacle dont il est devenu de nos jours l'un des maillons indispensables à notre société. Le tragi-comique de cette situation se voit dans la multiplication des expositions en tous genres par de plus en plus d'organisateurs différents et plus ou moins bien inspirés, utilisant les thèmes les plus contradictoires les uns des autres, mais dont le noyau central des artistes invités reste quasiment le même d'un organisateur à l'autre, d'un thème absurde à un autre plus aberrant encore, ce qui ne manque pas de laisser quelque peu perplexe!

A moins que tous ces artistes, d'une exposition à l'autre, développent à chaque fois un nouveau concept adapté à la nouvelle situation (ce qui, si cela était, devrait quand même commencer à se savoir), qu'est-ce que tout cela veut bien dire? Soit que les œuvres sont si peu définies, disent si peu, qu'on peut les envelopper avec n'importe quel «tissu», leur faire dire n'importe quoi sans qu'elles souffrent ni ne se révoltent, trop contentes de faire semblant d'être utiles à quelque chose (à quelqu'un?), soit alors – ce qui est plus probable – que la prolifération extravagante de toutes ces expositions de groupe soit la preuve que la compétition fait rage, non pas tellement entre les artistes, résignés pour la plupart, mais bien plus surement entre les organisateurs eux-mêmes et qu'ils ont compris depuis belle lurette – méprisant finalement ce grâce à quoi ils existent – qu'il était plus astucieux, en partant du point de vue que chaque produit vaut son voisin et/ou est indéfiniment interchangeable, qu'il était plus astucieux, disais-je, de garder la même «marchandise» mais d'en changer le titre, ce qui est quand même bien plus simple: prendre les mêmes et recommencer aujourd'hui en disant le contraire de ce que l'on disait hier et l'inverse de ce que l'on dira demain. Ce qui compte, c'est comment l'organisateur se distinguera, d'une part, vis-à-vis des artistes invités, mais surtout par rapport à ses autres collègues organisateurs, c'est-à-dire comment, avec une marchandise quasi identique, il arrivera à faire la différence. Et plus l'exposition sera confuse ou gigantesque (la deuxième n'allant jamais sans la première) plus le discours des organisateurs deviendra important, voire essentiel pour qui voudrait trouver un semblant de sens au milieu d'un ensemble décousu et à proprement y regarder incompréhensible.

Ce discours passe, bien entendu, par l'éviction de l'œuvre de l'artiste du centre d'intérêt, par la multiplication hétéroclite des exposants, ce qui ne peut jouer qu'au bénéfice de l'«œuvre» de l'organisateur qui n'aura aucun mal après avoir manipulé l'ensemble à son avantage en unifiant les contraires et réduisant les conflits, à faire entendre son propre discours au détriment de tous les autres, au-dessus de l'incohérence, les unes par rapport aux autres, des œuvres présentées, telle une odieuse «cacophonie» visuelle. Le seul lien possible réside dans le discours et la manipulation de l'organisateur. Et pour lier ensemble ce qui est au départ incompatible, la seule recette c'est de réduire.

Ce rôle, pour tragique qu'il puisse paraître, offre par ailleurs une série de réflexions qu'il serait dommage de méconnaître. La première, c'est que si le personnage en vue de toutes ces expositions en est principalement l'organisateur, il en sera aussi la cible de toutes les critiques, cible dont le rôle était jadis tenu par l'artiste exposant lui-même. Deuxièmement, le rôle d'amuseur public qui si souvent et si longtemps colla à la peau de l'artiste et lui allait si bien est aujourd'hui transféré à l'artiste en chef, l'organisateur, à qui le rôle de bouffon ne va pas mal non plus.

D'autre part, rien n'est jamais définitivement gagné, et si le signataire, l'organisateur de l'«œuvre» qu'est toute exposition de groupe, en est l'auteur, il est juste aussi de dire que pour lui comme pour l'artiste jadis, il ne suffit pas de signer son tableau pour qu'il s'agisse d'un chef-d'œuvre. Il ne suffit pas non plus d'inviter de bons artistes pour faire une bonne exposition de groupe, comme il ne suffit pas d'acheter les meilleurs pigments pour faire une bonne peinture.

En revanche, l'organisateur est sûr de son pouvoir médiatique, que ce soit par devoir ou par plaisir ou les deux, et que son «tableau» soit réussi ou non.

C'est lui qui va devenir l'intermédiaire, c'est lui qui va parler, écrire, justifier, défendre, attaquer, c'est lui qui a fait l'exposition, c'est lui qui va la faire vivre.

Et, ce qui apparaît aujourd'hui, tout comme la naissance de l'organisateur-artiste apparut vers la fin des années 60, c'est l'arrivée des médias – journaux, magazines, bien sûr, mais surtout de la télévision – comme réceptacles et diffuseurs privilégiés d'images. Le grand spectacle dans lequel l'art contemporain s'est engouffré, non content d'avoir usurpé à l'artiste le rôle de créateur par organisateur interposé, va bientôt lui voler ses propres images. Je veux dire par là que, non seulement les expositions sont connues et reconnues à travers le discours de leur organisateur-promoteur, mais qu'on n'a rien vu encore – et c'est le cas de le dire – quand demain les expositions ne seront «vues» qu'à travers les seules images que les médias auront jugé dignes d'être reproduites et ne pourront exister qu'à la seule condition d'être acceptées, transformées, divulguées par reproductions photographiques et retransmissions télévisuelles interposées.

Ces dernières permettant alors de faire cette fois-ci, totalement et pour longtemps, l'économie de l'exposition elle-même, celle-ci pouvant être «consommée» en direct (ou en différé) à travers les lucarnes domestiques plus magiciennes que jamais. Les œuvres, déjà manipulées par les soins de l'organisateur, maître illusionniste de l'exposition qui les pré-sélectionne et les interprète, seront définitivement tronquées, vulgarisées, aplaties, diluées, déplacées, diffusées par le biais des images télévisuelles qui, petit à petit, de moyen de communication deviendront les seuls buts tangibles, les seules images des œuvres proposées ailleurs... Ailleurs qui tendra à devenir derechef n'importe où avant d'être nulle part. Car, de délégation en délégation, de destitution en en destitution, non seulement l'objet produit par l'artiste s'amoindrit, mais son lieu, déjà peu affirmé par tradition, tendra à son tour à disparaître à travers l'image télévisuelle, non-lieu par excellence.

Tout comme les objets transplantés – dont certains même ont été littéralement volés – ont perdu à jamais leur destinée comme leur origine (la liste est longue des frises du Panthéon au British Museum aux peintures éphémères des Aborigènes australiens à jamais évaporées des sols en ciment ou en marbre des musées occidentaux), le cadrage effectué par la télévision arrachera à jamais l'œuvre qu'elle reproduit de son cadre original, achevant ainsi et une bonne fois, ce que le cadre du musée avait déjà, avec un succès certain, commencé d'accomplir. Déplacés, reconstitués, transplantés, destitués, les objets trouvés aux quatre coins du monde et récoltés ici et là sont des objets perdus, et qui perdent à leur tour leurs auteurs. Quelle place ces objets prennent-ils, une fois exposés, si ce n'est celle dévolue aux gadgets plus ou moins décoratifs dont notre société est si friande, à moins que ce ne soit l'oubli pur et simple, le spectacle sitôt terminé?

Un jour, les produits des Huichols, un autre ceux des Haidas, un autre ceux de naïfs haïtiens, un autre encore ceux des Indiens Hopis, un autre jour encore ceux des dissidents des pays de l'Est, le lendemain les totems africains, chacun fait trois petits tours et puis s'en va. L'Occident se croit le centre de l'univers et veut le prouver. Il oublie souvent malheureusement, tant son appétit est insatiable, que certaines des denrées parmi les plus délicates et les plus exquises qu'il enfourne dans son filet à provisions ne supportent pas le voyage! Ces biens culturels sont comme ce magnifique vin de pays qui devient une infâme piquette aussitôt transporté hors de son terroir. Echoués sous une seule idéologie, loin de leurs rivages, ces objets devenus purs ersatz décoratifs, ne font plus sens.

C'est de leurs rapprochements inopinés que l'on attend la curiosité, la magie, en imitant ainsi un jeu autrefois à l'honneur chez les surréalistes, espérant de ces rencontres fortuites l'étincelle qui donnera sens à l'ensemble.

Mais ces objets perdus hétéroclites que certains arrivent encore à admirer aujourd'hui, bien qu'amputés par le lieu étranger qui leur sert d'asile et pour lequel ils n'étaient pas destinés, disparaîtront totalement demain, dissouts par les millions d'écrans qui les subtiliseront en les transformant une dernière fois, non plus par annexion, comme le fait le musée, mais bien en s'appropriant sans vergogne une image de l'objet même, image qui le remplacera à tout jamais et qui, et c'est un comble, lui aura été volée.

Terminé à Washington, février 1989.

1
Cf. *Exposition d'une Exposition*,
catalogue-document,
V. Kassel, RFA, 1972.

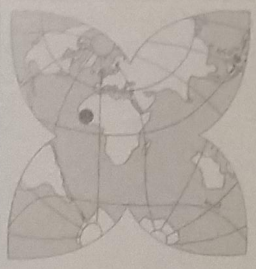


Daniel Buren.
1938.
Boulogne-Billancourt.
Français.
Vit à Paris.

Depuis 1967, Daniel Buren utilise des bandes blanches et de couleur de 8,7 cm comme outil visuel pour intervenir dans les contextes les plus divers et souligner certaines caractéristiques du lieu ou de la situation. Son intérêt pour les autres cultures, son intense curiosité et son goût pour les voyages l'ont amené à travailler dans de très nombreux endroits du monde. Son intervention dans le cadre de l'exposition consiste à se mettre à l'affût des contradictions du dispositif comme des prises de pouvoir pouvant s'effectuer au détriment des artistes; il exerce sa critique avec son intervention dans le cadre de l'exposition.







Seni Camara.
Vers 1939.
Bignona, Sénégal.
Sénégalaise.
Vit à Bignona, Casamance.

?
Je réfléchis, j'ai une inspiration, je travaille.

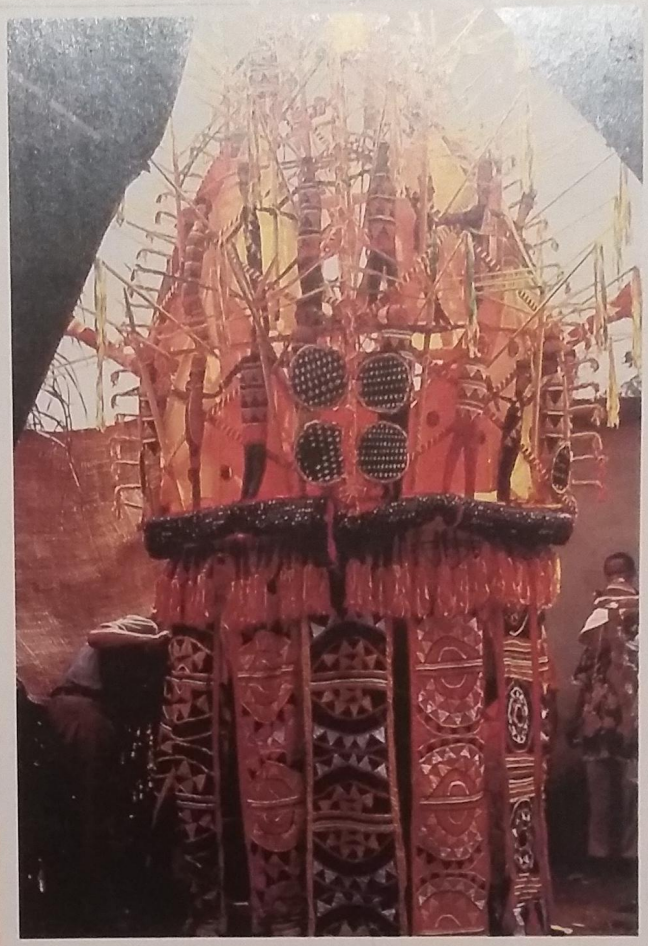
&
Envers et contre tout, Seni Camara s'est montrée rebelle à des interdits ancestraux. Elle exhibe son excentricité, ses fantasmes et les «mauvais» esprits qui l'animent. Elle se moque des normes et donne libre cours à toutes les fantaisies. Elle est réputée dans toute la région de la Casamance ; au marché de Bignona, elle étale ostensiblement ses sculptures érotiques et autres monstres, aux côtés des ignames et des tomates.
C'est dans la cour, devant la maison, qu'elle modèle dans la terre ses personnages, mi-femmes, mi-monstres, accouchant d'autres petits monstres rieurs. C'est dans un trou, le four le plus rudimentaire qui soit, devant la maison, qu'elle cuit ses créatures dont certaines peuvent atteindre jusqu'à 1 m. Une pièce entière de sa petite maison perdue dans les champs est remplie de milliers de créatures, toutes plus étranges les unes que les autres, rangées par tailles, pétries et brûlées dans cet «enfer permanent» qui les contient et les engendre.

A
Sans titre (Fécondité), 1988
Terre cuite
110 × 35 × 30 cm

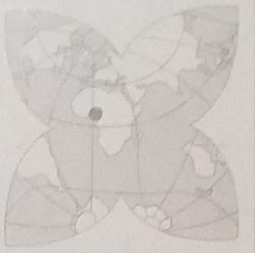
B
Sans titre, 1988
Terre cuite
70 × 42 × 40 cm











Mike Chukwukelu.
1945.
Awkuzu, Anambra State,
Nigeria.
Nigérian.
Vit à Awkuzu.

?

L'art est pour moi une inspiration spirituelle innée, qui doit s'exprimer sous une forme concrète.
J'ai découvert mes talents enfant, et j'ai fait mon apprentissage auprès de mon père.
J'ai réalisé mon premier Ijele seul en 1973.
L'art est un héritage de famille mais je pense qu'il doit être un don de Dieu.

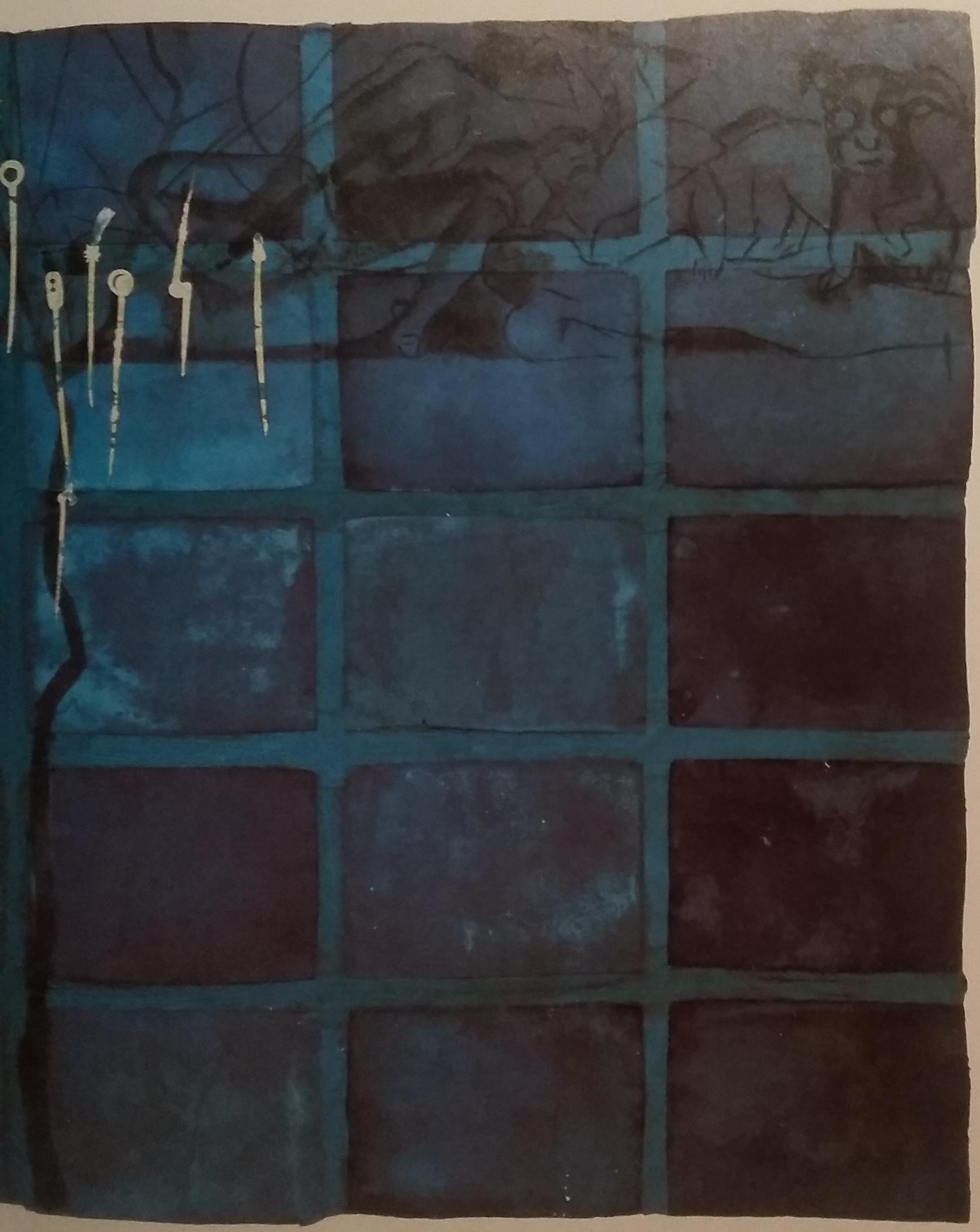
&

Mike Chukwukelu est le dépositaire de l'une des traditions les plus prestigieuses de l'Afrique tropicale : celle de la fabrication des masques dits «Ijele». Le temps (12 mois) nécessaire à la réalisation de ce grand œuvre, ainsi que son coût très élevé, interdisent toute forme de commande par des particuliers. Ce masque trouve son origine et sa finalité dans la communauté villageoise dont il exprime la puissance. L'extraordinaire profusion des éléments (environ 500) qui composent ce monument spirituel est un résumé de la cosmogonie igbo.
Mike Chukwukelu est à la fois un créateur et un chef d'orchestre ; il doit sous-traiter auprès des différents artisans les figures qui s'intègrent dans le masque dont il conçoit le plan général. Une fois ces éléments réunis, Mike en réalise le montage à l'occasion d'une cérémonie. Le tout est ensuite soigneusement redémonté et rangé dans l'attente d'une prochaine occasion.
Une fois sur les épaules du danseur, ce masque «Ijele» (qui peut peser jusqu'à 150 kg), atteint la hauteur de 5 m. Sa «sortie», précédée de tout un cortège de masques «mineurs», constitue un événement exceptionnel chargé d'une intense excitation.
Jacques Soulillou.

A

Masque Ijele
500 éléments de bois
et matériaux divers assemblés
330 × 200 cm



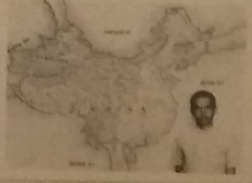


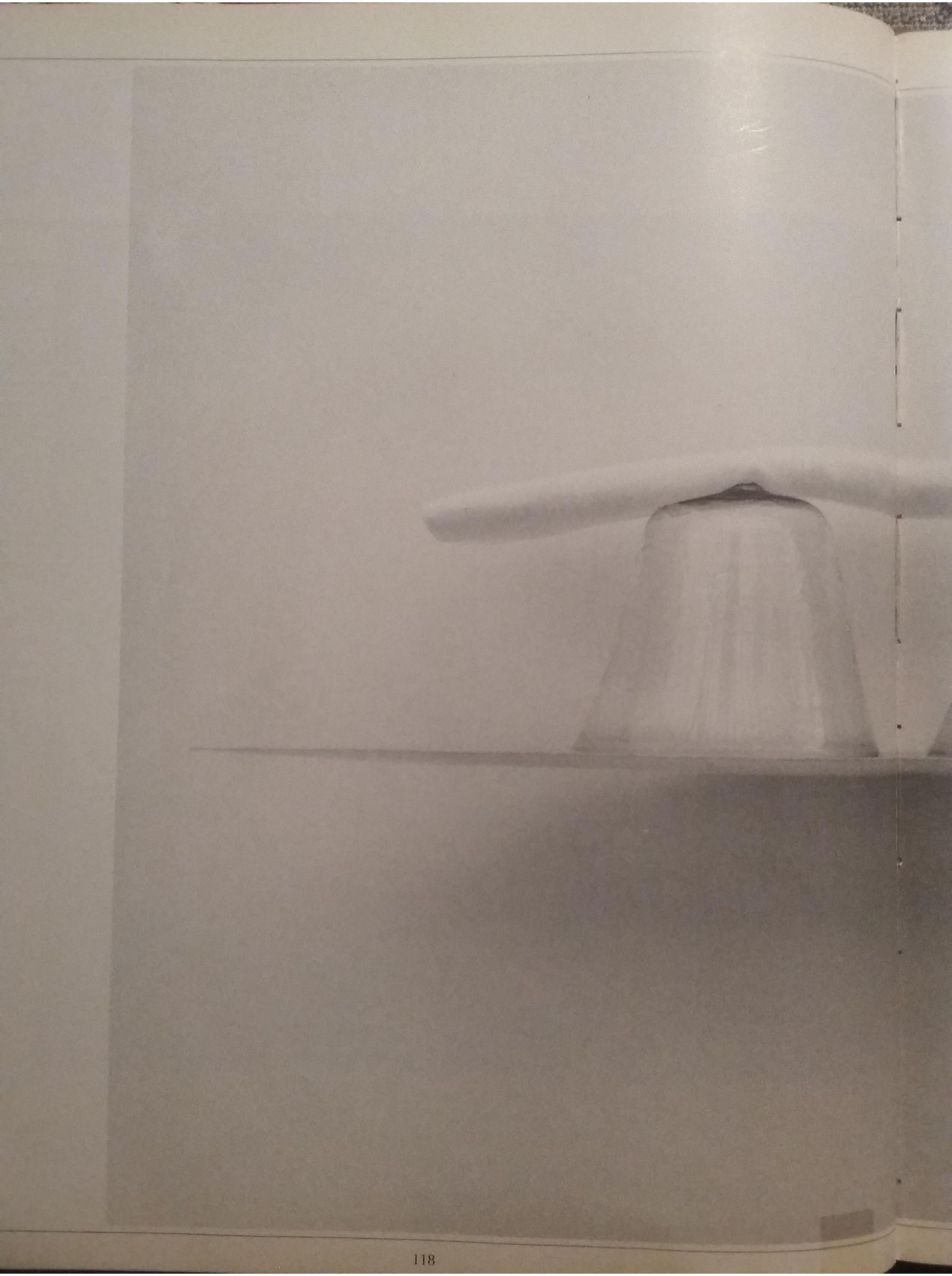


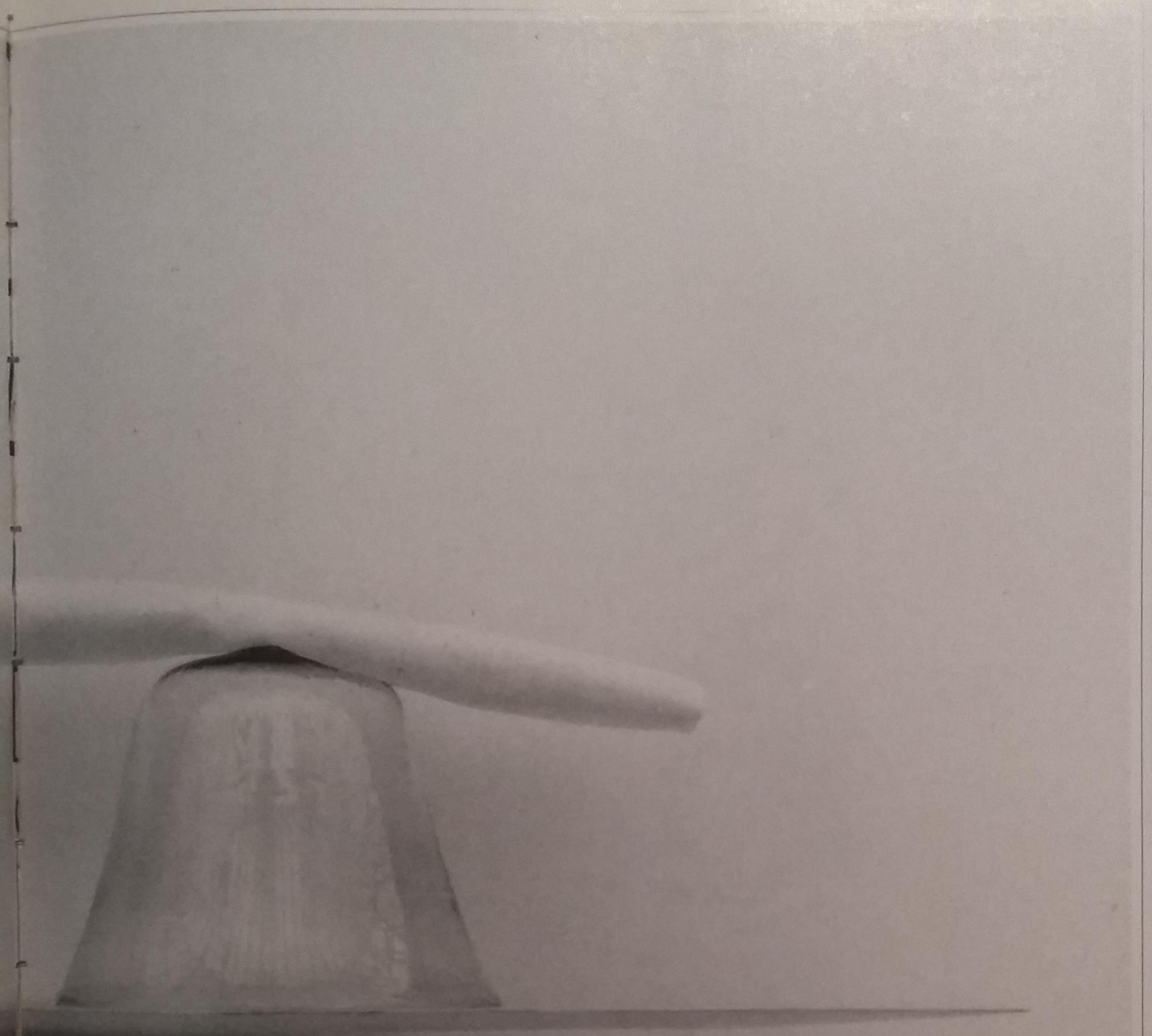
Francesco Clemente.
1952.
Naples.
Italien.
Vit à New York, Rome et Madras.

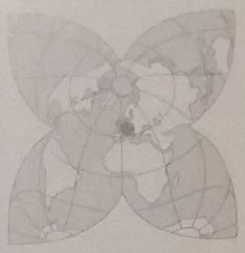
Né à Naples, dans un environnement qu'il dit à la fois «païen et catholique», Clemente est l'un des artistes les plus représentatifs de la jeune peinture italienne des années 70-80. Ses intérêts le portent aussi bien vers l'hindouisme, les systèmes complexes de l'alchimie, l'astrologie, la cabale, les tarots que vers les mythologies et la théosophie. Clemente vit et travaille une partie de l'année dans un triangle de trois villes, Rome, Madras et New York ; au hasard de voyages, son œuvre multiforme se ressource aux histoires et techniques qu'il rencontre : fresque et mosaïque en Italie, gouache sur rouleau en Inde, gravure sur bois au Japon, ou encore peinture à l'huile à New York. Ces pratiques forment une œuvre complexe qui transforme et transgresse les règles et les associations formelles et symboliques traditionnelles.

Indigo Room, 1984
(La Chambre indigo)/partie II
(détail)
Encre, fusain et teinture indigo
sur papier et toile,
avec sculptures en argent
313 × 597 cm
Anthony d'Offay Gallery,
Londres









Marc Couturier.
21 juillet 1946.
Mirebeau-sur-Bèze, Côte-d'Or.
Français.
Vit à Paris.

?
Longueur, largeur, hauteur et profondeur, ces quatre attributs divins sont l'objet d'autant de contemplation.

&
Son travail puise en quelque sorte dans le monde invisible des choses et tente de révéler au regard et au mental de chacun ce qu'au fond tout le monde voit et ressent. C'est un peu comme une offrande où tout ego est absent et où le retrait de l'artiste laisse le passage à l'esprit contenu dans toute œuvre. Matière, couleur..., ce dont, en fin de compte, tout l'art est fait.

A
Lin, verre, or, 1988
Techniques mixtes
183 × 46,6 × 43 cm
Fonds national d'art contemporain, Paris



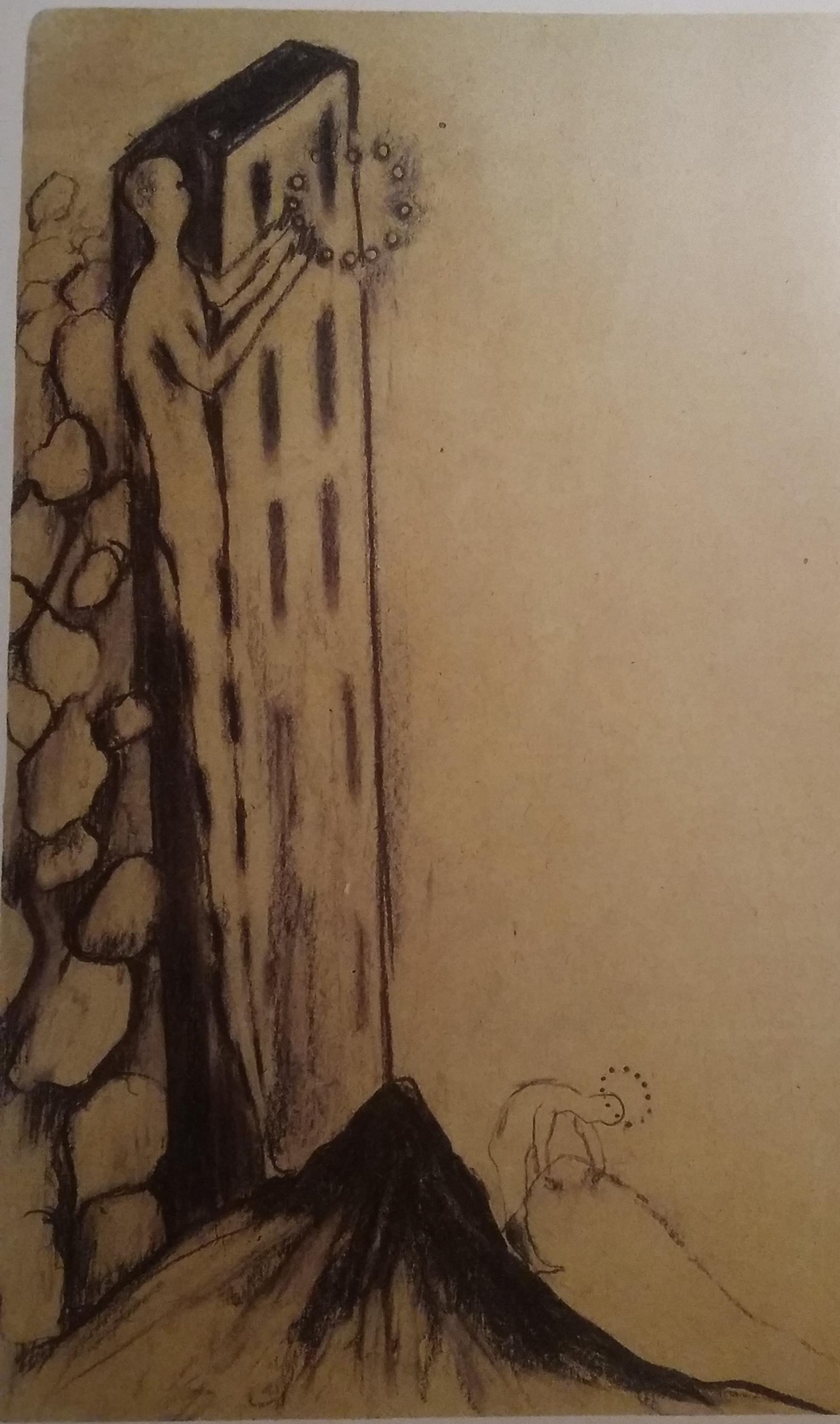


Tony Cragg.
1949.
Liverpool, Angleterre.
Anglais.
Vit à Wuppertal, RFA.

&
Tony Cragg introduit une nouvelle dimension dans l'héritage du Minimal Art et de la sculpture analytique des années 70. Ses matériaux de prédilection sont les objets industriels usagés, récupérés dans les décharges de la ville. Détritus divers, matières plastiques, bois flotté, empilés, assemblés, classés selon leur valeur chromatique ou les images qu'ils suscitent, organisés en fonction de leur charge symbolique et picturale, ils forment la grammaire d'un commentaire à la fois critique et amusé de la société de consommation. Plus récemment, l'introduction d'objets de plus grande dimension, tels les meubles, dont il fait des objets inutiles, malades et monstrueux, et l'utilisation de matériaux permettant la reproduction, comme la fonte ou le plâtre, lui permettent de magnifier des objets simples comme les bouteilles ou de produire des monstres démesurément grands à partir de simples coquillages.

A
African Culture Myth, 1984
Plastiques
280 × 50 cm
255 × 47 cm
270 × 65 cm
Courtesy galerie Crousel - Robelin - Bama, Paris

B
European Culture Myth (Apollon), 1984
Plastiques
275 × 130 cm
Courtesy galerie Crousel - Robelin - Bama, Paris



MI
CHE COSA
L'ARTE SA ES ATTAVE
ARTE. L'ARTE E L'ABIU
HA PIU VIZI ASU
PERSO LE
ALLORA E
L U

CHIEDETE
À E L'ARTE,
VENTE CHE COSA E L'
TUDINE. L'UOMO NON-
SURDI", PREGIUDIZI E
- ABITUDINI... ...??
-EGGIO PER
U I



Enzo Cucchi.
1950.
Morro d'Alba, Ancône, Italie.
Italien.
Vit à Ancône et à Rome.

?
Vous me demandez ce qu'est l'art.
L'art sait exactement ce qu'est l'art.
L'art c'est l'habitude.
L'homme n'a plus de vices «absurdes», ni de préjugés et il a perdu ses habitudes... Alors, tant pis pour lui.

&
D'Ancône (sa ville natale), ville à l'histoire stratifiée, inspiratrice de «voyages imaginaires», à travers les paysages, les emprunts à la tradition de la peinture italienne, au passé des légendes, aux thèmes de la mort et de l'errance, en passant par le Harar de Rimbaud, Vitebsk, ou les récits de Melville, puis New York, Enzo Cucchi tire de toutes ces sources la substance d'une œuvre aux multiples visages. Chacun des lieux réels ou imaginaires visités, devient un point d'ancrage possible de l'œuvre, provoquant les images, les fragments poétiques, sans autre lien que celui des associations mentales, libres de toute logique apparente. L'œuvre de Cucchi est affaire de «transports», que ceux-ci fassent référence aux voyages réels ou imaginaires, aux transports religieux, ou encore à la charge proprement picturale de la peinture.







Cleitus Dambi,
Nick Dumbrang,
Ruedi Wem.
Papous néo-guinéens.
Vivent à Govenmas,
East Sepik Province,
Papouasie - Nouvelle-Guinée.

&
Dans l'East Sepik Province, la plupart des villages, le long du fleuve Sepik, disposent d'une Maison des hommes (espace social exclusivement masculin comme son nom l'indique), aux formes et dimensions variables. De grandes peintures sur écorces, mémoire des clans, ornent le fronton ou, comme ici à Govenmas recouvrent entièrement le sous-toit de la maison.
Ces peintures qui se trouvent dans la Maison des hommes appartiennent à chacun des clans représentés dans cette maison. Chacune de ces peintures est située au-dessus de l'emplacement dont le clan propriétaire est usufruitier. Les peintures représentent dans leur succession la répartition des clans dans la maison. Chacune raconte l'histoire de la fondation du clan qui en est propriétaire. Cette histoire tourne autour d'un héros culturel, fondateur du clan.
L'ensemble des peintures raconte les histoires de la fondation de chacun des clans du village. Si le fond significatif de ces peintures est imposé par la tradition, en revanche le style et l'aménagement des motifs sont laissés à la liberté de chaque peintre. Les maîtres peintres travaillent à la commande lors de la réfection d'une toiture ou lors de l'édification d'une Maison des hommes. En fonction de leurs possibilités financières, les clans choisissent le peintre — l'ensemble des peintures peut être réalisé par plusieurs peintres, mais il est possible qu'un ou deux seulement travaillent pour l'ensemble des clans. Les peintures ont une double fonction : décorative et ostentatoire, servant de support mnémotechnique à l'enseignement des jeunes lors de l'initiation — elles sont alors le support graphique de la mémoire de l'enseignement et des élèves.

A
Peinture fixée sous le toit de la Maison des hommes de Govenmas, 1988
Pigments naturels et synthétiques sur écorce
600 × 300 cm

En bas à gauche,
Maison des hommes de Govenmas







Neil Dawson.
1948.
Christchurch, Nouvelle-Zélande.
Néo-zélandais.
Vit à Christchurch.

Assistant technique : Bruce Edgar

&
La Nouvelle-Zélande a pour seul horizon l'Océan, à l'infini. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Neil Dawson produit des illusions spatiales qui perturbent le regard. Il est fasciné par les limites de notre interprétation de la troisième dimension ; il explore les mystères et les ambiguïtés de notre perception à travers des sculptures qui sont en fait un dessin en deux dimensions et donnent dans l'espace l'illusion de la troisième. Les sculptures semblent flotter dans l'espace, défiant la gravité, sans poids apparent. Ainsi, l'espace se fend ici d'un immense rocher qui flotte, là les contours en fil de fer d'une montagne qui se dessine au loin, une maison ou une immense tôle ondulée qui flotte dans le ciel, décrivant ainsi des situations irréelles.
A Paris, Neil Dawson suspendra dans l'espace, au-dessus du parvis du Centre Georges Pompidou, un immense globe terrestre, mettant ainsi son pays, la Nouvelle-Zélande, juste au-dessus de nos têtes.

A
Globe, 1989
PVC, résine Epoxy,
tissu en fibres de carbone
Ø 5 m
Superficie : 78,5 m^2
Volume : 65 m^3



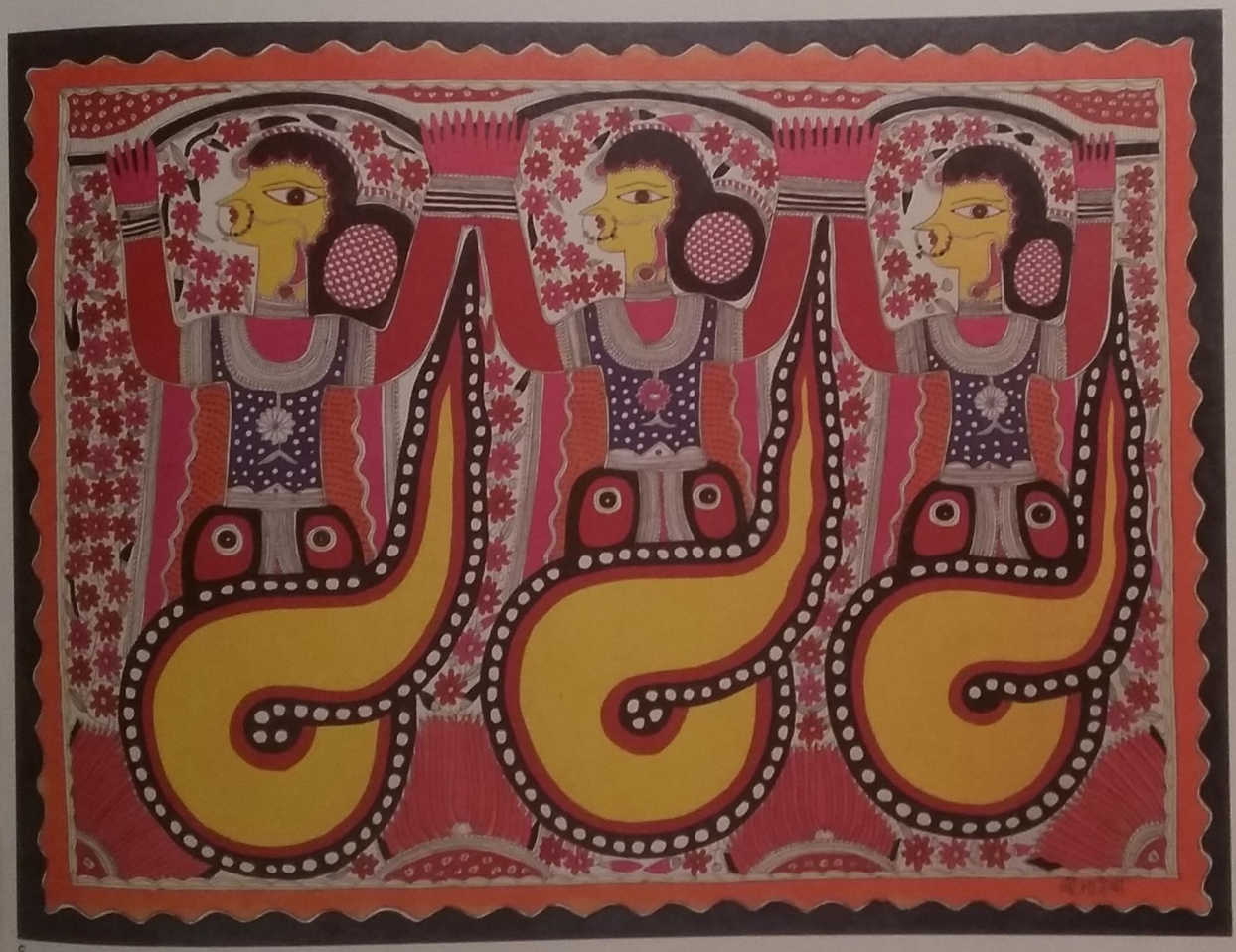
A



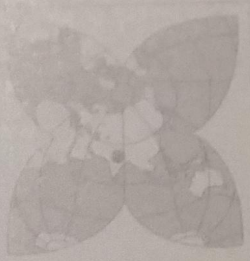
B



C



C



Bowa Devi.
1942.
Région du Mithila, état du Bihar, Inde.
Indienne.
Vit au village de Jitwarpur, état du Bihar.

A

Situé dans l'état du Bihar, entre la rive gauche du Gange et les premières collines des Himalayas, peuplé de 35 millions d'habitants, le Mithila est l'un des plus anciens royaumes de l'Inde. Il fut fondé par les Aryens 1 500 ans avant notre ère et son nom apparaît souvent dans l'antique épopée du *Ramayana*.
Au Mithila, dans les familles hindoues et jusqu'à une époque récente, c'étaient les filles qui demandaient les garçons en mariage, en leur offrant un dessin — tracé avec un fil de coton directement trempé dans l'encre —, composition qui prouvait leur connaissance des symboles et des arcanes du panthéon hindouiste, leur maîtrise, leur bonne éducation. C'est pourquoi, en regardant leur mère et les voisines, toutes les fillettes apprenaient à dessiner et à peindre aussi simplement qu'à cuisiner ou soigner des enfants.
A l'occasion des noces, les femmes des plus hautes castes décorent encore les murs en terre de leurs maisons de fresques aux motifs toujours religieux, qui attirent la présence des dieux, éloignent les forces démoniaques, rappellent le mariage mythique de Rama — le héros du *Ramayana* — et de Sita, princesse du Mithila et incarnation de la déesse Lakshmi.
Ces figures seront vite détruites par le soleil tropical et les pluies des moussons. N'importe, c'est l'acte créateur qui prédomine et qui est considéré comme une prière.
S'appuyant sur cette tradition, Bowa Devi a développé depuis une dizaine d'années un art personnel, inventant des signes, une stylisation et des compositions qui lui sont propres.
On pourrait soutenir qu'elle profite de cette coutume si particulière, obligeant les femmes à peindre, pour s'affirmer «artiste», ainsi que nous l'entendons en Occident.
Son pinceau est un flocon de coton ou bien de la charpie, fixé au bout d'un bâtonnet. Ses couleurs sont des pigments naturels délayés avec de la gomme arabique, du lait de chèvre ou du jus de feuilles de fèves.
Yves Véquaud.

A
Manasa, 1980
Décsse serpent
78 × 56 cm

B
Manasa, 1980
Décsse serpent
78 × 56 cm

C
Naginis
Femmes serpents
Pigments naturels et gomme arabique sur papier
56 × 78 cm



A



B



Deoscoderes Maximiliano Dos Santos dit «Maestro Didi».
1917.
Salvador de Bahia, Brésil.
Brésilien.
Vit à Salvador de Bahia.

7

L'art fait que je me sens heureux et accompli. Il est lié aux choses que j'aime et que j'admire dans ma vie : les éléments de la nature.
Ces éléments sont profondément associés à nos Orisha, nos divinités, principalement aux arbres qui se détachent, les palmiers d'où j'extrais les matériaux basiques de mes travaux.

&

Deoscoderes Maximiliano Dos Santos dit «Maestre Didi» est une autorité religieuse ayant un double rôle : artiste et prêtre.
Il est Grand Prêtre de la société religieuse des ancêtres appelée Egun dans la culture yoruba — Nagô —, une religion organisée autour du culte des ancêtres et des relations avec les éléments de la Nature.
Les œuvres de Didi, objets rituels, renvoient aux êtres et aux forces spirituelles qui se trouvent dans le panthéon nagô-afro-brésilien de son culte. Depuis son adolescence, Didi fait des sculptures, des emblèmes représentant les forces de la Nature. Au début, il utilisait le bois, le ciment, la pierre ; plus tard, lorsqu'il fut initié au culte du temple d'Asogba de l'Orisha (intermédiaire entre Dieu et les hommes) «Obalouaiye», il obtint l'autorisation de manipuler les matériaux sacrés qui entrent actuellement dans la fabrication de ses sculptures rituelles : comme les nervures de feuilles de palmier (arbre sacré, sorte d'autel qui émerge comme des descendants des ancêtres de la terre), le cuir aux couleurs codées, le raphia, les coquillages (cauris) et les perles.

A
Opà Esin (lance ancestrale)
36 × 12 × 2 cm

B
Osanyin Ati Osumare
(Centre du Maître de la végétation de l'arc en ciel)
70 × 39 cm

C
Iwun Igi
(L'Esprit de l'arbre)
182 × 50 cm

D
Opà Aiye-Orun
(Centre de l'existence)
163 × 27 cm

Nervures de feuilles de palmiers, cuir, coquillages, perles



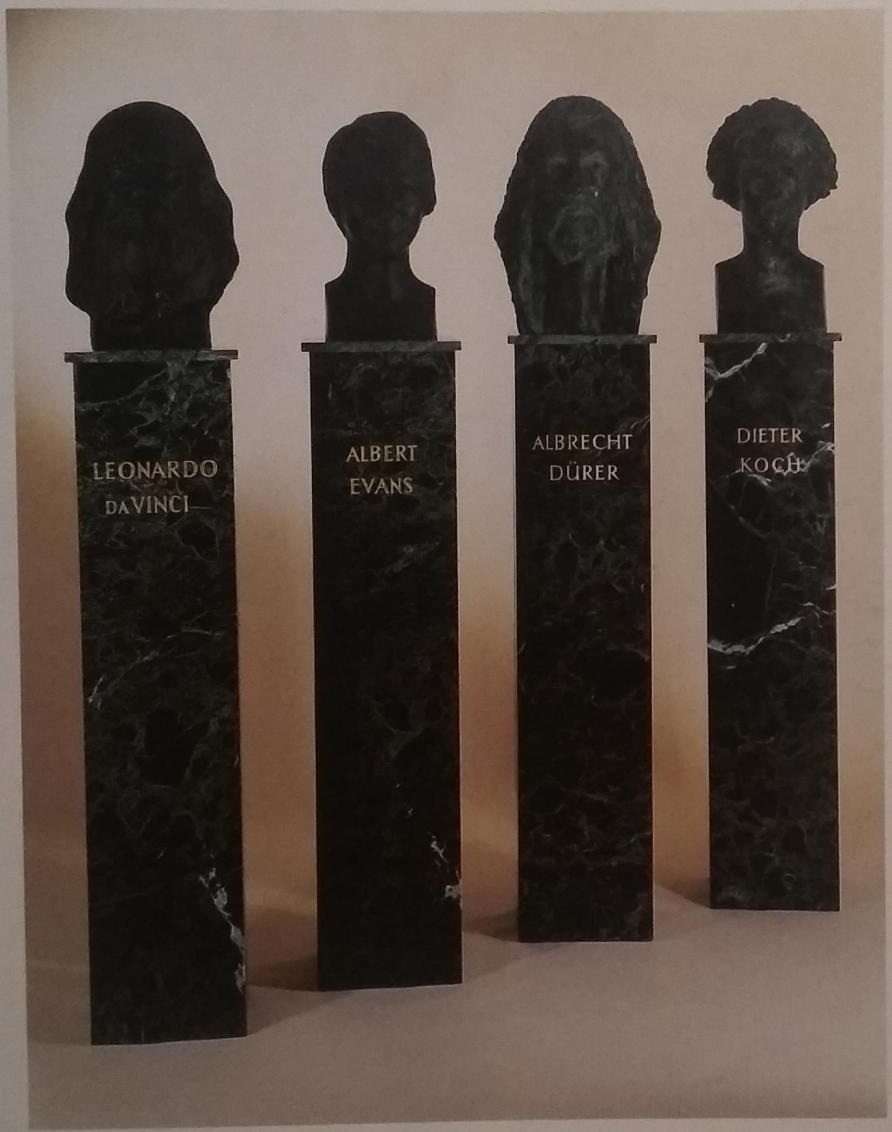
C



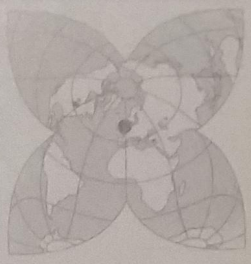
D



A



B



Braco Dimitrijevic.
18 juin 1948.
Sarajevo, Yougoslavie.
Vit à Londres, travaille partout.

?

L'art est toujours derrière nos yeux. Il peut être dans le désert, au Louvre, au zoo. Il y a peu d'art, mais il peut être partout.

&

«L'histoire est toujours créée par la structure du pouvoir en place qui sélectionne certaines données lui convenant et lui permettant alors l'enregistrement de la célébrité.»
La place d'un individu dans l'histoire est toujours coïncidence et arbitraire ; fondée sur un système fixe de conventions et de signes qui régulent les attitudes de reconnaissance dans un circuit fermé, qu'il soit social ou culturel, Dimitrijevic joue sur ces conventions en promouvant l'image et le nom d'un inconnu choisi au hasard. Celui-ci devient acteur de processus créatif. Affaire de hasard, la célébrité ? Pour preuve, cette histoire que Dimitrijevic se plaît à raconter : «Il était une fois deux artistes vivant loin des villes. Un jour, le roi, lors d'une chasse, perdit son chien. Il le retrouva réfugié dans le jardin de l'un des deux artistes. Il put ainsi voir son œuvre et l'invita à séjourner au château. Son nom était Léonard de Vinci. L'autre peintre disparut ainsi pour toujours de la mémoire humaine.»
Affaire de hasard aussi le critère géographique qui donne sa valeur à un art sur la base de son lieu d'origine, et l'endroit de sa présentation ? L'environnement n'est pas un espace physique, mais un héritage culturel. Les *Triptychos Post Historicus* sont la combinaison d'œuvres d'art choisies parmi les collections de musées, d'objets utilitaires et d'organismes vivants. Dimitrijevic s'attache à démontrer que le style est l'illustration de la mentalité oppressive d'une époque ; éliminant les différences, le style est une agression contre la pluralité des concepts. C'est ainsi qu'il s'étonne que le cubisme, si fortement influencé par les arts primitifs, ne soit né que quatre siècles après les premiers contacts de l'Occident avec ces civilisations.

A

The Casual Passer-By I Met at 3.41 PM, New York 1988
Collection particulière
Courtesy Nicole Klagsbrun, New York

B

About Two Artists, 1975-82
(A propos de deux artistes)
(Leonardo da Vinci,
Albert Evans, Albrecht Dürer,
Dieter Koch)
Coll. Tate Gallery, Londres











Efiaimbelo.
Vers 1925.
Androka.
Malgache.
Vit à Vezo (Androka), pays Mahafaly, sud-ouest de Madagascar.

&
Au cœur du bush, on devine des tombeaux, villages des morts, immenses plates-formes de pierres entassées, hérissées d'*aloalo*, de mâts de bois finement sculptés. Chaque tombeau est le lieu, l'univers d'un ancêtre. Il est la marque de son départ définitif de l'univers des vivants.
Les monuments que nous voyons aujourd'hui sont le résultat d'une évolution qui s'est étalée sur cinq siècles sans doute à partir d'un modèle emprunté aux lignages royaux ou aux chefs des grands lignages. Le défunt repose en son centre justement dénommée «la maison du serpent», évocation de la réincarnation des morts.
Le bœuf joue un rôle fondamental depuis toujours dans l'«économie» des funérailles et dans la décoration du tombeau.
Ce sont les gendres, au sens le plus large, qui apportent les *aloalo* au moment des funérailles, *aloalo* qu'ils ont payés en bœufs. Enfin, les bucranes prélevés sur les bœufs sacrifiés seront disposés sur la plate-forme du tombeau en fonction du rang occupé par son donateur, selon un ordre de préséance qui va d'est en ouest.
Contrairement à d'autres régions, la sculpture des *aloalo* est un art bien vivant parce qu'il représente la modernité, celle qui est vécue ou subie, dans la conscience d'un peuple, la plus profonde, qui touche au culte de ses morts. Ces avions, ces fonctionnaires, ces soldats, ces costumes, ces maisons sont autant des souvenirs particuliers du disparu que l'évocation d'une époque.
Jacques Lombard.

A
Aloalo, 1987-88
Androka, Madagascar
Bois peint
200 cm environ chaque

Ci-dessous,
Tombeau (région d'Empagnihy)

Efiaimbelo





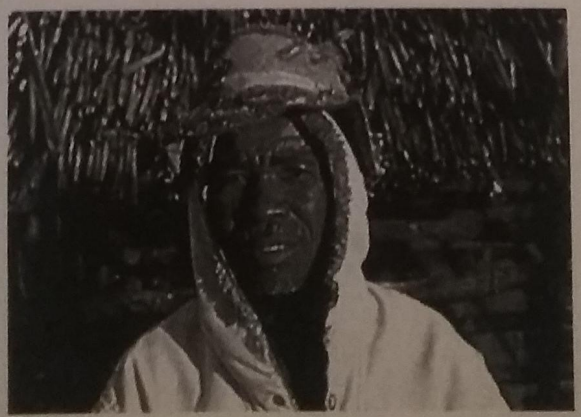
présente la [illegible]
est vécue au [illegible]
conscience d'[illegible]
profonde, qui [illegible]
ses morts. Ces avions [illegible]
tionnaires, ces soldats, ces
costumes, ces maisons sont au-
tant des souvenirs particuliers du
disparu que l'évocation d'une
époque.
Jacques Lombard.

A
Aloalo, 1987-88
Androka, Madagascar
Bois peint
200 cm environ chaque

Ci-dessous,
Tombeau (région d'Empagnihy)

Efiaimbelo

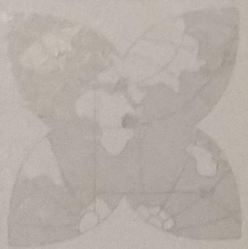






A B





John Fundi.
1939.
Mueda, Mozambique.
Makonde Mozambicain.
Vit à Chanika, Tanzanie.

?
Mon art est l'expression de mes rêves. La nuit, quand je dors, un tas d'histoires me parcourent l'esprit, peuplées de personnages fantastiques. Le matin, dès mon réveil, je me précipite sur un bout de papier et je dessine ces personnages afin de ne pas oublier leurs traits. Plus tard, je les sculpte. Toutes mes œuvres ont une histoire.

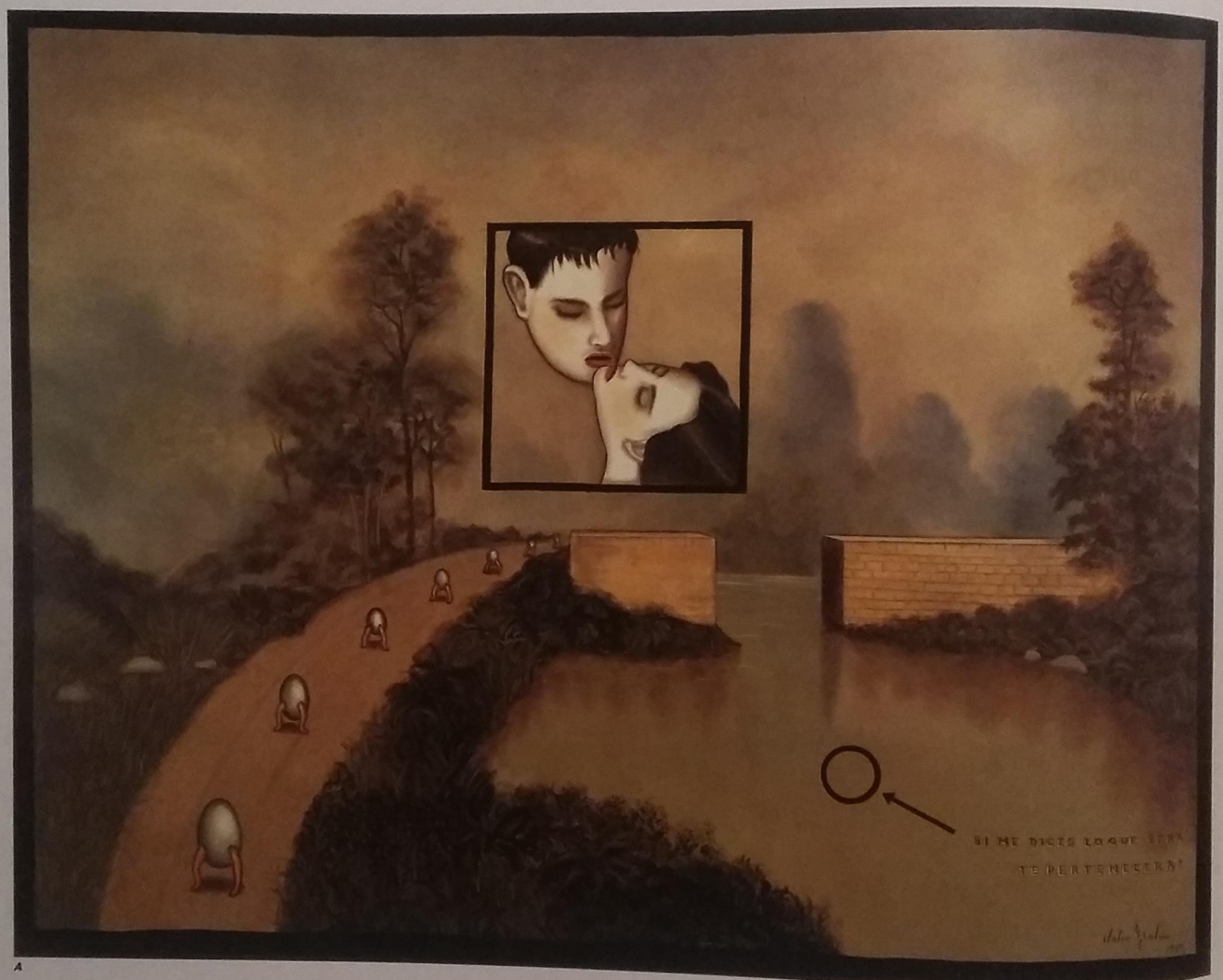
&
John Fundi est artisan, dans le prolongement de ses activités rurales, ce qui se perçoit dans le choix de ses matériaux et outils. Ses sculptures sont fortement influencées par la tradition orale. Il s'est retiré avec sa femme et ses sept enfants en brousse, parmi des paysans. Ses sculptures sont le point de rencontre entre la réalité d'un rêve, souvent d'origine mythologique, et l'expression la plus poussée de celui-ci dans sa forme originelle. Les personnages toujours individualisés semblent être jetés au monde sous un aspect diforme, grotesque, horrifiant. A l'image de certaines sculptures en pierre du Moyen Age, ces formes évoquent une sorte d'unité profonde.
Claude Berengier.

A
Titre non communiqué, 1988
Bois d'ébène
120 × 45 × 30 cm

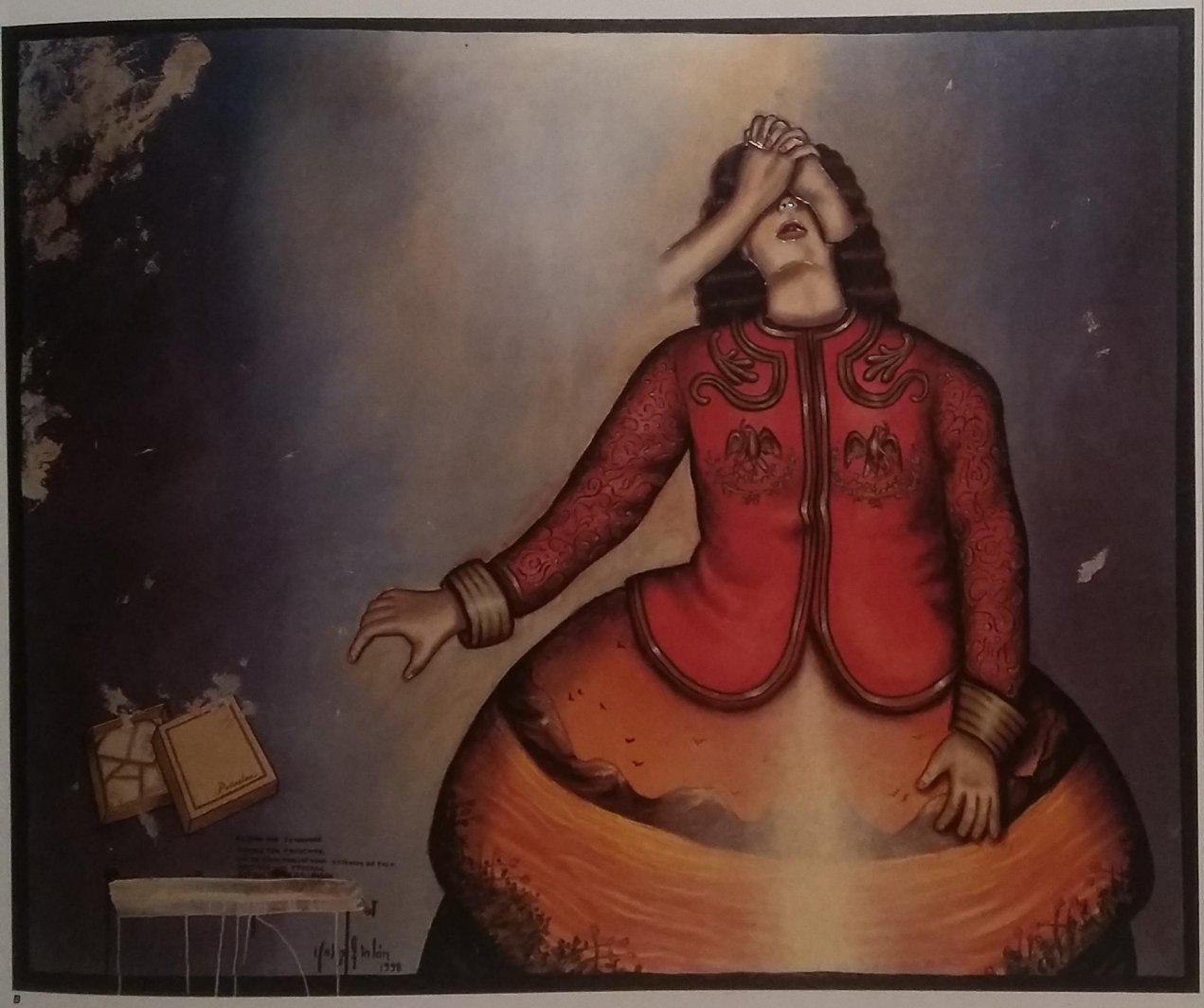
B
Litendamwene, 1988
(L'Esprit est dans la tête)
Bois d'ébène
87 × 30 × 20 cm
Quand Litendamwene veut parler, il consulte *Nilanga* le serpent qui est dans sa tête. Ils ont alors une conversation. *Nilanga* chante comme un coq puis retourne dans la tête. (*Nilanga*, vit dans les arbres et attrape les gens par la tête).

C
Eve, 1987
Bois d'ébène
110 × 25 × 20 cm
Adam est parti travailler dans les champs. Ève en profite pour se promener et faire l'amour avec un serpent ; son sein se transforme en épi de maïs.





A



B



Julio Galan.
1958.
Múzquiz, Coahuila, Mexique.
Mexicain.
Vit à Monterrey, et à New York.

Cet artiste réalise à la fois des peintures, des pastels et des collages... Julio Galan partage son temps entre Monterrey, dans le Nord du Mexique et New York ; son travail aujourd'hui est le résultat de ce brassage et de sa propre évolution : attitudes efféminées des personnages mexicains, mises en scène d'histoires personnelles et intimes. Le fond catholique fournit à l'artiste toute une panoplie d'images, une cosmogonie prête à l'emploi et au détournement. Images de mortifications : crucifixion, supplice, esclavage, flagellation, renoncement. Une identification obsédante de l'image féminine (mère ou sœur, muse exigeante, épave désemparée, en quête de protection) qui devient clairement le double physique et psychique de l'artiste. Les mises en scène dramatiques de tous ces éléments dénotent un vif intérêt pour les dispositifs de Duchamp, Magritte, Dali, Bacon, Picabia, associés aux motifs mexicains, américains, aux contes de fées et à l'utilisation d'éléments linguistiques qui participent de l'ironie «surréaliste».

A
Ninos con muchos huevos, 1987
Huile sur toile
180 × 210 cm
Galerie Arte actual mexicano, Mexico
Collection Guillermo Sepulveda et Yolanda Santos

B
Nina triste porque no se queria ir de Mexico, 1987
Huile sur toile
160 × 180 cm
Boymans - van Beuningen Museum, Rotterdam



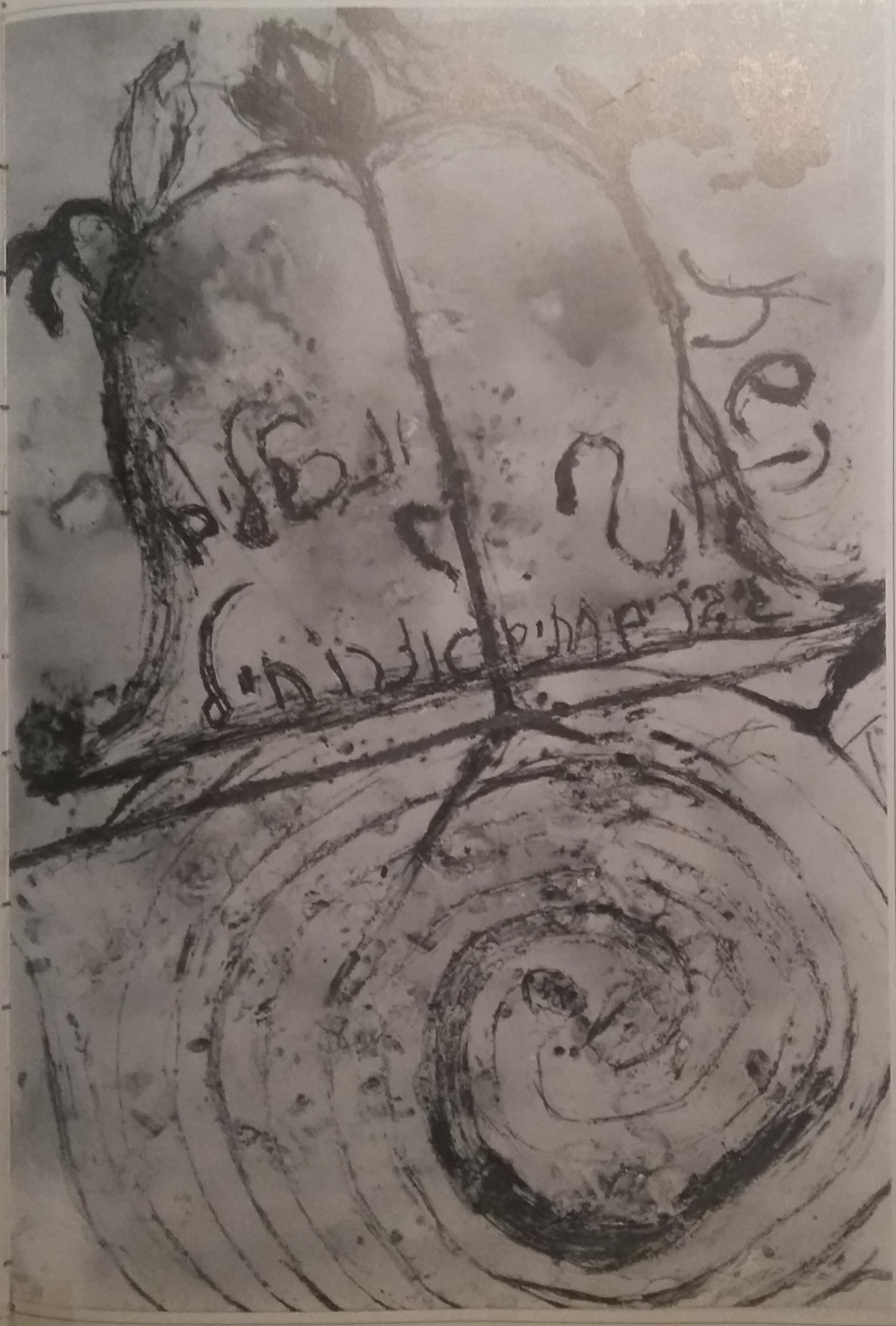
A

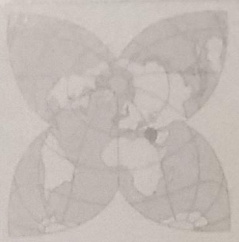


B



C





Moshe Gershuni.
1936.
Tel-Aviv, Israël.
Israélien.
Vit à Tel-Aviv.

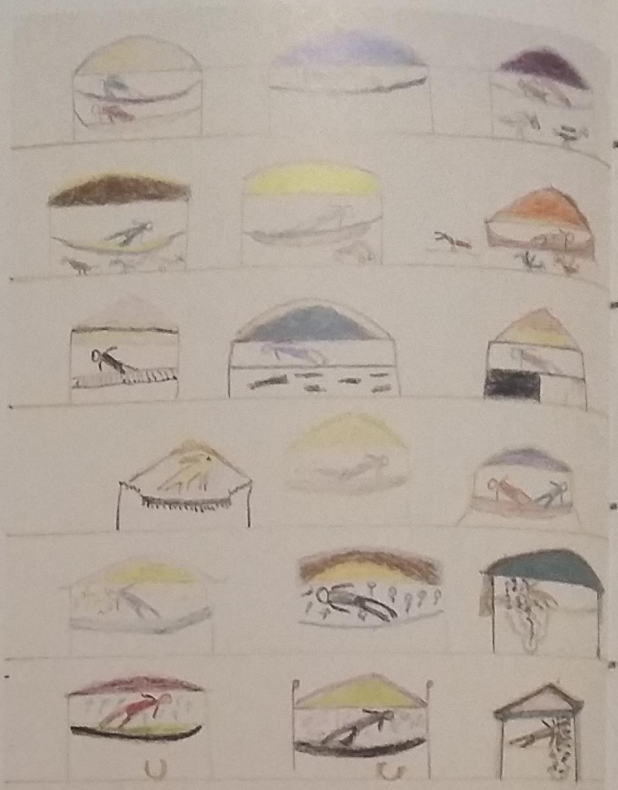
?
1. W.A.M.
2. Je crois savoir pourquoi Wolfgang nous fut enlevé si jeune, à 35 ou 36 ans (pourquoi, oh ! pourquoi avait-il déjà trop révélé — une petite gigue ? — de choses que nous ne devrions pas savoir ?).
3. Des expérimentations avec ou sur les manières de traiter les départs ? J'aimerais vous en chanter quelques exemples (W.A.M. à nouveau).

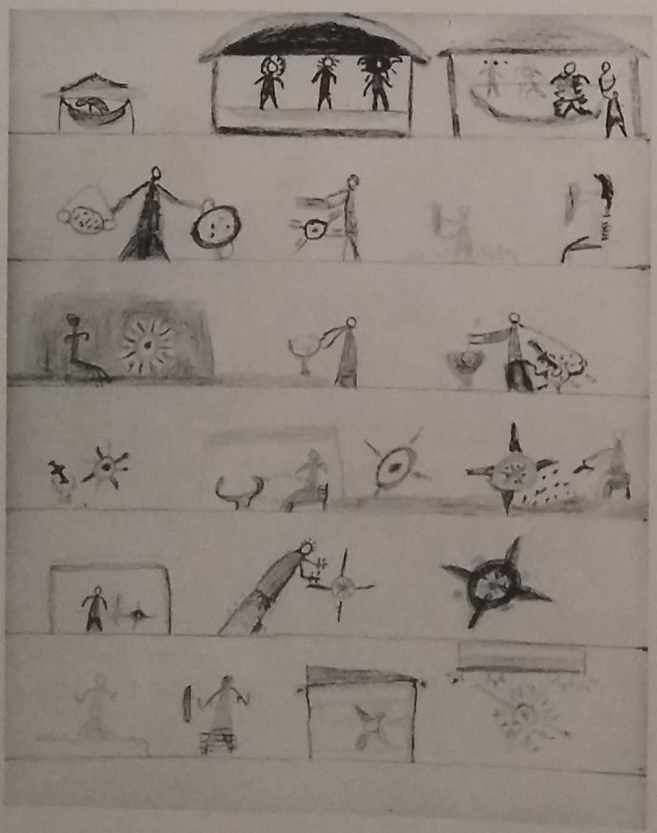
&
Il semble isolé dans un atelier-cave de Tel-Aviv qui se protège de l'ensablement, pourtant il a enseigné et compté dans l'histoire de l'art israélien dès la fin des années 60. Il s'exprimait alors par la performance et l'art conceptuel revisités par la situation morale et politique d'Israël. Même si sa peinture est connue depuis 1980, elle le maintient dans la solitude du peintre aux prises avec la nuit, la religion, la mort, la guerre, dieu d'Israël et les mitraillettes des deux bords, le sable et la sexualité, aux prises surtout avec la peinture manipulée à pleines mains, accroupi au-dessus des papiers.
Pas de toiles, question de moyens et de place, peut-être aussi par goût de ces papiers épaissis, alourdis de toutes les rancœurs d'une opression religieuse et sexuelle. Mais au total une aventure personnelle impressionnante sous le sable de Tel-Aviv et les balles de la guerre, une étrange situation où tout s'exprime la nuit au milieu des étoiles de David, des barbelés et des croissants palestiniens, le refoulé s'y met en scène secrètement, les yeux fermés jusqu'à l'hypnose. Le jour révèle des monceaux de peintures sur papier et ces traces de la nuit n'ont plus rien d'individuel, elles parlent d'altérité en ce pays qui connaît bien le problème.
J.L. Maubant.

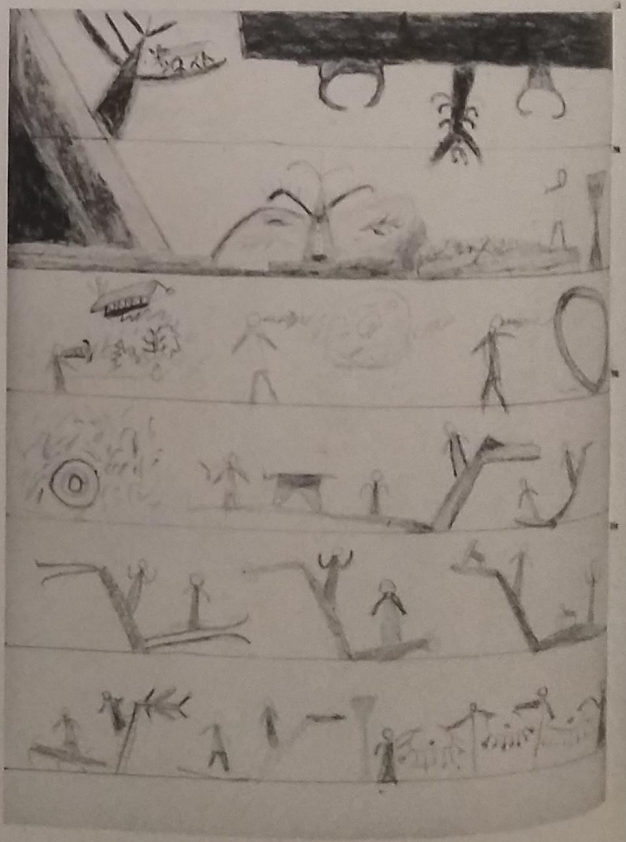
A, B, C
Righteousness Shall Go Before Him, 1988
Psaume 85/14
Triptyque
Techniques mixtes sur papier
133 × 200 cm (3 fois)

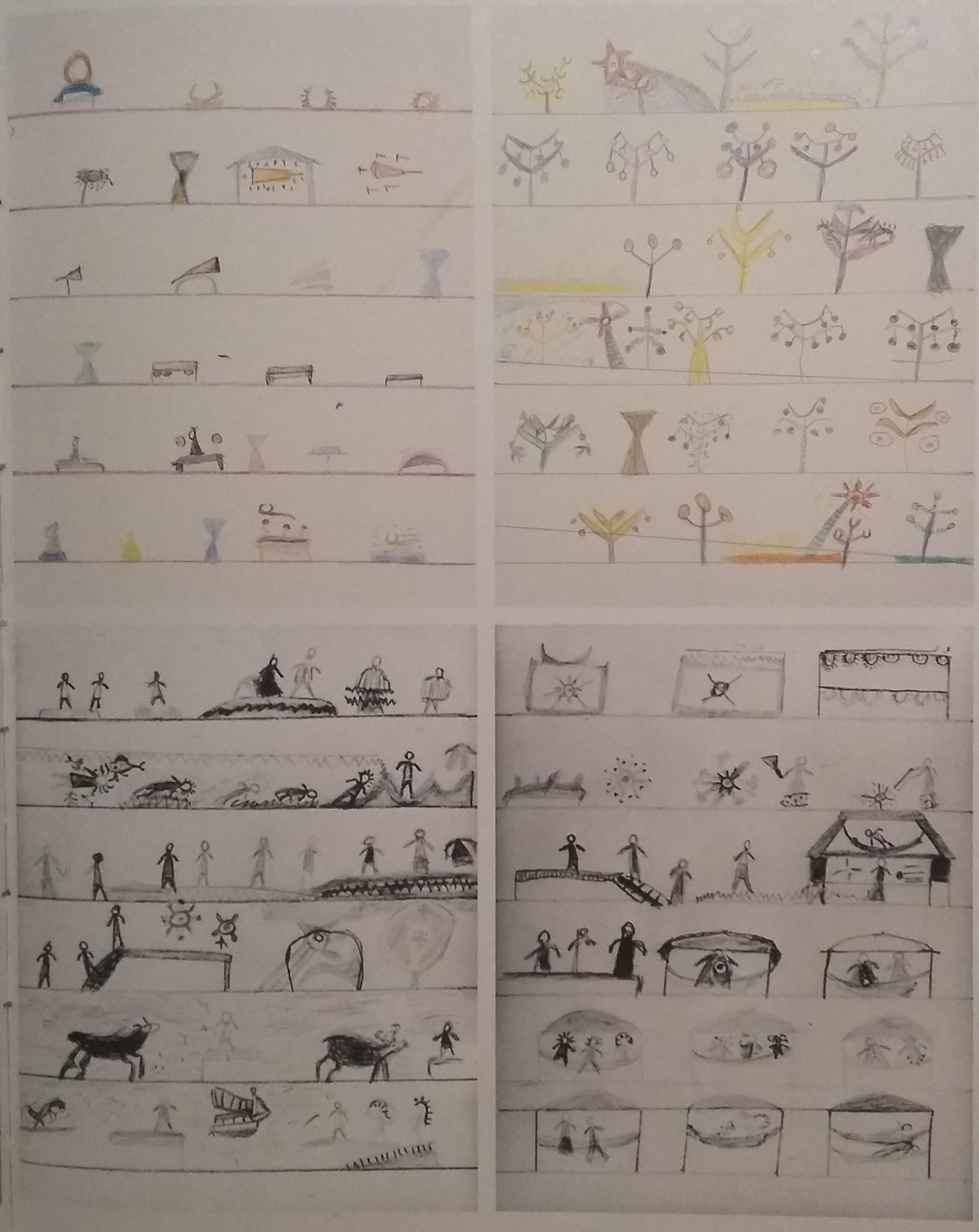
D
Budapest, 1987
«The bows of the mighty men are broke and they that stumbled are girded with strength», 1, Samuel 2/4
Techniques mixtes sur papier
133 × 200 cm













Enrique Gomez.
Mulatupu, Comarca de San Blas, Panama.
Indien Cuna, Panaméen.
Vit à Mulatupu.

&
Le *nia-tkala* («chant, ou parcours du démon») est le chant que la tradition des chamans Cuna du Panama destine au traitement de la maladie psychique. Il décrit le long voyage surnaturel accompli par l'armée des esprits du chaman à la recherche de l'«âme» perdue par celui ou celle qui est en proie au délire.
Cette quête cosmique est conçue comme une forme de thérapie, et en même temps comme une *exploration* — un sondage par la vision, pourrait-on dire — de l'expérience de la folie.
En dépit de son «réalisme» apparent, cette longue suite de pictogrammes — destinés à transmettre le chant de maître à élève dans une société sans écriture alphabétique — témoigne donc d'une vision de ce qui se trouve, comme le dit le chant, à la fois «au-delà de l'horizon» et dans le «corps intérieur» de l'Indien fou.
Ce long texte, d'environ trois mille versets, a été entièrement pictographié — selon la tradition et suivant le style appris de ses maîtres — par le chaman Cuna Enrique Gomez, du village de Mulatupu. Il a été récolté au cours de plusieurs missions sur le terrain par moi-même.
Carlo Severi.

A
Chant de la folie
8 planches d'une série de 50
Crayon de couleur sur papier
30 × 22,5 cm chacune







Gu Dexing.
1962.
Pékin.
Chinois.
Vit à Pékin.

?
L'art c'est ce qui est tiré de l'expérience d'une recherche de plaisir dans des activités très compliquées.

&
Gu Dexing est un autodidacte qui s'est adonné momentanément à une peinture d'inspiration fauve ou surréaliste. A la suite d'un travail en usine, il s'est entiché des déchets de matière plastique: boudins avachis aux couleurs fades, *ready-mades* informels qu'il a ramassés et assemble parfois entre eux. Certaines de ces masses de boyaux sont accrochées au mur, d'autres sont empilées au sol. Pour lui, l'activité artistique est un moyen radical pour libérer la sensualité et l'instinct. C'est aussi une manière d'approcher la vérité intellectuelle.

A
Sans titre, 1987
Plastique de récupération


Rembrandt VAN RIJN
FILTER DE LUXE
REMBRANDT VAN RIJN
ALSO AVAILABLE
IN SUPERIOR MILD
Each Cigarette a Masterpiece
The creative art of the old masters finds its counterpart
in the exacting skill devoted to the making of
Rembrandt van Rijn-the first full length filter tipped
cigarette in the world-the Masterpiece in Cigarettes.
Cream of the Crop
THE
MASTERPIECE

Qu'est-ce que ?

Craquez une allumette, et fumez-le! Grâce à Rembrandt, c'est possible. Vous n'êtes même pas obligés d'aller jusqu'au cap de Bonne Espérance. Vous pouvez vous procurer un Rembrandt en bas de chez vous. Il vous suffit simplement de connaître les noms de code!

Dites Rothmans, ou Peter Stuyvesant. Belga, Laurens, Lord Extra, Lux, Muratti ou Peer vous ouvriront également les portes. Pour les connaisseurs, il existe Dunhill et Cartier. On vous remettra à chaque fois un chef-d'œuvre signé par Rembrandt.

Pour ce qui est de Cartier, où les grands de ce monde se sont sentis chez eux pendant plus d'un siècle, là aussi on trouve le génie de Rembrandt derrière ce fournisseur de joaillerie fine. La main du maître s'étend même aujourd'hui jusqu'à Piaget, Beaume et Mercier. Un sommet en matière de luxe.

Nous prenons soin de maintenir la même qualité à tous les niveaux, des mines de Rembrandt jusqu'au personnel distingué qui vous sert dans la boutique Cartier près de chez vous. Une armée de mineurs noirs très disciplinés creuse la riche terre d'Afrique du Sud pour vous fournir l'or chaud, les diamants scintillants et la splendeur du platine de vos rêves. C'est un must de Rembrandt, de briser les grèves, au besoin par la force. C'est pourquoi Rembrandt a largement investi dans l'armement et le bien-être financier de notre bastion blanc sur le continent noir.

Si jamais vous êtes pris par la fièvre de la chasse au fauve et que vous ayez besoin du soutien d'une grosse et puissante banque afrikaaner, rendez-vous au Volkskas le plus proche. On vous y accueillera avec un sourire amical et courtois — Volkskas est la banque de Rembrandt.

Et puisque vous êtes sur la route de votre premier (?) safari, profitez-en pour prendre de l'essence dans l'une des 700 stations Total.

Peut-être vous demandez-vous ce que cette compagnie française a à voir avec Rembrandt? Eh bien, Rembrandt est un associé de Total en Afrique du Sud. Total et Rembrandt ravitaillent les forces armées de l'apartheid, et font en sorte que vous soyez entre bonnes mains.

Si jamais le courant devait s'inverser, ne vous inquiétez pas! Rembrandt a pris toutes les précautions. Ses vastes holdings situés hors d'Afrique du Sud et qui lui fournissent 45 % de ses revenus, ont aujourd'hui leur siège en Suisse, en toute sécurité[1]. Ils sont prêts pour 1992. Et vous? Oui, vous aussi vous pouvez investir dès à présent dans la fortune de Rembrandt. Prenez votre stylo Montblanc (un autre chef-d'œuvre de Rembrandt) et faites savoir à vos amis que Rembrandt s'occupe de tout. Même de l'art!

Alain-Dominique Perrin, notre spécialiste de l'art chez Cartier vient ainsi de faire la révélation suivante à Paris: «Le mécénat n'est pas simplement un formidable outil de communication, mais beaucoup plus que cela; c'est aussi un outil de séduction d'opinion.» Vous le voyez, l'art c'est de la magie!

Rembrandt, le magicien du monde occidental.

Fumez-le !

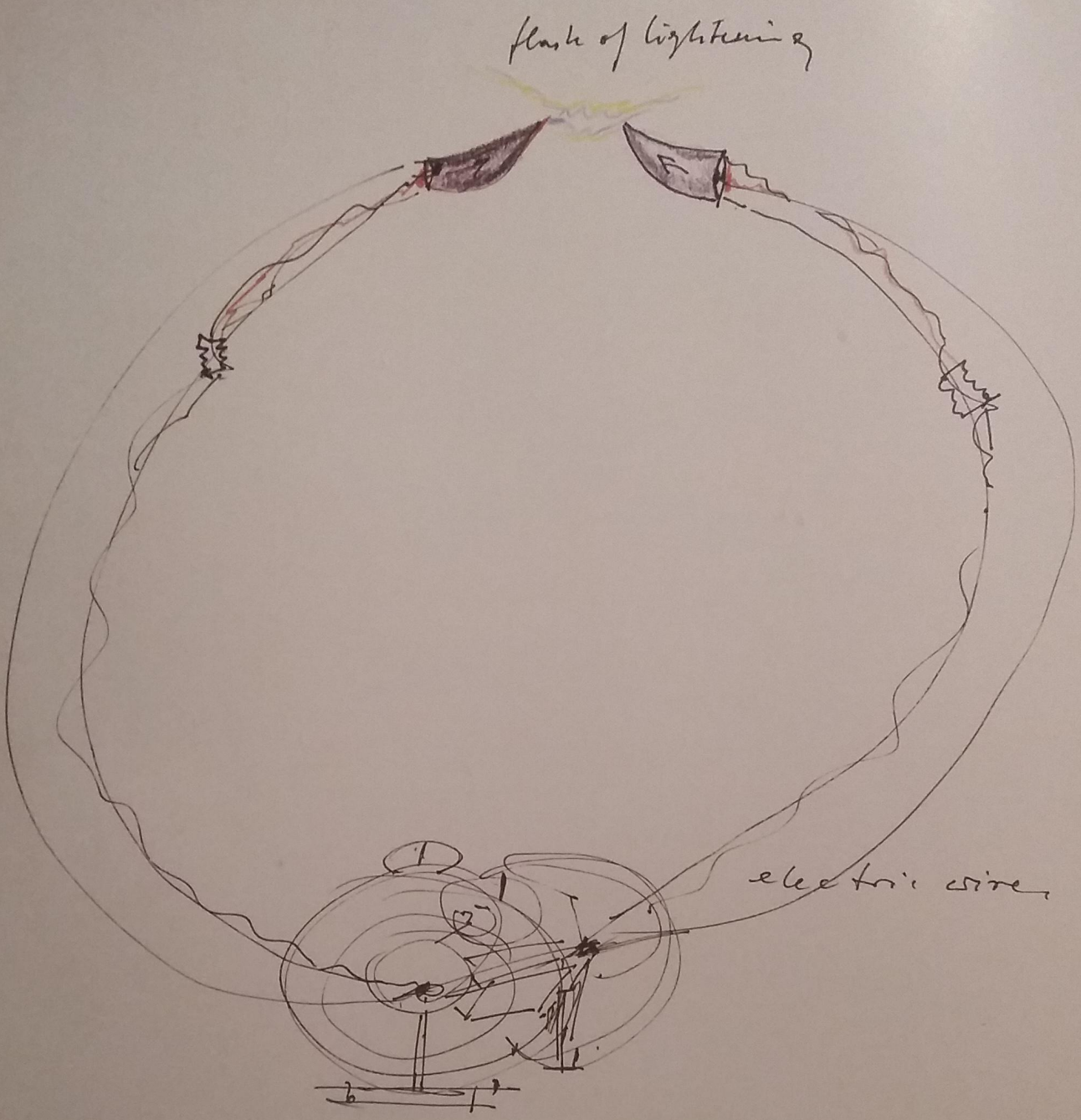
1. Le groupe Rembrandt d'Afrique du Sud est le plus grand holding afrikaaner. Il détient 50 % des parts de Total South Africa, filiale de la Compagnie française des pétroles. En plus d'intérêts dans l'ingénierie sud-africaine, dans l'armement, la banque, les assurances, les vins et les alcools, le groupe possède des enjeux importants dans l'exploitation des mines d'or, de platine, de charbon et d'uranium. Les grèves des mineurs noirs ont été réprimées à l'aide de moyens importants (gaz lacrymogènes, armes à feu, chiens, licenciements massifs...). Ces mines sont bien connues pour l'insuffisance de leurs conditions de sécurité, causes de récentes catastrophes (170 morts en 1986). Rembrandt est le quatrième producteur mondial de cigarettes. Rembrandt possède d'énormes investissements chez Carnier et Dunhill. Les actions de la compagnie financière Richemont, qui est le représentant de Rembrandt en Europe, se négocient en bourse en Suisse.



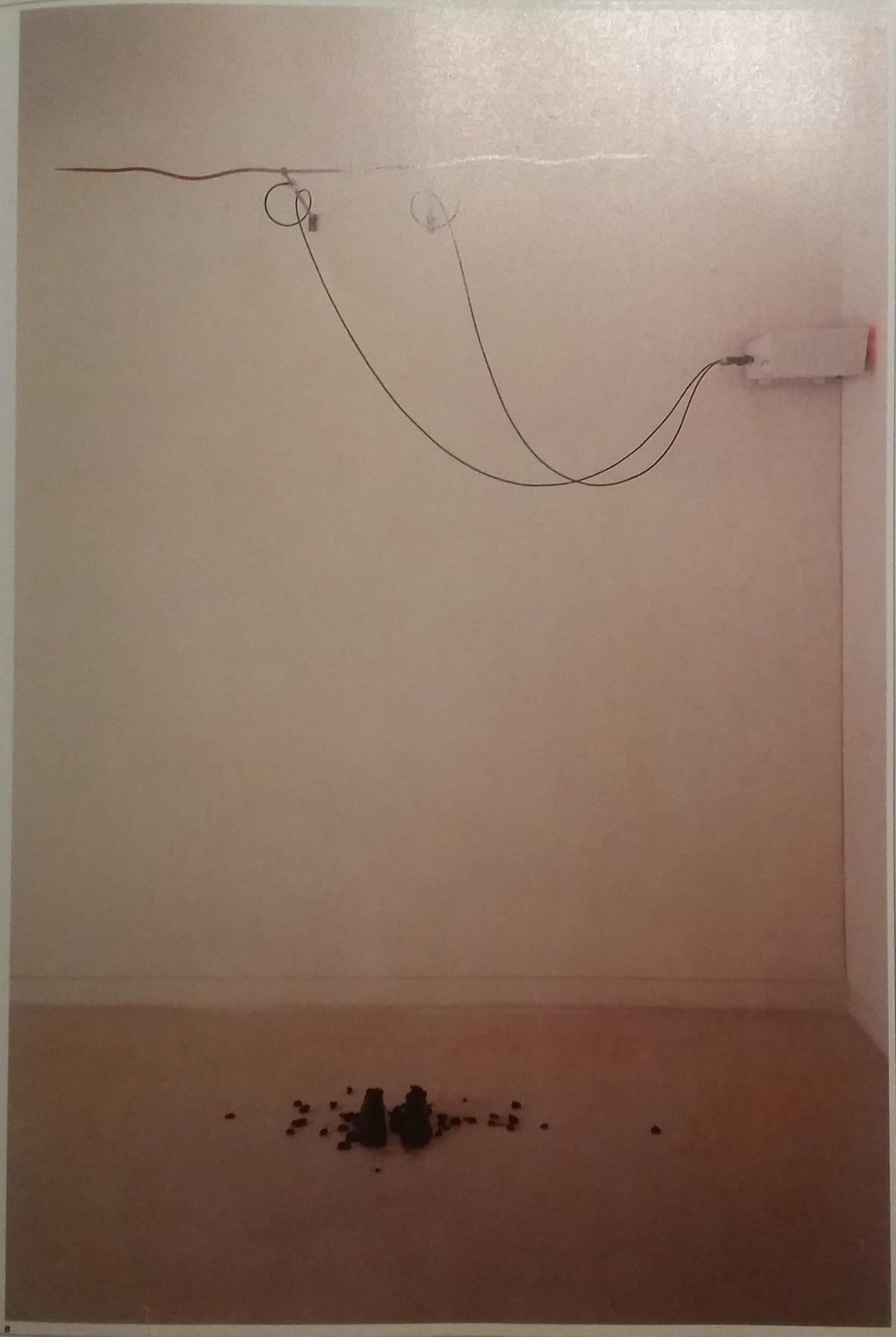
Hans Haacke.
1936.
Cologne.
Allemand.
Vit à New York.

?
Rembrandt — Magic of the Western World.
Fumez-le!

&
Le propos de Hans Haacke consiste à mettre en évidence les rapports qu'entretiennent les pouvoirs — politique et économique — avec l'art. Les exemples qu'il trouve, et dont il donne une transcription plastique particulièrement originale, font la démonstration que l'art sert de paravent à des opérations particulièrement lucratives qui bafouent les droits de l'homme. Hans Haacke appartient à une tradition d'artistes qui se battent pour une idée de l'homme et pour le respect de ses droits. A plusieurs reprises, ses œuvres ont abordé le problème de l'apartheid en Afrique du Sud et du soutien que lui procurent les financiers européens.



Kill of the Rhinoceros



Rebecca Horn.
27 janvier 1944.
Odenwald, RFA.
Allemande.
Vit à Paris et Berlin.

7

Quelque part, l'art existe
entre ciel et enfer —
Il faut simplement sans
cesse le recapturer,
comme un papillon rare,
avec des filets secrets.

&

Rebecca Horn a commencé par des «performances» où elle prolongeait son corps (ses membres) par d'étranges vêtements (parures). Depuis, elle consacre une grande partie de son activité au film. La plupart de ses œuvres incorporent le mouvement fourni par des moteurs. Transposition de mouvements animaux ou organiques, son travail met en œuvre des matériaux simples mais très chargés symboliquement. Il se réfère à la fois aux forces de la nature (à l'énergie qu'elles déploient) ainsi qu'au passé et à la mémoire des lieux qu'il investit.

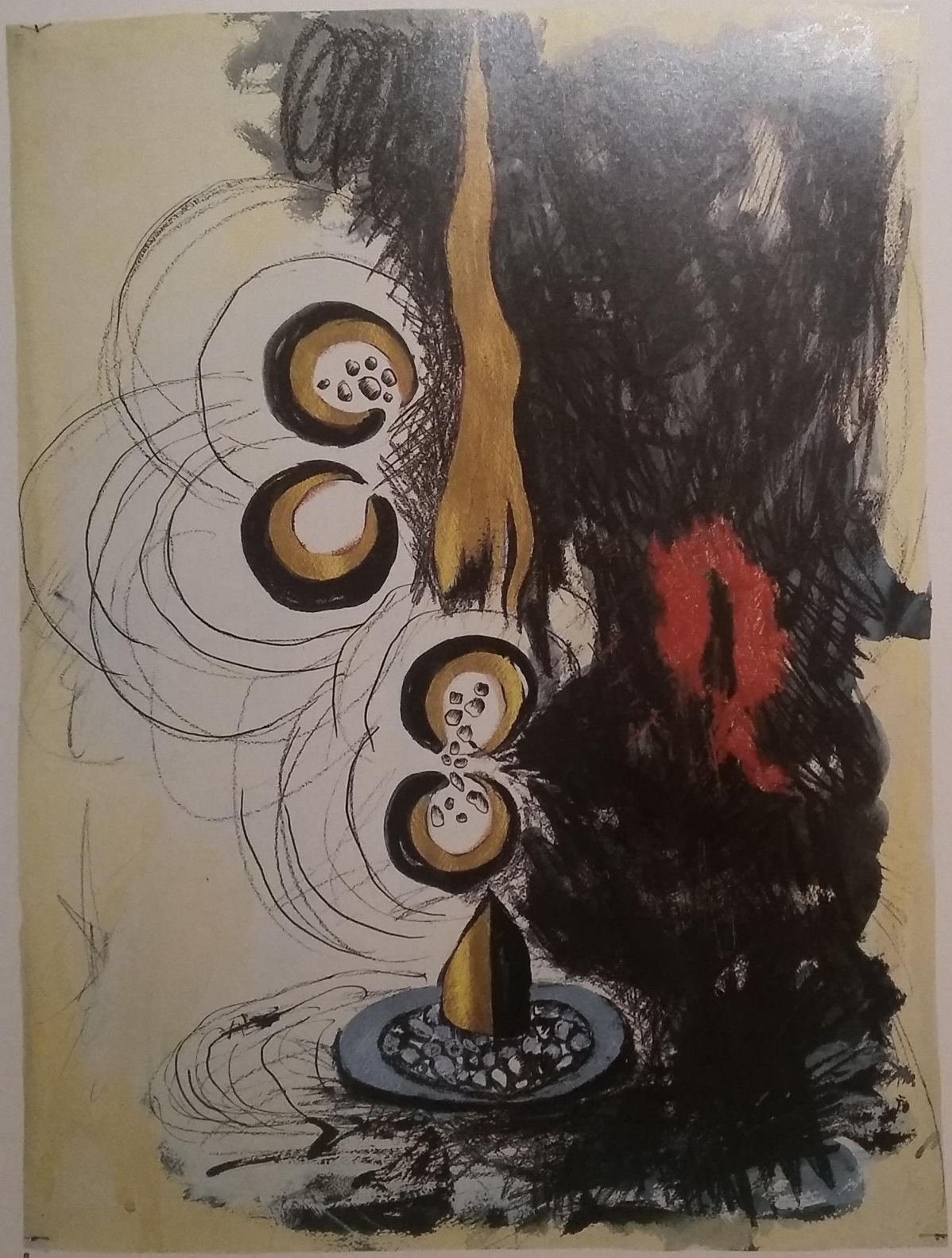
A

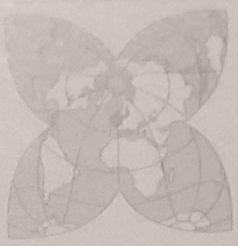
Dessin préparatoire pour
Kiss of the Rhinoceros, 1989
(Le Baiser du rhinocéros)

B

Orlando, 1988
Techniques mixtes
Galerie de France, Paris







Shirazeh Houshiary.
1955.
Shiraz, Iran.
Britannique.
Vit à Londres.

?
L'art est l'imitation de la nature dans son mode de fonctionnement. Si un artiste devait maîtriser cet acte de la nature, il lui faudrait englober tous les rythmes qui règlent l'univers. Ceci s'applique à toutes formes d'art dans toutes les cultures.

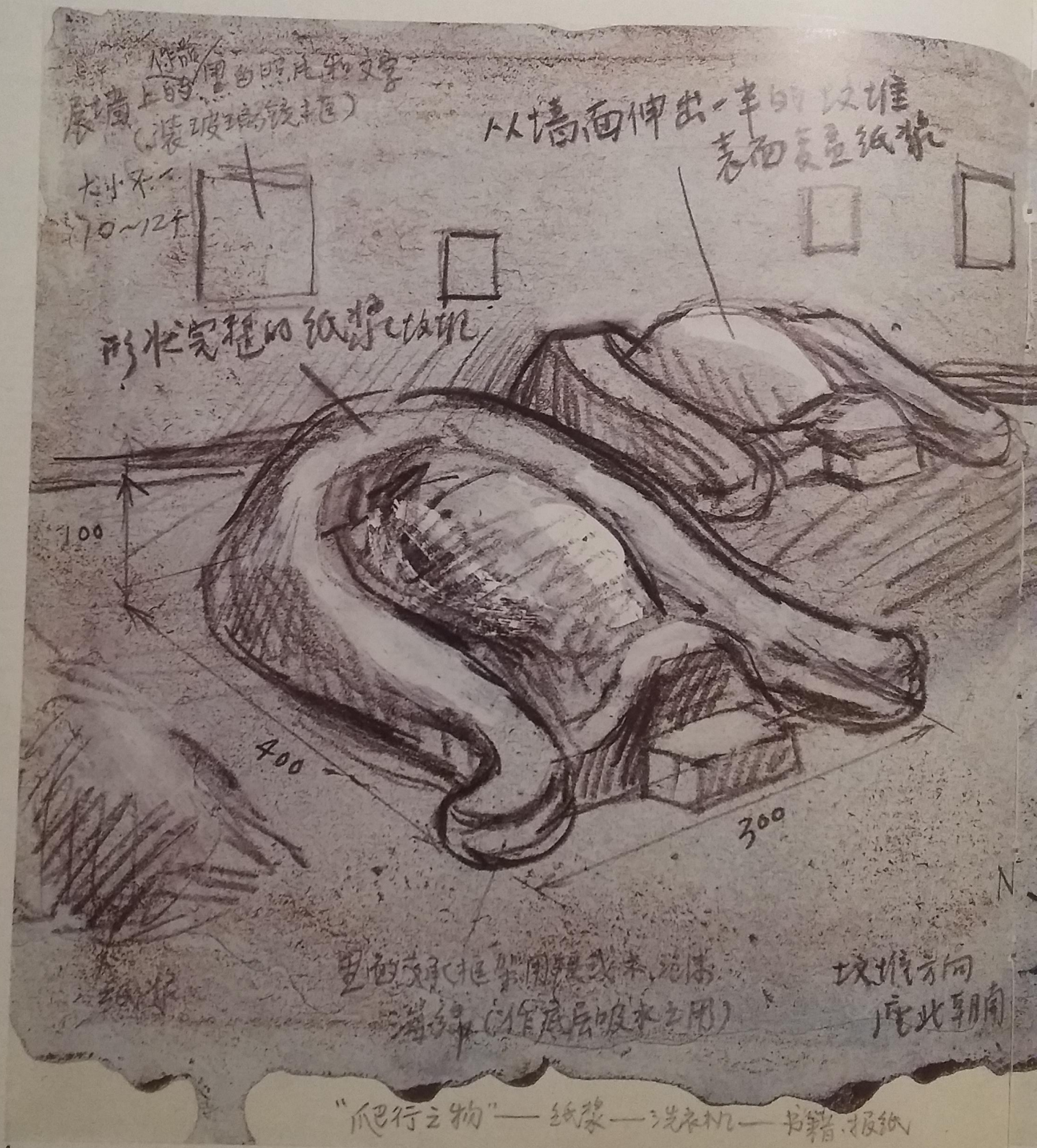
&
Iranienne installée à Londres, Shirazeh Houshiary utilise pour ses sculptures la terre, et plus récemment le cuivre, le zinc et le plomb. Signes orientaux et abstraction sont à l'origine d'une iconographie qui trace l'essence du drame de la division et du rapport à la terre. Son œuvre est symbolique, et ceci éthymologiquement : le symbole est en effet à la fois chargé de connotations érotiques, par suite de la division d'un être unique, et d'énergie en action pour trouver son complément. Le travail de Shirazeh Houshiary a recours au concept de la «Himma» (énergie produite par le cœur — pas seulement en tant qu'organe, mais pour transmettre la force vitale au corps — et l'émotion) ; il renvoie à la relation de la terre nourricière, aux pulsions créatrices, aux énergies vitales, féminine et masculine. L'ombre et la lumière sont les éléments de la création, et le jeu des formes qui se répondent en positif/négatif, qui s'imbriquent l'une dans l'autre, montre la qualité à capter ou à rejeter cette lumière.

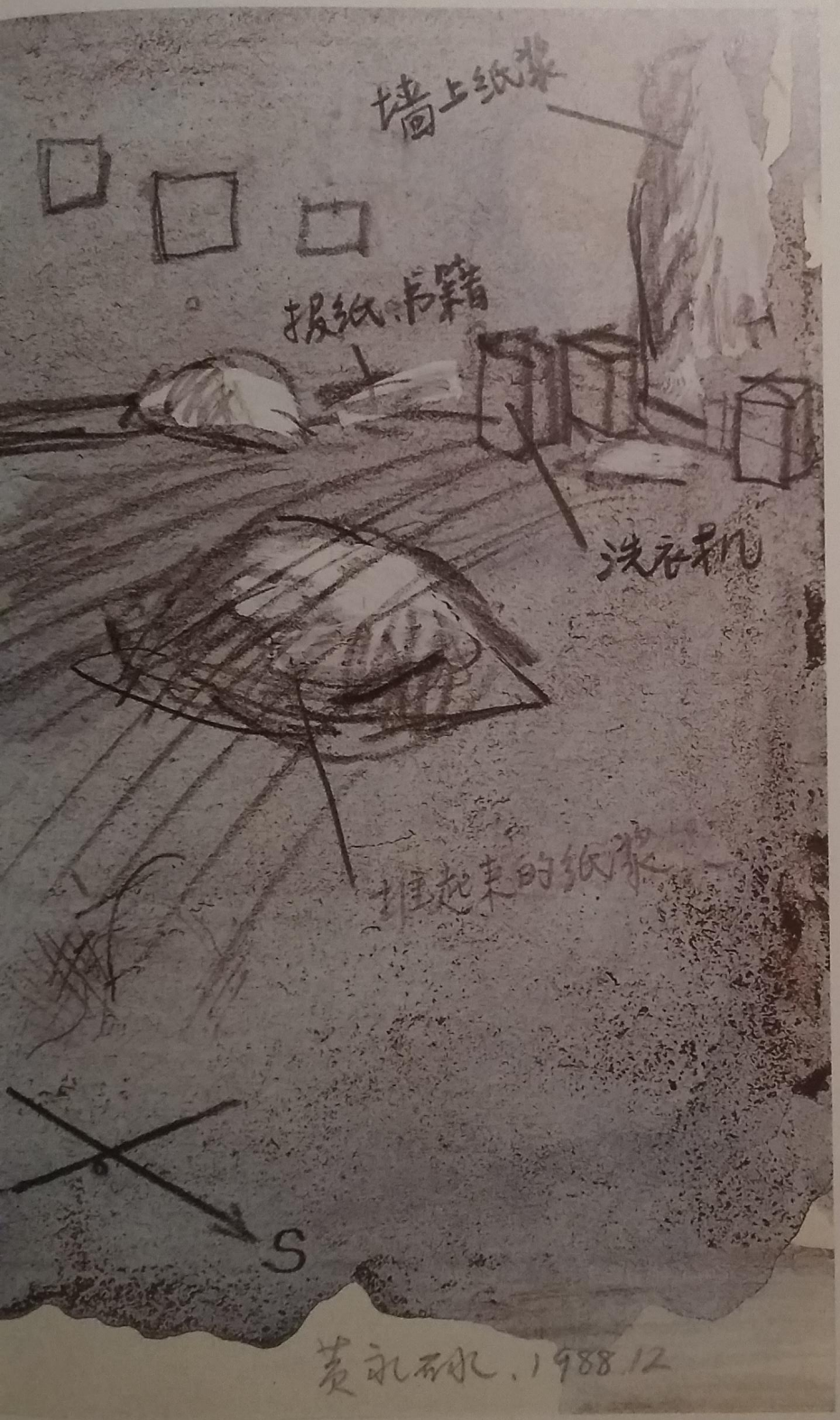
A
Sans titre, 1989
Dessin (techniques mixtes)
sur papier
76 × 57 cm

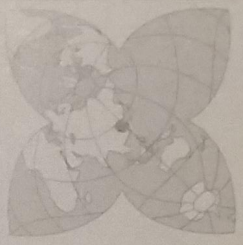
B
Sans titre, 1988
Dessin (techniques mixtes)
sur papier
76 × 57 cm

Ci-dessous,
The Pole of the Sphere, 1989
(Le Pôle de la sphère)
Cuivre, aimant naturel, métal
et feu




展墙上的作品黑白照片和文字
(装玻璃镜框)
从墙面伸出一半的坟堆
表面是纸浆
大小不一
70~12个
形状完整的纸浆坟墓
100
400
300
N
里面放(框架用铁丝,泡沫
海绵(作底层吸水之用)
坟墓方向
西北朝向
"爬行之物"—— 纸浆—— 洗衣机—— 书籍,报纸





Yongping Huang.
1954.
Xiamen, province de Fujian.
Chinois.
Vit à Xiamen.

7

Un proverbe chinois dit : « Dans l'antiquité on n'écrit jamais les choses les plus importantes sur le papier. » Heureusement, il me paraît que l'art est une chose peu importante. Or, ce proverbe est très important pour moi : j'aimerais que tout reste équivoque.

6

Dans son atelier, on peut voir des œuvres réalisées selon les règles d'un jeu de hasard reposant sur le Yi-King, des peintures, sortes de transparences ou de superpositions d'images qui reproduisent des pages illustrées, recto verso, de livres d'art chinois ; un élevage de poussière, une toile placée derrière la cuisinière « enregistrant » les activités culinaires et toutes sortes d'assemblages et de détournement d'objets. Avec un groupe d'amis intitulé Xia Men Dada, il fait des performances et des happenings.
Adversaire farouche de toute forme d'expressionnisme, Huang Yong Ping livre son doute fondamental sur la valeur de la culture et des formes artistiques. Au travers de la métaphore du vêtement sali à l'usage, l'artiste pointe le paradoxe de l'art qui doit, dans son éternel recommencement, échapper à l'étouffement de ceux qu'il fascine.

A

Reptiles, 1989
(aquarelle, projet pour l'exposition)
Pâte à papier, machines à laver, livres, journaux, photographies.
La forme du tombeau ressemble à une espèce d'animal qui rampe (comme la tortue, symbole en Chine de la longévité). La culture est comme le tombeau, mais elle vit toujours, elle rampe toujours, elle est laide comme une tortue. Laver les journaux : laver la culture. « La conception de "culture" doit être toujours relaver et ressécher. »

B

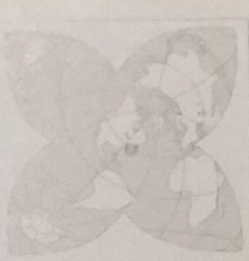
L'histoire de l'art chinois et l'histoire de l'art moderne occidental sont mis dans la machine à laver pendant deux minutes, 1987
Pâte à papier dans caisse en bois
48 × 41 × 70 cm



B







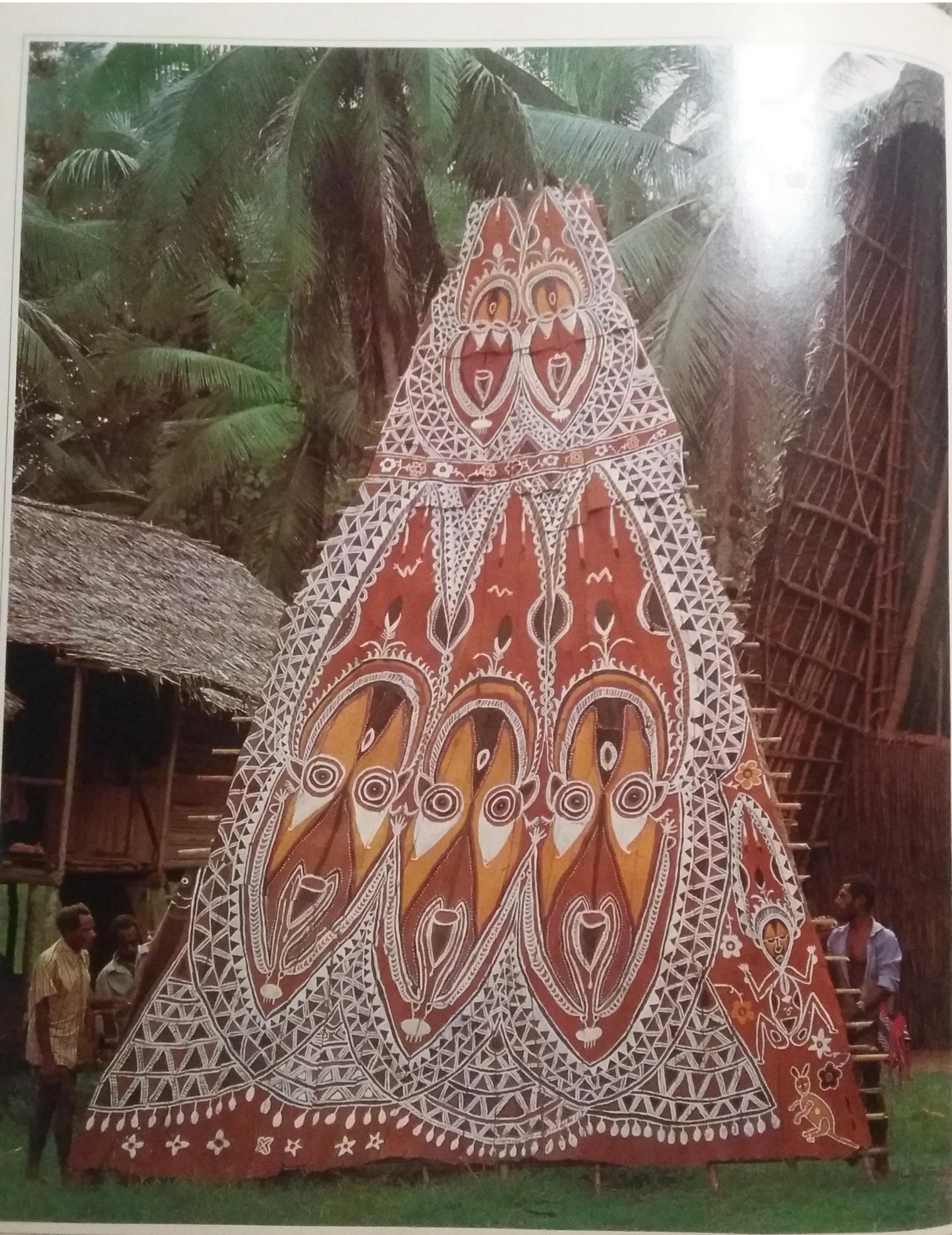
Alfredo Jaar.
9 février 1956.
Santiago, Chili.
Chilien.
Vit à New York.

?
L'art, c'est Godard, ou l'image généreuse.
L'art, c'est Rocha, ou la violence généreuse.
L'art, c'est Duchamp, ou l'intelligence généreuse.
L'art, c'est Cage, ou la folie généreuse.
L'art est un projet de révolution, inachevé.
L'art, c'est la différence généreuse.

Dédié à tous les magiciens de la terre.

&
La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre.
L'Afrique est en train de devenir le lieu de décharge de millions de tonnes de déchets industriels toxiques en provenance des pays dits «développés». Ce «développement» nouveau est la version «moderne» du commerce des esclaves. Bien que ce trafic soit encore à sens unique, il ne s'opère plus dans la même direction. Cet état de fait «nouveau» dans les Affaires internationales ne devrait pas surprendre. Les frontières qui s'étendent «d'Ici à Là» ont disparu depuis longtemps et nous en avons là la preuve ultime. Nul besoin de le dire, les frontières «d'Ici à Là» sont plus solides que jamais. C'est pourquoi je me réjouis d'un effort comme celui de «Magiciens de la Terre» qui devrait ouvrir un peu les véritables frontières, celle qui s'étendent «de Là à Ici».
La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre.
Ce projet ne traite pas de l'Afrique ni des Déchets. Je tente plutôt d'y examiner et d'y affronter le Vide, cet écart qui s'élargit considérablement entre «nous» et «eux», cette «distance» saisissante qui n'est après tout que d'ordre mental. Ce projet traite de «nous» et d'«eux» de façon tout à fait simultanée parce qu'aucune autre alternative ne paraît suffisamment réelle.
La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre.
Alfredo Jaar.

A
La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre

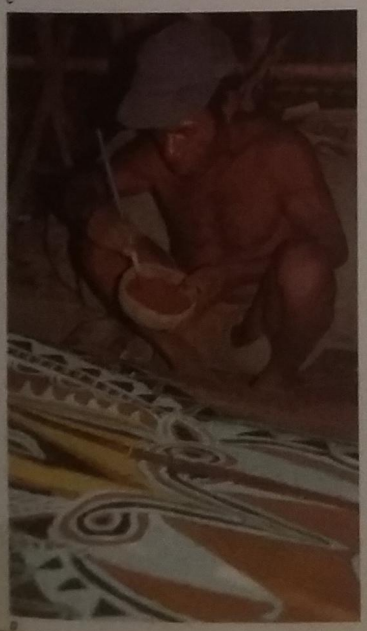




B



C



D



Nera Jambruk.
Environ 60 ans.
Village d'Apangai, région de Maprik East Sepik Province, Papouasie-Nouvelle-Guinée.
Papou néo-guinéen.
Vit à Apangai.

7
La peinture... les bois sculptés pour la maison des hommes. C'est le rêve du ventre des femmes. Depuis le temps d'avant, les femmes ont dans le rêve de leur ventre le savoir des choses de la peinture... Jamais, elles ne le disent aux hommes. Ce savoir-là, il ne faut pas le parler. Les hommes, ils prennent le savoir de la peinture quand ils font l'amour avec les femmes. C'est par là que passe le chemin de la peinture. Les femmes, elles rêvent très loin sur les chemins de l'autre sorte et la peinture et les bois sculptés, ils sont de l'autre sorte. Alors, elles donnent ces chemins à l'homme en faisant l'amour avec lui, quand l'homme entre dans le ventre de la femme. La peinture, c'est le chemin de l'autre sorte, le chemin que l'on ne peut pas dire. Les couleurs, ce sont les marques du chemin. L'homme qui peint, c'est celui qui sait aller sur les autres chemins.
(Extrait d'un entretien François Lupu-Nera Jambruk).

8
Dans la région de Maprik, les villages sont organisés autour d'une ou de plusieurs maisons des hommes. Celles-ci possèdent, sur leur fronton, de grands ensembles d'écorces peintes qui annoncent l'histoire et la mémoire du groupe: elles sont en quelque sorte le «blason et l'emblème» de ceux qui dépendent de telle ou telle maison. Les écorces peintes, comme les sculptures qui les encadrent ou qui ornent l'intérieur de la maison des hommes, sont l'œuvre de spécialistes reconnus comme tels. Ces artistes bénéficient dans le groupe d'un grand prestige. Ce ne sont pas, à proprement parler, des artistes professionnels comme dans d'autres régions du Sepik, mais leur activité plastique les définit aux yeux du village.
François Lupu.

A
Grande peinture de la Maison des hommes, 1988
Ecorces peintes assemblées, pigments naturels
10 × 5 m

B
Maison des hommes, Apangai

C
Peinture sur écorce (détail)

D
Les finitions, 2 août 1988


ВСЕНАРОДНЫЙ ПРАЗДНИК – ДЕНЬ ЗНАНИЙ 1 СЕНТЯБРЯ
СПОРТ – ЗД
ВЫСОКАЯ ЭФФЕКТИ
ШКОЛА — НАШ ДОМ. НАМ ЕГО И БЕРЕЧЬ
СЕГОДНЯ – СТАРТЫ НАДЕЖД, ЗАВТРА – ОЛИМПИЙСКИЕ СТАРТЫ!
НИЗМУ – ЛЕНИНСКИЙ НАКАЗ МОЛОДЕЖИ



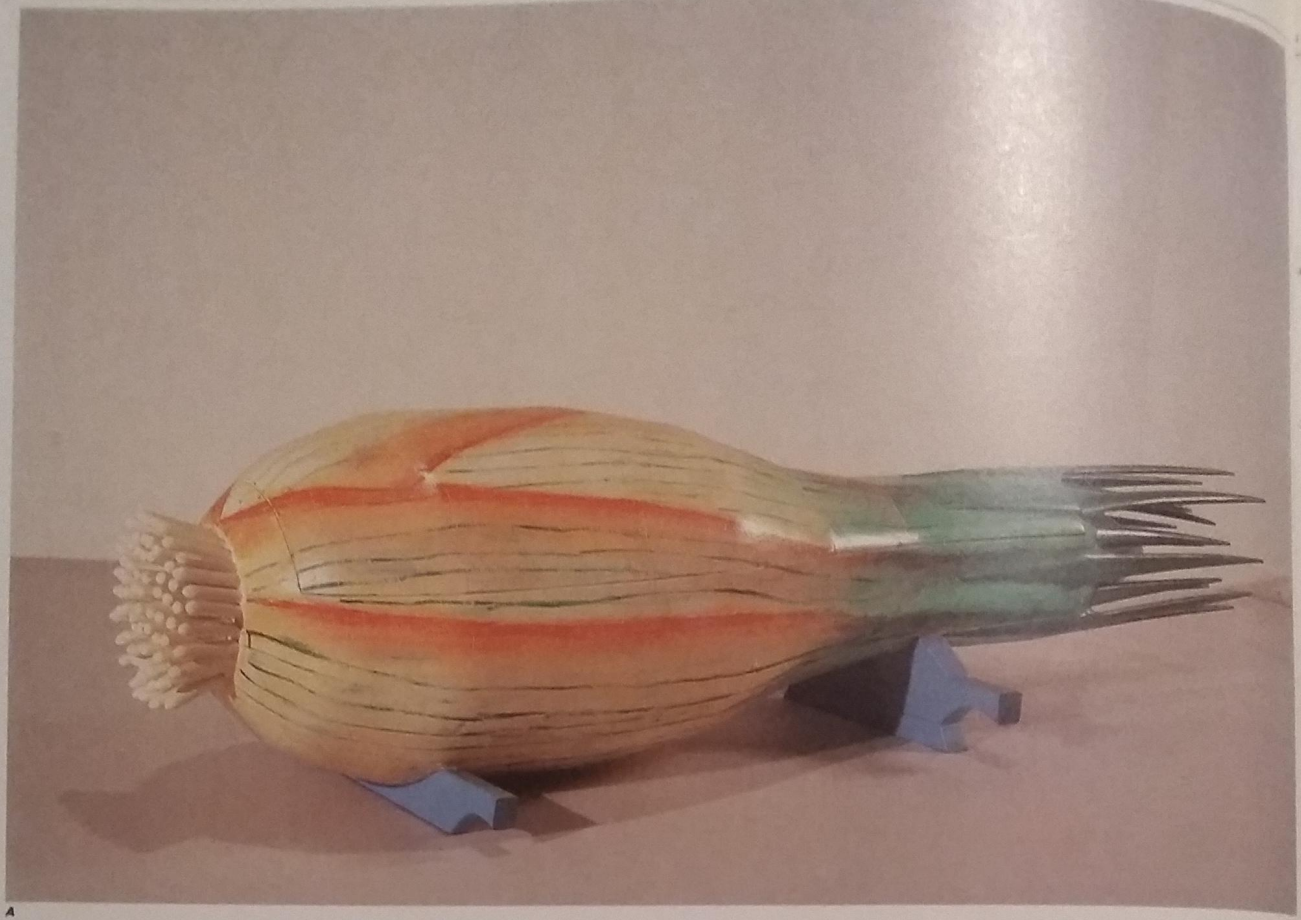


Ilya Kabakov,
30 septembre 1933
Dniepropetrovsk, Ukraine
URSS
Soviétique
Vit à Moscou

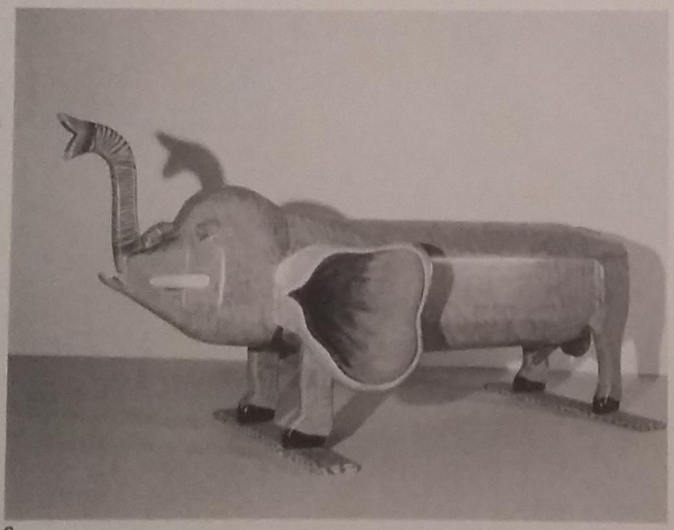
?
C'est est un objet à propos duquel chacun peut dire quelque chose sans savoir ce que c'est

&
Les mots, le langage, les mises en scènes satiriques de la littérature russe, associés aux images familières détournées, usitées sur le ton du réalisme soviétique ou de l'illustration des livres d'enfants, jouent un rôle équivalent dans le chevauchement de genres entrepris par Ilya Kabakov.
Qu'il s'inscrive dans la surface même du tableau, en marge, en légende, sur l'image elle-même, ou encore comme œuvre indépendante, le commentaire monumente de la situation dépeinte, loin d'éclairer ou d'orienter la lecture de l'œuvre, en perturbe la vision. Ni tentative psychanalytique ni étude structurelle d'une société, la proposition de Kabakov, donne à voir la multiplicité des discours possibles sur une image donnée, et démontre l'influence du contexte de sa production sur son interprétation. Toutes les explications univoques et monolithiques condamnent inévitablement au dogmatisme.

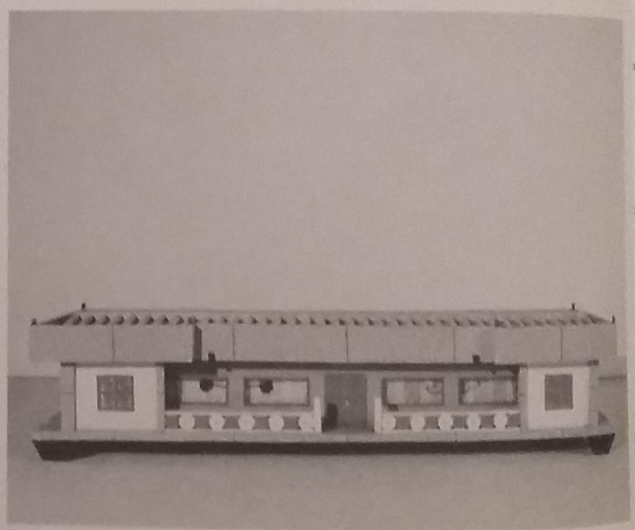
A
L'Homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement, 1981-1988
Installation
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York



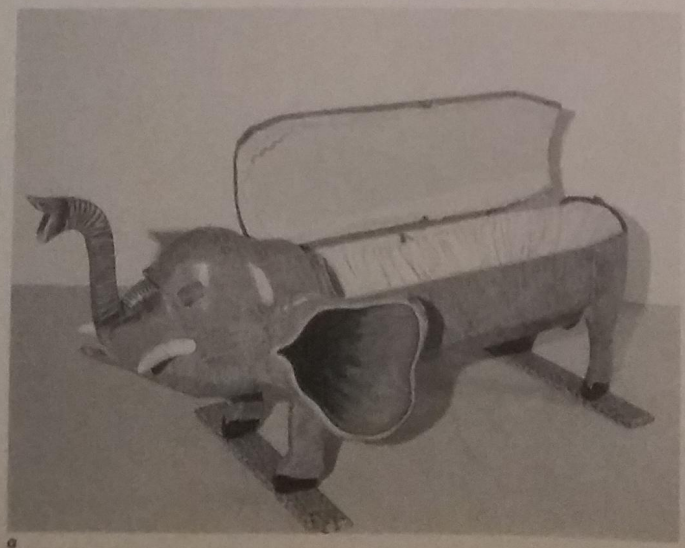
A



C



D



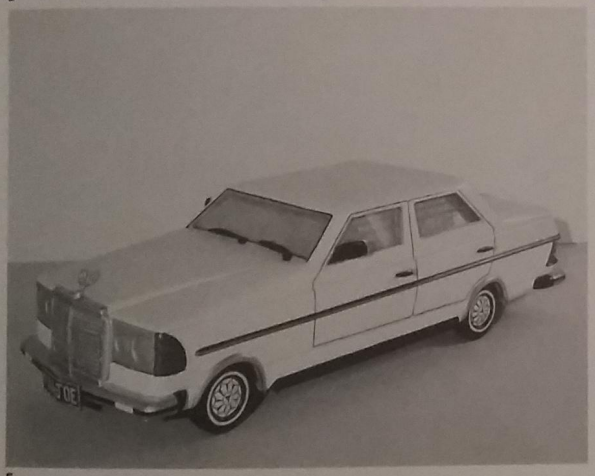
G



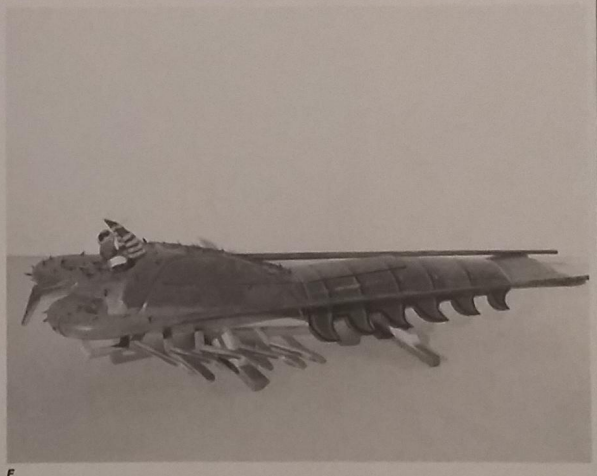
H



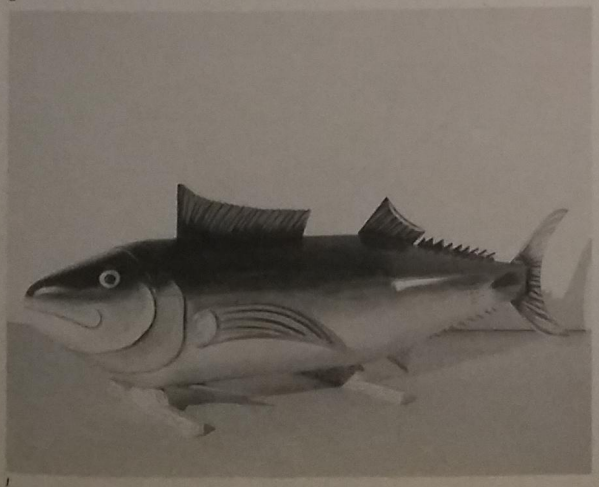
B



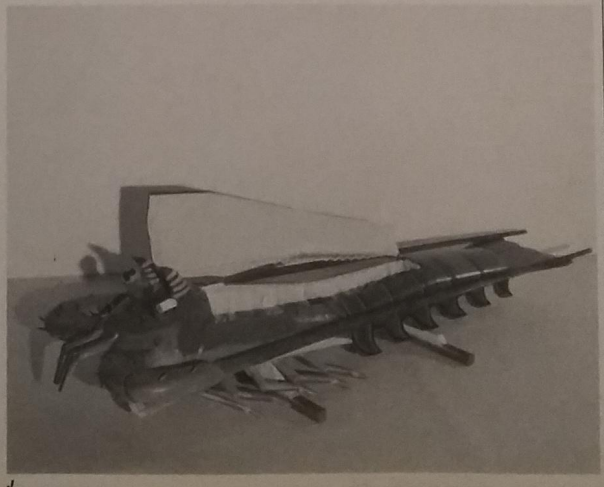
E



F



I



J



Kane Kwei.
1925
Teshie, Accra, Ghana.
Ghanéen.
Vit à Teshie.

A
L'histoire veut que l'oncle de Kane Kwei, brillant pêcheur, se sentant mourir, demanda à son neveu, au demeurant bon charpentier, de lui fabriquer un cercueil sur le modèle de son bateau. Le deuxième cercueil fut une Mercedes. Le jour des funérailles, le cercueil fut promené dans la ville et obtint un immense succès. Depuis lors, les familles les plus fortunées enterrent leurs morts dans des cercueils aux formes les plus variées. Ces cercueils honorent les défunts, montrent leur réussite et celle de leur clan ; de véritables fortunes sont ainsi dépensées à cette occasion. Ces cercueils extravagants sont choisis par la famille du défunt, le plus souvent selon leur appartenance sociale ou leur profession (un lion pour le chef traditionnel, une Mercedes pour le patron d'une compagnie de taxis, une poule pour une mère de famille nombreuse !...) et s'inscrivent de façon singulière et originale depuis une vingtaine d'années, dans la tradition des cultes funéraires de l'Afrique occidentale.

Cercueils, 1988
Bois peint

A
Oignon
70 × 265 × 70 cm

B et E
Mercedes
70 × 220 × 80 cm

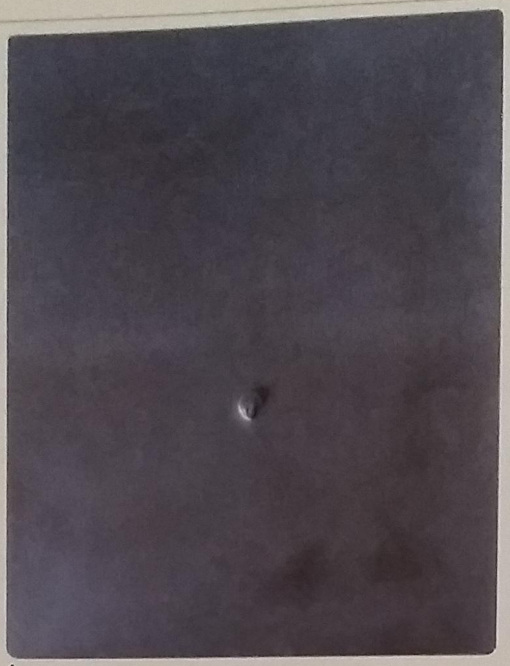
C et G
Elephant
110 × 240 × 80 cm

D
Maison
50 × 220 × 80 cm

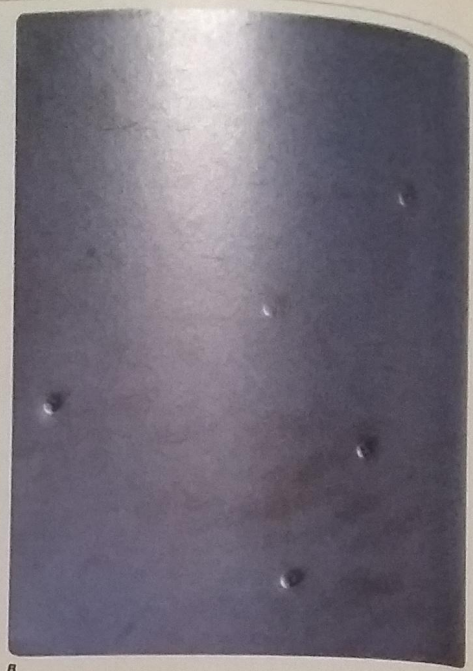
F et J
Homard
75 × 330 × 110 cm

H
Aigle
130 × 240 × 110 cm

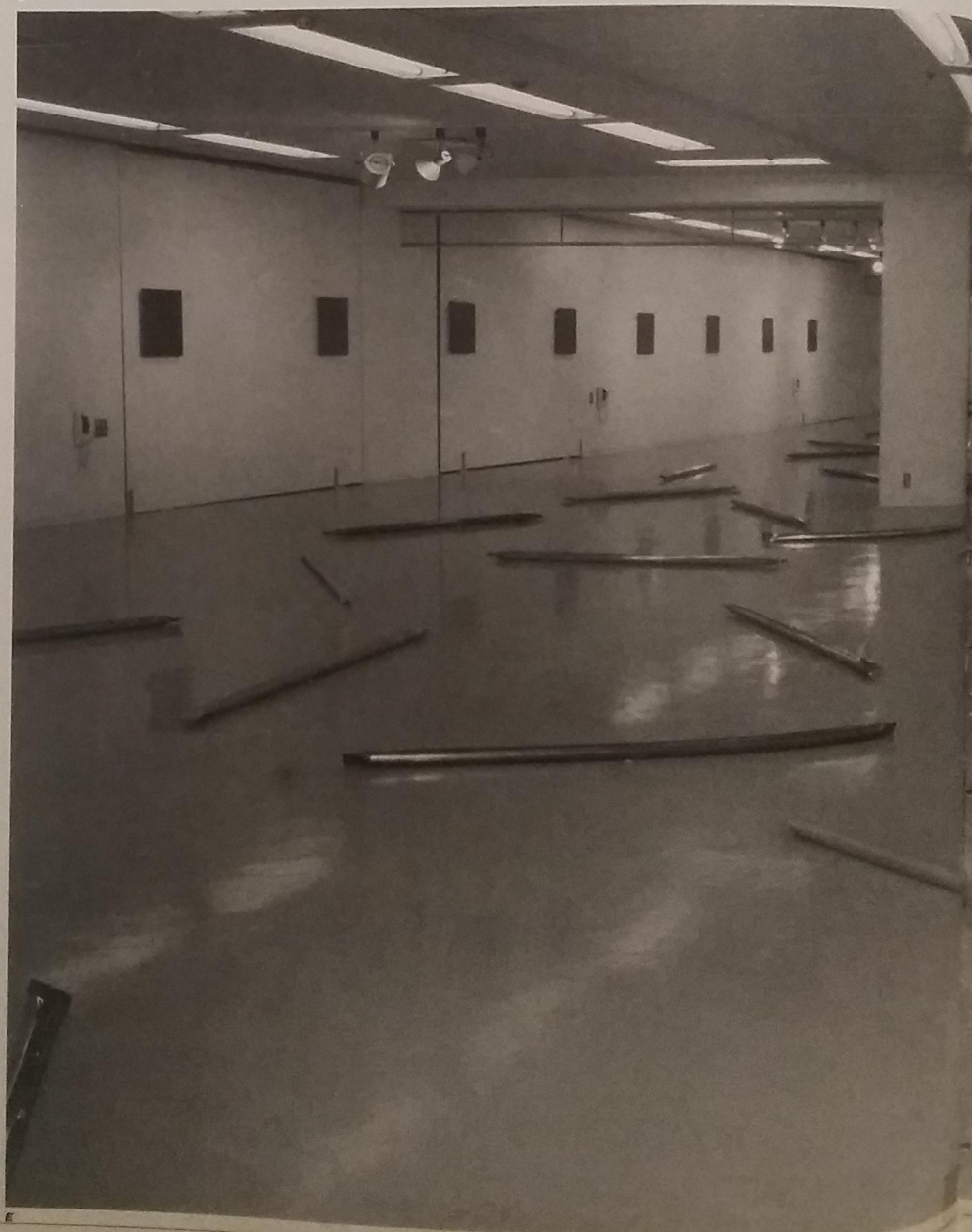
I
Poisson
80 × 270 × 70 cm



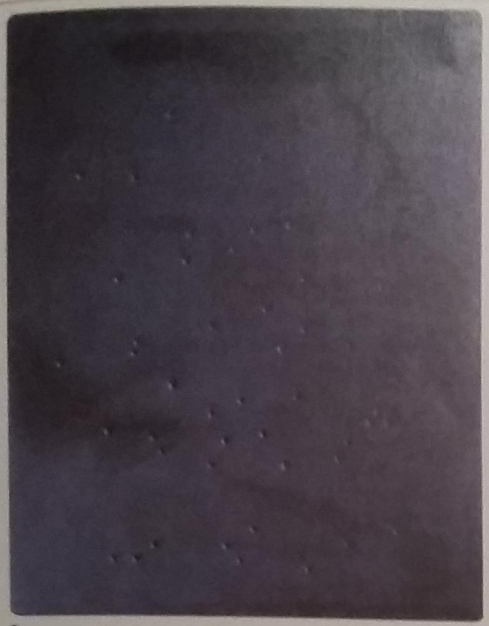
A



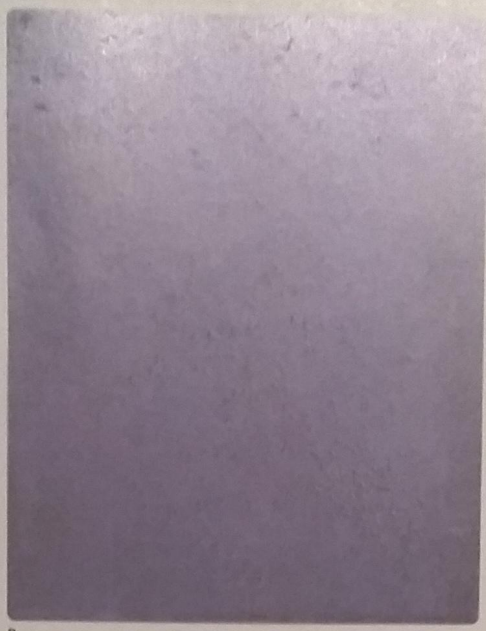
B



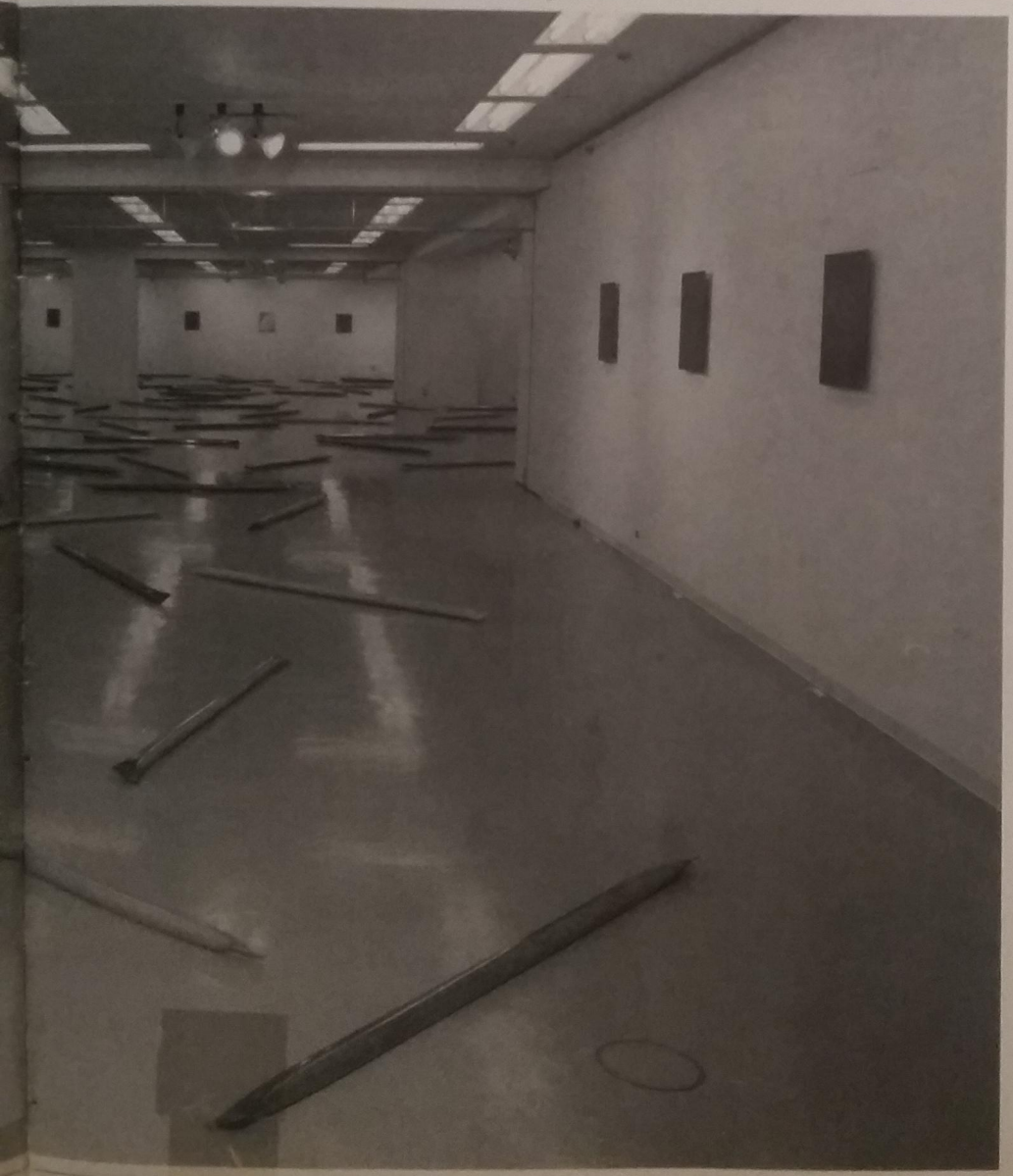
E



C



D





Tatsuo Kawaguchi.
15 février 1940.
Kobe, Japon.
Japonais.
Vit à Kobe.

?
L'art est une aventure de l'esprit. Ce qui détermine la direction de mon art c'est la mise en relation des objets. Et ce qui m'intéresse le plus, c'est de créer de nouvelles relations.

&
Kawaguchi participe en 1965 à l'exposition «Impersonal» dont toutes les peintures réalisées par plusieurs artistes étaient identiques. Il est ensuite l'un des principaux acteurs du mouvement Mono-ha : une pierre brute traversée par un tube fluorescent, de 1971, en représente l'un des chefs-d'œuvre. Il s'attache ensuite à des travaux sur les métaux et leurs propriétés de conducteurs d'énergie. L'évolution de ses recherches, sans concession aux facilités esthétiques, l'a amené à réaliser une œuvre où le plomb et divers autres métaux servent à protéger de la radiation nucléaire les éléments nécessaires à la survie de la nature.

A, B, C, D
Relation-Seed/Relation-Semence
45,8 × 36,4 × 1 cm

Aubergine, 1986

Sésame noir, 1986

Kaki, 1986

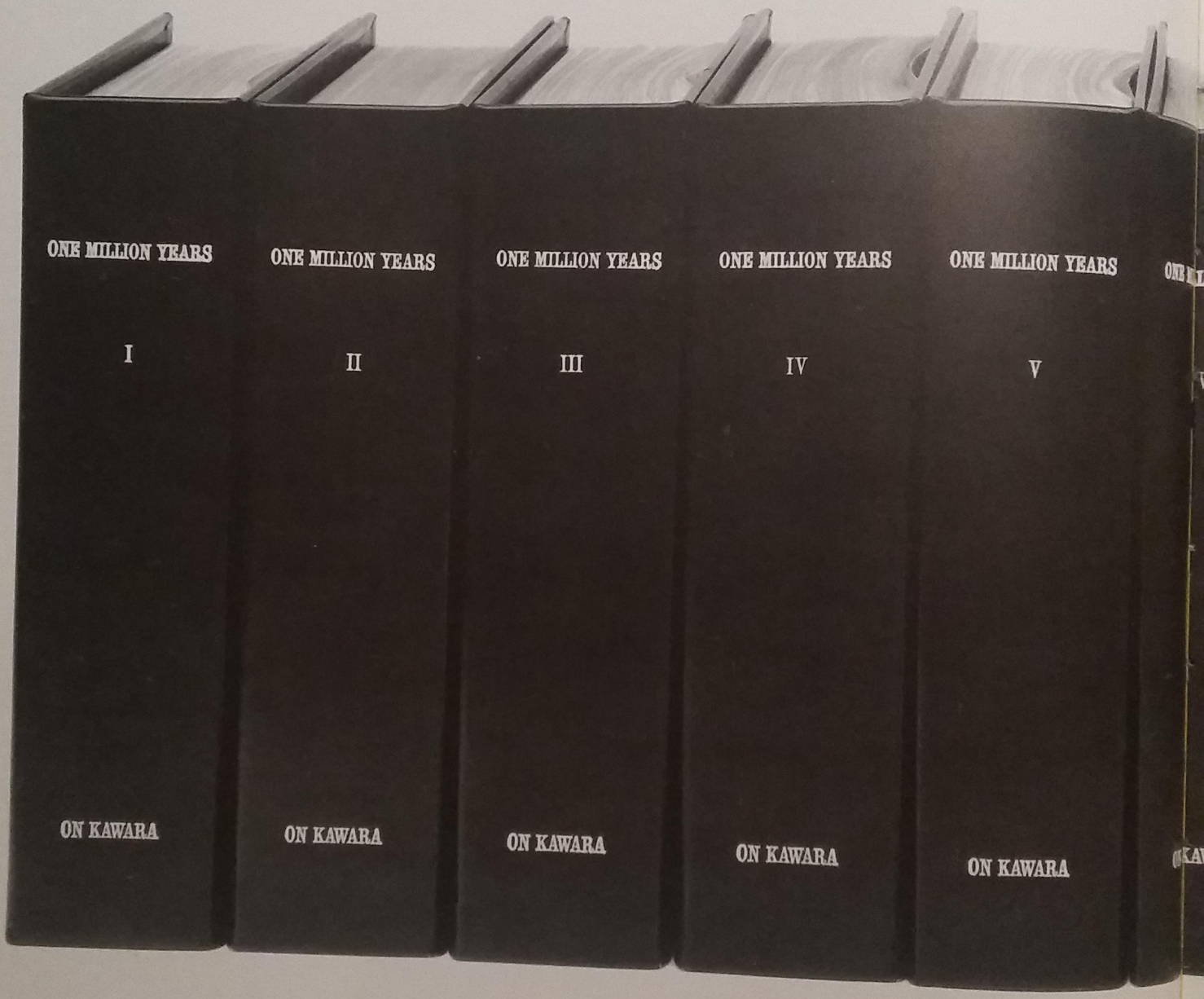
Haricot de soja vert, 1986

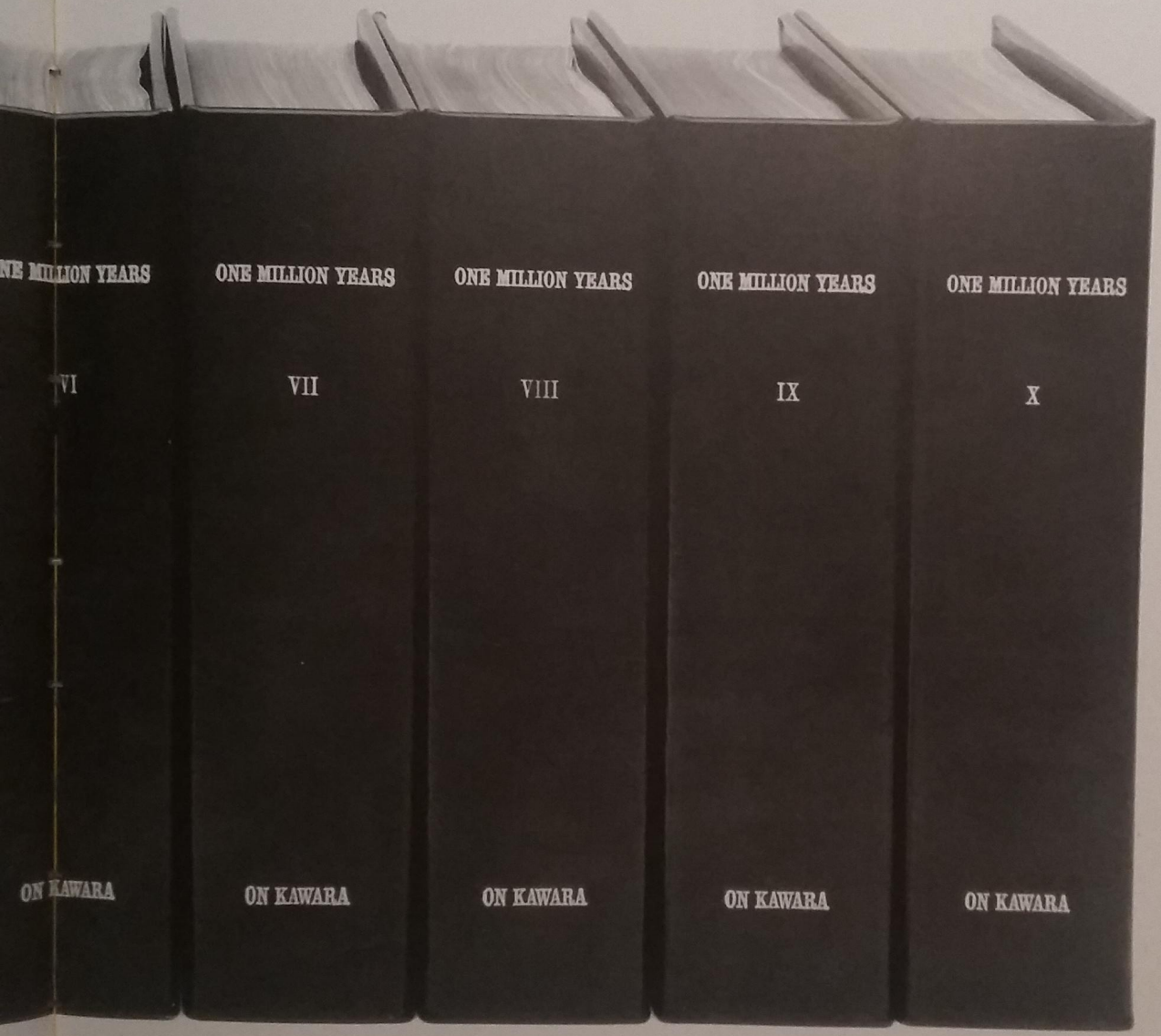
E
Relation-Water/Relation-Eau
Barres de cuivre/eau

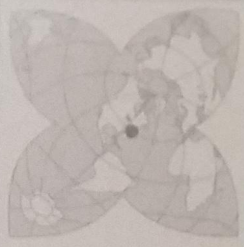
Relation-Clay/Relation-Terre
Barres de laiton/argile

Relation-Air/Relation-Air
Barres d'aluminium/air

8 × 5 × 164 cm chaque barre


ONE MILLION YEARS
I
ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
II
ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
III
ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
IV
ON KAWARA
ONE MILLION YEARS
V
ON KAWARA



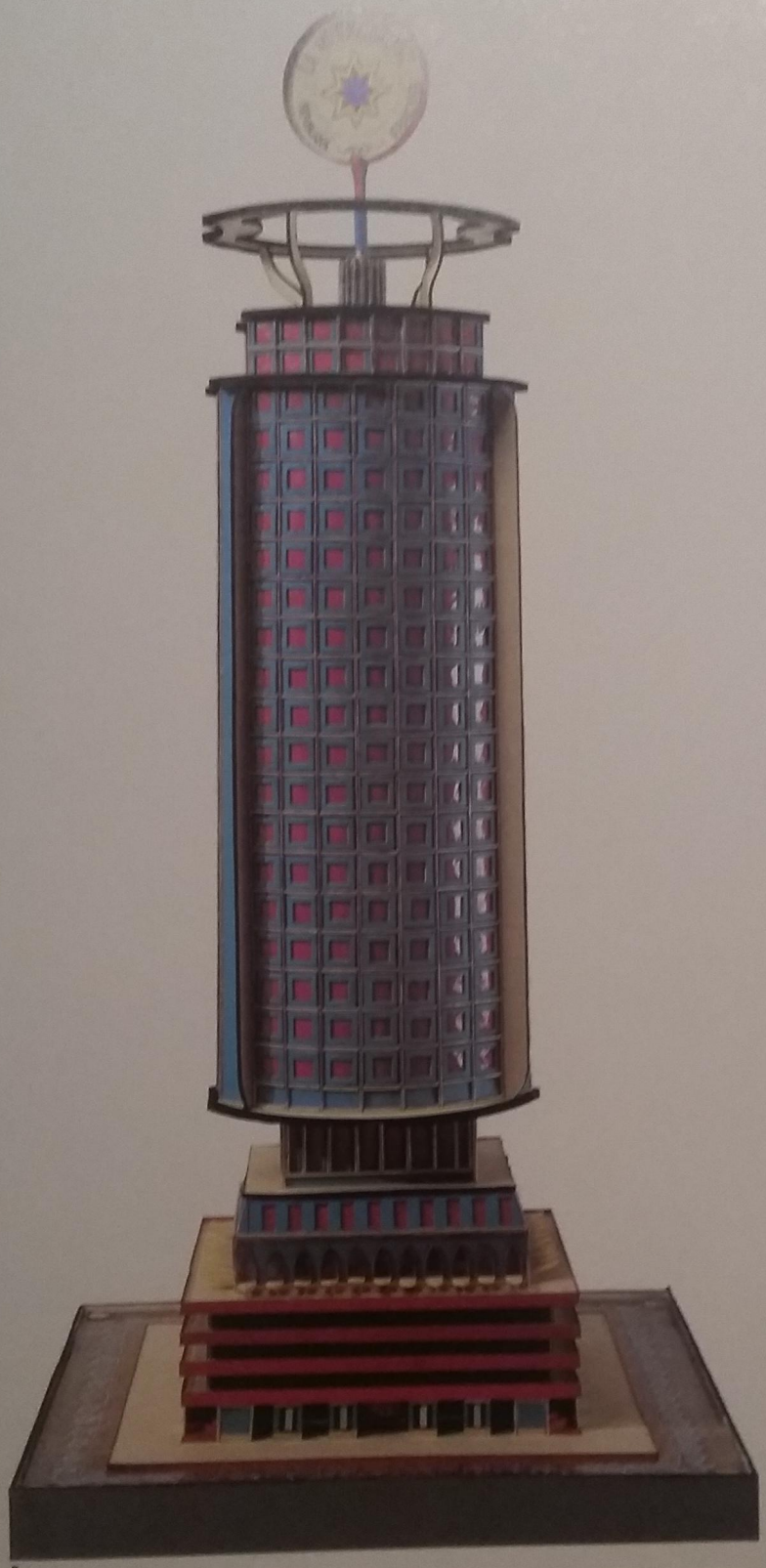


On Kawara.
20 599 jours.
(18 mai 1989).

A
On Kawara peint des *Date Paintings* depuis 1966. Chacune de ces peintures a été réalisée le jour même de la date qui est peinte sur la toile. La production annuelle varie de 63 à 241 peintures ; elles se répartissent en plusieurs catégories désignées par des lettres. Chacune de ces peintures est monochrome et dans une couleur spécifique. La date est toujours de couleur blanche. Chaque peinture est conservée dans une boîte en carton spécialement conçue qui contient en outre une page entière ou particelle d'un journal local du jour. Chaque peinture porte un sous-titre.
Les *Date Paintings* sont accompagnées de plusieurs séries de classeurs dont les «One million years past» et «One million years future». Ces «calendriers» donnent la mesure visuelle du temps et de la ténuité de notre histoire. Cette œuvre implique une mobilisation totale de l'être sur le présent, sur tout ce qui se concentre au cœur même de l'existence pour prendre la forme d'une rigueur ascétique.

A
One millions years — past:
A tous ceux qui ont vécu
et sont morts


LA MONTEE
DESCENTE





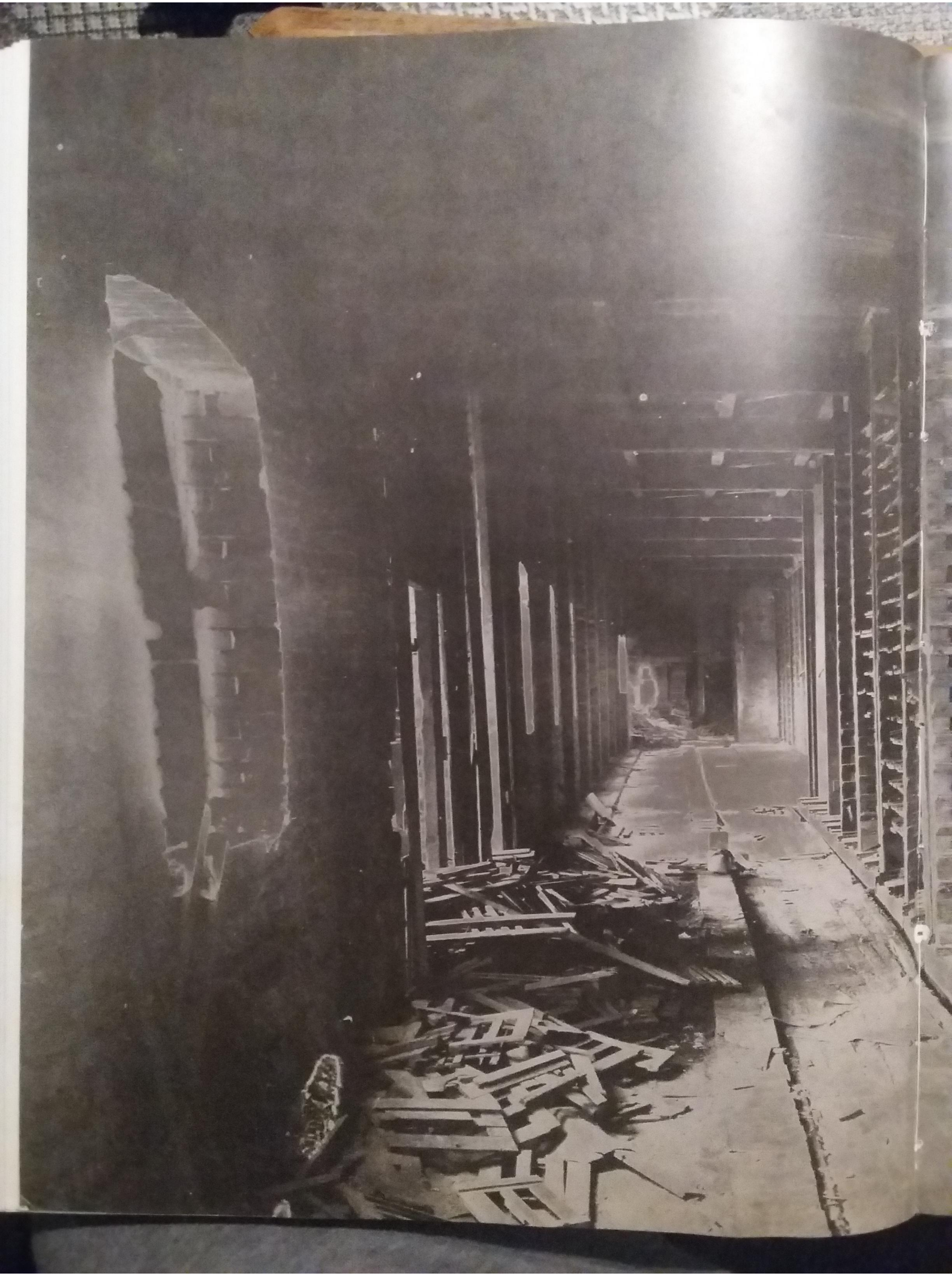
Bodys Isek Kingelez
27 août 1948
Kimbembele-Ihunga, Zaïre
Vit à Kinshasa, Zaïre

7
L'art, un produit rare de grandes valeurs réflexives, accompagné de sérieux mouvements d'imagination, que l'auteur de cette invention s'orients vers les promesses de sacrifices plus chers d'avenir meilleur et espéré.
L'art avec toutes ses conséquences de maturité, de créativité, est une forte richesse cachée dont l'exploitation exige la patience, ainsi que le respect des talents qui sont propres à ce dernier afin d'être à la mesure de son savoir.
L'art, nécessité indispensable, est un progrès qui marque l'importance d'une personne, d'un usage ou d'une ville en développement harmonieux.
L'art est un haut savoir de bien faire pour enfin, bien vivre, car il est un type de renouveau individuel et collectif du modernisme.

6
Bodys Kingelez est le type même de l'artiste autodidacte dont l'art ne s'inscrit dans aucune des grandes traditions africaines de sculpture, de masques ou de peinture murale. Ses maquettes d'immeubles modernes sont purement imaginaires et n'ont aucune finalité fonctionnelle avouée.
Ce goût d'un travail méticuleux qui ne laisse rien au hasard aussi bien dans l'apparence extérieure de la maquette que dans l'agencement intérieur, ce sens du matériau qui doit traduire le plus fidèlement l'intention architecturale, Bodys Kingelez les doit en grande partie aux années passées dans le département de restauration de masques du Musée national de Kinshasa. Il appartient à cette classe d'artistes animés à la fois par une passion et une véritable vision. Le seul spectacle d'architecture moderne qu'il a pu contempler avant de venir à Paris dans le cadre de «Magiciens de la Terre» est celui de la voie Triomphale au cœur de Kinshasa.
Une étrange complicité formelle semble s'instaurer entre ces «extrêmes maquettes» comme les appelle Bodys Kingelez et des monuments «postmodernes» bâtis à des milliers de kilomètres de là, sous d'autres cieux.

A
La Croix du ciel, 1989
Papier, carton, plastique de récupération
90 × 65 × 50 cm

B
La Mitterrandéenne française, 1989
Papier, carton, plastique de récupération
85 × 45 × 45 cm



Anselm Kiefer.
1945-
Donaueschingen, RFA.
Allemand.
Vit à Hornbach-Odenwald.

A
Volkszählung
(recensement de la population)

Volkszählung

Anselm Kiefer
1945
Deutsches Reich
Allemand
Vit à Hornbach-Odernwald

A
Volkszählung
(recensement de la population)

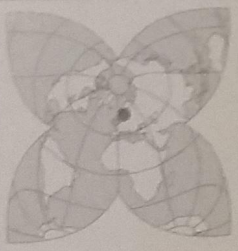
Volkszählung



A



B



Per Kirkeby.
1938.
Copenhague.
Danois.
Vit à Copenhague.

&
Malgré l'étonnante diversité de son œuvre, Per Kirkeby reste un artiste traditionnel dans un contexte européen, et particulièrement nord-européen. Jeune homme, au début des années 60, il a appartenu à l'EKS, l'École d'art expérimentale de Copenhague très liée à Joseph Beuys et aux artistes de Fluxus. Parallèlement formé à la géologie, il a effectué de grandes expéditions au Groënland et dans d'autres pays (son film sur l'une de ces expéditions est un document très humain et très divertissant). Il a réalisé de nombreux documentaires et films d'artistes, influant des symboles iconiques comme Brigitte Bardot et Asger Jorn, et a largement écrit sur l'histoire de l'art. Il est davantage connu aujourd'hui pour ses peintures, ses sculptures de brique, teintées toutes deux de références culturelles danoises locales et autres, et pour ses bronzes moulés. Certains seront présentés ici : des parties du corps, un paysage naturel et des formes architecturales combinées entre elles à une échelle monumentale.

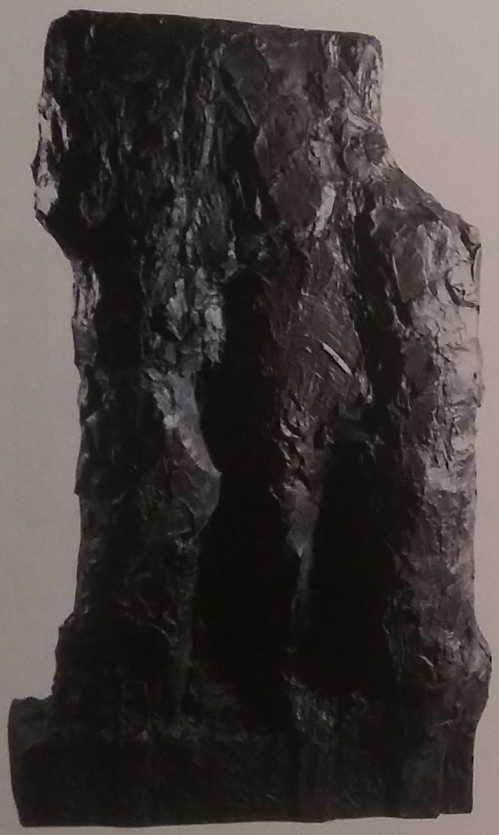
A
Tour I, 1985-1987
Bronze
220 × 150 × 75 cm

B
Tour II, 1983-1984
Bronze
196 × 122 × 48 cm

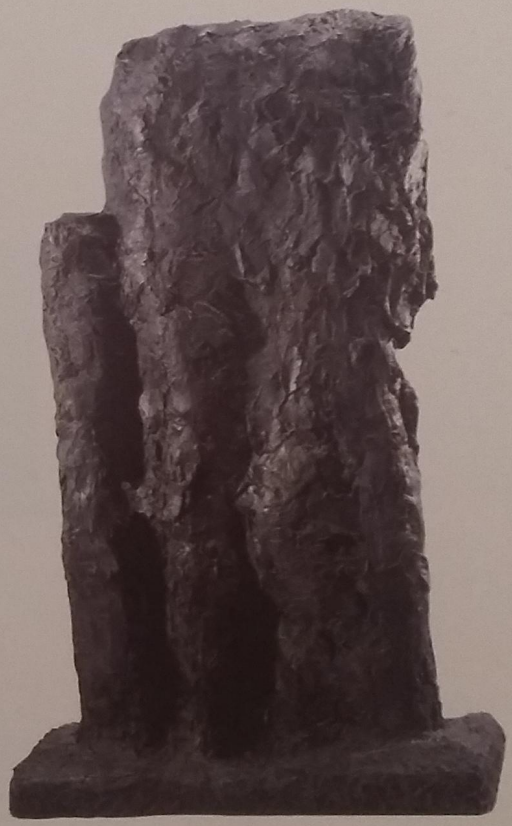
C
Torse I, 1983
Bronze,
201 × 130 × 58 cm

D
Torse II, 1983-1984
Bronze
196 × 122 × 48 cm

Galerie Michael Werner,
Cologne



C



D

ŁEET

TSOII



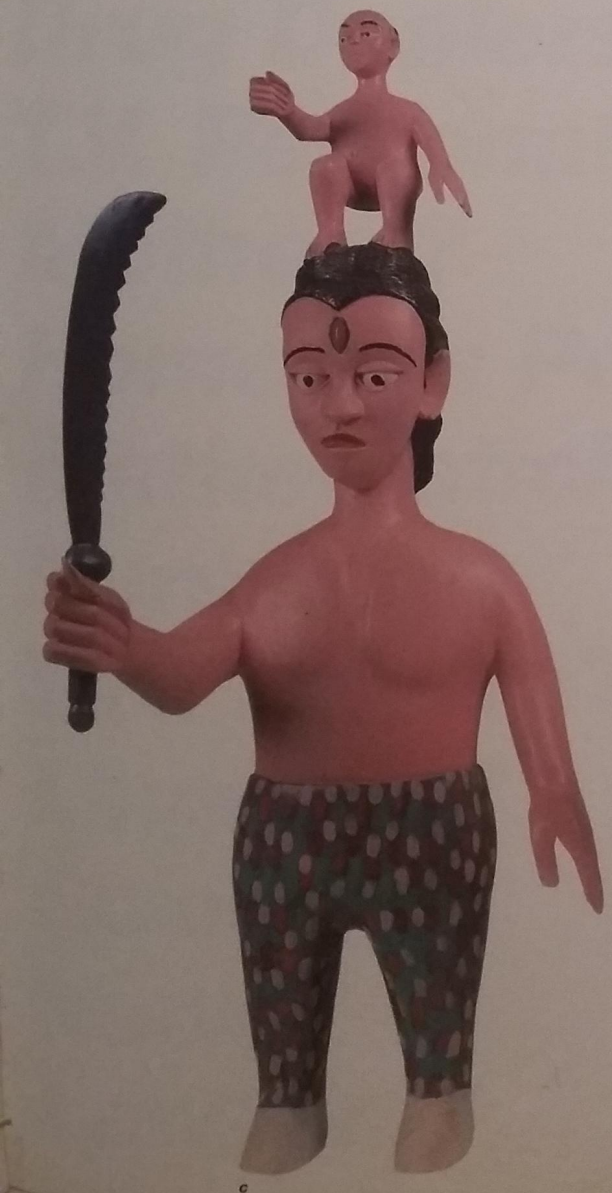
John Knight.
1945.
Hollywood.
Américain.
Vit à New York.

7
Whose on first
What's on second
(Extrait du film Naughty Nineties, *1945 de Bud Abbott et Lou Costello)*

8
Leetsoii, 1987
Conçue pour mon exposition à la galerie Hoshour d'Albuquerque, au Nouveau Mexique, en décembre 1987, cette installation *in situ* consiste en une moquette qui tapisse tout le sol de la galerie. Cette intervention d'un seul tenant présente une surface dont les motifs successifs représentent les formes géométriques primaires des minéraux tels qu'ils ont été codifiés par le Service gouvernemental de recherches géologiques (United-States Geological Survey). Chacun des huit «points» qui composent le grand motif floral représente l'uranium ; les formes individuelles plus petites représentent l'étain. Cette moquette disponible pour le grand public a été conçue idéologiquement pour simuler la production artistique des mouvements artisanaux et produite à l'échelle industrielle.
Leetsoii signifie en diné (navajo) : uranium.







C



Agbagli Kossi.
1934
Bè, Togo.
Togolais.
Vit à Bè.

A

«Je m'appelle Agbagli Kossi et j'ai 54 ans. J'ai toujours vécu à Bè, dans cette maison que j'ai agrandie progressivement.
Si je suis aujourd'hui sculpteur, ce n'est pas par métier que m'aurait transmis mon père ou un parent, c'est par don personnel qui m'est venu comme ça, à l'adolescence. Mais... je ne peux pas te raconter tout cela sans y être autorisé par mon «vodoun». Et pour que je puisse lui parler, il me faudra faire une petite cérémonie spéciale, lui faire une offrance qui coûte 1 200 F. Redis-moi ton nom complet. Je vais voir s'il y est a priori favorable...»
A. se lève, entre dans une petite pièce proche, à droite du corridor d'entrée, y demeure quelques minutes, parle à voix basse, agite une clochette et revient nous trouver.
«Quand peux-tu revenir? Mercredi soir? C'est bon. Mais d'abord, tu vas prendre une feuille de papier, il faut écrire AGE et marquer aussi que tu as besoin d'informations et de quel genre. Tu as compris? Écris ça! Maintenant, tu placeras ce papier sous ton oreiller mardi soir avant de t'endormir et pendant ton sommeil, tu verras déjà les réponses à tes questions. Tu penseras bien tout ce qu'il faut. Attention, ce que je dirai... il faudra me croire hein? A mercredi.»
Au soir dit, A. nous attend, souriant, visiblement autorisé par son fétiche à parler de lui et de son art. Il fait sombre dans sa cour, très chaud et poisseux, il faut griffonner sur ses genoux, patienter pendant la traduction parfois laborieuse de questions que j'ai pourtant simplifiées, c'est-à-dire présentées comme naturelles, à l'extrême.
«Ça va, j'ai fait la cérémonie dont je t'avais parlé et j'attends tes questions.» Il se lève presque aussitôt et revient, portant une petite statuette poussiéreuse avec laquelle il consentira à l'avance à se faire photographier. Surprise. Il s'agit bien du fétiche qui le guide et l'inspire et sur lequel va évidemment se concentrer toute la première série de questions posées. L'objet représente un petit personnage de 25 cm de haut environ, plutôt de sexe féminin, orné de cauris et de petites ficelles. Une fiche du même bois, longue de 5 cm environ, ornée à l'extrémité d'un cauri, est plantée dans la poitrine un peu en dessous des seins.
«Je t'ai dit que c'est ce fétiche qui a décidé un jour de ce que je suis et c'est lui qui règle ma vie depuis lors. J'avais 26 ans, mon père, décédé en 1951, était mort depuis deux ans. J'avais un peu eu l'idée de sculpter et j'avais fait un vague apprentissage pendant trois mois mais ça marchait mal. En réalité, j'étais déjà menuisier et c'est en me rendant ce jour-là en forêt pour y trouver du bois que mon destin s'est brusquement modifié.
[illegible] j'ai entendu une voix [illegible] mon nom. J'ai [illegible] me dire rien [illegible] devait venir de [illegible] à la fois, rien à faire, je n'apercevais rien. Finalement, je me suis assis et j'ai trouvé ce fétiche qui s'est fait connaître et qui m'a dit qu'il guiderait désormais mon destin. C'est lui qui a tout déclenché... Comment je l'appelle? c'est lui qui a dit son nom: SOSSIVI (l'enfant de l'idole). C'est Sossivi qui m'a donné l'impulsion de sculpter, qui inspire mes gestes, qui fait que j'imagine pendant mon sommeil les figures à réaliser. Ce n'est pas un objet qui existait déjà dans la famille. Certes, mon père était devin de la religion traditionnelle (bokono) mais personne n'avait vu Sossivi jusqu'à ce qu'il se révèle à moi ce jour-là dans la forêt.
«Sur son impulsion, j'ai donc sculpté mon premier objet, un personnage plus grand que Sossivi lui-même et c'est un Blanc qui le premier l'a remarqué et acheté. Je me suis alors mis à en sculpter d'autres, mais cinq mois ont passé sans qu'aucun client ne se présente. Enfin, les premières commandes sont venues, on m'a demandé des figures pour décorer les tambours traditionnels. D'un peu partout, on est venu voir celui dont on avait remarqué les œuvres et c'est ainsi que ma réputation a grandi. Bien sûr, il y a d'autres sculpteurs comme moi mais ils sont tous hors la ville. Ici, à Lomé et au cœur de ce quartier, je suis le seul.
«Lorsqu'on me commande une statue, les Blancs par exemple, on ne me dicte pas ce que je dois faire: on se contente toujours de me dire: fais comme tu as l'habitude, c'est bien ainsi et ça nous plaît. Oui, il est exact qu'à chaque fois je donne à mes objets un traitement magique particulier, j'y place des substances connues de moi seul en pratiquant des trous absolument invisibles ensuite: pour vérifier ce que je dis, il faudrait fendre les statues.
«J'insiste bien là-dessus: depuis le tout premier jour, c'est Sossivi et lui seul qui inspire mon travail et me donne la force et le goût de faire ce que je fais. Il est mon guide et mon protecteur. Bien sûr, c'est à lui que je suis allé l'autre soir demander s'il m'autorisait à te parler de moi et de mon art. D'ailleurs, je renouvelle de temps à autre le pacte d'alliance qui nous lie par une petite cérémonie, tous les trois ou quatre mois, avec des offrandes de plusieurs sortes. Chaque fois, c'est Sossivi qui me donne l'imagination. Pour moi, il est sans prix, même pour deux millions, jamais je ne m'en séparerai. On ne peut pas me le voler puisqu'il a sa propre chambre où il est bien protégé. En plus, il m'aide beaucoup à me défendre de mes ennemis. Quand j'ai besoin de lui parler, de lui commander de déjouer les plans ou les mauvaises pratiques de ceux qui me veulent du mal, je retire cette petite fiche qu'il a dans la poitrine avant de me mettre en communication avec lui; pour l'armer, je verse de la boisson dans cet autre trou qu'il a sur le sommet du crâne, je lui confie mes souhaits et, la communication étant terminée, je remets en place la fiche dans le trou de sa poitrine. L'action défensive est alors en marche et il veillera à me protéger.
«Bien sûr, Sossivi a aussi ses exigences et j'ignore quelle serait sa punition si je lui désobéissais car je n'ai jamais osé. Ainsi, quand je sculpte une figure pour un Blanc, je dois m'abstenir de toute sauce gluante et de toutes relations sexuelles aussi longtemps que le travail n'est pas achevé. Sossivi m'a prévenu: si je suis franc avec le monde, correct et honnête, il me garantit la vie jusqu'à l'âge de 104 ans. Sinon, je mourrai à 98 ou 99 ans seulement. C'est fort, n'est-ce pas? car, sur les trente-deux que nous étions de ma génération, il n'en reste déjà plus que deux, un autre et moi-même, et je n'ai encore que 54 ans.
«Parmi mes enfants, j'ai un fils de 20 ans. Eventuellement, je lui transmettrai mon savoir..., et Sossivi par la même occasion. Mais... c'est encore à voir. Il faut que ça l'intéresse vraiment.
«Pour tous les Blancs qui visiteront l'exposition de France, je peux dire que... je travaille pour tous. Mon travail peut intéresser tout le monde. Mais la vie change, tout évolue. S'il en est parmi eux qui veulent venir me voir ou qui sont prêts à m'aider à me perfectionner ou à m'envoyer un billet d'avion... qu'on leur donne mon nom et mon adresse.»
Propos recueillis à Lomé, nov. 1988, par Philippe David.

A
Ayo, 1987
Être surnaturel à trois têtes
Bois peint
60 × 20 × 20 cm

B
Densu et Yasu, 1987
Etres surnaturels appartenant au peuple légendaire des eaux du fleuve
Bois peint
70 × 25 × 50 cm

C
Asafo, 1987 (Le Messager)
Chargé d'une mission par son chef, il est si attentif à la réussir qu'on a représenté celui-ci sur sa tête
Bois peint
110 × 42 × 45 cm

Who are the magicians

Doctors?
Politicians?
Plumbers?
Writers?
Arms Merchants?
Farmers?
Movie Stars?
Accountants?
Artists?
Secretaries?
Soldiers?
Tribal Chieftains?
Beauticians?
Priests?

s of the earth?

Computer Programmers?
Journalists?
Nuclear Physicists?
Drug Dealers?
T.V. Personalities?
Mothers?
Homeless People?
Mathematicians?
Nurses?
Taxi Drivers?
Linguists?
Spies?
Nuns?
Lawyers?



Barbara Kruger.
26 janvier 1945.
Newark, New Jersey, USA.
Américaine.
Vit à New York.

&

De ses débuts de *designer* de presse dans les années 70, Barbara Kruger conserve la technique de communication des médias, mais appliquée à un travail critique des imageries véhiculées par la publicité. La photographie noir et blanc, accompagnée d'un légendage systématique au texte laconique, tels des slogans, parodie la tendance de la publicité à adresser des messages personnalisant l'information, faisant de toutes les phrases un défi direct dirigé sur chaque individu. Mettant l'accent sur l'aspect souvent dramatique de situations dans lesquelles le corps humain est en jeu, la plupart des clichés utilisés sont recadrés, juxtaposés, surimprimés, découpés, avec intervention de textes courts, comme des interjections. La syntaxe en est simple, directe, décrivant les situations dans lesquelles le spectateur est censé se retrouver. L'utilisation du «nous», du «je», fait osciller l'image entre le personnel et l'impersonnel, mettant le spectateur en position d'inconfort, dans une sorte de mise en accusation.
Pour Barbara Kruger, les stéréotypes font partie intégrante du processus social d'intégration/exclusion, et font loi; ils sont les armes, les instruments du pouvoir. Le corps est directement impliqué dans le champ politique; les relations de pouvoir ont une action immédiate sur lui, l'investissent, le marquent, le torturent, l'entraînent... C'est pourquoi l'œuvre de Kruger met en relation corps et slogans, dénonçant tous les systèmes visant à traiter le corps, donc l'homme, comme objet en position de servitude.







Paulosee Kunilusee.
9 décembre 1927.
Broughton Island, Baffin Island, Grand Nord du Canada.
Canadien, Inuit.
Vit à Broughton Island.

?
Art: ᐊᓕᓐᓂᐊᖅ
(Sanaanguaniq)
L'art, ça veut dire tout : crier, danser, chanter, exprimer la vie. Ce mot recouvre beaucoup de choses que je ne peux expliquer. Ça veut dire aussi que je vais aller à la pêche.

&
Les Inuit (c'est ainsi que se nomment eux-mêmes les esquimaux de l'Articque américain), ont une tradition de sculpture qui remonte à plus de deux millénaires. Depuis une quarantaine d'années, sur cette habileté ancestrale, s'épanouissent de nombreux artistes de personnalités très diverses. Ils restent cependant unis par leur contact avec la nature et leur attachement à la pêche et à la chasse dans des conditions climatiques très rudes. Ainsi, les thèmes de leur création plastique en sont imprégnés, dans un contexte de spiritualité animiste et de rapports étroits avec le monde animal.
Ils sculptent l'ivoire et l'os mais ces matériaux sont devenus rares, protégé pour l'os pétrifié de baleine, et interdit de commerce pour l'ivoire. Leur imaginaire est donc essentiellement confié à la pierre. Celle-ci est d'une variété extrême, à la mesure de l'immensité de leur territoire. Ils utilisent plus accessoirement la corne et pratiquent le dessin et la lithographie.
Claude Baud.

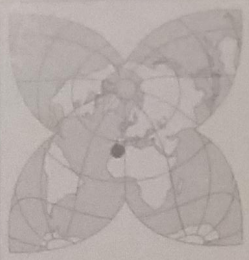
A et B
Cosmologie Inuit, 1982
Déesse, 5 hommes, 4 animaux
75 × 60 × 35 cm



A



B



Boujemaâ Lakhdar.
1945.
Essaouira.
Marocain.
Vit à Essaouira.

?

C'est une notion qui est ambiguë, simple et complexe à la fois. Mais on peut dire que l'art est une prière énigmatique devant l'absolu, formée de signes et de symboles et qui est l'expression de la transparence magique de l'universel.
J'ai essayé d'être plus clair pour expliciter cette idée de l'art que je porte en moi. C'est tout un art d'articuler les idées en soi, c'est ce que je ne sais pas faire et c'est ça le commencement de l'art. Il n'est donc définissable que dans l'action.

&

La petite ville d'Essaouira est depuis longtemps spécialisée dans l'artisanat de la marqueterie. Elle produit une grande quantité de meubles et d'objets ouvragés destinés à l'exportation. Boujemaâ Lakhdar, directeur du musée d'Art traditionnel, s'est initié à ces techniques qu'il maîtrise parfaitement. Il s'en sert pour fabriquer des objets sans destination fonctionnelle. Inspirés par les légendes traditionnelles berbères et la théorie des nombres cabalistiques, établis parfois à partir de structures d'instruments de musique, ces objets ésotériques se trouvent chargés d'un pouvoir «inquiétant et étrange».

A
Table-Aigle
Bois, cuivre, os, pâte végétale colorée, peinture, nacre
73 × 143 × 84 cm

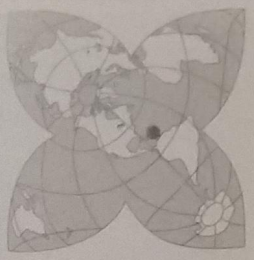
B
Astrolabe musicale
Bois, cuivre, cuir
135 × 83 × 83 cm



A



B



Georges Liautaud.
1899.
Croix-des-Bouquets, Haïti.
Haïtien.
Vit à Croix-des-Bouquets.

?
Depuis longtemps, depuis que je travaille à la HASCO (l'usine sucrière de Port-au-Prince), je fais de l'art. C'est ma vie.

&
Georges Liautaud, âgé aujourd'hui de 90 ans, est l'initiateur de la sculpture en fer découpé en Haïti.
Il était mécanicien-ajusteur, puis forgeron. Il travaillait pour le marché régional, et fabriquait des croix en fer forgé aux allures de «vévés» (blasons des loas, esprits dans le culte vaudou). Ces croix étaient destinées à orner les tombes de son village.
En 1953, l'Américain Peter de Witt, venu à Port-au-Prince pour organiser un centre d'art, remarqua ces croix mortuaires et encouragea l'auteur à poursuivre et à développer son travail. Georges Liautaud donna libre cours à son imagination, récupérant des bidons de mazout, recyclant la tôle usée. Il martelle et découpe le fer lui donnant dans un premier temps un léger relief. Il met l'accent sur le contour, la silhouette et la surface. Plus tard, il utilisera la soudure pour des sculptures tridimensionnelles.
Un grand nombre de ses réalisations sont très imprégnées du culte vaudou, syncrétisme afro-américain. A ces idées mystico-religieuses s'associent souvent des représentations de héros nationaux. Ses œuvres furent connues dans le monde entier. Il eut des ouvriers qui devinrent ses élèves. Il ouvrit, par son succès, la voie à la sculpture de fer. Il a développé ce qui est devenu aujourd'hui un art traditionnel.

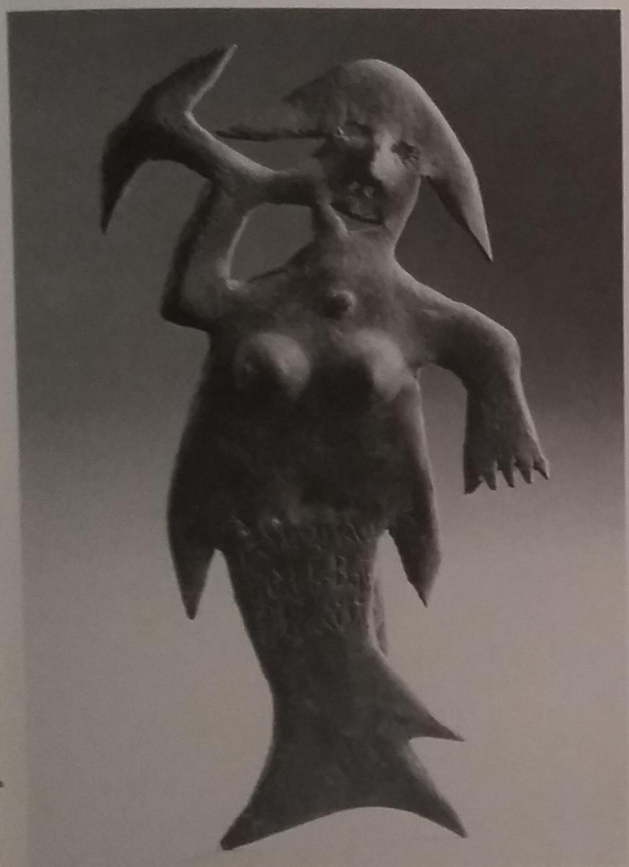
A
Ogoun, 1980
74 × 95 cm

B
Femme vendant des poissons, 1979
59 × 27 cm

C
La Sirène, 1978
30 × 18 cm

D
Bossou-Trois-Cornes, 1978

Métal de récupération découpé
Collection Dr Halvor et Astrid Jaeger, Allemagne



C



D







Felipe Linares.
18 juin 1936.
Léonardo Linares-Vargas.
6 novembre 1963.
David Linares-Vargas.
25 octobre 1963.
Mexico, Mexique.

Mexicains.
Vivent à Mexico.

?

Par mon travail, j'exprime la culture de mon pays.
Le travail des Alebrijes me vient de mon père, voire déjà de mon grand-père. La tradition veut en effet que l'on brûle Judas, le samedi de Pâques, «jour de gloire». Tout enfant, j'ai vu ces processions de Judas, mais aussi de masques de papier mâché, le long des rues de Mexico, pendant la Semaine Sainte, et également le 15 mars, jour de l'Indépendance du Mexique.
La création des Alebrijes date des années 50. Au début, je reproduisais les figures animales, monstrueuses, qui constituent les masques de papier mâché traditionnels que l'on porte pendant la Semaine Sainte. Les Alebrijes au début ressemblaient à ces animaux extraordinaires. Petit à petit, cependant, ils évoluèrent. Mais l'élément déterminant de leur évolution fut le jour de la mort de mon père. En effet, agonisant sur son lit de mort, celui-ci avait des visions : il voyait des figures étranges, à tête de mort, danser autour de lui pour l'emporter. Il nous confia ses rêves, et nous reproduisons depuis ces figures de rêves, leur donnant le nom d'«Alebrijes», mot inventé, aussi irréel que l'étaient ces créatures onirisques. Celles-ci sont richement décorées, comme peuvent l'être les dragons en Chine.

&

Il existe une tradition à travers tout le Mexique de crânes et de squelettes réalisés pour la célébration des fêtes de la Toussaint, le 1er novembre. La famille Linares s'est faite une réputation nationale et internationale pour les mises en scène élaborées de ces créatures de mort qui perpétuent la tradition séculaire des représentations de figures mortuaires. Le Mexique est un mélange de cultures Maya, Aztèque, catholique, d'art moderne, de Posada, de Kahlo et de Rivera. La famille Linares vit dans le secteur de Merced-Balbuena, l'une des régions les plus dévastées par le tremblement de terre de Mexico. Pedro Linares, le père, a rêvé, il y a de cela de nombreuses années, des «Alebrijes», ces créatures monstrueuses, mi-animaux, mi-créatures intelligentes, qu'il a commencé à créer en utilisant les méthodeds traditionnelles du papier mâché. Chacune est particulière, et les nombreux membres de la famille, qui saisissent le sens cosmologique de ces œuvres pour leur créateur, les réalisent aujourd'hui.

A

Aguila Serpiente, 1989
(Aigle Serpent)
Papier mâché
63 × 52,5 × 71 cm

B

Léon Mariposa, 1989
(Lion Papillon)
Papier mâché
58,8 × 59 × 48 cm

RICHARD LONG



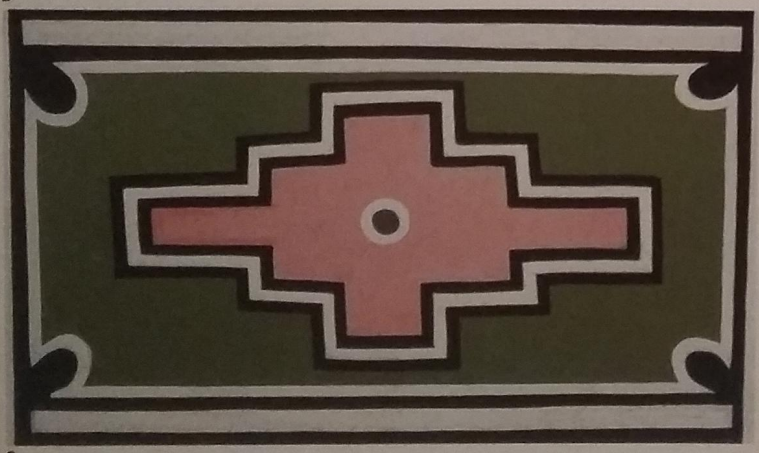




A



B

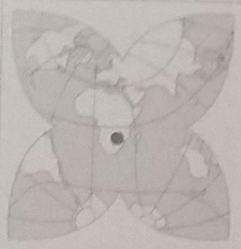


C



D





Esther Mahlangu.
11 novembre 1935.
Middelburg, Kwandebele,
Afrique du Sud.
Sud-Africaine.
Vit à Mabhoko et au musée de plein-air de Botshabelo (Kwandebele).

?
L'art me donne une bonne impression intérieure, la peinture c'est ma vie. L'art me permet de communiquer avec le monde et de comprendre les autres tribus d'Afrique du Sud.

&
Tous les quatre ans, entre 18 et 22 ans, les garçons vont à l'école de la circoncision : la Wela, où ils apprennent leur responsabilité envers la famille, la tribu. A cette occasion, les femmes replâtrent leurs maisons, en reconstruisent l'entrée et en peignent les murs. Elles peignent leurs impressions de tous les jours entrecoupées de dessins géométriques.
Pendant l'absence des hommes, les femmes perfectionnent leur savoir-faire et le transmettent par un enseignement mère-fille. La décoration murale est une prérogative de la femme qui dénote sa relation privilégiée, unique et intime avec la maison et sa réponse au fait d'être exploitée socialement et politiquement. C'est le style et le choix des couleurs qui fait la différence avec l'autre femme du même homme et souligne l'identité individuelle de la femme. L'iconographie commence à perdre ses caractères tribaux et, depuis une quinzaine d'années, le dessin s'est enrichi de formes : ampoule, lampadaire, antenne de télévision, téléphone, stylisés à l'extrême. Ces «innovations» représentent plus le rêve, les maisons n'étant pas dotées de ces appareils. Les dessins abstraits les plus complexes (écho de formes connues) et les couleurs les plus éclatantes sont concentrés sur la façade principale de la maison où doivent se tourner les regards. De grandes peintures monochromes recouvrent les murs de côté et sont de moindre importance pour le peintre.

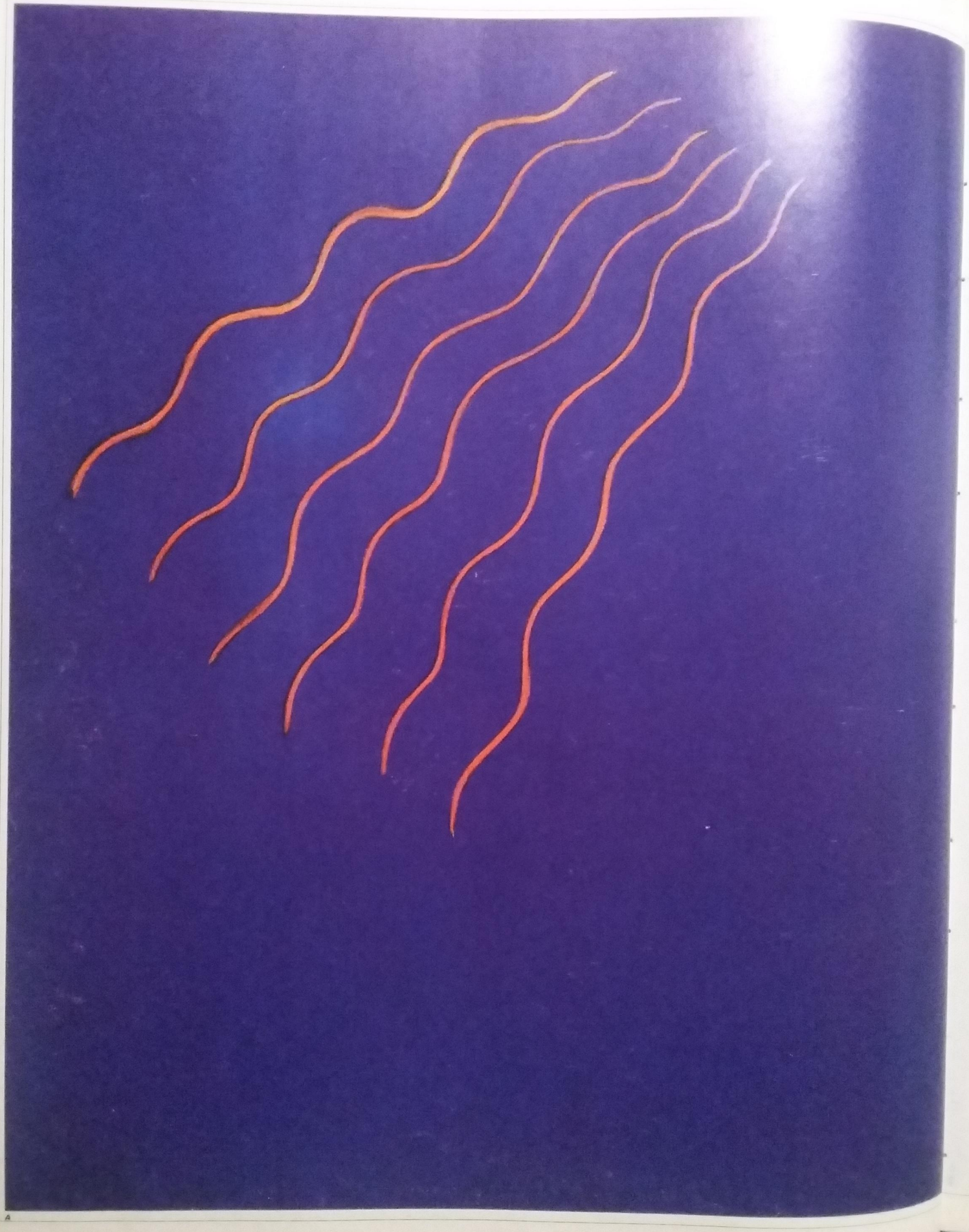
A
Peinture murale
(maison de l'artiste à Mabhoko, vue générale)

B
Peintures murales du musée de plein air de Botshabelo

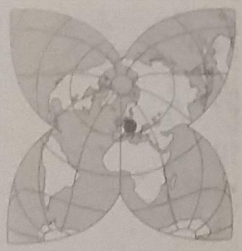
C
Détail d'une peinture murale (maison de l'artiste)

D
Mur peint (côté Ouest) de la maison de l'artiste (Mabhoko)

Peinture vinylique sur ciment et plâtre







Karel Malich.
18 octobre 1924.
Holice, Tchécoslovaquie.
Tchèque.
Vit à Prague.

?

C'est une grâce qui permet au créateur d'éveiller chez les êtres terrestres la souveraineté dont il les a dotés. Cette grâce est une épiphanie qui révèle le caractère exceptionnel de la vie, qui est à son tour le chemin de l'illumination spirituelle.

&

Karel Malich est issu de la tradition constructiviste. Dans les années 60, ses sculptures semblaient être dans le prolongement de cet art abstrait et social, mais ses pastels plus récents, aux couleurs pures, et ses sculptures en fil de fer révèlent une dimension mystique et visionnaire qui sous-tend en fait l'ensemble de son travail, et apparaît clairement dans ses toutes dernières œuvres. Les atmosphères changeantes, les lumières, les fumées et les conversations intimes qui s'échangent à voix basse dans les bars de Prague l'inspirent (cf. les dernières œuvres de Vincent van Gogh). C'est ensuite, dans la solitude de son studio, qu'il traduit ses visions en deux ou trois dimensions. Ce sont des choses qu'il a réellement vues.

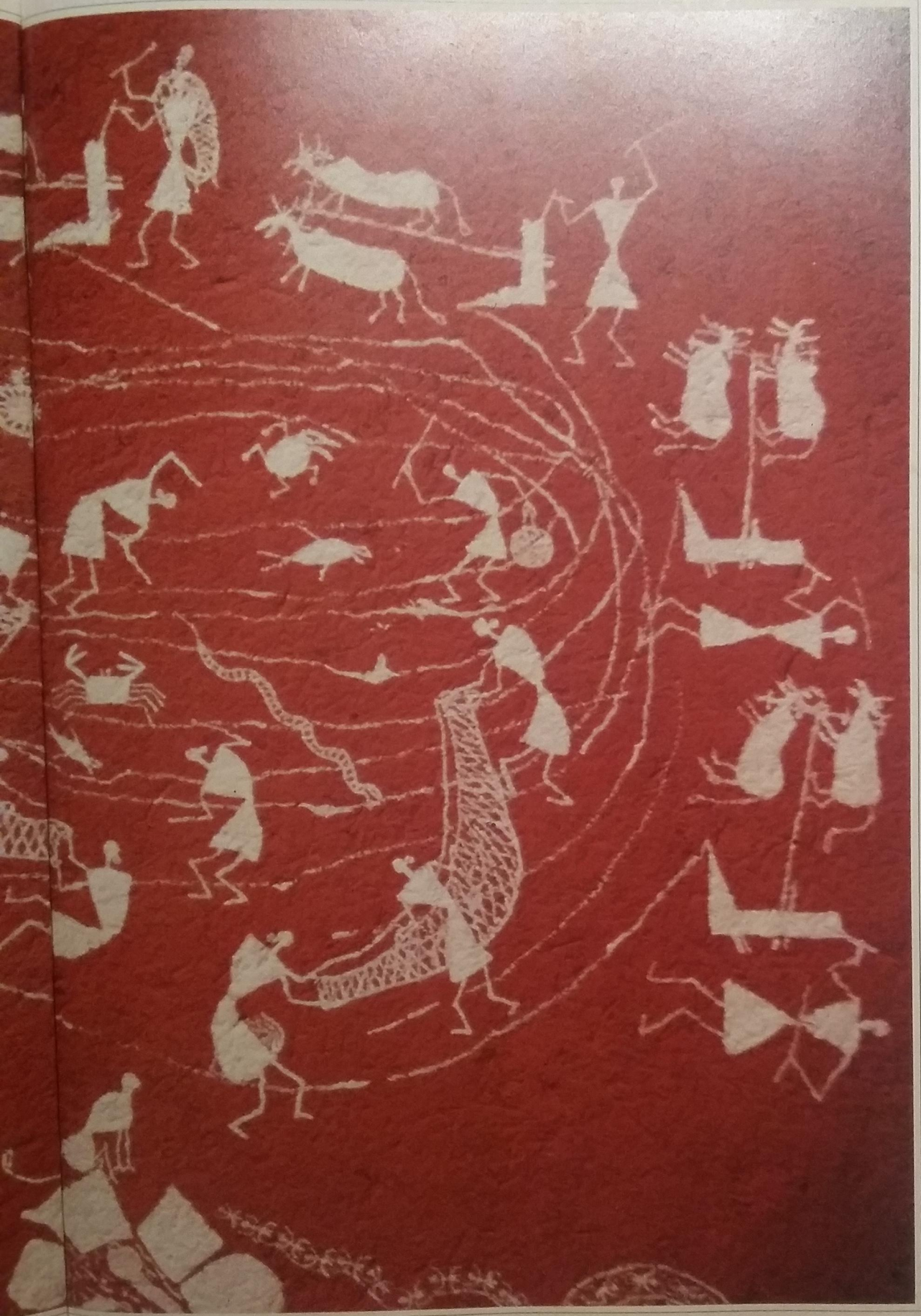
A

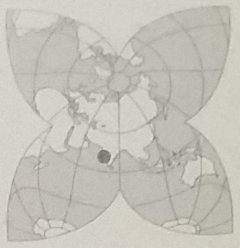
Světlo, 1988 (La Lumière)
Pastel
89 × 73 cm

B

Série de pastels, 1988



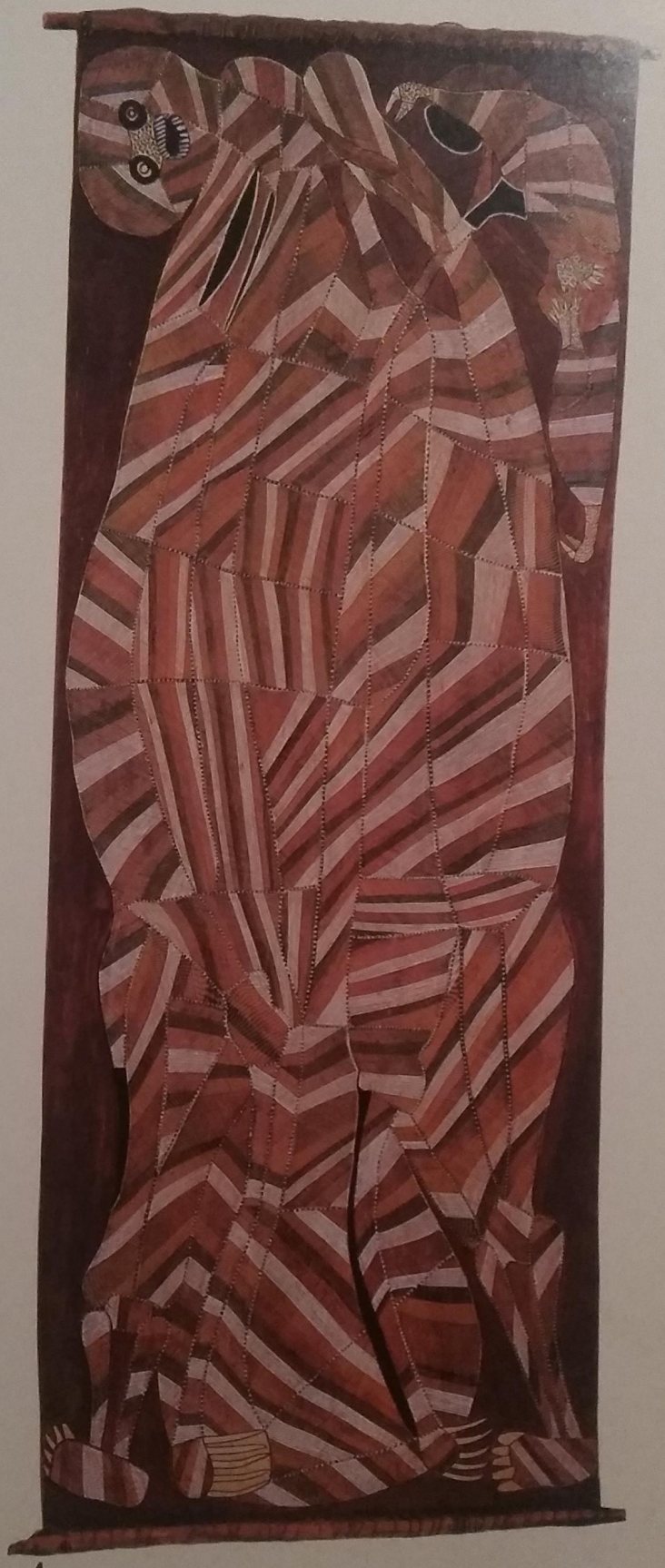


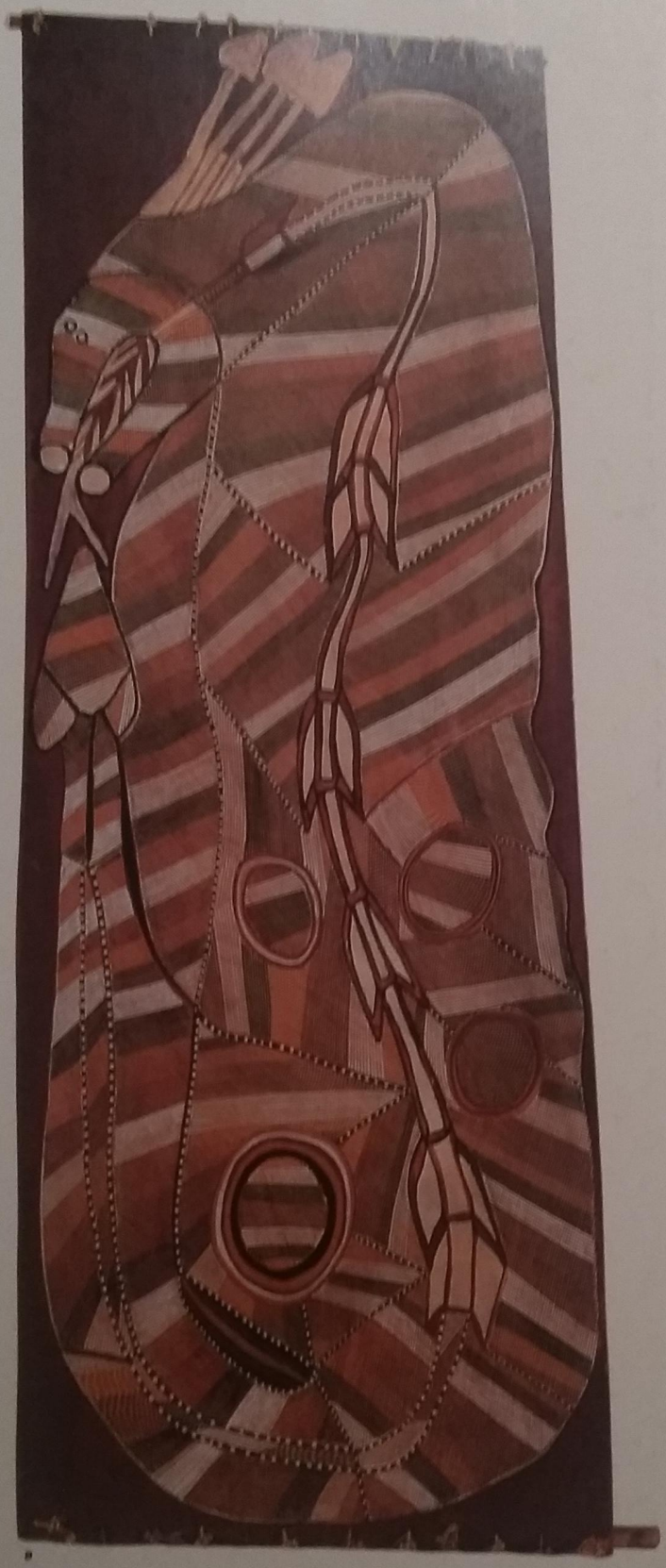


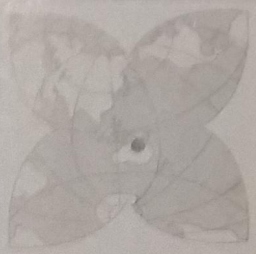
Jivya Soma Mashe.
1932.
Village de Dhaman, état du Maharashtra, Inde.
Indien, ethnie dravida.
Vit dans le village de Kalambipada, district de Thana, Maharashtra.

&
Dans toute la région *warli*, les Chawks, censés représenter pour les Warlis l'univers carré, sont peints par des femmes pendant la cérémonie du mariage. Les artistes jouent à ce moment un rôle actif d'initiation aux rites. Les peintures décrivent moins la vie des divinités que la vie quotidienne, et sont le résultat d'une observation du monde qui agit comme un catalyseur pour la création.
Jivya Soma Mashe et son fils Balu se sont habitués à passer des peintures traditionnelles aux créations spécifiquement réalisées pour une exposition, telle celle qui s'est tenue l'an dernier au Japon. La réalisation de sa peinture à Paris sera la première réalisée sur place en Europe.

A
Warli Wedding (Mariage Warli)
Pigments naturels sur bois
200 × 200 cm







John Mawandjul.
1952.
Mumeka, Northern Territory
Australie.
Australien.
Vit à Mumeka.

&
Pour plus d'informations sur John Mawandjul, voir le texte de John Mundine, *Cahiers du MNAM*, n° 28, été 1989.

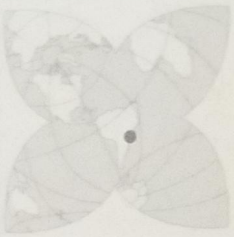
A
Nawarramulmul, 1988
(L'Esprit de l'Etoile filante)
Ocres et acrylique sur écorce
219,4 × 94,7 cm

B
Njalyod, 1988
(Serpent arc-en-ciel)
Ocres et acrylique sur écorce et bois
144,8 × 61,7 cm

Courtesy of Maningrida Arts & Crafts, Northern Territory, Australia







Cildo Meireles.
9 février 1948.
Rio de Janeiro, Brésil.
Brésilien.
Vit à Rio de Janeiro.

?

L'art est pour moi quelque chose de très clair, seulement lorsque je ne pense pas ce que c'est. Mais la permanente instabilité de ses manifestations et de ses significations est facilement ce qui me séduit.

&

L'installation *Missões. Missions*, parterre de pièces de monnaies relié à un toit d'ossements par une très fine colonne d'hosties, se compose de trois éléments éminemment symboliques (l'os : la vie, la mort ; la pièce de monnaie : le pouvoir ; l'hostie : l'Eucharistie) dont la réunion doit être considérée sous l'angle matériel. C'est-à-dire que l'os, la pièce de monnaie et l'hostie devraient être lus comme matières de symboles plutôt que symboles de «matières», dans l'acception anglaise du mot *matter* qui veut dire question.
Il m'importe par exemple, que la pièce de monnaie et l'hostie — deux supersignes — soient des produits de l'industrie humaine paradoxalement constitués d'une infime quantité de matière qui confine en ce qui touche l'hostie à une non-matérialité quasiment ineffable. Et aussi le fait que l'os (dénominateur commun entre la vie et la mort, entre les hommes et le bétail des troupeaux jésuitiques) possède ensemble avec la pièce de monnaie, une dureté et une durabilité qui contrastent avec la fragilité, avec l'évanescence de l'hostie...

A

Missao, Missoes, 1987
(Vue générale et détail)
How to Build Cathedrals
(Comment bâtir des cathédrales)
600 x 600
2000/2500 tibias de bœufs
700 hosties
600 000 pièces de monnaie brésilienne

1 LIBERTE DE LECTURE EN PRISON

1 LIBERTE DE DESSINER

2 LIBERTE DE PARTIR

3 LIBERTE D'OFFRIR QUELQUE CHOSE A QUELQU'UN

5 LIBERTE D'ENTRER ARBITRAIREMENT DANS UNE CONVERSATION POLITIQUE

8 LIBERTE DE SUPPORTER UNE DECLARATION D'HOSTILITE

13 LIBERTE DE SOUTENIR LE POIDS DE LA PATIENCE

21 LIBERTE D'AVOIR TROIS IDEES OPPOSEES

34 LIBERTE DE SE RENDRE ACCUSE SANS L'ETRE

55 LIBERTE DE NE PAS SE CROIRE PRISONNIER DE L'ECONOMIE

89 LIBERTE DE NE PAS ETRE MORALISATEUR DANS DES CONDITIONS ADVERSES

144 LIBERTE DE NE PAS CROIRE A UNE GENERALISATION

BIOGRAPHIE COMME SUBSISTANCE (ESPACE ET LIBERTE EN PROGRESSIONS NATURELLES).

1 LIBERTA DI LETTURA IN UNA PRIGIONE

1 LIBERTA DI DISEGNARE

2 LIBERTA DI PARTIRE

3 LIBERTA DI REGALARE UNA COSA A QUALCUNO

5 LIBERTA DI ENTRARE ARBITRARIAMENTETE IN UNA CONVERSAZIONE POLITICA

8 LIBERTA DI SOFFRIRE UNA DICHIARAZIONE DI OSTILITÀ

13 LIBERTA DI SOSTENERE IL PESO DELLA PAZIENZA

21 LIBERTA DI AVERE TRE IDEE CONTRASTANTI

34 LIBERTA DI RENDERSI IMPUTATO SENZA ESSERLO

55 LIBERTA DI NON CREDERSI PRIGIONIERIO DELL' ECONOMIA

89 LIBERTA DI NON ESSERE MORALIZZATORE IN CONDIZIONI AVVERSE

144 LIBERTA DI NON CREDERE A UNA GENERALIZZAZIONE

BIOGRAFIA COME SOSTENTAMENTO (SPAZIO E LIBERTA IN PROGRESSIONE NATURALE).



Mario Merz.
Né à Milan.
1925.
Vit à Turin.

4
Mario Merz est, depuis les années 60, une des figures majeures de l'Arte Povera. Son œuvre polymorphe (elle procède autant de la sculpture, de l'installation que de la peinture) s'organise autour de formes et de structures récurrentes (igloos, tables, spirales, suite de Fibonacci...) ; elle utilise les matériaux les plus hétérogènes – qu'ils soient organiques et végétaux (cire, fagots, fruits, sable...), industriels (métal, verre, néon...) voire même animaux (crocodiles, rhinocéros, jaguars...). Merz allie de la manière la plus singulière et la plus personnelle qui soit le contemporain et l'immémorial ; c'est ce qui fera dire à Suzanne Pagé et à Jean-Christophe Ammann, dans leur introduction à l'exposition de l'ARC en 1981 : «Puisant au registre du primitif et du premier, du vital et de l'universel, il revendique pour l'artiste la vocation du *démiurge* et de *l'observateur*, et pour l'art, une dimension magique à l'articulation du mental, du sensible et du mythe.»



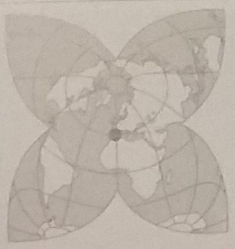




B C

D

E



Miralda.
1942.
Barcelone.
Espagnol-Catalan.
Vit à New York et Barcelone.

?
«For Art to be reality, the whole sensuous being must be caught up in the experience» (*Margaret Mead*, Public Opinion Mechanisms among Primitive People).

&
De 1500 à 1865, environ douze millions de Noirs furent transférés d'Afrique en Amérique comme esclaves. Il s'agissait en grande partie de populations yorubas, expédiées du golfe du Bénin (sur la côte ouest de l'Afrique). Dans le Nouveau Monde, ils se trouvèrent confrontés au catholicisme, avec sa myriade de saints et d'anges. Les Africains se sont servis des structures du catholicisme comme paravent leur permettant de camoufler leurs divinités et de reconstruire leur culture éclatée. C'est dans cet esprit que Sango porte les vêtements de sainte Barbara, qu'Obatala devient Notre-Dame-de-Grâce, qu'Elégbà devient le Nouveau-Né d'Antioche, etc.
Chacun des sept saints orisas présenté dans l'exposition possède ses propres types particuliers de personnages, d'animaux, d'arbres, de fruits, de légumes, de terres et de mers. De même que nous, les Orisas sont ce qu'ils mangent. Leur nourriture a capturé et emmagasiné l'essence de Dieu dont l'homme peut se servir pour réaliser une œuvre. Il y a très longtemps, les pharmaciens noirs apprirent comment exploiter la force cosmique divine de la nourriture et des plantes. Les sept archétypes orisas de l'exposition représentent la sagesse des âges, résumée en fonction des rubriques suivantes :
Babaluane – Mystère recouvert de fibre de palme
Sango – Roi guerrier
Obatala – Créateur vieilli
Elégbà – Détenteur de la puissance cosmique
Ogun – Architecte de la civilisation
Yemoje – Première mère du monde
Osun – Sortilège comme source de victoire

&
La profusion, l'exubérance et le chatoiement des couleurs marquaient les fêtes et les cérémonies organisées par Miralda dans les années 70. *Santa Comida* est le fruit de la rencontre de ce Catalan avec la culture latino-américaine : en combinant la nourriture et l'imagerie religieuse, il dresse un tableau de ses triples racines culturelles : yorouba, chrétienne et vaudou.

A
Santa Comida (Holy Food)
Exposition Barcelone – Paris – New York,
Palau Robert, Barcelone, 1985
Bas : autel Santera.
Centre : projection – double hache de Sango
Haut : balcon-table, vierge noire de Montserrat

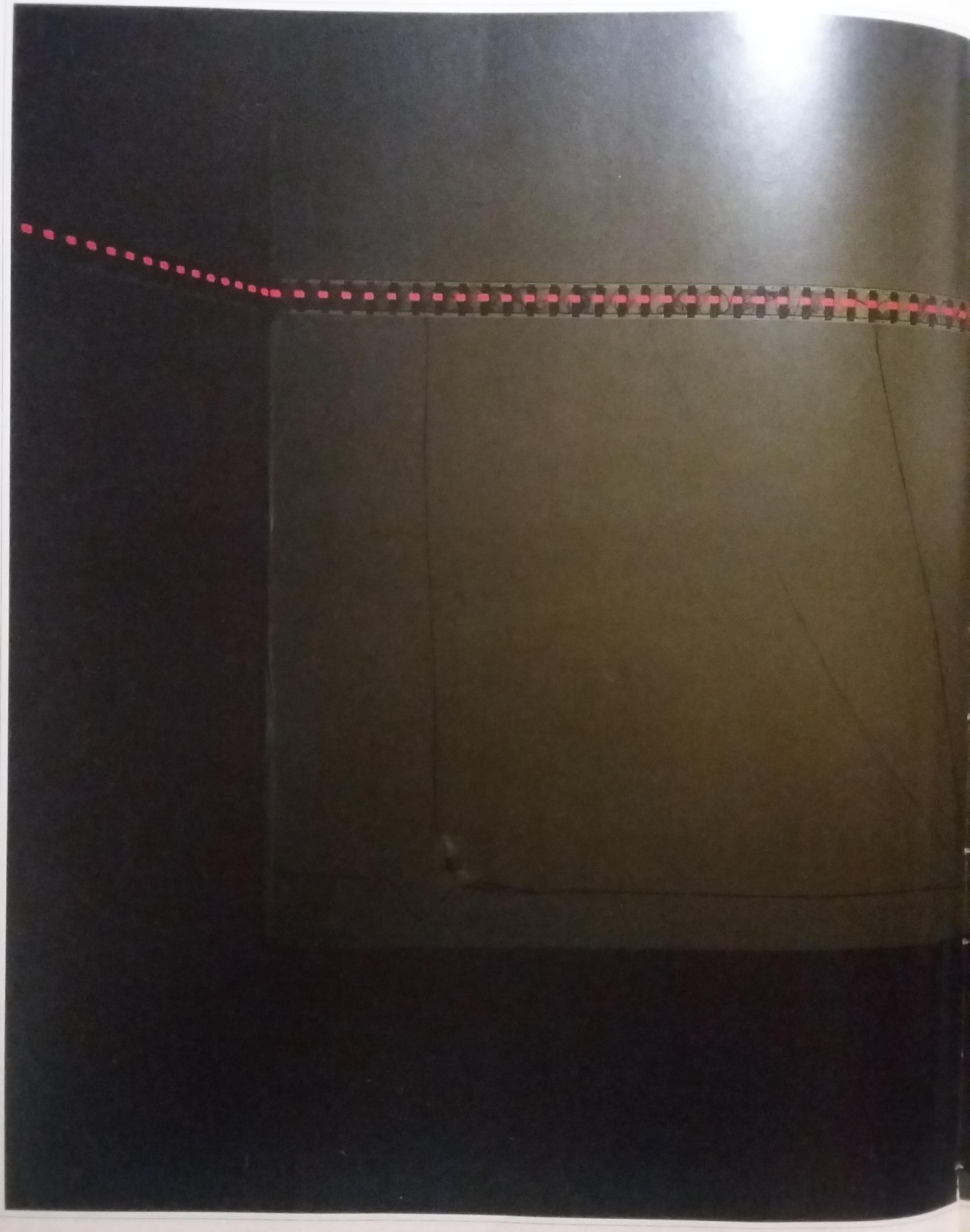
B
Santa Comida (Holy Food)
Exposition South Campus Art Gallery, Miami, 1985
Sept autels tri-icônes avec cadre contenant nourritures favorites

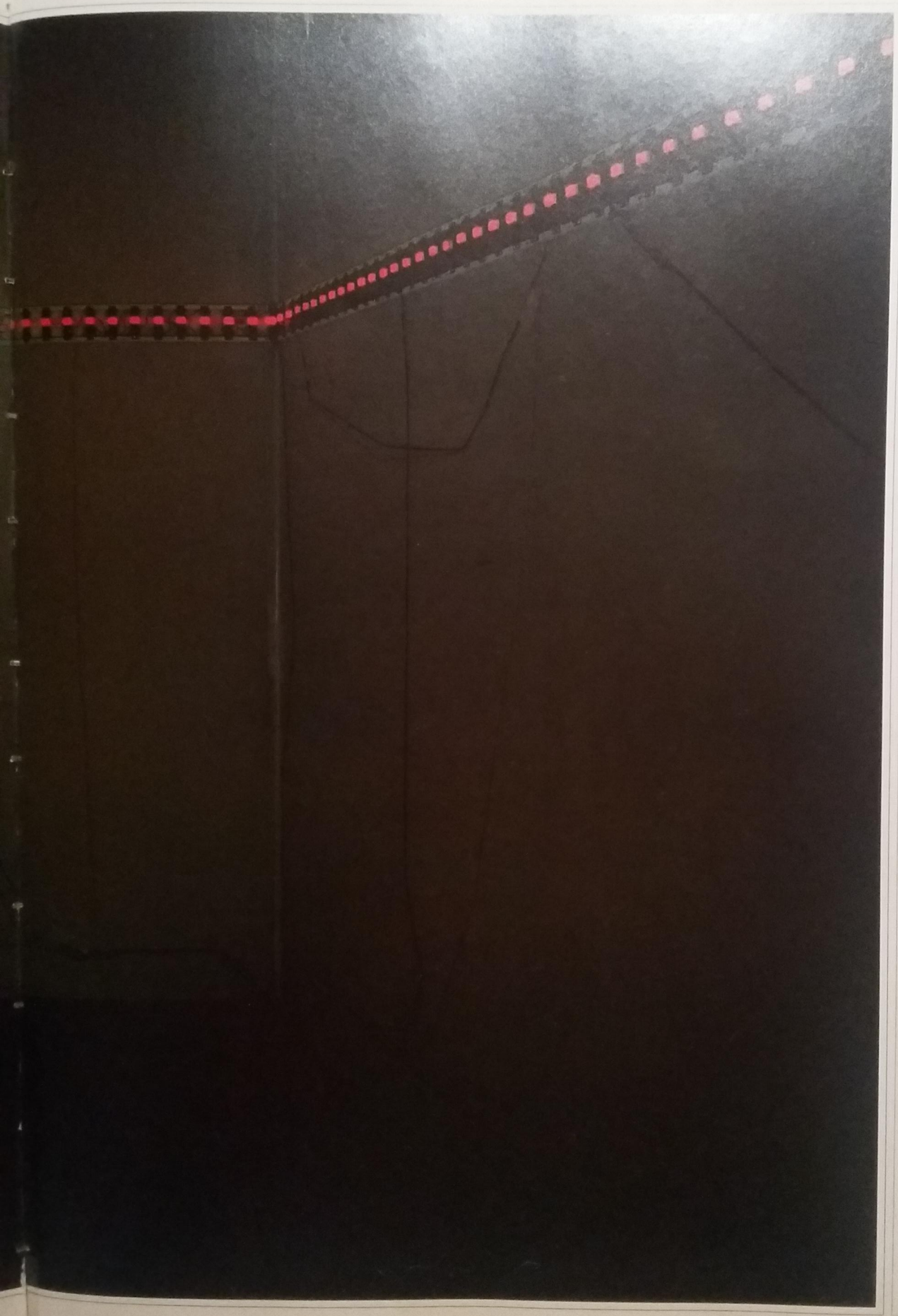
C
Santa Comida (Holy Food)
Exposition Museo del Barrio, New York, 1984
Autel de Yemoja, déesse des Eaux. A ses pieds, des morues séchées

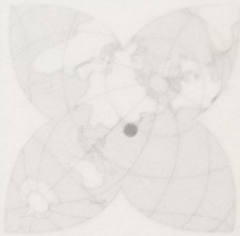
D
Les desserts favoris d'Òsun

E
Exposition Palau Robert, Barcelone, 1985
Représentation d'Elégbà : nappe rouge, assiettes (yeux et bouche) et couverts

L'installation *Santa Comida* appartient au Fonds d'art de la Generalitat de Catalunya







Tatsuo Miyajima.
16 janvier 1957.
Tokyo, Japon.
Japonais.
Vit à Tokyo.

?

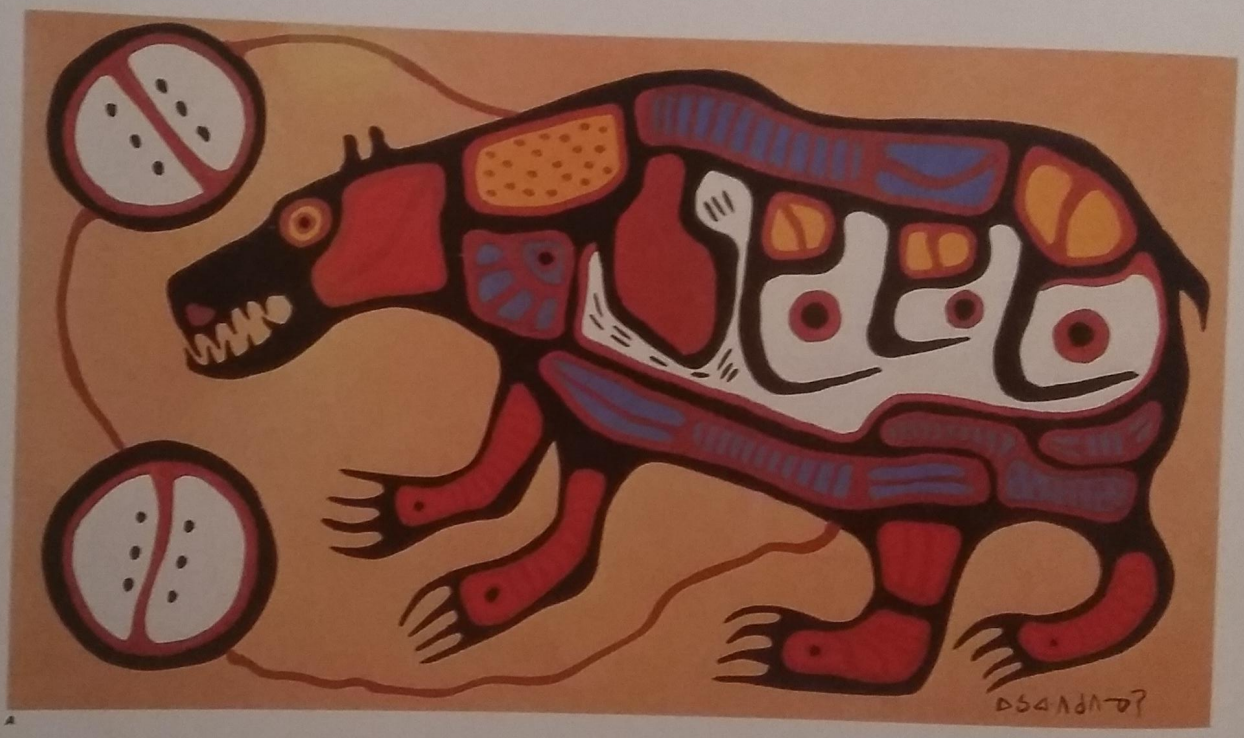
L'art est concret
Il est en perpétuel changement
Il est lié à tout et n'importe quoi
Et il durera éternellement

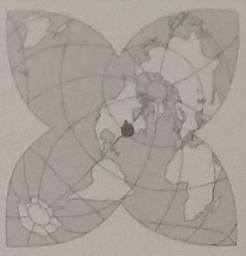
&

Ses premières œuvres étaient des bricolages faits à partir d'éléments électroniques et de transistors. Récemment, il a fait fonctionner dans une chambre noire une multitude de petits compteurs digitaux. L'installation produit un effet d'innombrables activités intenses et contradictoires, sinon déréglées : une comptabilité chaotique à la mesure de la frénésie des activités boursières, une image d'un temps qui s'écoule à la vitesse d'une fraction de seconde.

A

Counter Room, 1988
Diode émettant de la lumière, IC, circuit électrique
700 × 700 × 350 cm





Norval Morrisseau.
14 mars 1931.
Thunder Bay, Ontario, Canada.
Indien Ojibway.
Vit à Thunder Bay et
Aldergrove,
côte nord-ouest du Canada.

&
Norval Morrisseau, selon la coutume ojibway, a été élevé par son grand-père, homme des mythes et chaman. Pour des raisons familiales, il a été pris entre deux mondes — indien et chrétien. Ce dernier lui a inculqué la notion de péché que l'indien ne connaît pas. Il lui fut interdit de parler la langue de sa communauté à l'école, ce qui l'a culpabilisé et traumatisé.
Depuis près de trente ans, Norval Morrisseau s'attache à faire comprendre pourquoi les Indiens perdent leur identité, leur fierté et ont été ruinés. C'est sous l'influence de son grand-père qu'il est devenu artiste. Il est considéré aujourd'hui comme le «père» de l'art contemporain des Indiens des bois et le fondateur de l'école de peinture des légendes des Woodlands.
Son œuvre dépeint les croyances traditionnelles et mythologiques des Indiens Ojibways dont le concept central est la transformation chamanique des hommes et des animaux. Les créatures sont cernées de lignes noires, les lignes de puissance : leur longueur et leur intensité en indiquent le degré. Les lignes agissent comme un moyen de communication, elles relient les animaux et les êtres humains, matérialisant ainsi leurs relations mutuelles, l'interdépendance des éléments. Les couleurs employées ont une signification précise, comme par exemple le blanc, pour la spiritualité.

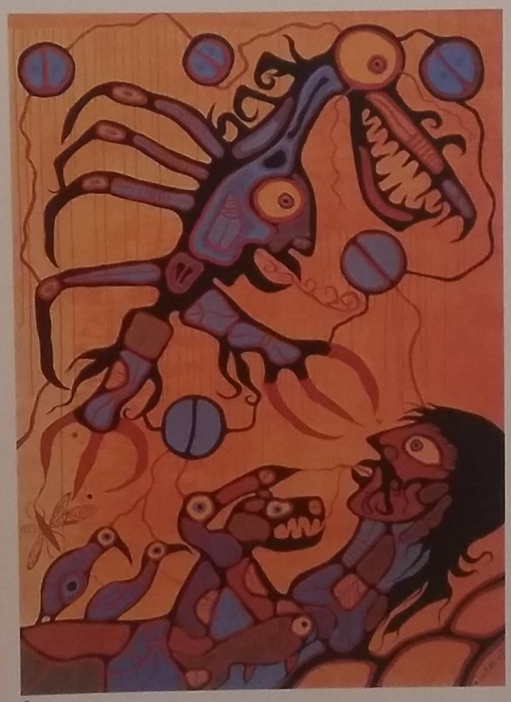
A
Sacred Bear, 1972 (Ours sacré)
Acrylique sur toile
81,3 × 142,2 cm
Ruth Johnson Collection,
Toronto

B
The Gift, 1975 (Le Cadeau)
Acrylique sur papier kraft
195,5 × 122 cm
Miss Helen E. Band Collection

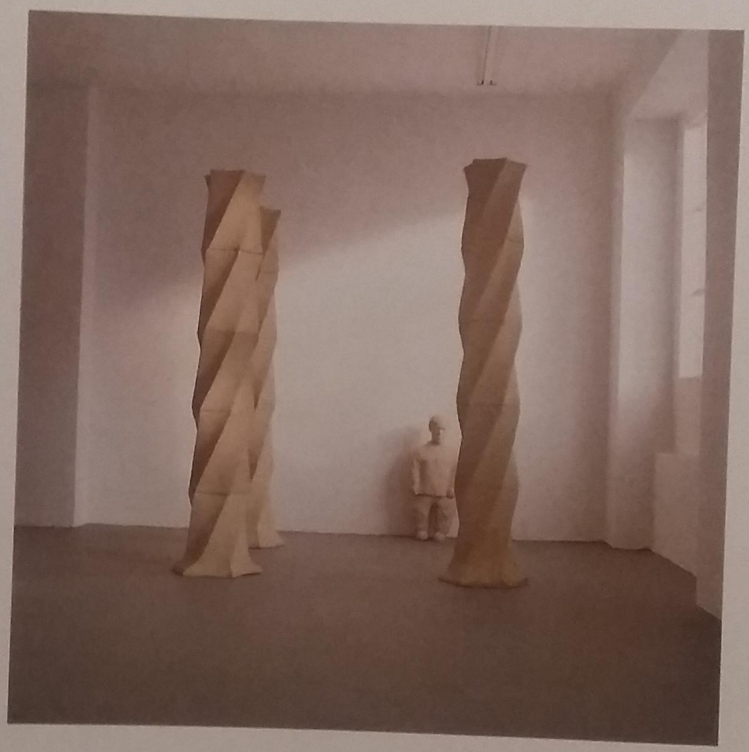
C
Artist With Thunderbird Vision — The Visionary, 1977
(Le Visionnaire)
Acrylique sur toile
174 × 126 cm
Richard H. Baker Collection,
Toronto

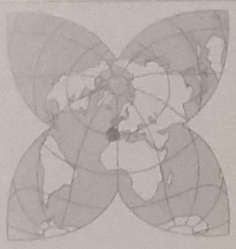


B



C



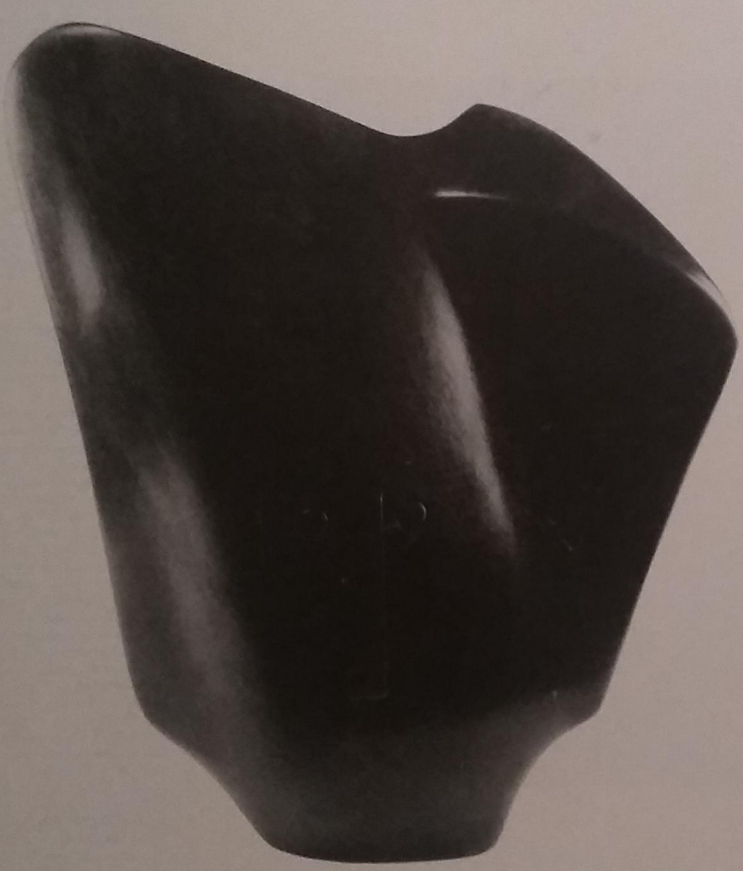


Juan Muñoz.
17 juin 1953.
Madrid.
Espagnol.
Vit à Torrelodones (Madrid).

?
De la fenêtre de ce sixième étage, je peux voir, de l'autre côté de la place, à travers les branches des arbres, quelques édifices anonymes, quelques taxis et un petit autobus bleu. Se détachant sur ce bleu brillant, j'aperçois comme un logo ou une phrase, mais qu'à cette distance je ne peux lire. L'autobus a stationné ici toute la matinée.
En bas sur la place, un peu en retrait sur la droite et pratiquement en face de ma fenêtre se dresse un mât haut et blanc, terminé par une boule dorée qui, j'imagine, servira à hisser un drapeau américain pendant les jours de fête.
Au centre même de la place se trouve une de ces statues de bronze noirci, au socle de granit. J'arrive à peine à la voir d'ici, mais elle ressemble à la maquette d'un bateau, ou peut-être à quelque chose d'approchant, et peut-être l'art est-il ceci : une description du monde.

&
Entre dramatisation (figures hiératiques, tension) et jeu formaliste, l'œuvre de Juan Muñoz rejoint les préoccupations de la nouvelle génération des sculpteurs espagnols apparue dans les années 80. Fidèle à une certaine tradition ibérique, son attitude reste cependant liée aux questionnements de la scène internationale. Les sculptures significatives de l'œuvre sont des objets métaphoriques liés à l'architecture : balcons, minarets, tours, astrolabes, dans la tradition de l'architecture arabo-espagnole. Installées aux murs, de manière peu conventionnelle, ni en œuvre d'art ni en place normale d'un élément de bâtiment, penchées, inversées ou accrochées au plafond, dans des proportions diminuées, elles transforment l'espace ainsi que l'appréhension qu'en ont les spectateurs. Un autre volet de cette œuvre est celui fait de sols peints, à la perspective illusionniste, dans lesquels des personnages en bronze ou en bois (pantins, figures aux regards absents ou encore grands mannequins) semblent habiter l'espace et observer les spectateurs. Décors fixes, apparentés au théâtre, mais où le spectateur est invité à évoluer, à l'inverse de la scène de théâtre qui propose, elle, les modifications visuelles. Le sol n'est pas là en tant qu'objet à contempler, mais espace à parcourir.

A
Tres columnas y un enano, 1988
(Trois colonnes et un nain)
Terre-cuite (4 éléments)
3 colonnes, ht : 235 cm Ø : 37 cm/ht : 224 cm Ø : 37 cm/ht : 235 cm Ø : 37 cm.
Le personnage : 97 × 40 × 31 cm
Mera et Don Rubell, New York



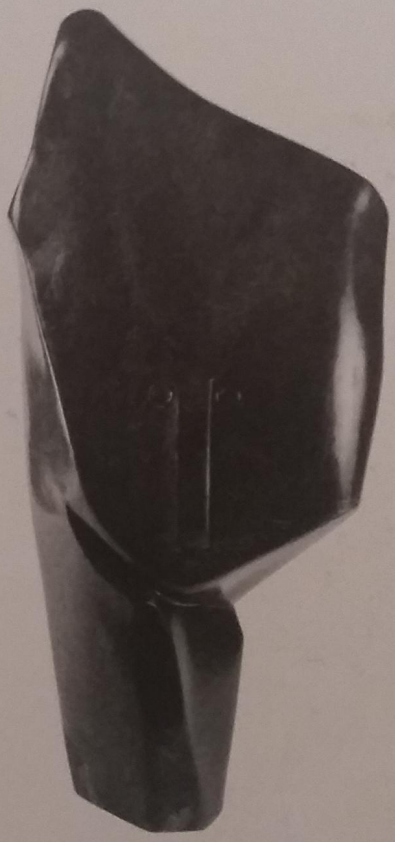
A



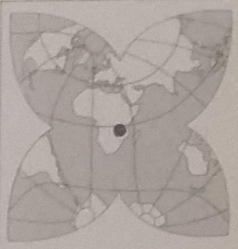
B



C



D



Henry Munyaradzi.
1933.
Guruve, Zimbabwe.
Zimbabwéen.
Vit à Ruwa, près de Harare.

?
L'art c'est ce qui me vient de mes ancêtres. Ce sont eux qui m'ont donné le pouvoir de sculpter et ce sont leurs esprits qui me guident.

&
La sculpture contemporaine des Shonas du Zimbabwe n'est pas traditionnelle, bien que la plupart de ses sujets aient des racines ancestrales. Frank Mac Ewen, frappé par le talent de certains artisans dans la région des montagnes de Nyanga, créa des ateliers à la National Gallery du Zimbabwe en 1957, qui sont considérés comme le point de départ du développement de cet art. Un peu plus tard, Tom Bloomfield, frappé par les sanctions économiques, transforma son exploitation de tabac en atelier où les ouvriers agricoles venaient travailler la pierre. Il existe, dans les carrières du Zimbabwe une variété unique au monde de marbre, granit, serpentine (la plus utilisée), que les Shonas roulent jusque devant leurs cases où ils les sculptent. Les Shonas se sont concentrés sur cette activité ; quelques-uns sont devenus très célèbres : Mukomberanwa, Takawira, Munyaradzi... Henry Munyaradzi est un de ces pionniers. Retiré, peu disert, il se consacre exclusivement à la sculpture. Henry entretient avec la pierre une relation intense et choisit celle dans laquelle il voit une «statue» prisonnière. Il observe longtemps cette pierre, la touche, lui parle et y creuse trois traits qui ne pourraient être nulle part ailleurs, pour faire naître, avec une précision inouïe, un *Master Man*.

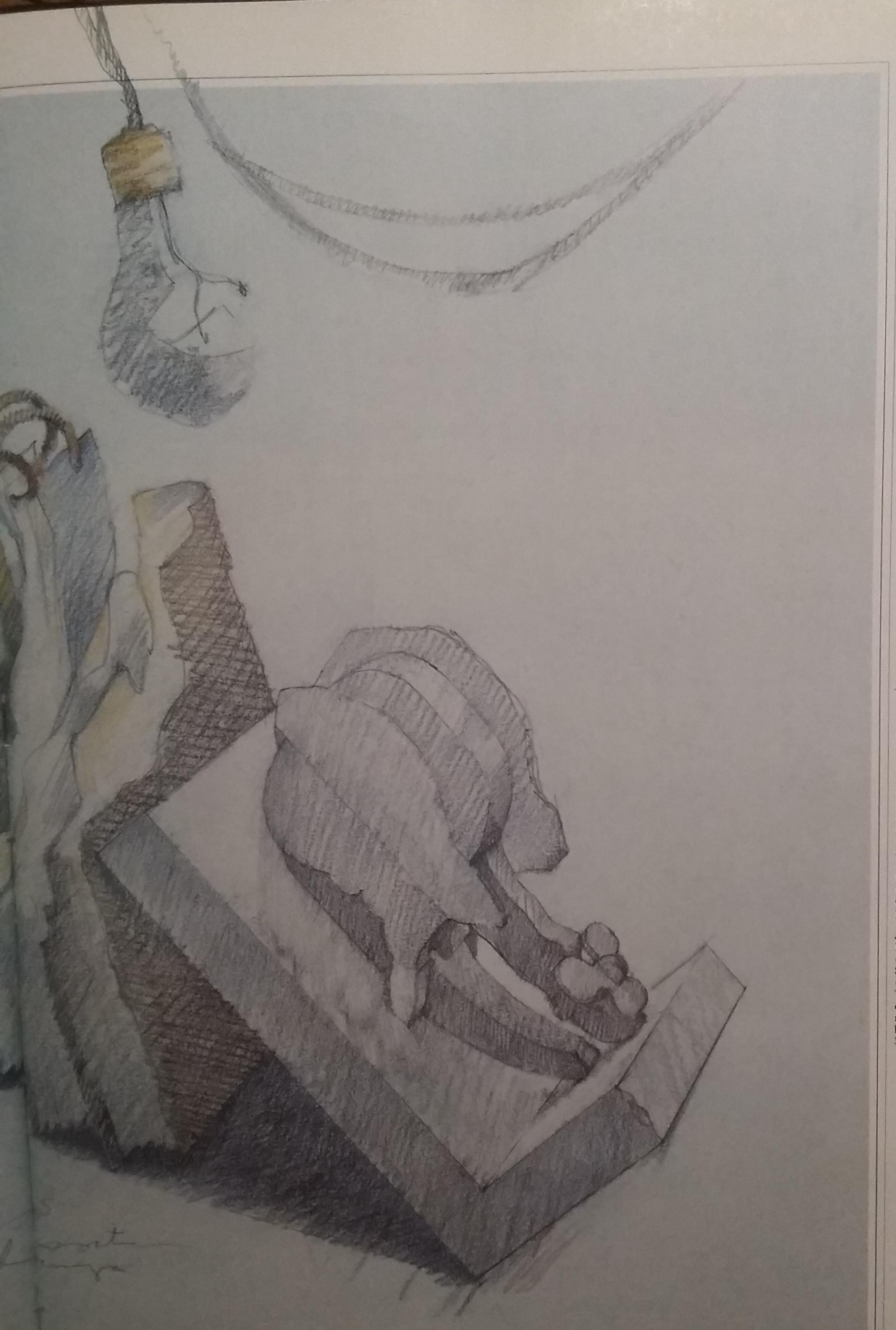
A
Butterfly, 1988 (Papillon)
Serpentine brune
65 × 52 × 20 cm

B
Master Man, 1988 (Le Maître)
Serpentine verte
73 × 40 × 26 cm

C
New Moon, 1988
(Nouvelle Lune)
Serpentine verte
71 × 44 × 12 cm

D
Wise Man, 1988 (Le Sage)
Serpentine verte
80 × 34 × 20 cm







Claes Oldenburg.
28 janvier 1929.
Stockholm.
Américain.
Coosje Van Bruggen.
6 juin 1942.
Groningen.
Hollandaise.

Lieu de travail : dans l'imagination.

?

«it is a great art to saunter»
«no ideas but in things»
«barges and tugboats and freighters going in all directions»
«the futility of yearning for perfection»
«Crazy Horse Road»
«not mere repetition, but re-creation»
«in Rome, even I could afford to wear a gardenia»
«you may have to get it done on your own terms»
«crossing things out so smashingly beautiful»
«the danger is in the neatness of identification»
«OK, I found a fish-joint, and if that doesn't do it...»
«the faint trace of a smile or of a word»
«houses, avenues, roads are, alas, as fugitive as the years»

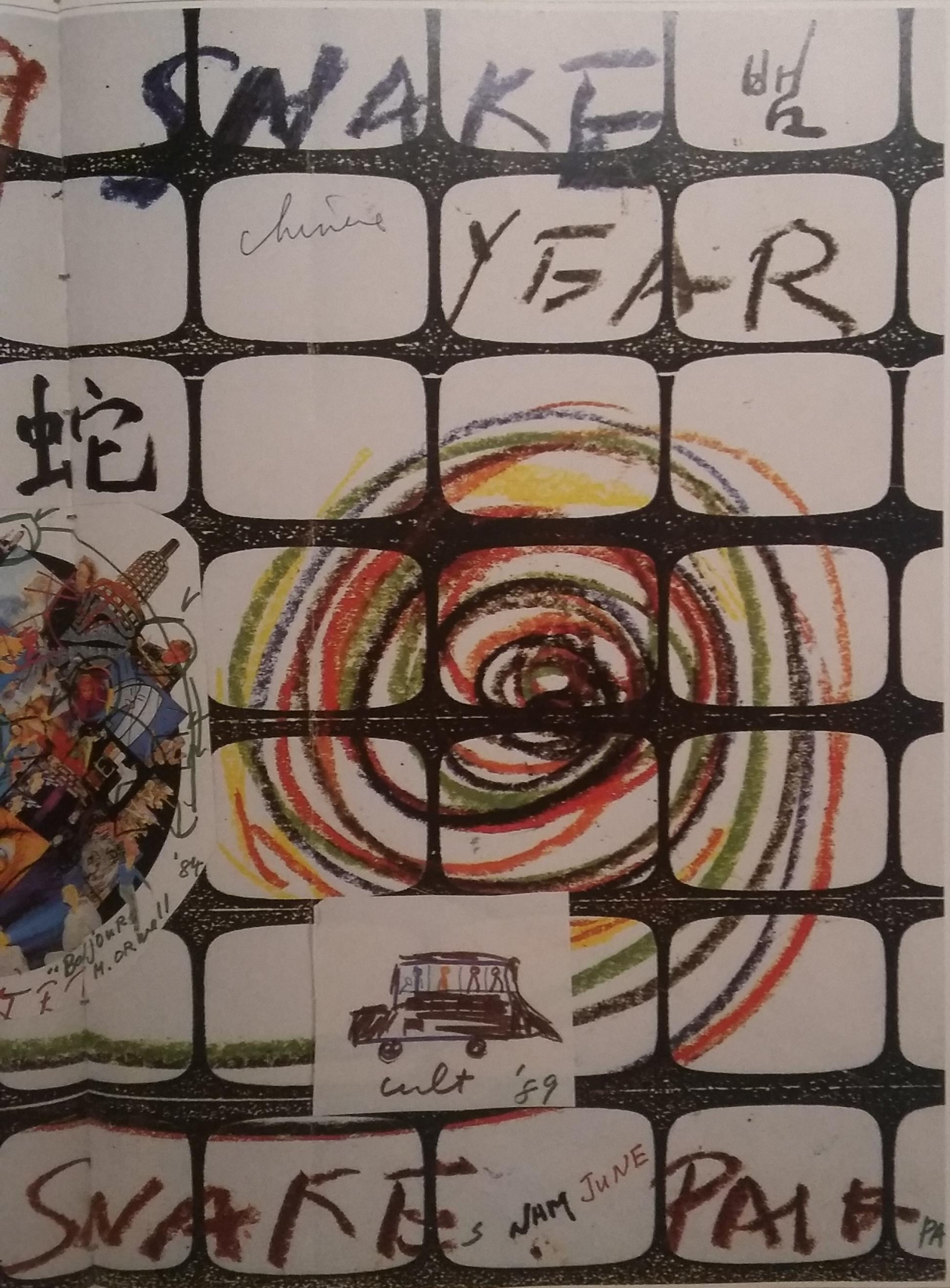
&

Témoin attentif de notre réalité environnante, Claes Oldenburg s'attache à la morphologie des objets et aux métamorphoses par glissement formel et sémantique. Les notions de poids, de solidité et d'échelle, si essentielles dans la sculpture traditionnelle, sont remises en question au profit d'une attitude qu'il aime à définir comme étant celle d'un «primitif» dans son propre contexte. Claes Oldenburg manifeste une attention soutenue pour les grands problèmes du monde et les déséquilibres de puissances et de pouvoirs.

A

From the Entropic Library, 1989
(De la bibliothèque entropique)
Sculpture
(dessin préparatoire)
Tissu, bois, métal, polystyrène expansé et mousse d'uréthane recouverts de résine époxy et de latex
360 × 686 × 254 cm


Happy
the year of
"Magicijan de Terre"
WRAP AROUND THE WORLD
PARIS
cargo
VCR =
2x





Nam June Paik.
1932,
Séoul, Corée.
Coréen.
Vit à New York et Wiesbaden.

?

Duchamp a dit :
l'art n'est pas l'art
l'art n'est pas pas l'art
l'art n'est pas pas pas l'art
l'art n'est pas pas pas pas l'art
...
...
...

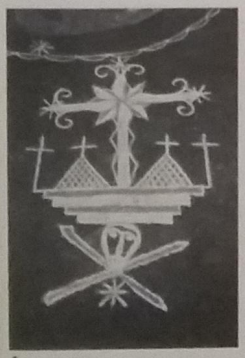
$$\text{l'art c'est} \sum_{n=1}^{\infty} (N) \times (PAS)\ ART$$

nous avons oublié le calcul...
avons-nous
un nombre pair (c'est-à-dire un cas positif) ?
ou un nombre impair (c'est-à-dire un cas négatif) ?
en '89, '90', 91'...
art = 2N (pas) art (N = 1... ∞)
c'est le souhait du marchand...
(toujours «positif»)
cependant Fluxus dit...

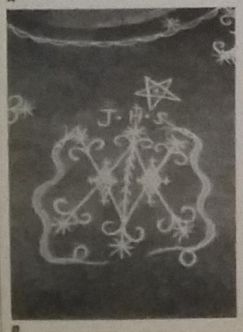
$$ART = -ART\sqrt{N}\ (PAS)\ ART \quad (N = 1... -\infty)$$

4

En 1949, Nam June Paik quitte la Corée pour étudier la musique et l'histoire de l'art. Il rencontre John Cage et Stockhausen dont l'influence modifie son attitude. Il rejoint le mouvement Fluxus en 1961.
Il s'intéresse à la vidéo en tant qu'extension de la musique électronique et à la télévision qu'il détourne de sa fonction première et dont il dénonce le pouvoir, sous l'influence des théories de Mac Luhan. Le satellite permet par ailleurs à Nam June Paik d'appliquer ses idées d'interactions culturelles entre l'Occident et l'Orient (nombreuses sont les œuvres qui trahissent la forte présence de la philosophie orientale), de même qu'entre la culture savante et la culture populaire.



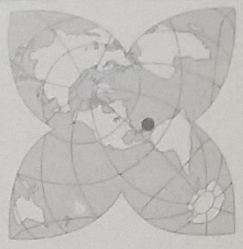
A



B

C





Wesner Philidor.
1950.
Port-au-Prince, Haïti.
Haïtien.
Vit à Port-au-Prince.

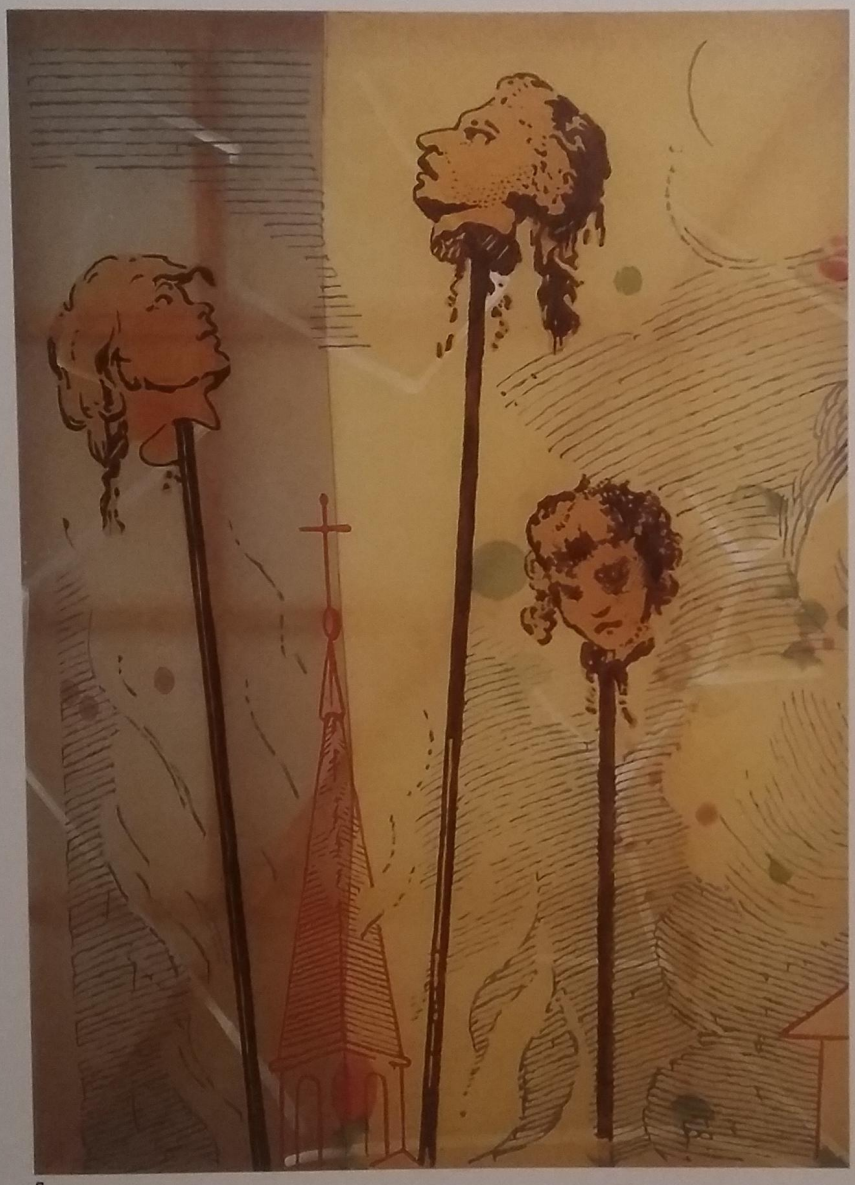
?
L'art, c'est faire une chose jolie. Moi, c'est l'esprit qui tient ma main.

&
Les Vévés
Blason des loas (dieux des Vaudou), les Vévés sont les symboles des loas. Les Vévés sont une écriture symbolique par laquelle les loas se révèlent aux hommes. Symboles d'une liaison intime entre les loas et les hommes, entre l'invisible et le visible.
Diagramme symbolique tracé autour du «poto mitan», axe central du péristyle (temple du Vaudou) par le Ougan ou la Mambo (prêtres du Vaudou) dans des gestes rituels particuliers, dénotant parfois de l'habileté du traceur qui œuvre presque toujours de mémoire. Ces graphismes réalisés à la farine de maïs, de froment, de marc de café ou de poudre à canon sont des associations de symboles non figuratifs représentant les attributs des dieux.
Erzulie Freda, déesse de l'Amour et de la Beauté, a pour symbole des quadrillages de lignes verticales et horizontales au centre desquelles s'inscrivent des points, entourés de lignes en forme de cœur, symbole parfait d'union entre le positif et le négatif, entre le masculin et le féminin, entre l'eau et le feu, un véritable équilibre de la dualité universelle et cosmique.
Il n'y a rien de gratuit dans les Vévés, où un point du dynamisme est aussi important et significatif que l'ensemble du diagramme. Il y a autant de Vévés qu'il y a de loas dans le Vaudou.
Patrick Vilaire.

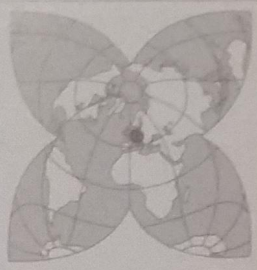
A,B,C
Cérémonie de «Couche Yam»
Le Vévé tracé est celui de Alzan Velekete, dans le cadre d'une cérémonie pour Dambalah Webo.



A



B



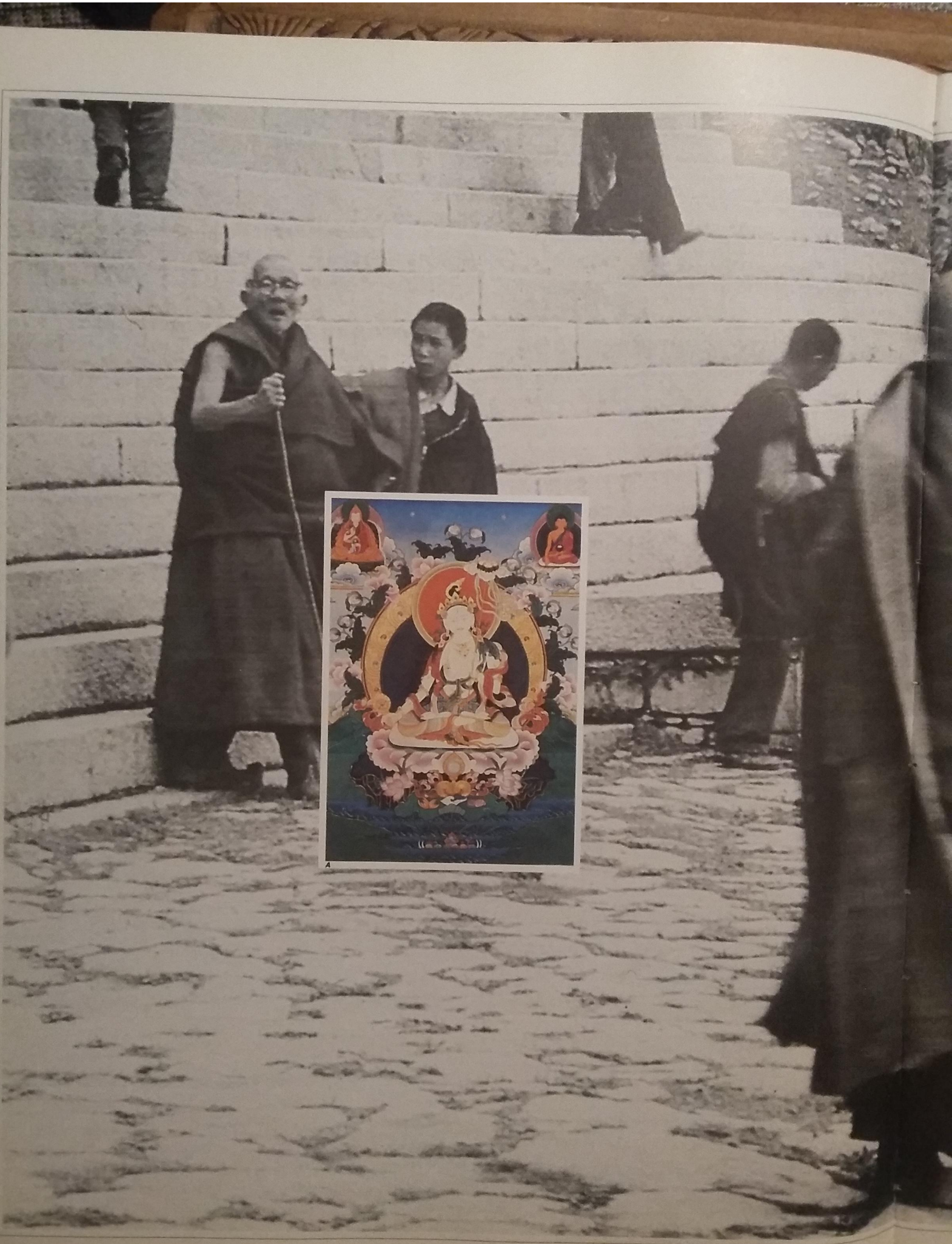
Sigmar Polke.
13 février 1943.
Oels, Niederschlesien, Pologne.
Allemand.
Vit à Cologne.

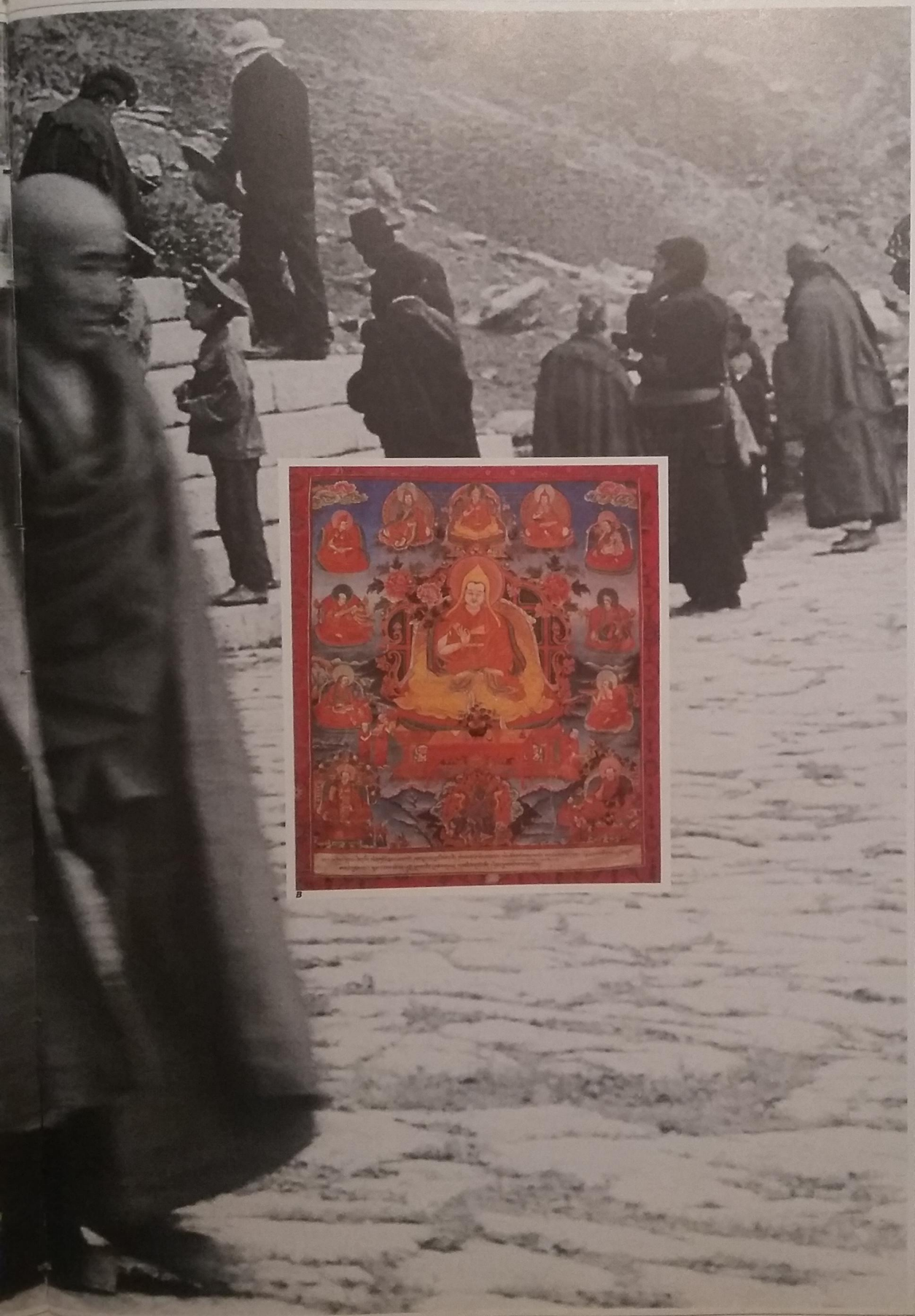
A
Fasciné par Picabia, Sigmar Polke a entrepris une œuvre visant à la fois à destituer et à déstabiliser les processus conventionnels. Niant toute réflexion causale et toute logique formelle, son œuvre se nourrit de toutes sortes d'expériences alliant la peinture, le film et la photographie à l'utilisation savante et «décapante» des matériaux et des sujets les plus contradictoires. Au cours de voyages couvrant la planète entière, Sigmar Polke s'est rendu en particulier en Papouasie Nouvelle-Guinée dont il a rapporté de nombreux documents qu'il n'a jusqu'à présent utilisés que dans un film. Ses œuvres les plus récentes réagissent à l'iconographie de la Révolution française.

A
Jeux d'enfants, 1988
Techniques mixtes sur tissu
220 × 300 cm

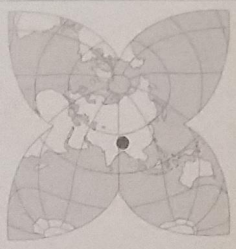
B
Liberté, égalité, fraternité, 1988
Techniques mixtes sur tissu
300 × 220 cm

Galerie Crousel-Robelin-Bama, Paris





B



Temba Rabden.
1941.
Lhasa, province autonome du Tibet, Chine.
Chinois.
Vit à Lhasa.

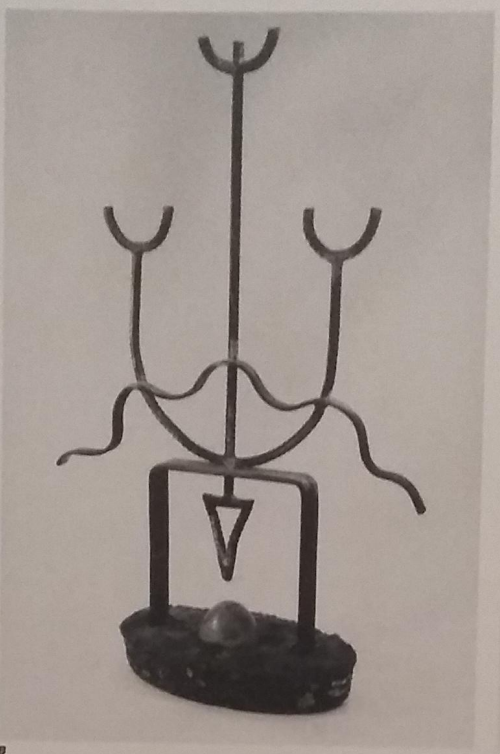
&
Né dans une lignée de peintres tibétains — son grand-père, Tséring le Barbu, était le responsable des peintures du palais de Potala à Lhassa sous le treizième Dalaï Lama, son père était reconnu comme le meilleur peintre de thangkas —, Temba Rabden a étudié et approfondi le dessin, la logique et la grammaire au monastère de Sara (près de Lhassa) où il était religieux. Il enseigne aujourd'hui le dessin à l'Université. Il pratique en maître la peinture tibétaine sur toile *(thangka)* qui consiste en une présentation symétrique d'images divines avec une divinité principale au centre, dans des proportions et couleurs guidées par leur valeur symbolique.
Ces peintures correspondent à un rituel particulier. Tout en obéissant à des règles et des dimensions fixées, il a su prendre des libertés qui ont donné l'occasion à son imagination de s'exprimer dans un style propre.

A
Tara Blanche
Gouache sur toile
120 × 80 cm

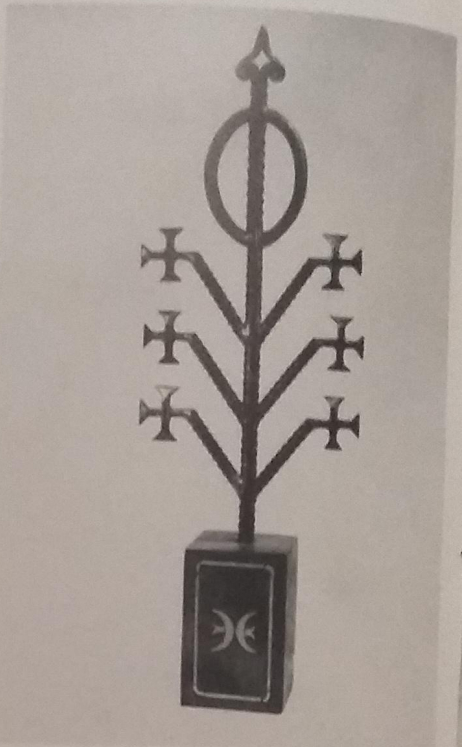
B
Desi Sangye Gyantso
Vécut au XVII^e siècle, réformateur de la médecine tibétaine, entouré des médecins tibétains de renom.
Gouache sur toile



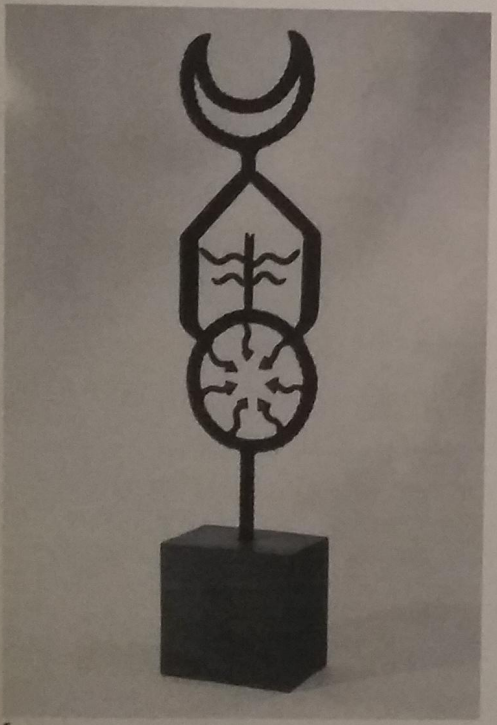
A



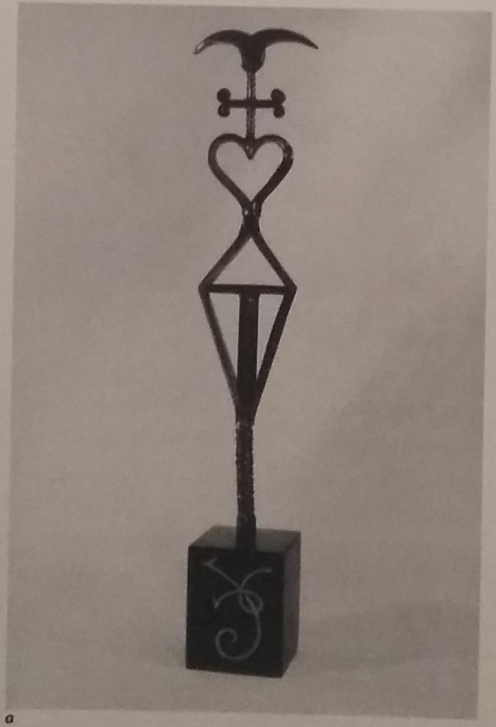
B



C



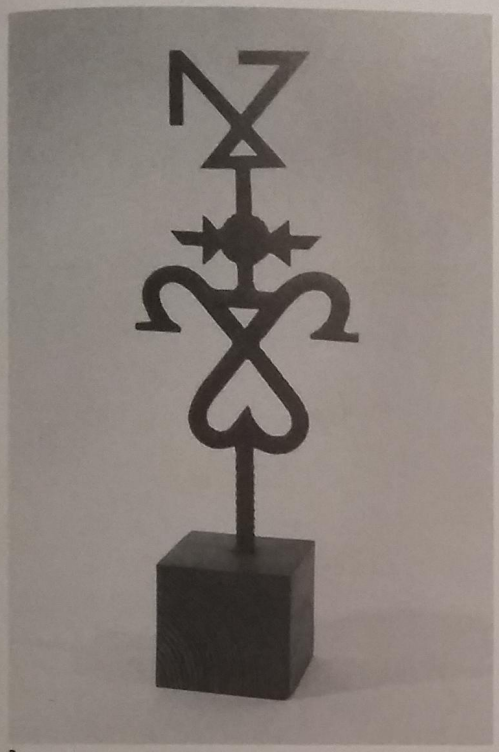
F



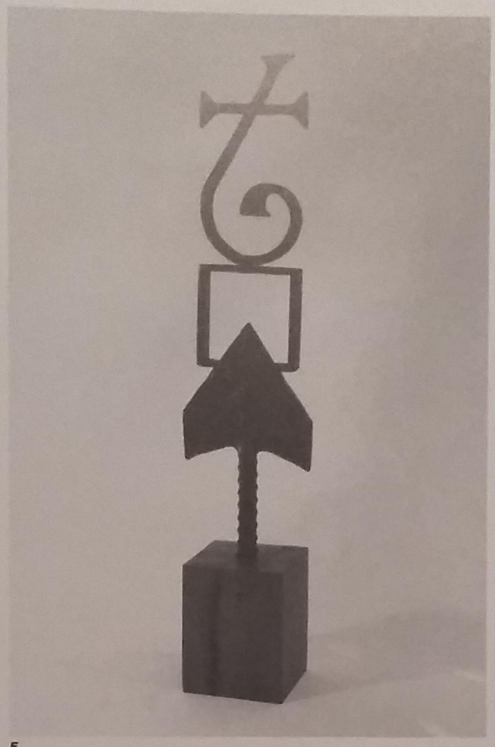
G



H



D



E



I



J



Ronaldo Pereira Rego.
23 janvier 1935.
Rio de Janeiro, Brésil.
Brésilien.
Vit à Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

?

A travers l'art parlent les dieux, les saints, les magiciens, les héros, ainsi que les déshérités du monde ou de la raison (pour cette dernière catégorie, les fous et les enfants sont leurs meilleurs messagers).

&

Ronaldo Pereira Rego fait des études de gravure et techniques connexes avec Gëza Heller. Les œuvres présentées se fondent sur les écrits des «oixas», tracés généralement sur le sol. Ces symboles reproduisent les sept divinités principales qui règnent dans le panthéon de l'Umbanda où il est initié.

1re vibration, Oxalá : L'énergie pure qui pénètre tout ce qui existe, la force suprême, le soleil ou, pour certains le «soufre» des alchimistes. Assimilé au Christ catholique.
2e vibration, Iemanjá : Les eaux originelles. Isis ou le mercure.
3e vibration, Xangô : L'énergie condensée (son symbole est la pierre, la matière au repos, le monde minéral cristallisé, la matière inorganique, les formes minérales, signe de vie «intelligente». Assimilé à saint Jérôme.
4e vibration, Ogum : Orixá africain, créateur d'outils (science), guerrier, représentation ésotérique du Feu (ou la matière en mouvement, libérée, en expansion).
5e vibration, Oxóssi : Le monde organique ou végétal, représenté par un Indien chasseur. Dans le syncrétisme, prend la forme de saint Sébastien, patron et protecteur de la ville de Rio de Janeiro.
6e vibration, Yori ou Ibejis : La «force» propre aux enfants, leur monde psychique (pour les Africains, «Êres»). Assimilé aux saints jumeaux Côme et Damien.
7e vibration, Yorimá : L'ancêtre, sa sagesse et sa force. Le monde des âmes, avec son culte spécifique (proche du kardezisme), toujours représenté par un vieillard de race noire. Il n'y a pas de syncrétisme dans ce cas.

Imaginaire de l'Umbanda

A
Fortuna Major
Fer forgé bronzé
42 × 10,5 cm

B
Nourriture pour oxum
Fer forgé, béton
67 × 43 cm

C
Mestre omulù, 1985-1987
Fer forgé
54 × 19 cm

D
Cumpadre Giramundo
Fer forgé patiné sur bois
37 × 13 cm

E
Yorimà
Fer forgé
43 × 9 cm

F
Iemanjà
Fer forgé
48 × 10 cm

G
Bonhura
Fer forgé bronzé
50 × 10 cm

H
Mocan - II
Fer forgé
57 × 7 cm

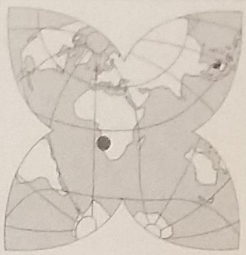
I
Nanã Borukê ou o Duplo Gerante
Fer forgé
40 × 16 cm

J
Legbarà ou Elegbà
Fer forgé peint
39 × 11 cm



POUR NOS RAPPORTS SEXUELS CHERI SAMBA NOUS CONSEILLE A CHANGER CHAQUE FOIS LA CAPOTE APRES 2 MINUTES DE COIT. DE FAÇON QUE CELLE-CI NE PUISSE PAS SE DECHIRER DANS LA CHOSE.
MAIS IL YA TOUJOURS UN GRAND RISQUE CAR, IL FAUT AUSSI UNE TECHNIQUE POUR ENLEVER NOTRE CAPOTE. LE MEILLEUR REMEDE, EST D'AVOIR LE COURAGE DE NOUS FAIRE EXAMINER DU SIDA





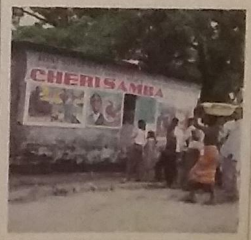
Chéri Samba.
30 décembre 1956.
Kinto-M'Vuila, région de Madimba, Bas Zaïre.
Zaïrois.
Vit à Kinshasa Ngiri-Ngiri, Zaïre.

?
A la question qu'est-ce que l'art, d'abord, vous m'excuserez de vous demander de vous méfier de la définition : Que la science étant perpétuellement en avancement *ou en* évolution, *une donnée attestée pour aujourd'hui peut être mise* en cause *pour demain. Mais ce que nous pouvons tenter, c'est de dire ce que* peut être *l'art et ce qu'il* ne peut pas.
N.B. : L'art c'est cette science de créer, de promouvoir et de représenter même la nature et ce qui fait qu'elle soit elle.

&
Samba Wa Mbimba N'Zinga Nurimasi Ndombasi, dit "Chéri Samba", a grandi dans le Bas Zaïre. A l'école primaire, il se fit vite remarquer pour ses esquisses "d'humours" qu'il vendait à la sortie de l'école. Il quitte sa famille et la région en 1972 pour s'essayer à la capitale, Kinshasa. Après avoir travaillé quelques mois dans un atelier de peinture d'enseignes, il s'installe à son propre compte dans un petit atelier de l'avenue Kasa-Vubu.
Il transpose alors la technique de la bande dessinée sur la toile. Sa peinture apparaît comme un synthèse subtile de l'imagerie publicitaire, de l'inventivité verbale, de l'observation de la vie quotidienne. Il porte un regard extrêmement critique sur la vie sociale, les mœurs, les habitudes, la sexualité..., sur la vie économique, politique de son pays et nous en donne des images vives, pleines d'humour le plus corrosif. Après quelques séjours en Europe, il a produit des tableaux critiques de notre société et de nos propres œuvres d'art, qu'il interroge avec beaucoup de lucidité.

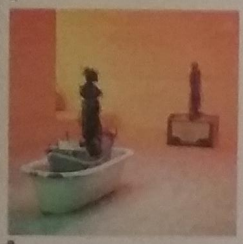
A
Marche de soutien à la campagne sur le S.I.D.A. 1988
Techniques mixtes
136 × 200 cm

B
L'Espoir fait vivre
1988
Techniques mixtes
115 × 147 cm

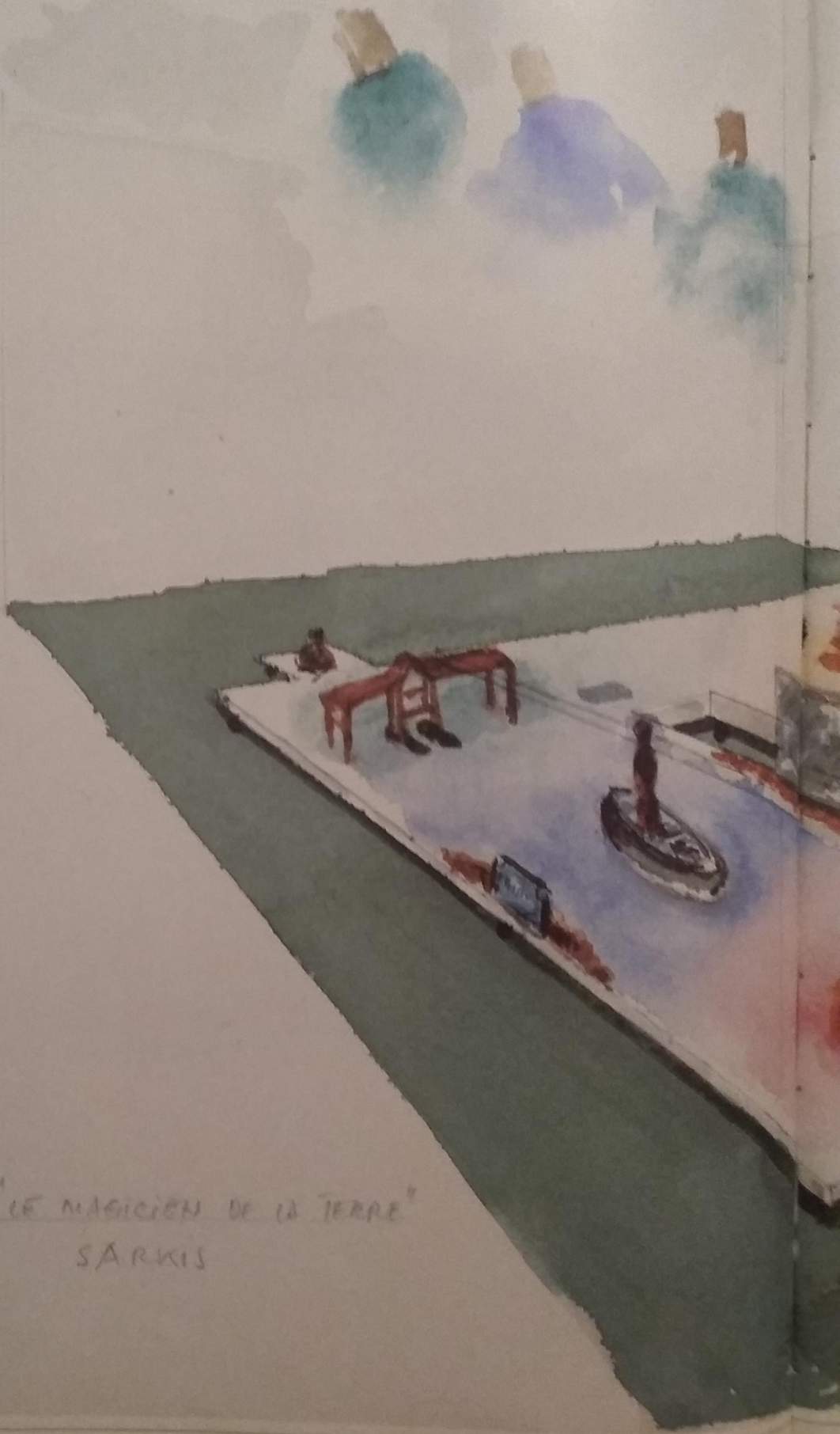




A

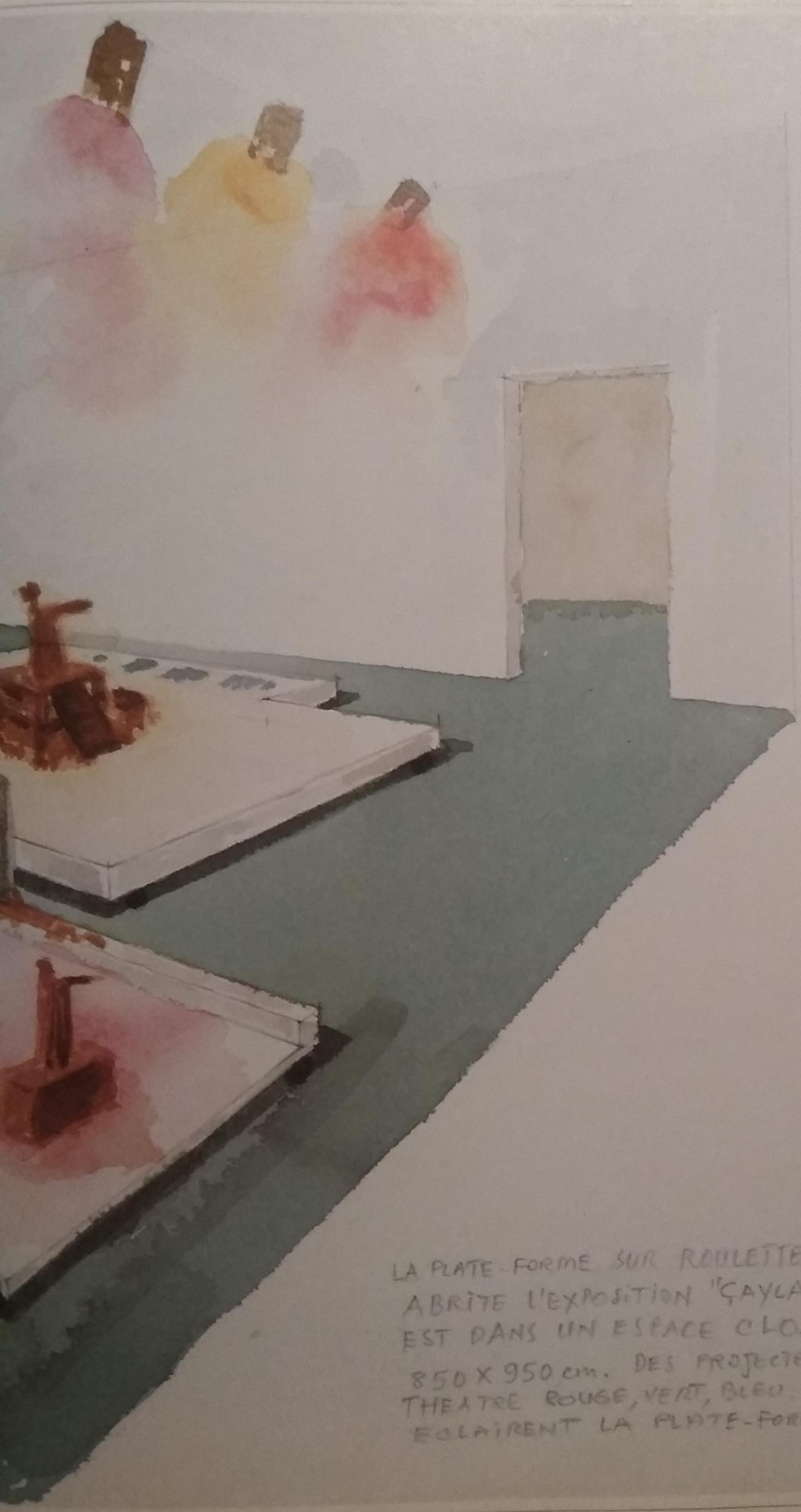


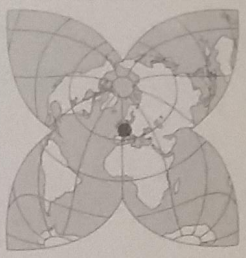
B



C

"POUR LE MAGICIEN DE LA TERRE"
SARKIS





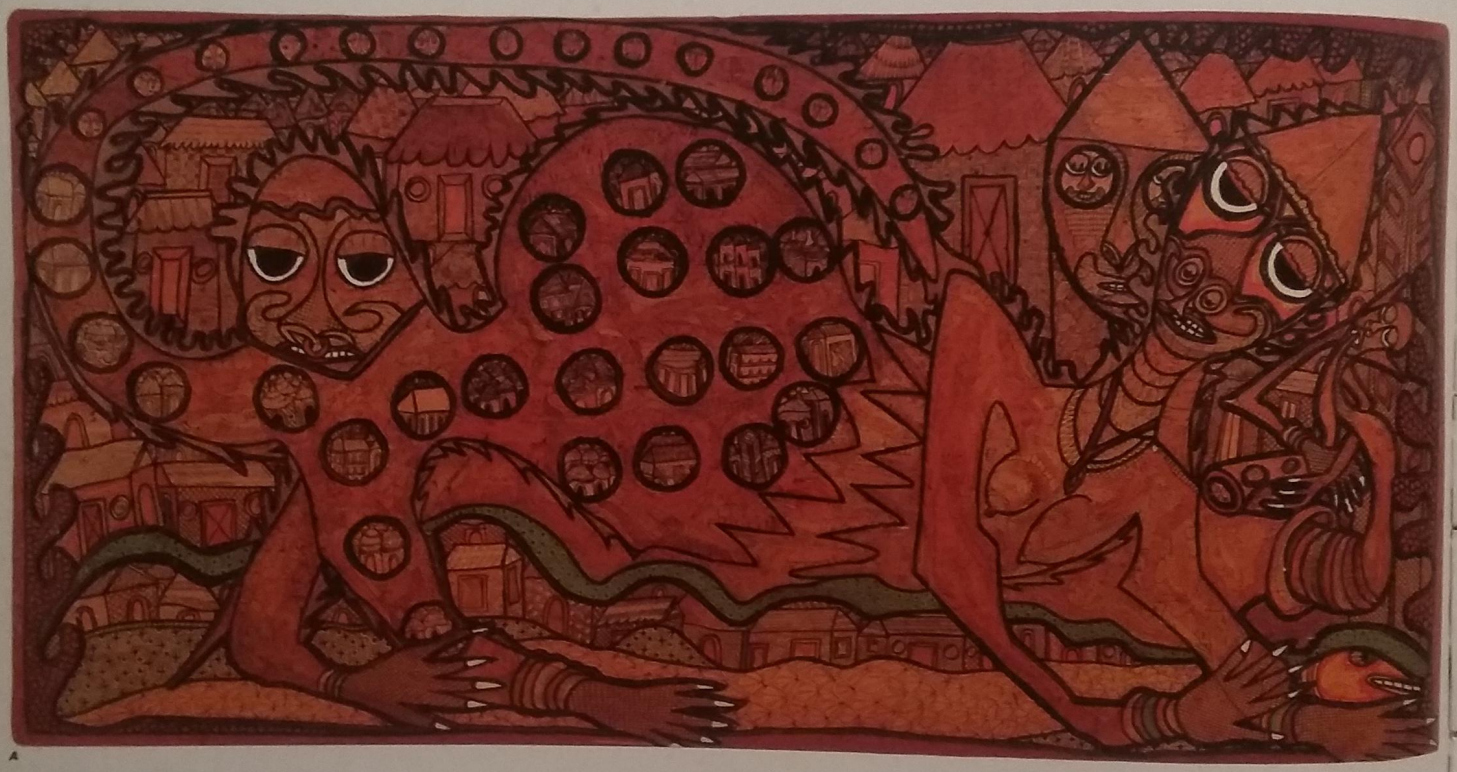
Sarkis.
26 septembre 1938.
Istanbul.
Turc.
Lieu de travail : partout.

?
Ce qui s'échappe de la forme créée.

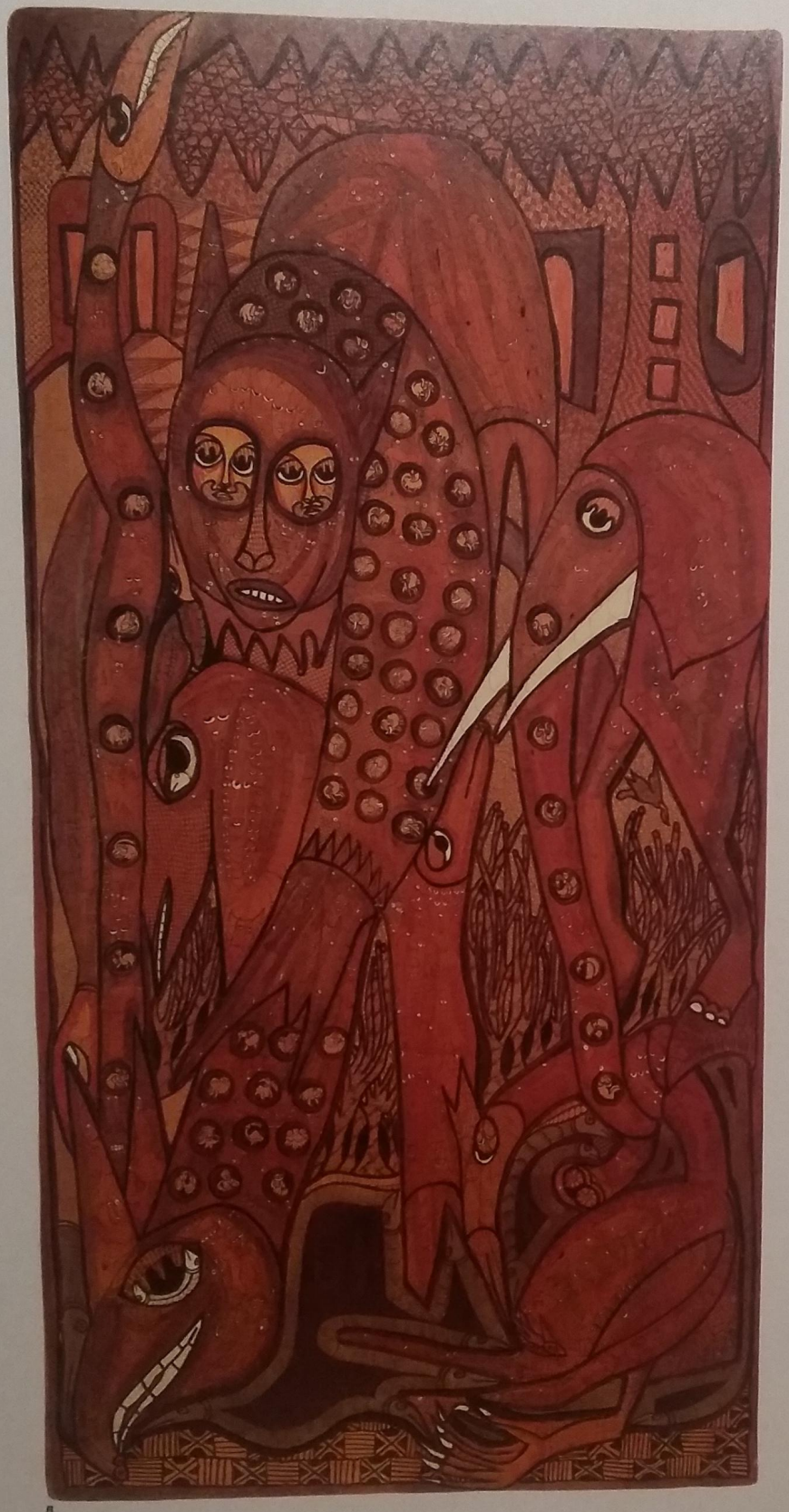
&
Depuis la fin des années 60, Sarkis conçoit des interventions/expositions qui provoquent ou exploitent des situations spécifiques, racontant des «histoires» empruntées à la mémoire du lieu autant qu'à celle de l'artiste. Sarkis construit des parcours visuels et mentaux autour d'objets d'origines et d'époques très diverses, chargés de significations multiples (objets ethnographiques, souvenirs personnels, objets familiers ou anonymes, bandes magnétiques, etc.). Sa démarche est construite de glissements et de métaphores, celle de la guerre n'étant que la plus évidente.

A et B
Vues de l'exposition
«Caylak Sokak», 1988
(La Rue du milan)
Galerie Maçka Sanat, Istanbul

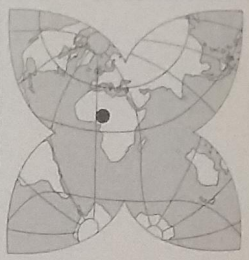
C
Caylak Sokak (aquarelle)
Projet pour l'exposition
«Magiciens de la Terre»



A



B



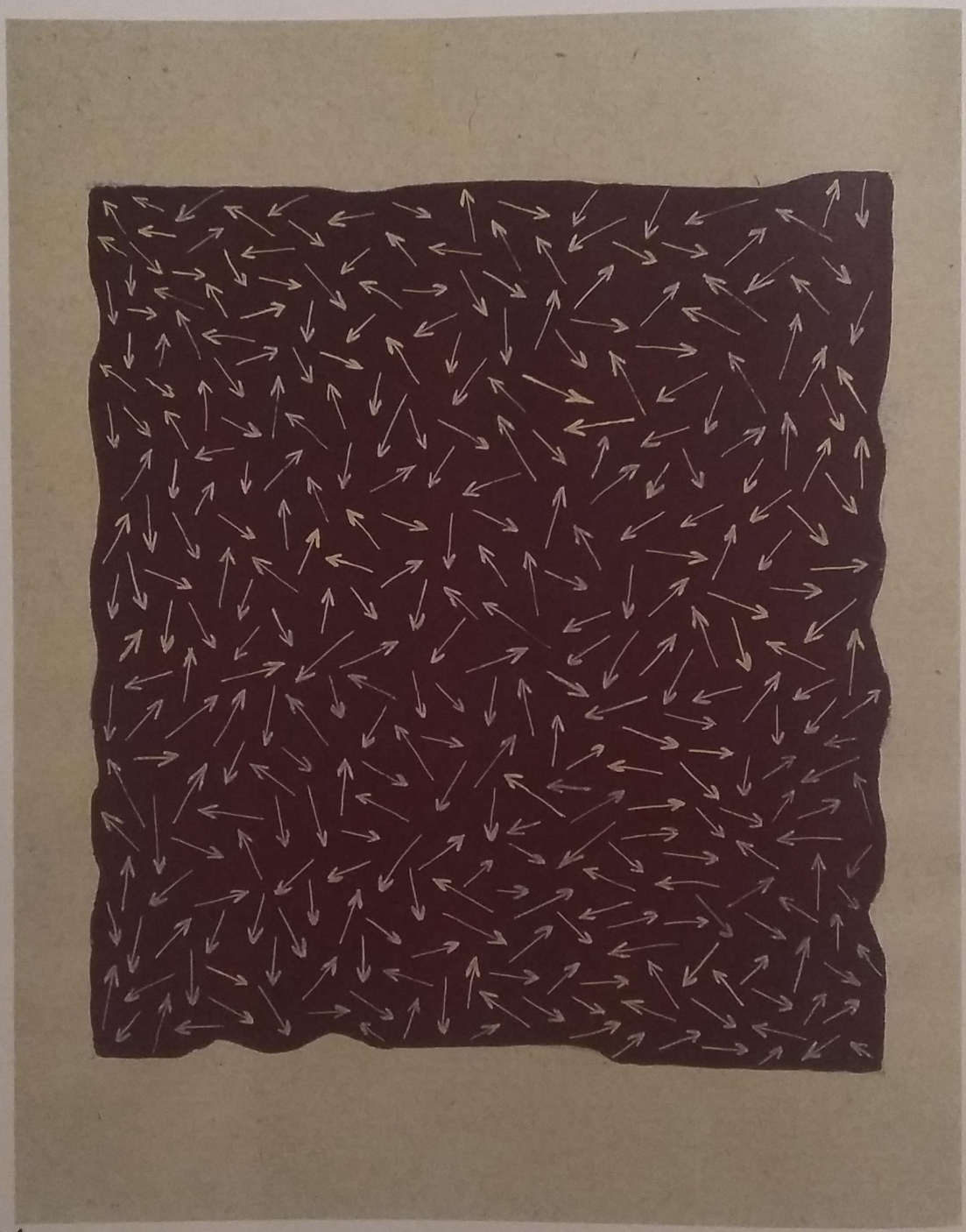
Twins Seven Seven.
1944.
Kabba-Kwara, état de Kwara, Nigeria.
Nigérian.
Vit à Osogbo, état d'Oyo, Nigeria.

?
L'art est la survivance du pouvoir et de la créativité mythologiques de mes ancêtres. C'est la création d'une nouvelle dynamique pour les générations futures.

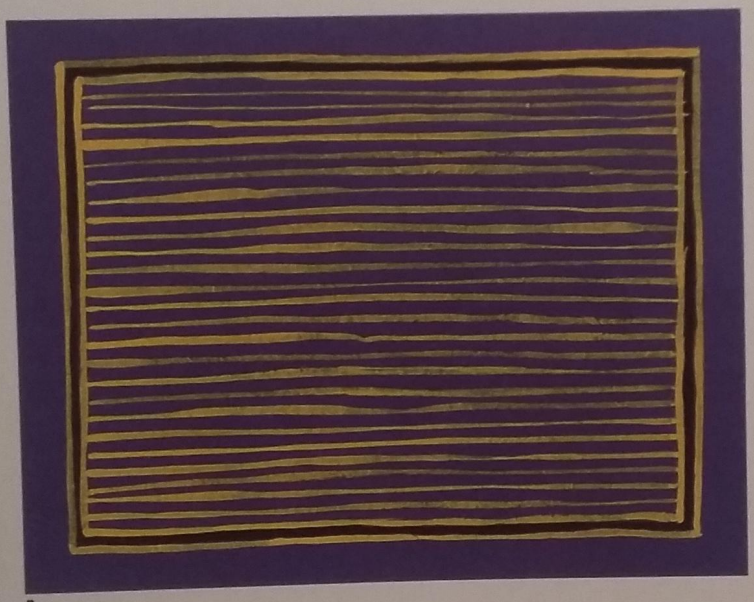
&
Peintre, musicien, danseur, acteur, homme d'affaires et à l'occasion politicien, personnalité hors du commun, «Prince Twins Seven Seven» comme il aime à se faire appeler, appartient à cette génération d'artistes nigérians qui ont su, depuis longtemps, se faire connaître et apprécier à l'étranger, en particulier en Allemagne et aux États-Unis. La vocation de Twins Seven Seven – septième fils d'une mère qui donna naissance à sept couples de jumeaux... – est né en grande partie de sa rencontre fortuite avec Ulli Beier qui créa, avec Suzanne Wenger à la fin des années 50 à Osogbo, le «Mbari Club», espèce d'atelier expérimental où de très nombreux artistes nigérians yoruba s'exercèrent aux techniques de la peinture et de la gravure.
Twins Seven Seven a su développer un art original tant sur le plan de la présentation formelle qui fait appel à la technique du découpage et de la superposition que du contenu qui puise abondamment dans le fonds extraordinairement riche de la mythologie yoruba que mettent en scène les romans de l'écrivain nigérian Amos Tutuola à qui Twins Seven Seven se réfère à l'occasion.
Jacques Soulillou.

A
The Mother of the World Reptile, 1988
(La Mère du reptile du monde)
Peinture sur bois
122 × 245 cm

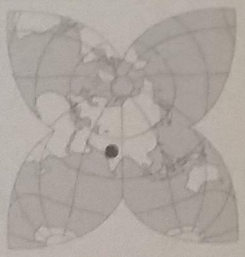
B
Creative Spiritual Shapes in the Mind of Kind of Beasts, 1988
(Formes spirituelles créatives dans l'âme de l'animal)
Peinture sur bois
245 × 122 cm



A



B

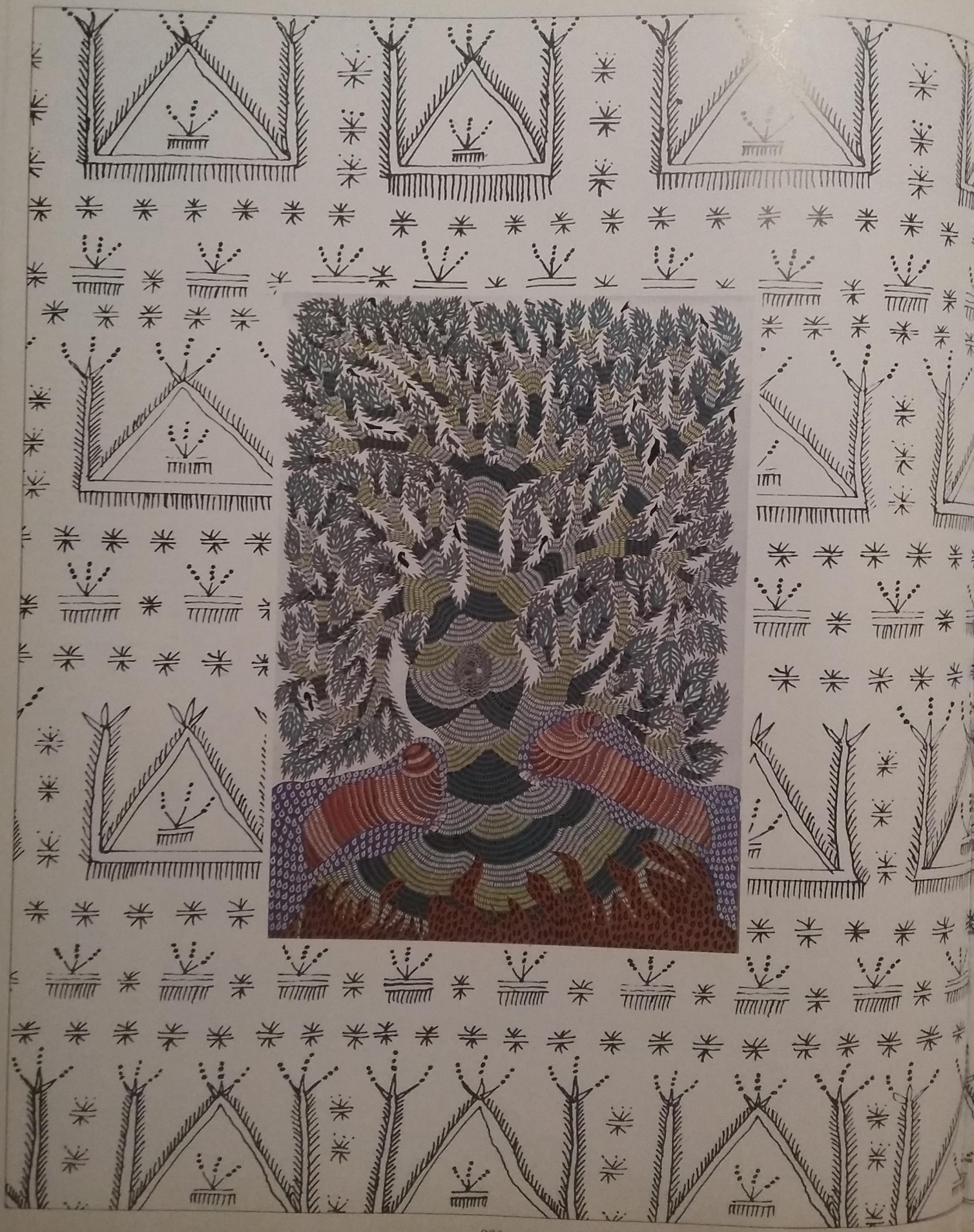


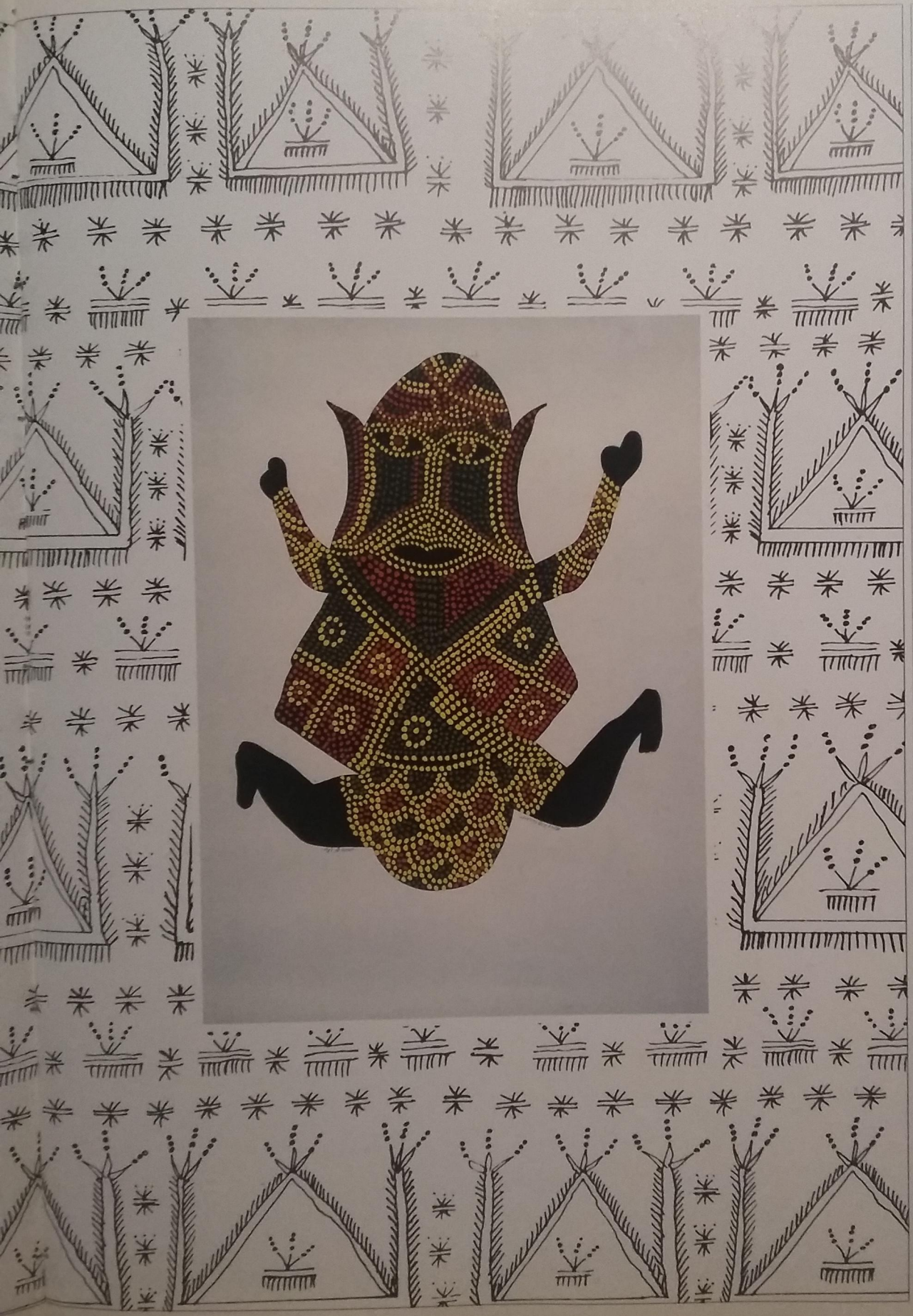
Raja Babu Sharma.
4 octobre 1956.
Jaïpur, Inde.
Indien.
Vit à Jaïpur.

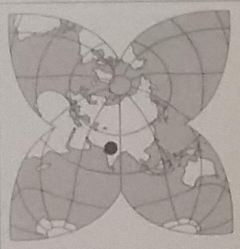
?
L'art est mon métier et ma vie.

&
Fils de sculpteur, miniaturiste de formation et de métier, Raja Babu Sharma a découvert la peinture tantrique encore adolescent dans les greniers et les bibliothèques de ses grands-pères. Pendant des années, il a ainsi appris à connaître et à admirer ces manuscrits sur les pages desquels dansaient de petites figures abstraites, «qui l'enchantaient», dit-il ; puis les publications contemporaines ont pris le relais. Il a commencé son travail de copiste vers le milieu des années 70, pour de rares pratiquants locaux du tantrisme et surtout pour quelques amateurs de passage, indiens eux-mêmes ou étrangers. Dans son atelier, «juste sous le regard de mes maîtres et de Dieu», dit-il encore, six ou sept apprentis répètent ainsi de temps en temps avec lui, et sous sa direction, que spirales et flèches désignent l'énergie ; ou que la couleur bleue, de plus en plus claire, n'indique rien d'autre que la pureté de la conscience.
Franck André Jamme.

A et B
Peintures tantriques, 1988
Sans titre
Gouache sur papier
22 × 17,5 cm
13 × 10,5 cm







Jangarh Singh Shyam.
1962.
Patangarh, Madhya Pradesh
Inde.
Indien.
Vit à Bhopal.

?

Je suis né dans la communauté de Pardhan Gond. J'ai passé mon enfance en compagnie des montagnes, des forêts tissées d'arbres, des oiseaux, des animaux, des insectes et des déités terrifiantes. J'en étais à la fois effrayé et émerveillé. Mon peuple devait redécouvrir cette forêt sur les murs de ses maisons, avec de l'argile et des couleurs. Ceci dans l'intention d'appeler les déités sur les foyers. Cette pratique est encore d'usage. J'étais tellement effrayé par ces dieux que j'ai pensé devoir essayer de les représenter sous des formes qui me seraient personnelles. Je tentais de cristalliser la peur sous forme de beauté. C'est ainsi que je pouvais ressentir ma frayeur sous la forme de vibrations brutes — le tigre, le banian touffu, les insectes venimeux aux multiples couleurs, tous chargés du fluide de la peur, de l'amour et de la beauté : je les imagine et je les peins. Mes ancêtres peignaient des carrés en noir et blanc dans nos cours. Moi, j'utilise les couleurs. Je veux dessiner les figures de mes désirs et veux les charger de mon désir. Pour moi, l'art et la vie sont des silences continus. L'art pénètre la vie comme une explosion de danse. Je me souviens des forêts. Ce souvenir me fait peindre ce que je peins.

&

Lorsqu'il était encore enfant dans son village natal de Patangarh (région de Mandla, état de Madhya Pradesh), Jangarh Singh Shyam s'est découvert un talent exceptionnel dans la représentation des scènes religieuses et mythiques sur les murs et les portes de sa maison familiale. Le village, d'accès très difficile, est situé dans la région tribale du Gond, et ne reçoit l'électricité que depuis deux ans. L'ethnologue itinérant Verrier Elwin vivait dans ce village depuis de nombreuses années, tout en réalisant ses études pionnières sur les coutumes, l'art et la vie tribaux. Cet artiste vit à présent à Bhopal, où il s'est associé au musée de Roopankar et aux studios de Bharat Bhavan, le superbe complexe culturel élevé sur les collines de Shamla qui dominent la ville. Ses peintures sur papier, ses dessins et ses impressions forment une iconographie personnelle des divinités tribales, des scènes traditionnelles de la mythologie hindoue, et révèlent une observation profonde du monde qui l'entoure, qu'il exprime dans des compositions décoratives complexes.

A

Paysage avec araignée
Gouache sur papier
213 × 153 cm

B

Divinité
Gouache sur papier
70 × 60 cm

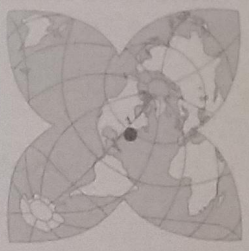
SEULEMENT DE SEPTEMBRE 1937 À AUJOURD'HUI [illegible] EST
ARRIVÉ QUE J'AI ÉTÉ ARRÊTÉ, MIS EN PRISON [illegible]BLIN,
DÉPORTÉ EN FRANCE, INTERNÉ AU HAVRE, TRANSFÉRÉ DU
HAVRE À ROUEN, DE ROUEN À SAINTE-ANNE À PARIS, DE
SAINTE-ANNE À VILLE-ÉVRARD, DE VILLE-ÉVRARD À CHE-
ZAL-BENOÎT ET DE CHEZAL-BENOÎT À RODEZ. TOUTES
MES AFFAIRES M'ONT ÉTÉ PRISES PAR LA POLICE ET
TOUS MES PAPIERS ON ÉTÉ PERDUS.

ARTAUD









Nancy Spero.
24 août 1926.
Cleveland, Ohio, USA.
Américaine.
Vit à New York.

?

Les trente-deux œuvres Codex Artaud *de 1971-1972 sont des actes de rébellion. Par leur intermédiaire, je tire littéralement la langue à la société, au monde de l'art, dans un esprit courroucé, phallique, provocateur et obscène. J'étais le type-même de la femme artiste réduite au silence — ma voix n'étant entendue de personne. J'y ai incorporé le langage d'Antonin Artaud — des citations tronquées appliquées sur des images peintes, découpées, collées —, dislocations dans le temps et dans l'espace.*

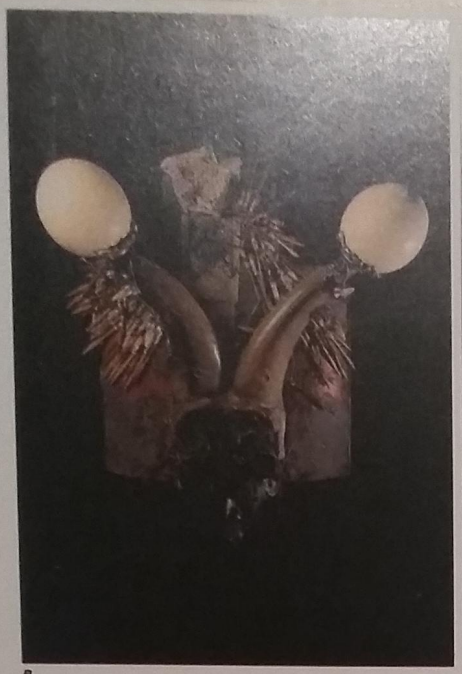
Malgré sa violence en paroles et en gestes, Artaud se fait passer pour la victime par excellence. Je me suis identifiée à sa notion de victime, avec sa colère et sa provocation, me servant de son texte pour illustrer mon manque de voix.

Les œuvres d'un format linéaire étendu varient de quatre à vingt-cinq pieds de long, avec une dispersion d'images et de citations en forme de communiqués ponctuant l'étendue du papier. Le spectateur est l'œil de la caméra qui balaye la surface, revient en arrière ou se rapproche à la rencontre du langage, des figures, des symboles pillés dans diverses cultures.

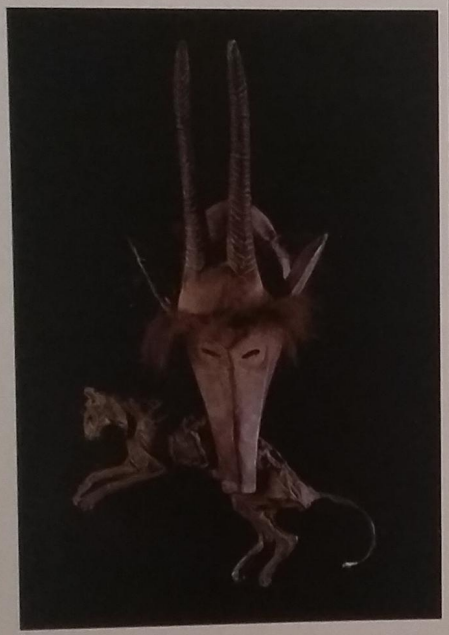
A

Codex Artaud, 1971 (détail)
Peinture et collage (texte/machine à écrire) sur papier
52,07 × 316,23 cm
Courtesy Josh Baer Gallery, New York & Rhona Hoffman, Chicago

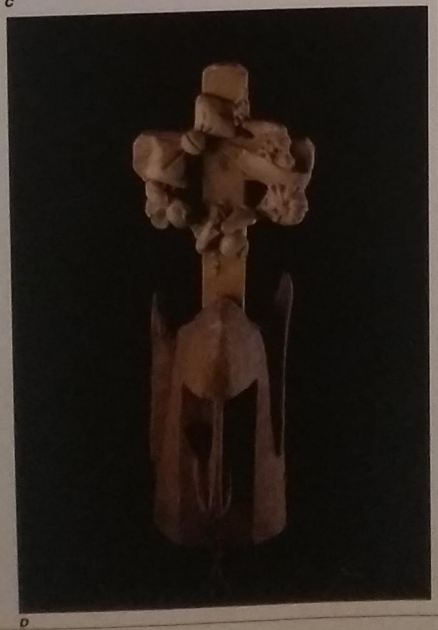




B



C



D



Daniel Spoerri.
27 mars 1930.
Galati, Roumanie.
Suisse.
Vit à Ueberstorf, Suisse.

?

L'art c'est ce que les artistes font !

&

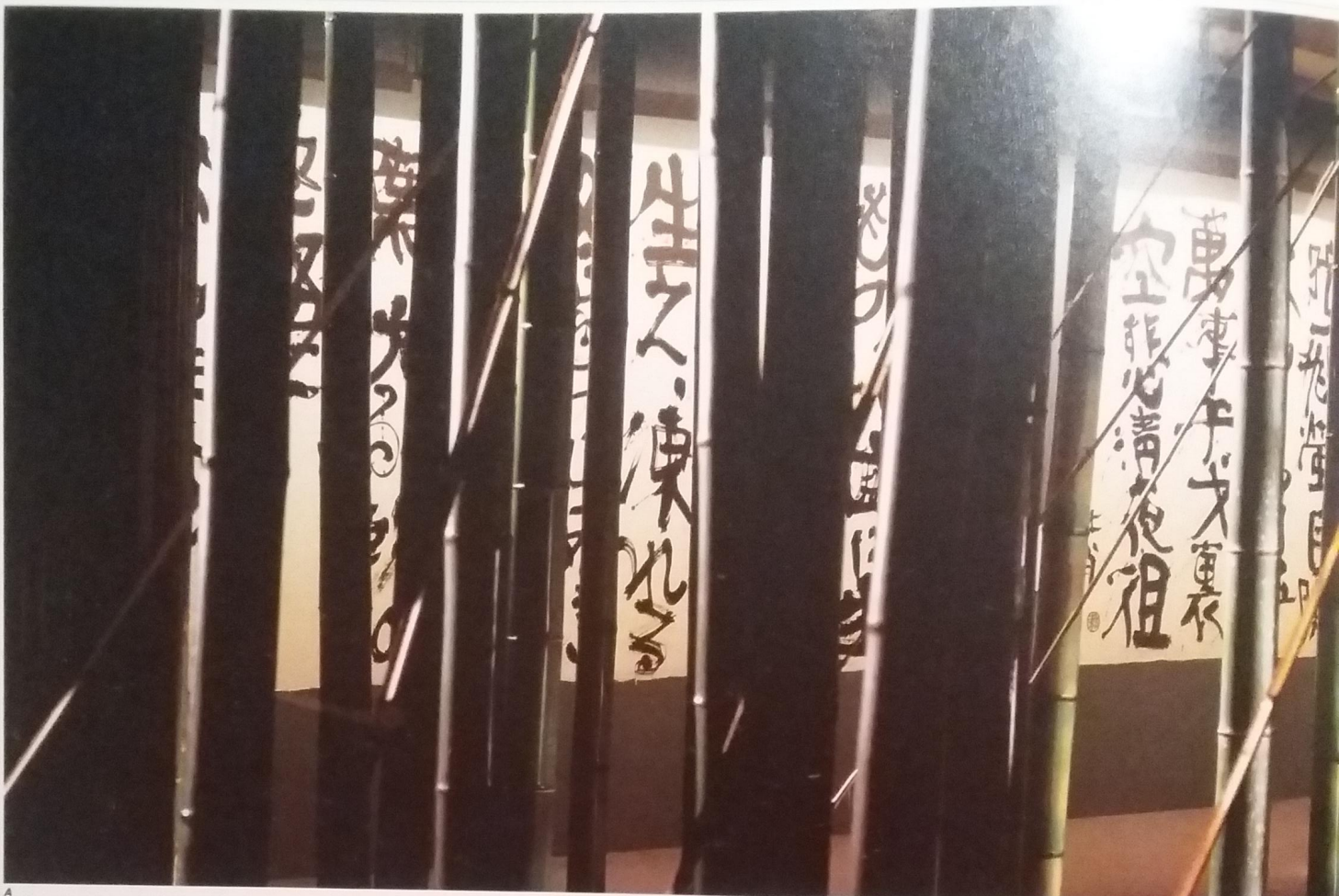
Pour Daniel Spoerri, le syncrétique, l'éphémère est plus léger que l'air.
Si ce n'est pas la colle qui fait le collage, on sait que quand il s'agit de vol, ce n'est pas une affaire de plumes, mais de colle.
D. S. est un Icare qui aurait trouvé la bonne colle. La colle syncrétique. On se souvient qu'il a commencé son apprentissage de plus-léger-que-l'air comme danseur à l'Opéra de Berne. Mais les lois de la pesanteur étant ce qu'elles sont il ne pouvait que redescendre toujours et encore au beau milieu du bric-à-brac quotidien qui jonchait sa table de travail. Donc son premier acte libérateur a été d'envoyer en l'air cette table avec tout ce qu'il y avait dessus plutôt que son propre corps. Tableau volant donc tableau-piège de l'apesanteur avant d'être tapis volant, mais on sait que Galati, où il est né, était un avant-poste de Constantinople et de Bagdad où fut précisément inventé le tapis volant. Alors tous ces petits fourbis, osselets, mégots, soucoupes et bouts de papier, riches d'une histoire sans pareille, acquièrent l'élévation des anges : accrochés aux cimaises ils deviennent les doubles de ces *putti* couverts d'or suspendus aux ciels des églises baroques. D. S. alchimiste change le plomb en or et je crois que c'est à ce jeu des transmutations qu'il obéit en coulant tous ses bronzes : seul l'éphémère aurait droit à l'éternité, glaciale comme une neige qui n'atteindrait jamais la terre, irrécupérable comme *L'Ange des skieurs*, un de ses tout premiers bronzes.
Donc deuxième acte libérateur : puisque les objets, par cette opération de magie à la noix (voir ses vingt-cinq conserves de magie à la noix, Symi, 1967. Rappelons aussi qu'en Afrique la divination pratiquée par le Babalawo, le devin yorouba, s'opère à partir d'un jeu de noix) perdent de leur lourdeur, ils peuvent véritablement commencer à dire ce qu'ils veulent en s'associant, comme en lévitation, avec qui bon leur semblent pour créer un couple jusqu'alors inadmissible. C'est ce que j'appellerais au-delà du hasard objectif de l'assemblage, le syncrétisme pompier-pyromane, où le mauvais goût du pompier qui se noie devient le bon goût incendiaire du pyromane qui marche sur les eaux. Et l'association inavouable de ces deux compères va enfin semer la pagaille que nous attendions tous avec impatience. Je veux parler ici d'une démarche dont D. S. m'apparaît être le premier Blanc à avoir introduit l'usage dans l'art contemporain. Je dis Blanc parce que les Noirs d'Afrique et d'Amérique ont pratiqué et pratiquent le syncrétisme depuis dès siècles. Je me rappelle un événement prémonitoire que je qualifierai de proto-syncrétique advenu à Paris à D. S. en 1973 où [illegible] que force de noix devient force de lui : quatre heures du matin. Daniel sort du Rosebud en compagnie d'une fille avec laquelle il monte dans sa deux-chevaux orange à elle. Boulevard Montparnasse, un feu rouge et elle s'endort au volant. Lui aussi. Deux flics arrivent. Un Noir, un Blanc, qui les réveillent. D. S. avise le Noir et réussit à le convaincre de les laisser partir en échange d'un grigri qualifié d'authentique. Le Noir persuade le Blanc que ça vaut le coup et la voiture démarre. Avant d'en faire cadeau à Daniel j'avais reçu cet efficace grigri d'un policier noir qui venait de le retirer du cou d'un malfaiteur dans la forêt entre Côte-d'Ivoire et Ghana. Précisons un peu. En philosophie on désigne par syncrétisme le rapprochement plus ou moins forcé de doctrines entièrement différentes et l'on pourrait donner aux associations spoerriennes la définition que Jean Piaget applique à la psychologie enfantine qui montre qu'un jugement peut être constitué par la fusion immédiate d'éléments hétérogènes. Le syncrétisme tire donc son pouvoir de cohésion d'un mariage inadmissible et contre nature entre deux conjoints que tout, à première vue, sépare. On sait avec quel génie inventif l'Africain sut, sous la contrainte, s'adapter au moins en apparence à l'imposition du christianisme dès le XVI^e^ siècle en Afrique et presque aussitôt au Brésil. Là, sous la forme du candomblé, tout le panthéon nago-yorouba amené par les esclaves du golfe de Guinée a trouvé ses équivalences parmi la foule des icônes chrétiennes.
Ainsi les maîtres portugais, espagnols, français pouvaient se réjouir de voir leurs sujets invoquer le Christ, Marie, Jeanne d'Arc et saint Louis, saint Cosme et saint Damien sans se douter que ces figures n'étaient que des masques pour leurs dieux et leurs esprits, les Orisha, qui s'incarnaient régulièrement dans leurs esclaves au cours de cérémonies où la danse était et est toujours primordiale.
Ses figures ont aujourd'hui quasiment pignon sur rue et le candomblé ne cesse d'en accueillir de nouvelles : sur les rayonnages des *casa de umbanda* on peut voir côte à côte la Vierge Marie et Pomba Gira, une diablesse sexy qui semble sortir tout droit d'une bande dessinée, saint Sébastien à deux doigts de l'évanouissement et Bouddha qui rigole.
A rebours, dans l'art occidental je ne vois que deux précédents à la démarche de D. S. La première est une sculpture en bois de Gauguin qui combine un Christ en croix entouré des figures symboliques des casse-tête des îles Marquises (1891-92), l'autre est *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907). D'Avignon comme une anti-pietà, où l'on voit les célèbres putains barcelonnaises regroupées, prêtes à une danse obscène et dont trois d'entre elles sont affublées de masques sans doute africains. Et leur maître-chorégraphe pourrait aussi bien être, à 80 ans de distance, ce *Dieu caché*, de D. S., où l'on voit qu'une image du Christ bénissant tissée dans un tapis de bazar est recouverte d'un masque guéré muni de trois paires d'yeux et d'attributs animaux, masque que j'ai rapporté de Côte-d'Ivoire il y a près de vingt ans et que Spoerri possède depuis lors.
Mais sa première œuvre syncrétique, qui date de 1985, est *Le Trésor des pauvres, la Belle et la Bête*. Toujours sur un de ces tapis volants où l'on voit une scène de chasse, D. S. a coiffé le tigre d'un casque ailé gaulois qui lui donne un air angélique tandis que la Belle qui semble danser du ventre devant son prédateur béat le séduit avec sa tête de chien pelé qui n'est autre qu'un masque-heaume ekoi, une tribu qui pratiquait la chasse aux têtes dans le bon vieux temps, au sud-est du Nigeria. Ce qui autorise Spoerri à se payer les têtes qu'il veut, puisqu'on sait que qui fait l'ange fait la bête.
D'autre part, je suis persuadé que ces œuvres seraient accueillies avec respect et jubilation en Afrique et je pense particulièrement à ce masque kanaga des Dogon du Mali, dont la superstructure manque, mais que Spoerri a remplacée par un crucifix et que j'appelle le portrait de Marcel Griaule parce que les funérailles de cet ethnologue furent doublement célébrées à Paris et sur le plateau de Bandiagara.
Gérald Minkoff, Genève, le 13 nov. 1988.

A
Le Dieu caché (tableau-piège, hommage à Lucien Goldmann), 1987
Assemblage d'objets sur tapis
120 × 125 × 35 cm
Collection Arman, Paris

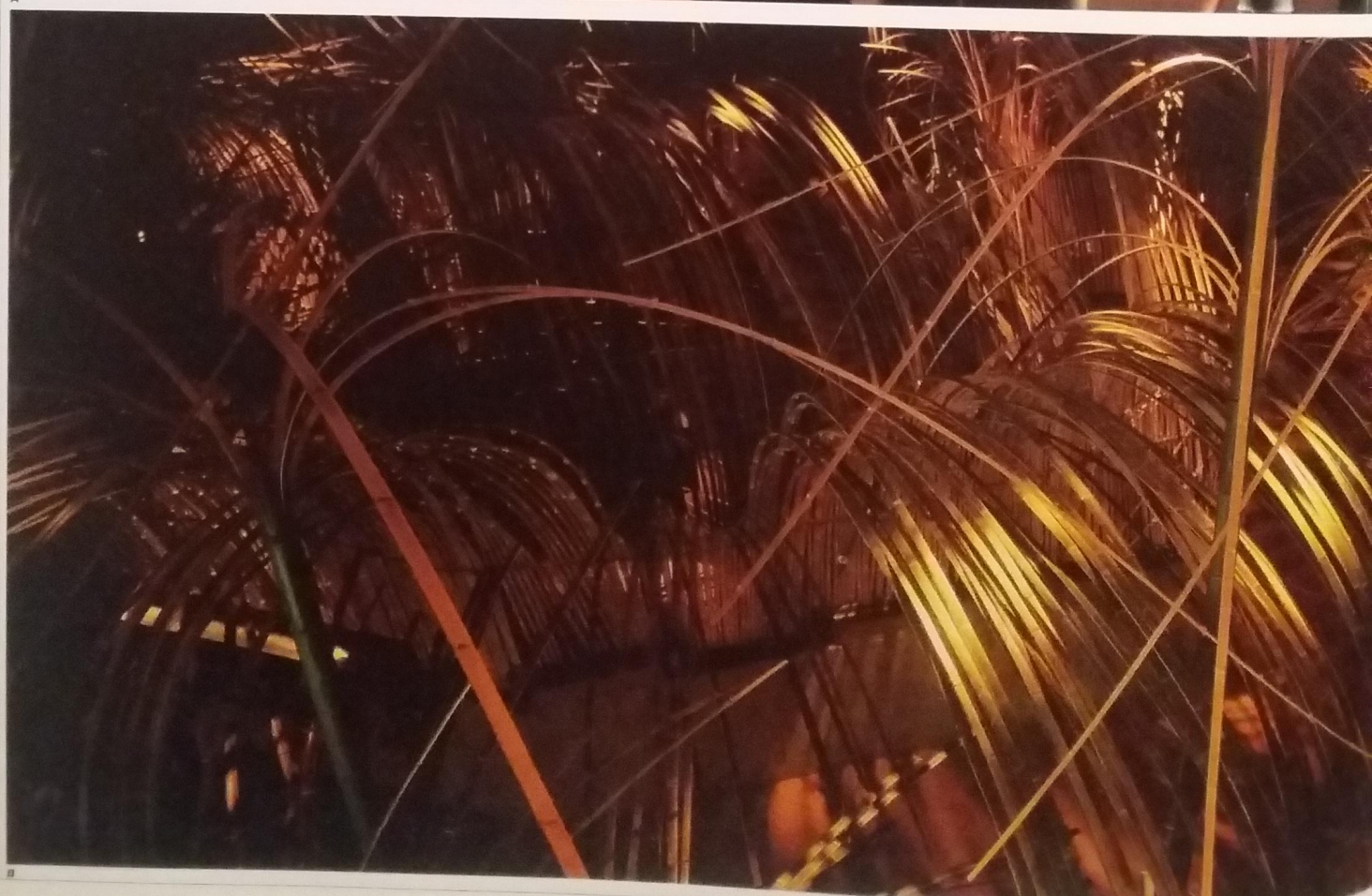
B
La Princesse Dani, 1986
Assemblage d'objets
65 × 67 × 37 cm

C
Le Chat mor(t)du, 1986
Assemblage d'objets
95 × 60 cm
Collection particulière

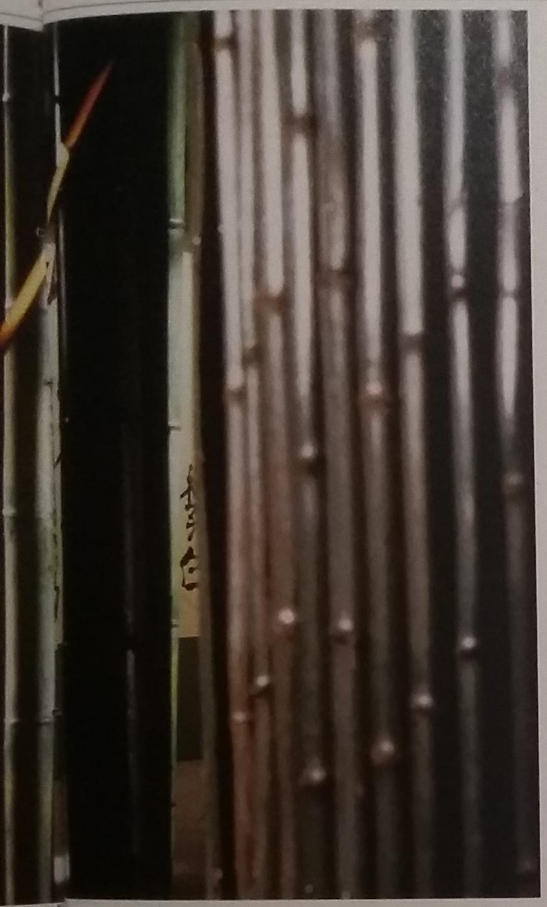
D
Ethno-syncrétisme, 1986
Assemblage d'objets
60 × 20 × 18 cm



A



B







Hiroshi Teshigahara.
28 janvier 1927.
Tokyo, Japon.
Japonais.
Vit à Tokyo.

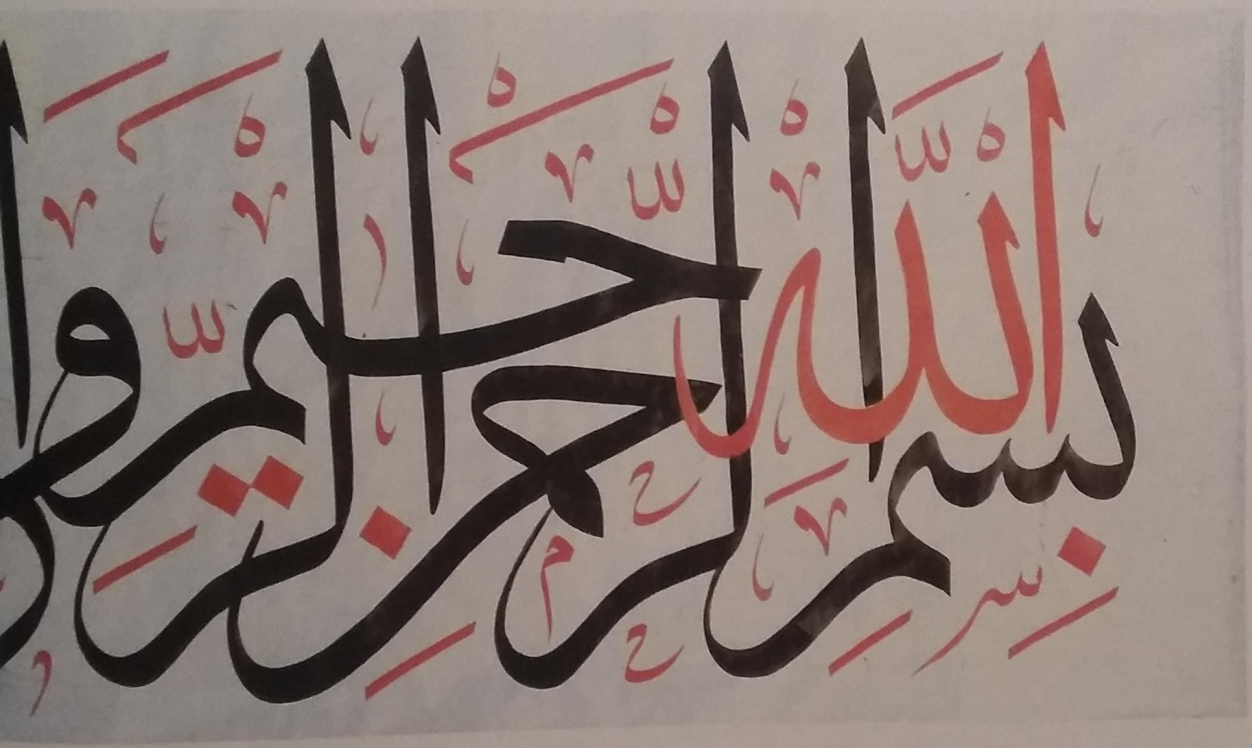
?
L'art est un message à transmettre de personne à personne.

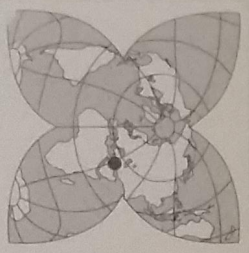
&
Profondément impliqué dans les mouvements d'avant-garde des années 60, Hiroshi Teshigahara invita Rauschenberg et Cage à Tokyo. Son film, *La Femme de sable*, qui stigmatise l'absurdité de la vie (et rejoint par là la pensée de Beckett ou Ionesco), connaît un succès mondial. Au décès de son père, il lui succède à la tête de l'école d'Ikebana dont il devient le maître.
A côté de la poursuite de ses activités traditionnelles (arrangement de fleurs et cérémonie du thé), il réalise de larges environnements combinant des éléments naturels autour de grandes structures en bambou vert. La composition et le coloris font appel pour une grande part à l'esthétique japonaise traditionnelle, mais la conception de ces environnements est délibérément contemporaine.

A
Sogetsu Kaikan-Sogetsu Plaza, septembre-octobre 1987
Sculptures de bambou et calligraphie

B
Nihonbashi Takashimaya Department Store, septembre 1987
Sculptures de bambou







Yousuf Thannoon.
1932.
Mosul, Irak.
Irakien.
Vit à Mosul.

?
L'art est une disposition naturelle, une activité individuelle, une épreuve humaine inventive qui s'inspire de l'héritage des civilisations. La création est mue par le fait stimulant, soit de l'intérieur soit de l'extérieur, par lequel l'âme réagit et l'intelligence collabore à sa formulation par tout ce qu'il y a en elle de capacité et d'imagination ; ce qu'elle ajoute de retouches créatives, incarnées par des sentiments et capacités de l'artiste, et produit des chefs-d'œuvre qui projettent sur les autres leur fascination sensible, visible ou audible.

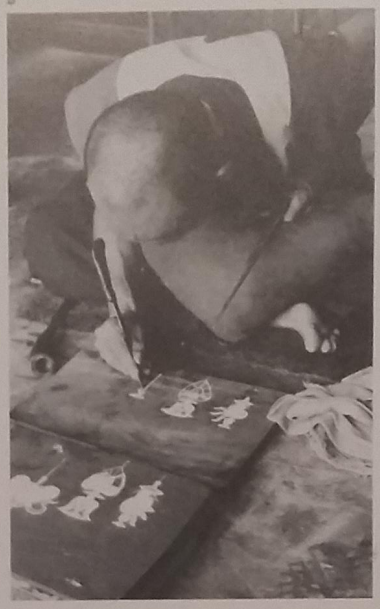
&
«L'écriture arabe symbolise l'harmonie cosmique, la perfection d'Allah, et s'inscrit ésotériquement dans le graphisme de l'écriture [...] La calligraphie est une pulsion vers une sacralisation absolue, ce geste introduit une peinture secrète de l'âme...»
Yousuf Thannoon est héritier d'une longue tradition calligraphique ; il habite à 500 km de Bagdâd où il enseigne cet art ancestral.
Il perfectionne son art auprès de grands maîtres calligraphes. En 1966, il obtient un «ijazé» (sorte de licence de compagnonnage) auprès du grand maître de l'école turque Hamid el-Amedi qui lui remettra, en 1969, un diplôme spécifique pour son apprentissage des différents styles de la tradition. Yousuf Thannoon dit : «L'épreuve consiste à réussir les styles Thoulth et Nashki qui sont les plus difficiles ; une fois ces deux styles maîtrisés, l'apprentissage des autres styles n'est plus qu'une question de temps.»
Il utilise divers supports pour sa calligraphie, les papiers sont préparés méticuleusement avec plusieurs passages de «nécha» : une solution préparée à partir de poudre de riz, de blanc d'œuf, de gélatine, de lait, d'eau chaude.
Comme la plupart des calligraphes irakiens, Yousuf Thannoon prépare son encre avec des méthodes personnelles qu'il garde secrètes.

A
Les Appartements privés n° 7
Sourate du Coran, 24 janvier 1989
«Sachez que le Prophète de Dieu est parmi vous, s'il vous obéissait...»
Calligraphie
100 × 370 cm



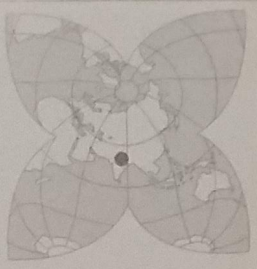
A











Lobsang Thinle.
1933.
Lobsang Palden.
1943.
Bhorda Sherpa.
1948.

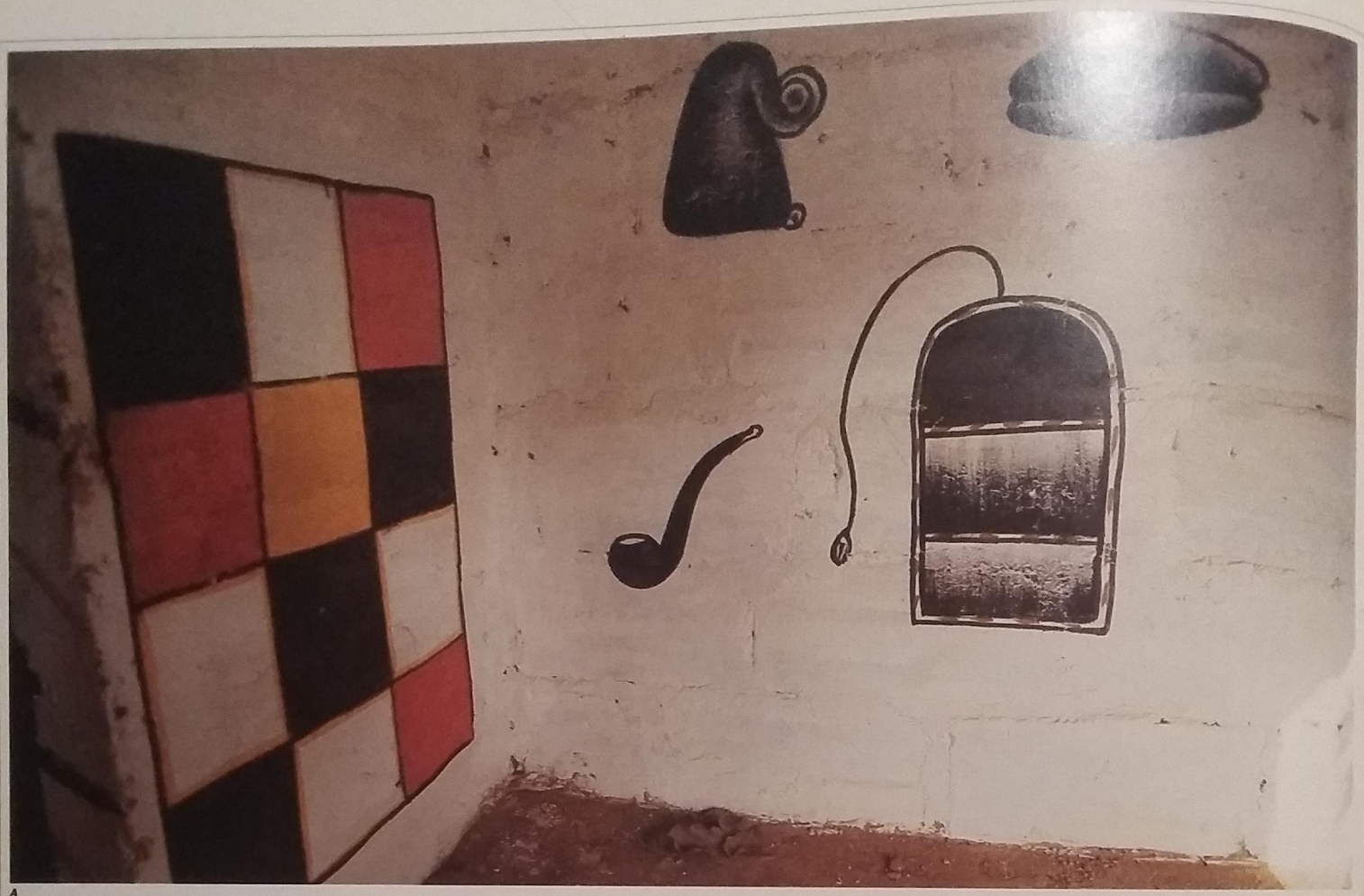
Nyalam, région sud du Tibet.
Népalais.
Vivent au monastère
de Pelgyéling
(moines d'obédience Gelugpa),
Swayambhunath, Kathmandu,
Népal.

?
Nous n'avons pas l'équivalent de cette notion. Pour nous, l'art se fond dans la catégorie plus vaste de la «science du faire» (zorig) qui concerne aussi bien la peinture, la sculpture et l'architecture que les techniques artisanales.

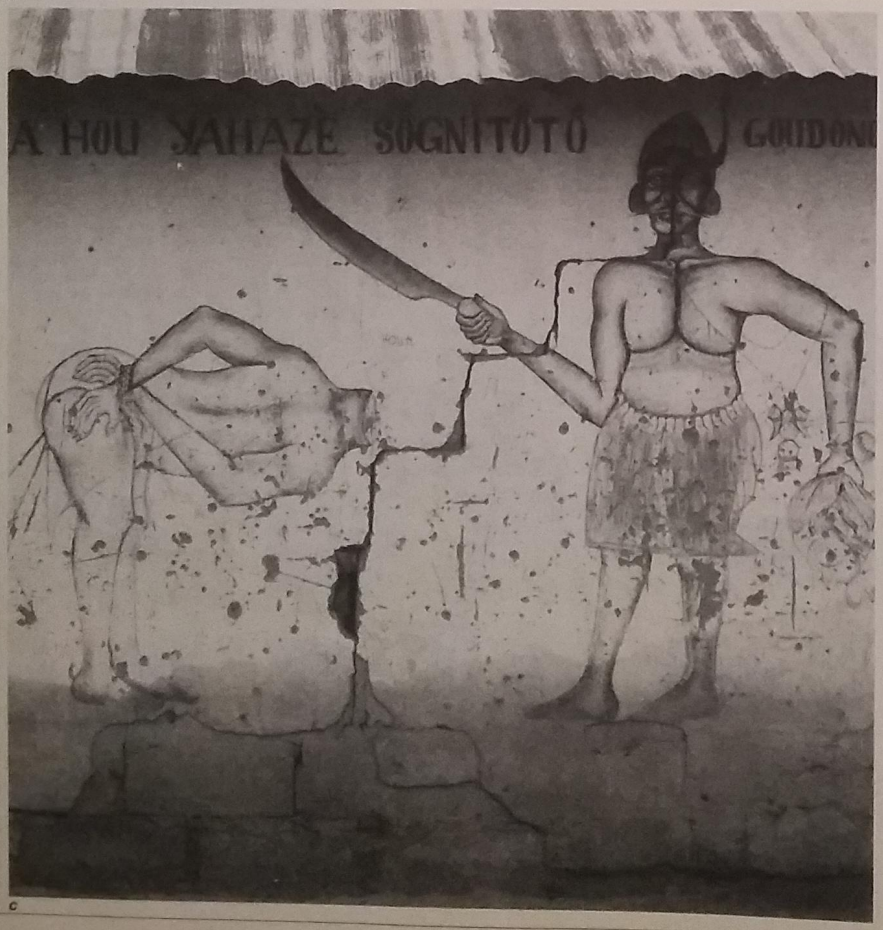
&
Le *mandala* est une structure géométrique centrée et orientée qui est à la fois un diagramme cosmique et le palais d'une divinité. Née en Inde, cette tradition connut un important développement après le VII[e] siècle de notre ère, avec les pratiques mystiques de l'hindouïsme (adeptes de Shiva) et, surtout, celles du bouddhisme tantrique. Ce dernier se propagea au Tibet où il devint la religion d'État. Il est probable que les *mandalas* furent d'abord, comme ici, des structures éphémères tracées lors des rituels dont ils servaient de substrat. Mais ils sont aussi, très fréquemment, peints sur des supports durables (toiles, murs, papiers...) ou construits en trois dimensions. Les éléments constitutifs de chaque type de *mandala* leur rapport de taille, leurs couleurs ou les divinités qui y figurent sont fixés précisément par la traduction textuelle qui ne laisse aucune place à l'improvisation en dehors des détails décoratifs.
Un rituel très complexe fait descendre l'essence de la divinité au centre du *mandala*, l'Un d'où émane et dans lequel se réintègre la multiplicité. Les *mandalas* en poudre ne sont généralement pas réalisés en public mais dans les temples. Lorsque le *mandala* est finalement détruit, la poudre, imprégnée de divin, est versée dans un cours d'eau qui en disperse les effets bénéfiques.
Fernand Meyer.

A
Mandala de la divinité
courroucée Bhairava, avec son
entourage de 12 autres dieux.
1989
Poudre minérale et pigments
colorés
Ø 180 cm

B
Exercices préparatoires



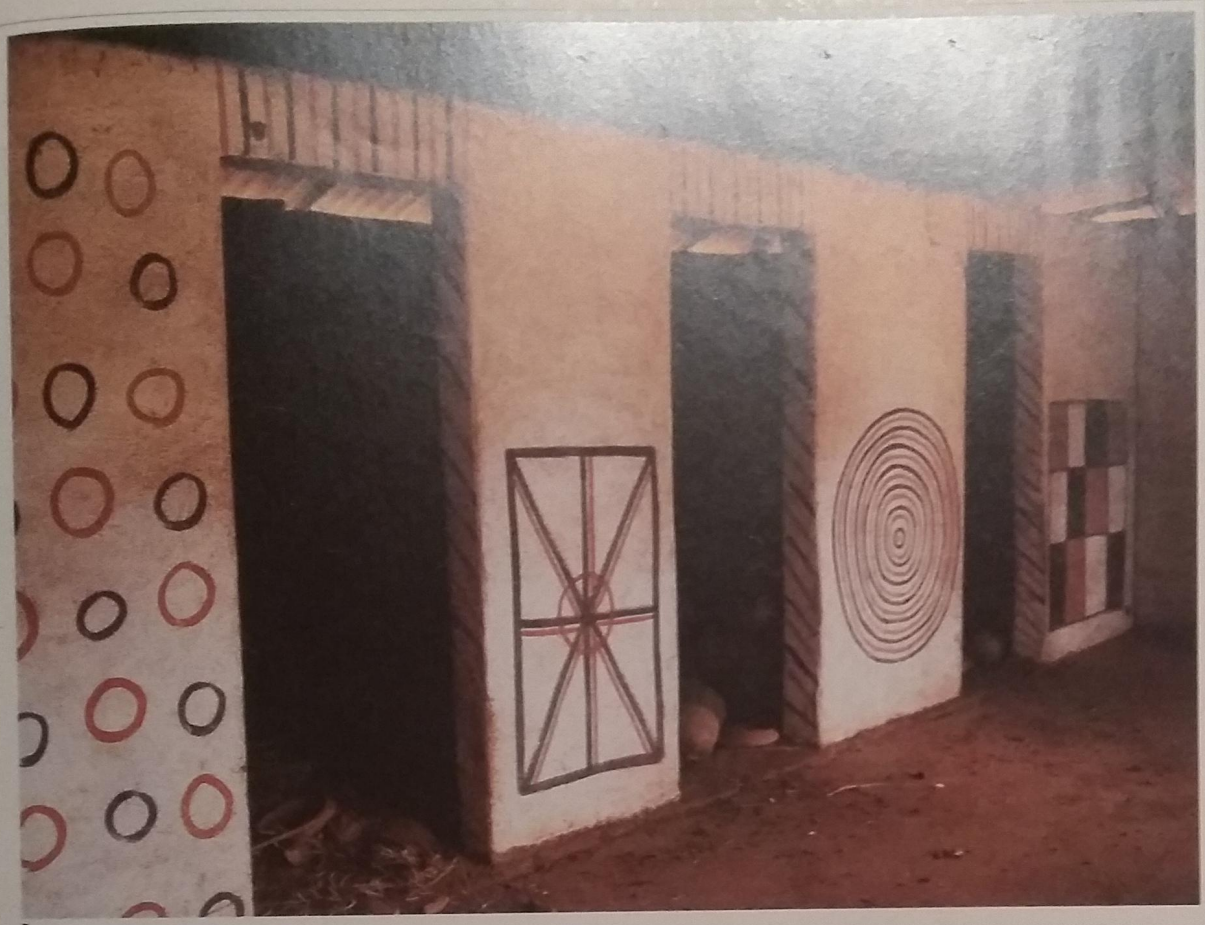
A

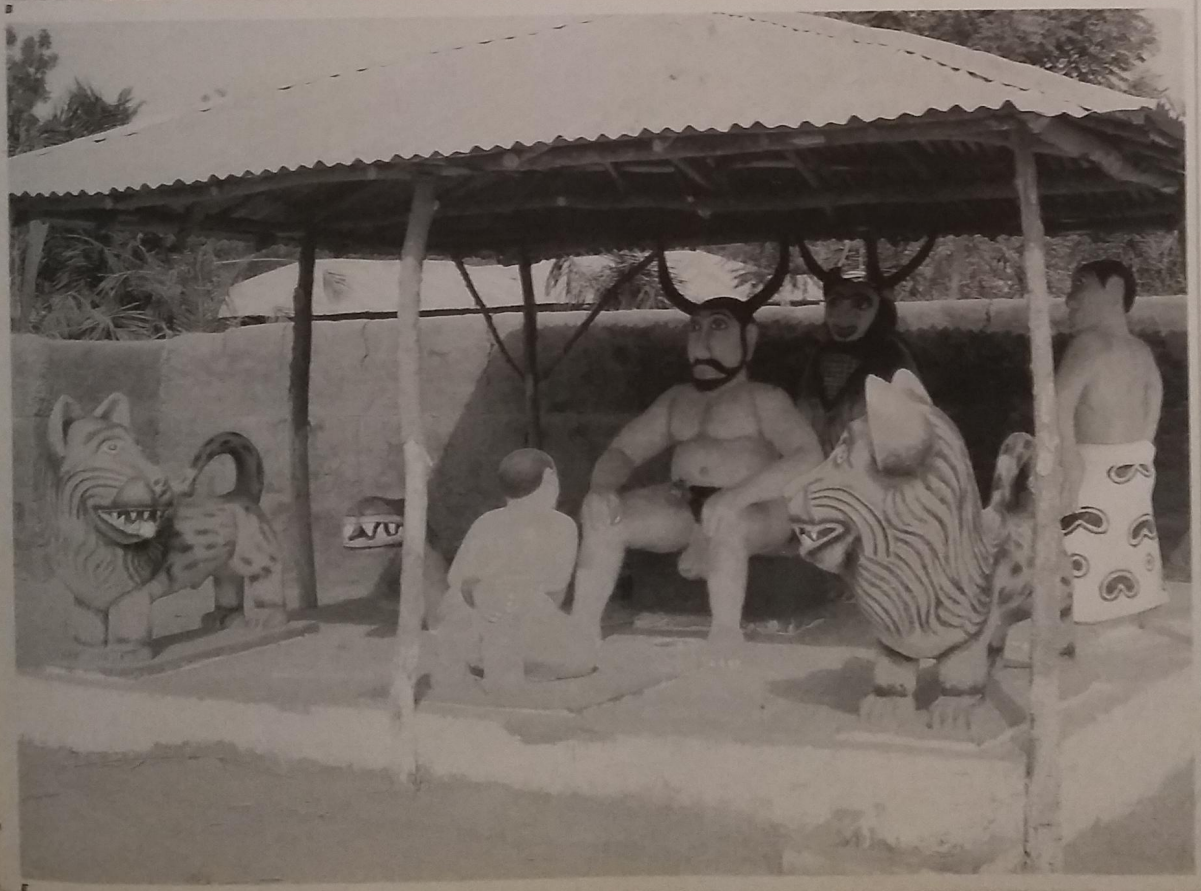


C



D







Cyprien Tokoudagba.
3 juin 1964.
Abomey, Bénin.
Béninois.
Vit à Abomey.

?

L'art est un travail fait à la main par soi-même sans l'avoir appris chez quelqu'un.
L'artiste c'est celui qui fait sa propre recherche et par soi-même et par la main.

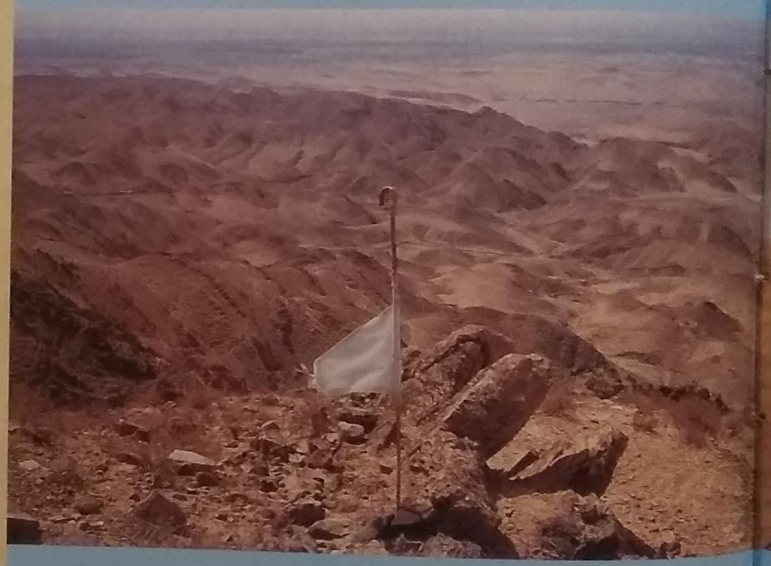
&

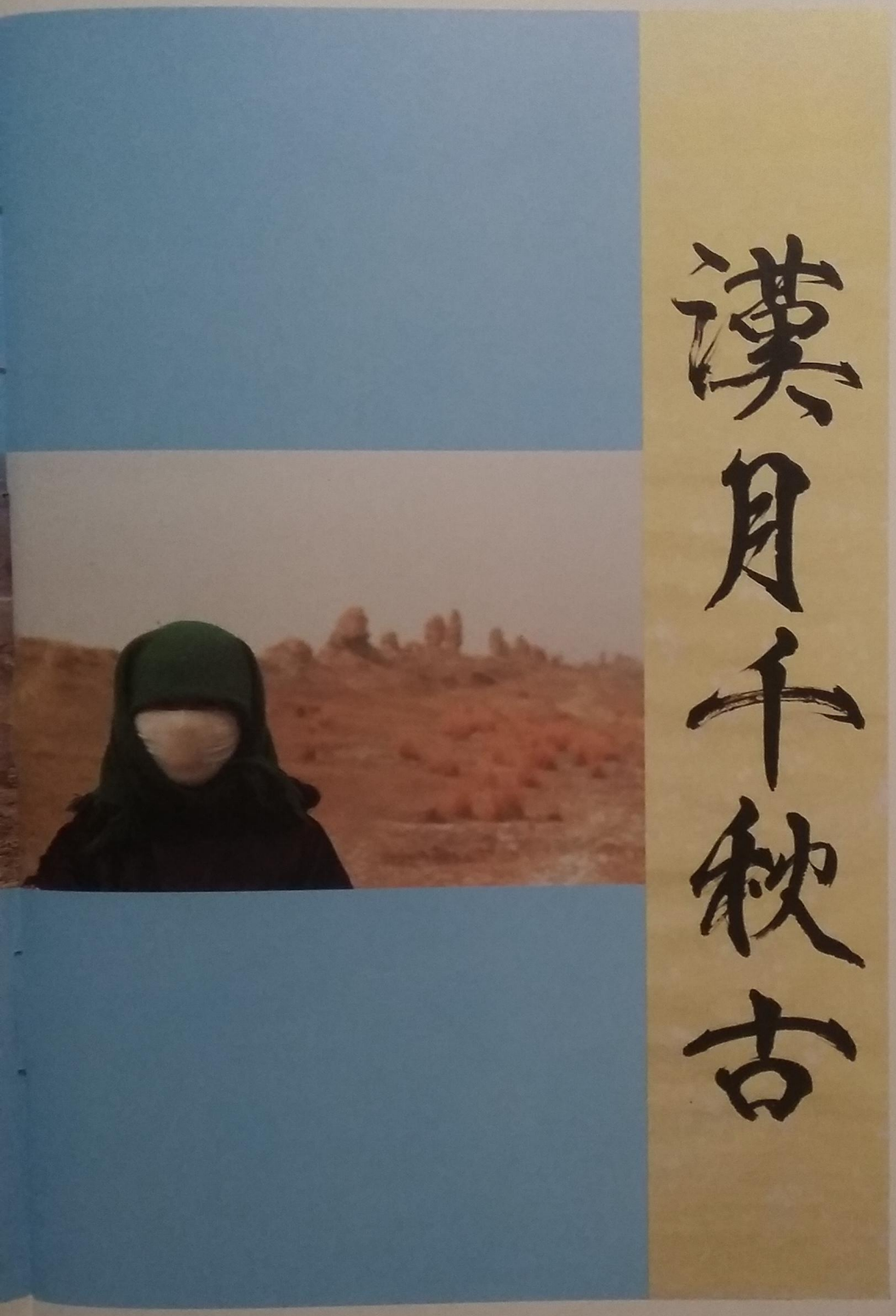
C'est à Abomey, cité des anciens rois du Dahomey, une des villes d'Afrique occidentale où les cultes traditionnels connaissent aujourd'hui encore une vitalité peu commune, que travaille Cyprien Tokoudagba. Officiellement employé au musée, où il restaure certains bâtiments des anciens palais, Tokoudagba est par ailleurs sollicité en de multiples occasions, pour venir réaliser des peintures, ou des sculptures, dans quelques-uns des innombrables temples vaudou qui peuplent la cité historique du Bénin.
S'appuyant sur le fonds exceptionnellement riche et varié du panthéon des cultes vaudou, Tokoudagba a su créer une imagerie que l'on reconnaît entre toutes, à la fois par la finesse de son trait, son modelé, et l'éclat des couleurs qui véhiculent une symbolique très codée.
Les principales figures de divinités vaudou sont traitées dans les peintures murales de Tokoudagba – Le serpent Dan, Sakpata et Xevioso, Mawu et Lisa – et surtout (mais exclusivement en trois dimensions), la figure du Legba. Legba (figure centrale du panthéon vaudou avec Fa), est une divinité protéiforme à la personnalité complexe : protecteur, pacificateur, messager, elle peut tout aussi bien incarner la colère et la violence d'un autre dieu.
C'est le cas dans le temple réalisé par Tokoudagba pour «Magiciens de la Terre»: Legba, au centre, est ici bras séculier du dieu Zangbeto situé derrière lui. Le personnage prostré devant Legba, renvoie au châtiment qui s'abattra sur tous ceux qui ont eu ou auront de mauvaises intentions à l'encontre du commanditaire du temple. Les bœufs et le serpent expriment la puissance de Legba. A cause peut-être du priapisme «insolent» et des cornes qu'il porte dans certaines de ses effigies, les missionnaires européens eurent tôt fait d'affubler Legba du nom de «diable» ou «démon».
Jacques Soulillou.

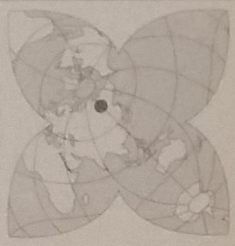
A, B, C, D
Temple fétiche familial
Tohossou, dieu de l'Eau
Zounmé (sud d'Abomey)
Peintures murales
Sculpture : argile peinte

E
Zangbeto Legba
Zounmé (sud d'Abomey)
argile peinte

明城萬里長







Ulay.
30 novembre 1943.
Solingen, RFA.
Allemand, avec un passeport européen.
Le monde est mon pays, œuvres réalisées dans le monde entier.
Vit à Amsterdam.

?
I see what I feel to say
Aesthetics without ethics = cosmetics

&
Les performances qu'il réalisa pendant longtemps avec sa partenaire Marina Abramovic étaient marquées par une violence physique telle qu'elle devenait difficilement supportable même pour le spectateur. Leur activité s'est ensuite orientée vers l'approfondissement des ressources mentales et l'intensité de la communication non verbale. En 1983, ils ont réuni un Aborigène australien et deux lamas tibétains pour une longue séance de méditation dans un théâtre d'Amsterdam.
Ulay a fait de longs séjours dans le désert australien avec les Aborigènes, en Thaïlande et récemment en Chine. Sa dernière œuvre avec Marina : partis chacun d'une extrémité de la muraille de Chine, il s'agissait pour eux de marcher jusqu'à ce qu'ils se rencontrent.

A
An Ding Pu (Chine),
23e jour de marche

Ci-dessous,
Pen Ren, avec, aux pieds, les bottes d'un étranger, 1er juin 1988











Ken Unsworth.
1931
Melbourne, Australie.
Australien.
Vit à Sydney.

?
La nuit déverse à flots dans le vide
au-delà des yeux
l'acte enseveli de rêves de terreur
délaissés par la pensée, et, déposés
au-delà des co-existences conflictuelles,
éclate dans le cœur et s'évade
de la lumière vers l'intérieur
qui s'obscurcit peu à peu.

&
Depuis plus de vingt ans, au travers de ses performances, installations et peintures, Ken Unsworth s'implique lui-même physiquement, nous livrant des fragments d'un voyage inachevé où s'inscrivent des mythologies personnelles. Ses performances peuvent être lues comme un rituel ou un acte poétique. Aujourd'hui, l'artiste semble en retrait, de moins en moins présent. Le drame est devenu implicite. Les œuvres sont constituées par des objets qui existent avec l'énergie de ceux qui les ont utilisés ; mais il est toujours question de l'absurdité cyclique de la vie.

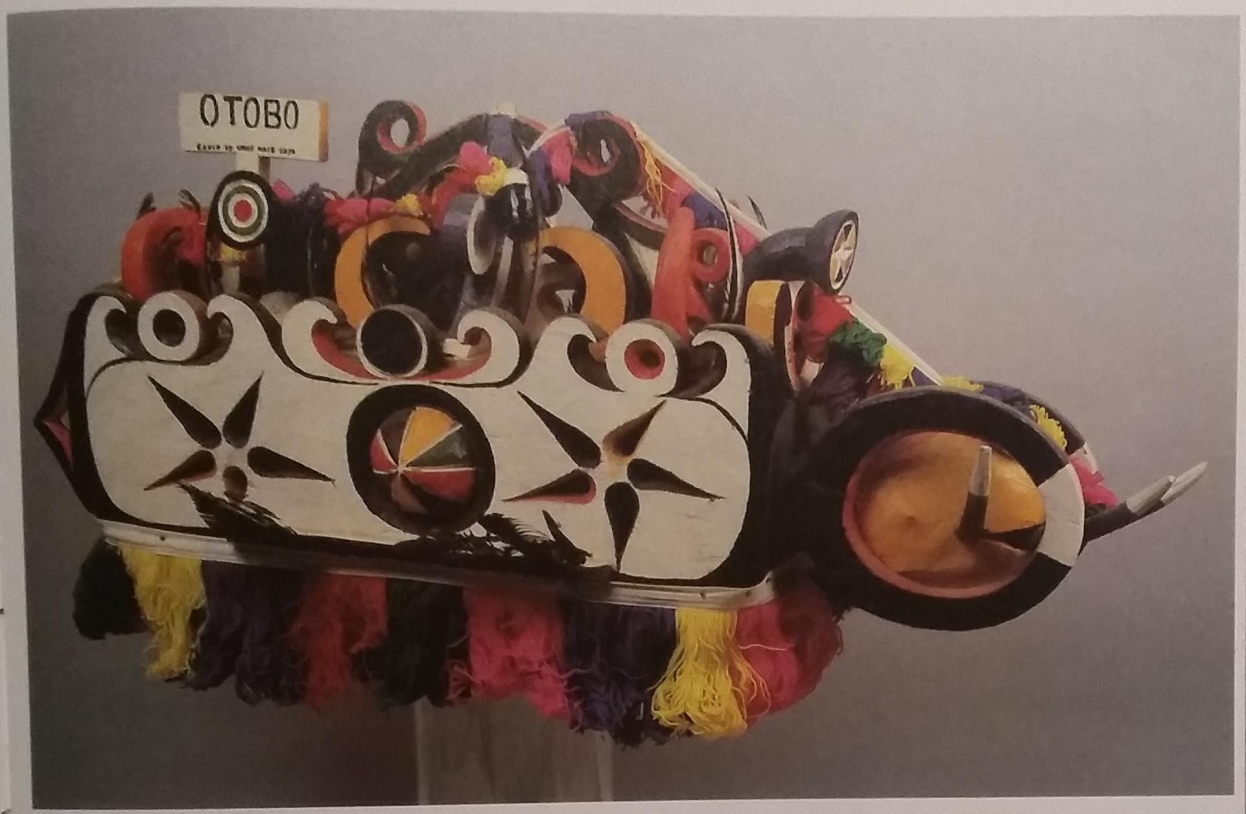
A
Langtam, 1988
Bicyclette, briques et 3 cadres imitation panneau de briques
Courtesy Roslyn Oxley 9 Gallery, Sydney



A



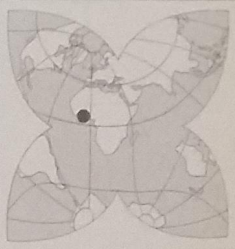
C



B



D



Chief Mark Unya.
Environ 55 ans.
Ahoda, Nigeria.
Nigérian, ethnie Ekpeye.
Vit à Ahoada.

?
L'art est pour moi une source de joie lorsque je suis moi-même sans joie. Si je me sens triste, alors je me réfugie dans la brousse pour travailler, car cela m'apaise et développe mon inspiration. Les modèles sont généralement rêvés, puis je leur donne une forme concrète. Je travaille depuis plus de vingt ans.

Nathan Emedem.
Environ 55 ans.
Uyakama, Nigeria.
Nigérian, ethnie Ekpeye.
Vit à Uyakama.

?
L'art m'apporte le bonheur. Je danse à cet effet, c'est un appel spirituel intérieur qui me pousse à créer. J'ai commencé à créer lorsque j'étais jeune. Je travaille également seul dans la brousse.

&
Ces masques appartiennent à la culture des Ekpeye, culturellement apparentés aux Igbo, mais aussi aux Kalabari et Ijo. Trois types de masques se rencontrent chez les Ekpeye: Egbukere et Aarungu, longs masques (jusqu'à deux mètres) aux formes qui évoquent des créatures aquatiques, Owu où coexistent des thèmes animaliers (éléphants, chiens, oiseaux), ainsi que des figures humaines (dont celle de l'Européen).
Comme c'est souvent le cas dans les productions de l'Afrique contemporaine, des éléments apparemment incongrus sont intégrés : ampoules électriques, parapluie, pièces de machines à coudre, ravis à d'autres cultures et sensés apporter avec eux un peu de la magie que leur confère leur statut ou leur origine étrangers.
Comme les adultes, les enfants d'Ahoada possèdent leurs propres masques, qui sont comme autant de maquettes des grands, avec lesquels ils s'exercent aux danses et qui marquent la sortie des «masques adultes» en certaines occasions.
Jacques Soulillou.

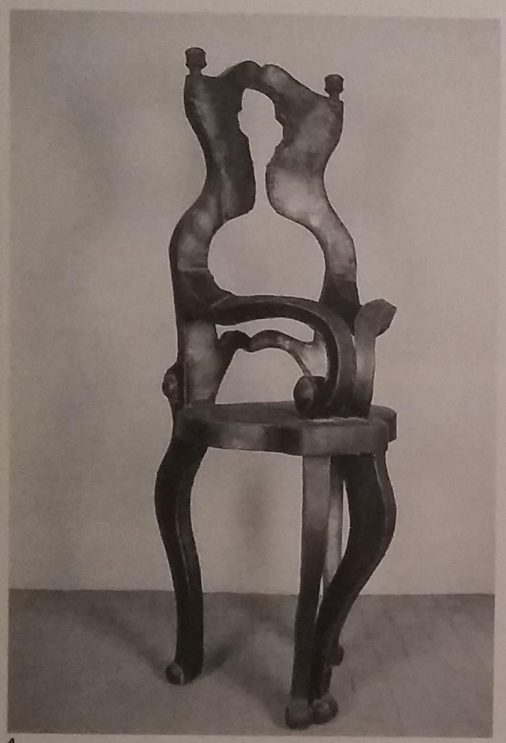
A
Porc-Epic (masque), 1989
40 × 130 × 35 cm

B
Otobo (masque), 1989
50 × 110 × 50 cm

C
Baleine requin
Ayezhim (masque), 1989
70 × 180 × 90 cm

D
Oiseau (masque), 1989
30 × 60 × 30 cm

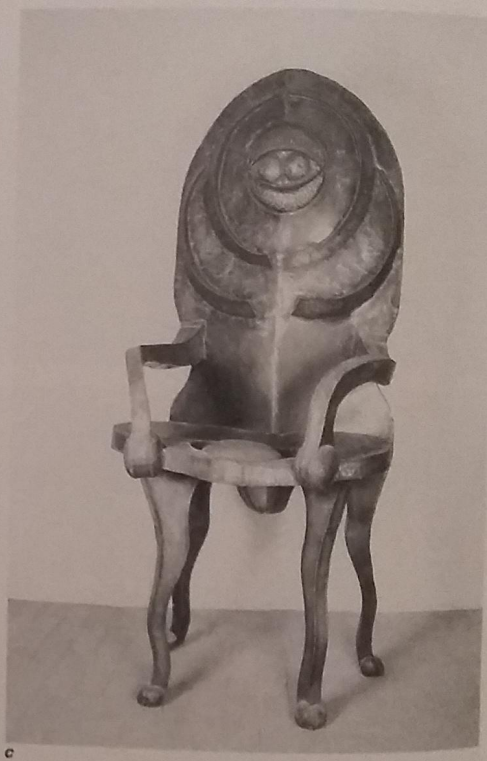
Bois peint



A



B



C



D



E



Patrick Vilaire.
16 septembre 1941.
Port-au-Prince, Haïti.
Haïtien.
Vit à Port-au-Prince.

?

L'art pour moi c'est une réflexion d'abord. A partir d'un thème, bien sûr, aussi profondément ancré dans la culture haïtienne et qui aussi touche à l'universel. Par exemple «le Pouvoir». Il s'agit alors d'interpréter les choses à partir d'un vocabulaire de symboles et de traduire les éléments symboliques en formes plastiques. Le pouvoir, c'est le trône, je suis parti de là...

&

Fauteuil Fessier : Le pouvoir et l'amour, la possession féminine.
Fauteuil sans décharge : Le pouvoir et le Vaudou. Réunion de deux symboles du Vaudou Dam Ballah et Aïda. Le pouvoir qui peut donner et ôter la vie (portant l'humour jusqu'à rabaisser le siège à une position fécale).
Fauteuil Marassa : Fauteuil à deux places (dualité du pouvoir).
Pouvoir palpable — assis.
L'oreille du pouvoir avec ses conseillers.
Fauteuil Président : Le pouvoir présidentiel avec ses abus, ses victimes. Position précaire, voire inconfortable pris au piège des bras tortueux, convoité.
S'y installer et s'y maintenir est chose difficile.
Propos de l'artiste recueillis par Aline Luque.

«Sculptures objets»
Mythes du Pouvoir.

A
Fauteuil Président
Métal
183 × 91 × 71 cm

B
Fauteuil Fessier
Métal
208 × 68 × 91 cm

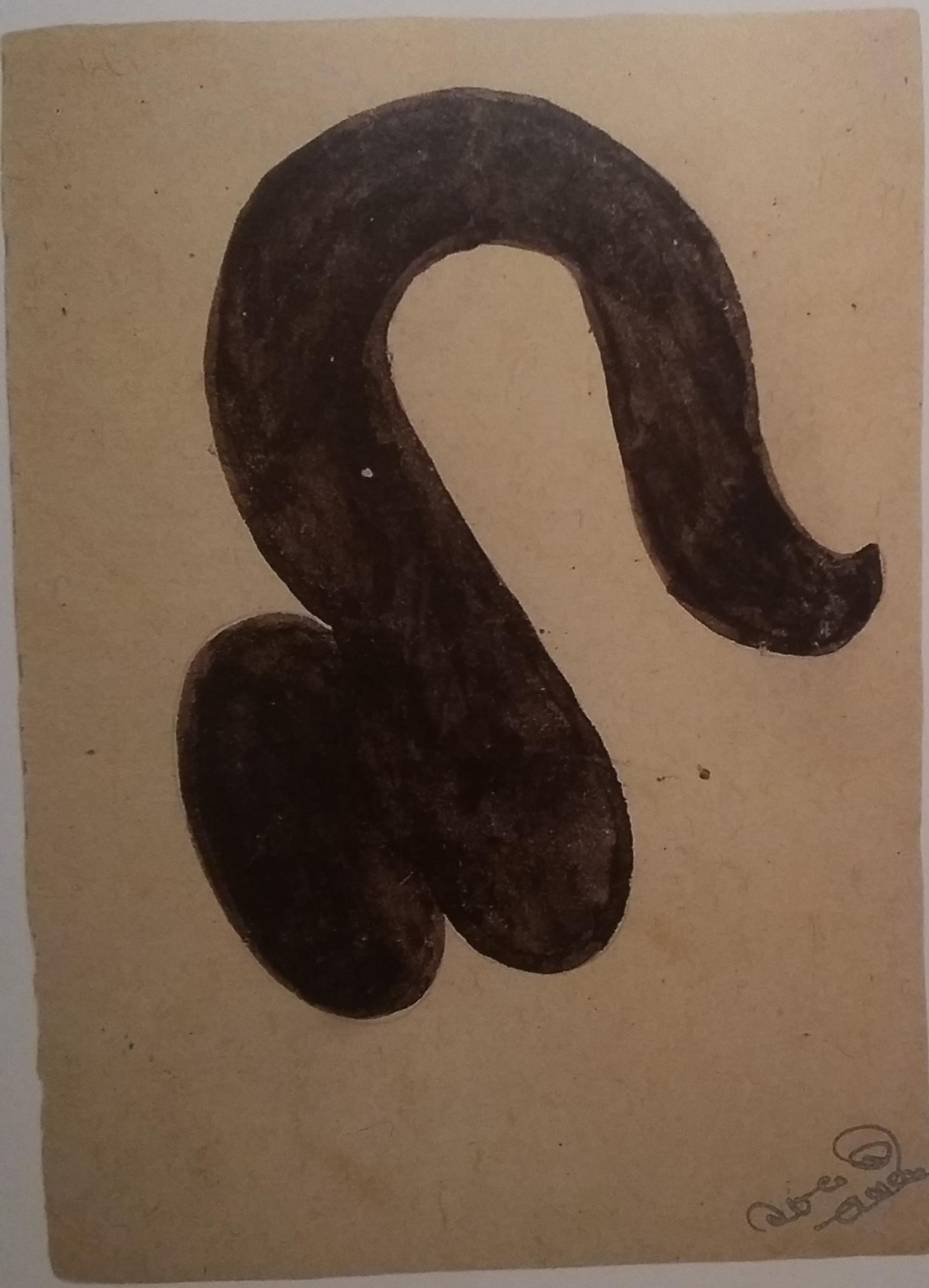
C
Homme Fauteuil
Métal
245 × 90 × 90 cm

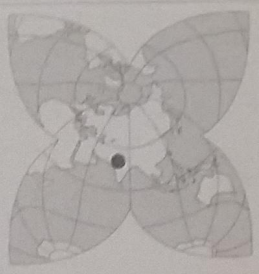
D
Fauteuil Marassa
183 × 91 × 96,5 cm

E
Fauteuil sans décharge
Métal
183 × 91 × 83



A





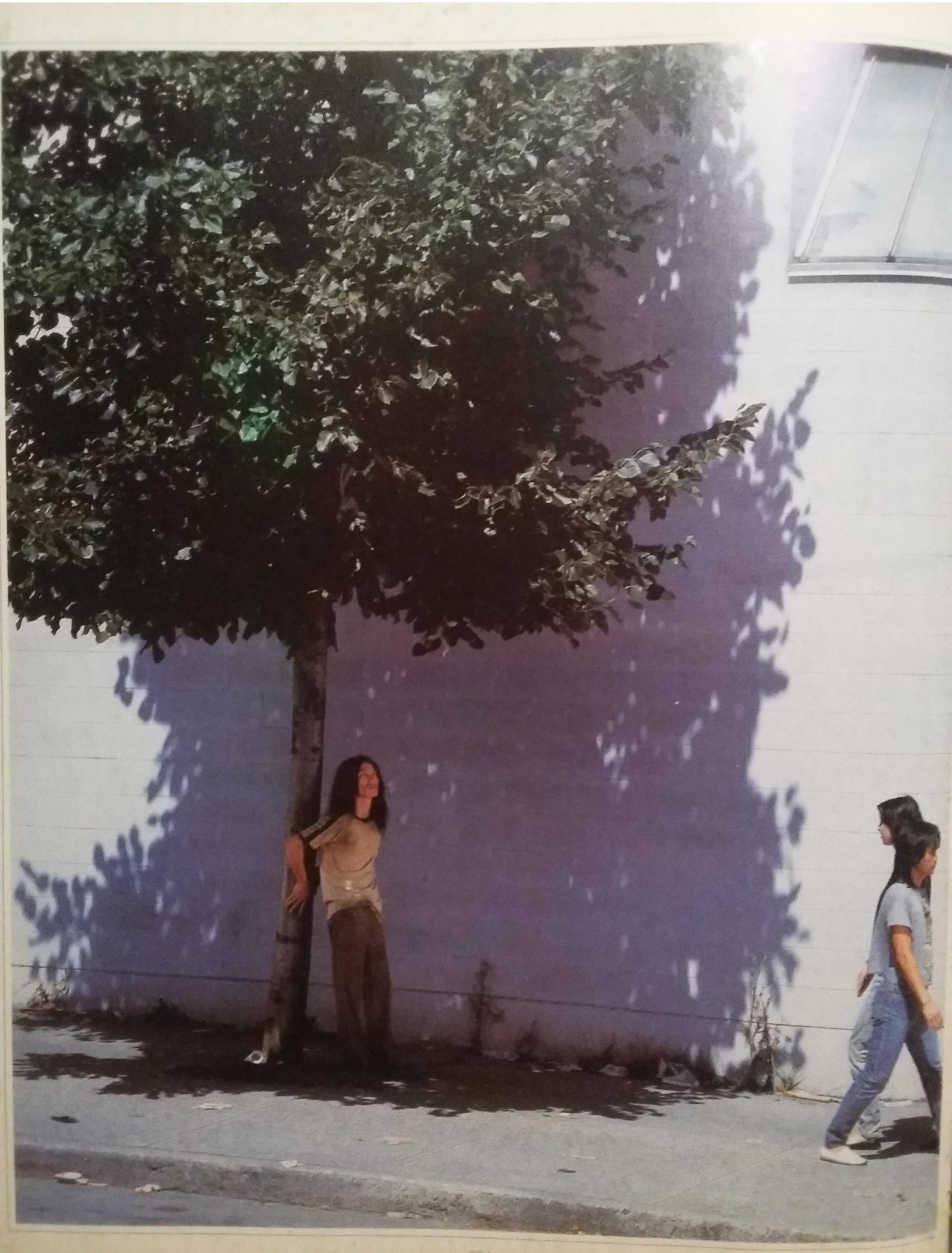
Acharya Vyakul.
20 septembre 1930.
Jaïpur, Inde.
Indien.
Vit à Jaïpur.

?
L'art est la manifestation émotionnelle et créative d'une interminable joie.

&
Acharya Vyakul est un homme du secret et du renoncement. Les trente années de son activité de peintre se sont soldées par l'absence totale et voulue d'exposition (celle-ci est la toute première), la publication de très nombreuses reproductions de ses pièces (affublées d'étranges lieux de provenance et de non moins bizarres datations) dans les quelques livres sur la peinture tantrique édités à ce jour (en particulier par l'orfèvre Ajit Mookerjee) et le départ enfin de la plupart de ces œuvres dans des collections occidentales — très souvent d'ailleurs chez des amateurs eux-mêmes artistes contemporains. En fait, Acharya Vyakul peint assez peu, «dans l'éclair», dit-il et seulement lorsque monte en lui l'absolue nécessité de transcrire ses méditations. A l'image du tantrisme en général, cette grande pensée pratique de l'énergie, son travail n'est en quête que de liberté et de puissance. On peut dire aujourd'hui de cet inspiré qu'il a tout simplement renouvelé sa tradition.
Franck André Jamme.

A
Sans titre, 1986
Gouache sur papier
25,5 × 21,5 cm
Collection Franck André Jamme

B
Sans titre, 1987
Gouache sur papier
21 × 15 cm





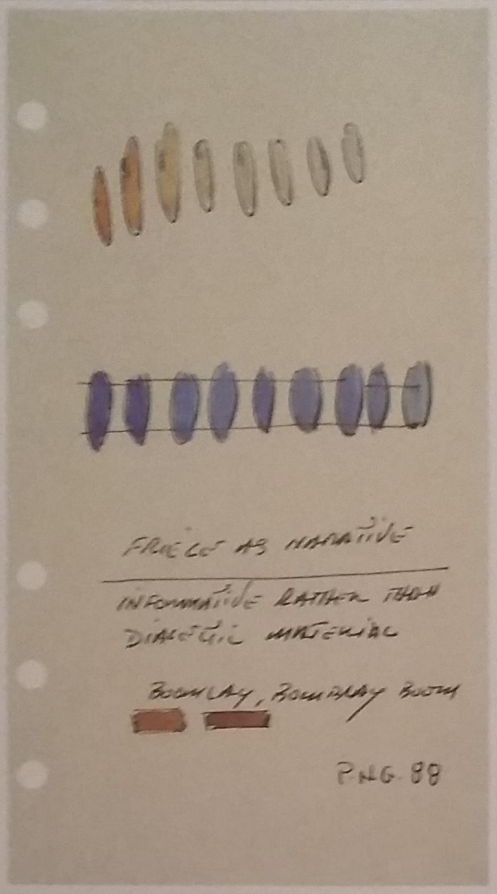
Jeff Wall.
1946
Vancouver, Canada.
Canadien.
Vit à Vancouver.

A

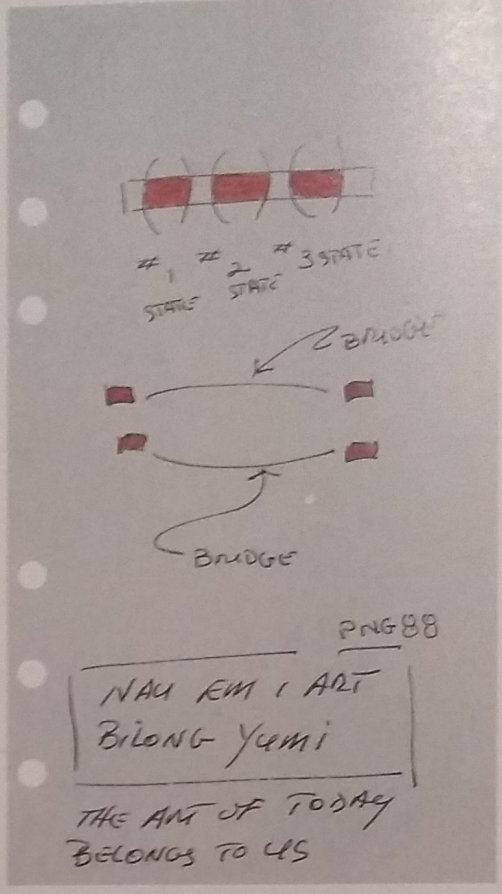
Depuis les années 1979-81, Jeff Wall effectue de grands cibachromes, dont les images falsifient la réalité et exposent simultanément cette falsification, produisant une «image totale». Il existe deux façons de réaliser cette «image totale»: l'une en immortalisant un moment éphémère au gré du hasard; l'autre en construisant méticuleusement l'image, jusqu'à produire l'effet de hasard. L'œuvre de Jeff Wall est un jeu sur les principes de rencontre antinomique et complémentaire de l'ordre et du désordre, du hasard et de la nécessité... L'introduction d'éléments dramatiques, la mise en scène de personnages en situations théâtrales, cinématographiques, picturales, dans des poses de publicité (ou comme les mannequins en vitrine) confère à ces photographies une dimension d'étrangeté. Ses premiers cibachromes montrent des personnages aux visages hiératiques, tournés de manière évidente vers un spectacle. L'expression des regards crée un effet d'héroïsme. Aspect immédiatement sapé par l'introduction de personnages en rupture avec l'idée de héros : familles, enfants, couples. Plutôt que le détournement de la technique du cibachrome, d'ordinaire utilisé en publicité, Jeff Wall travaille «dans» la technique, utilisant son potentiel illusionniste, ainsi que les codes qui s'y rattachent. Renversant la technique, montrant son étrangeté, la manipulant, non pour confirmer les apparences, mais pour présenter une critique fonctionnelle. L'utilisation de la lumière artificielle et du cibachrome de grande dimension, condition préalable à la luminosité, s'apparente à l'effet créé en peinture par la lumière artificiellement peinte. Les références à la tradition picturale (depuis le baroque jusqu'à Manet ou Degas) se trouvent réévaluées par les moyens contemporains du cinéma et de la photographie; elles servent de support à une critique de l'«empire des signes» (codes de la culture dominante capitaliste, options techniques de notre société) et, au-delà, du mode de production capitaliste même.

A
Tran Duc Van, 1988
Cibachrome présenté dans un caisson lumineux
Image : 290 × 229 cm
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York

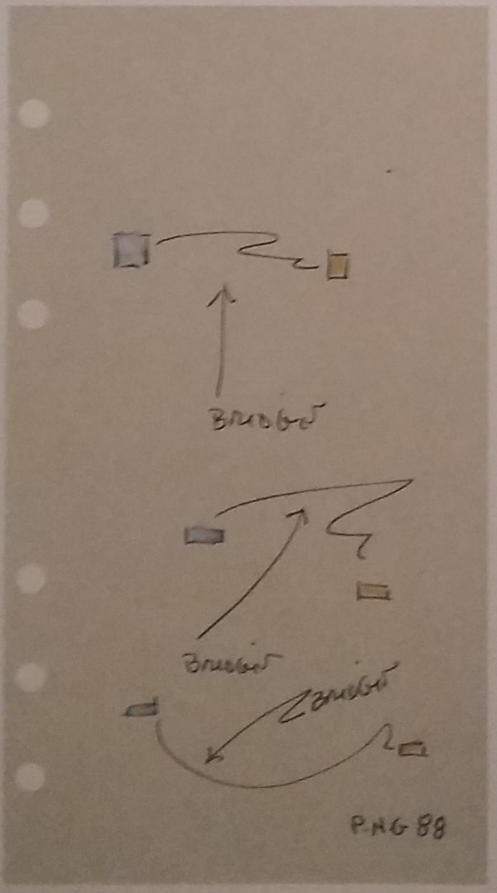
B
The Storyteller, 1986
(Le Conteur) et détail
Cibachrome présenté dans un caisson lumineux
Image : 229 × 431 cm
Galerie Johnen & Schöttle, Cologne



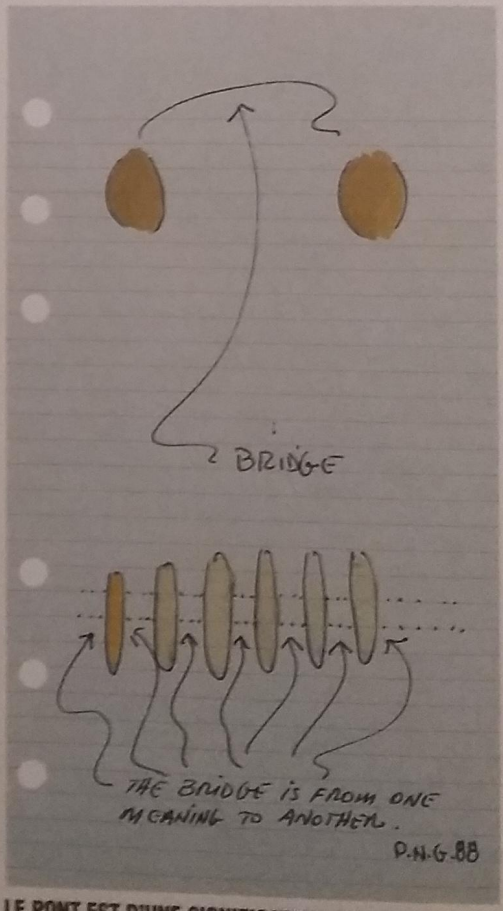
FRISE COMME NARRATION
INFORMATIVE PLUTOT QUE MATERIELLE DIALECTIQUE



L'ART D'AUJOURD'HUI NOUS APPARTIENT



PONT



LE PONT EST D'UNE SIGNIFICATION A L'AUTRE

IRON STEEL & GLASS
STREWN UNDERFOOT
UPON A PATH FROM PLACE TO PLACE

FER ACIER & VERRE
REPANDUS SOUS LES PAS
DANS UN SENTIER DE LIEU EN LIEU

BAMBOO VINES & SHELLS
STREWN UNDERFOOT
UPON A STREET FROM PLACE TO PLACE

BAMBOU VIGNES & COQUILLAGES
REPANDUS SOUS LES PAS
DANS UNE RUE DE LIEU EN LIEU

IRON
FER

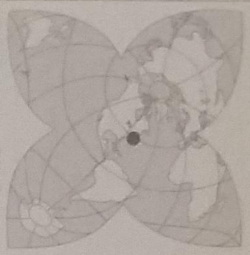
BAMBOO
BAMBOU

STEEL
ACIER

VINES
VIGNES

GLASS
VERRE

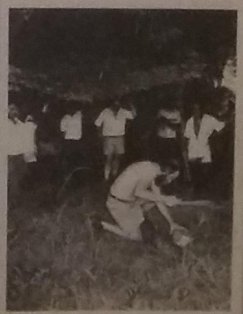
SHELLS
COQUILLAGES



Lawrence Weiner.
10 février 1942.
New York.
Américain.
Vit à New York et à Amsterdam.

?
L'art est la mise en avant et l'utilisation du rapport de l'être humain à l'objet et au matériau.

&
C'est le plus souvent sous la forme d'une phrase écrite sur le mur que se présente l'œuvre de Lawrence Weiner. Ces propositions ne sont cependant pas uniquement des évocations poétiques, mais des projets d'œuvres — parfois éphémères — qui peuvent être réalisées par l'artiste ou l'acquéreur de l'œuvre. Malgré leur caractère abstrait, elles se réfèrent toujours à une réalité matérielle précise. A la suite d'un voyage en Papouasie Nouvelle-Guinée, où il a été frappé par les structures colorées et les tatouages, son œuvre, grâce à la liberté de la traduction libre, s'est orientée vers l'essence figurée des choses plus que vers le sens littéral du monde.





Projet de véhicule pour personnes sans abri

Pendant l'hiver 1987-1988, on a estimé à 70 000 les personnes sans abri vivant à New York. Cette population est en grande majorité composée de célibataires...

Le fait que des individus soient contraints à vivre dans la rue est inacceptable. Ne pas reconnaître la réalité de la situation où vivent ces personnes, ou soutenir que le fait qu'elles vivent dans la rue démontre leur complète aliénation mentale, sont des positions moralement intenables en fait. Il est essentiel de promouvoir pour chacun un abri permanent, sûr et digne, mais ce sont des discussions qui se prolongent... Or, reconnaître que chaque individu a besoin et mérite un foyer permanent devrait aussi conduire à l'étude des besoins immédiats des personnes sans abri. Étant donné la faillite totale des centres d'accueil mis en place par la Ville de New York, que pouvons-nous faire pour venir en aide à ces personnes qui, aujourd'hui, trouvent dans la rue leurs moyens de subsistance ?

Le véhicule que nous proposons est conçu pour mettre un terme à une carence dangereuse des moyens de protection. Son but est d'être utile au nombre significatif d'individus qui, dans un futur raisonnable, seront toujours contraints de vivre une vie de nomade dans l'environnement urbain. Ce n'est pas un abri conçu dans l'abstrait : le véhicule a été étudié en rapport aux limitations et aux compromis spécifiques à la vie nomade urbaine. Quoiqu'il ne s'agisse pas nommément d'une maison, le véhicule est un moyen potentiel d'amélioration des conditions de vie de tous ceux qui mènent une existence précaire...

Ce projet, qui est une proposition de base, n'est pas présenté comme un projet achevé, prêt à être employé dans les rues. Il est conçu comme point de départ pour toute collaboration entre des *designers* et ses utilisateurs potentiels, qui devront tous jouer un rôle dans le design et la production des futures versions du véhicule; la conception devra être évolutive, pour s'adapter aux besoins impliqués par la survie de ses utilisateurs et par les stratégies complémentaires étudiées par les concepteurs...

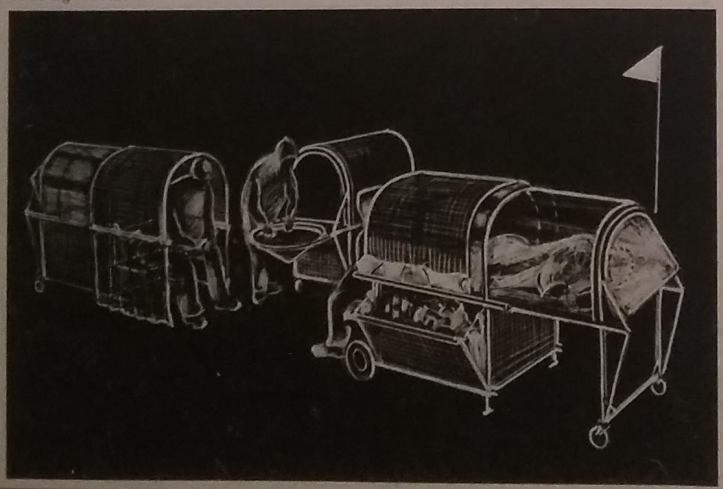
La fonction signifiante du véhicule est aussi importante que ses objectifs strictement utilitaires. Construit en s'inspirant de l'image du ferrailleur, individu actif et autonome, le véhicule fonctionne comme une analogie visuelle aux objets de consommation et de commerce quotidiens (par exemple les roulottes de vente ambulante), destiné à créer une synergie entre les sans-abri et les badauds. Par l'emploi d'un véhicule conçu spécifiquement pour leurs activités de collecte, le fait que les ferrailleurs, comme les autres citadins, travaillent pour vivre, sera mis en évidence.

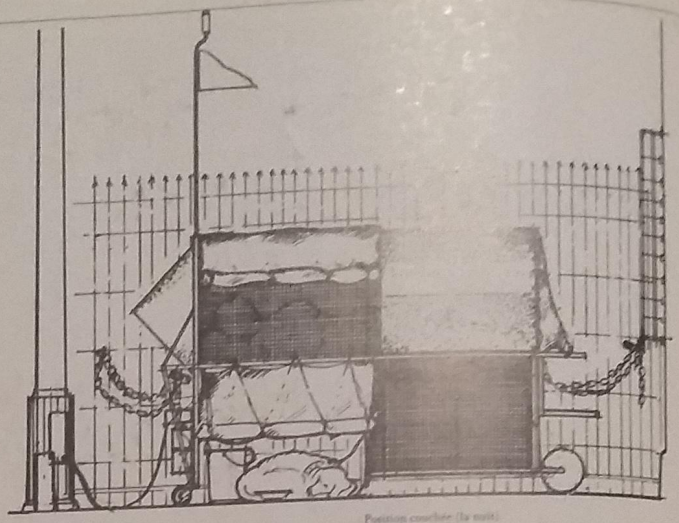
Ainsi, le but du projet est double : sa fonction est de satisfaire, en terme de moyen de transport et d'abri, les besoins des personnes sans domicile fixe, et d'aider à la reconnaissance pour ses utilisateurs, d'un statut légitime au sein de la communauté des citadins...

Le prototype du véhicule ressemble à une arme : dans notre esprit, les déplacements des roulottes dans la ville de New York doivent être considérés comme de véritables actes d'agression, en guerre contre la destruction progressive de la communauté des citadins qui exclut des milliers de personnes privées des moindres moyens de subsistance. Bien que les transformations de la ville de New York, qui ont contraint tant d'indigents à survivre grâce à la collecte de ses détritus, soient outrageantes, nous sommes tous obligés de reconnaître la valeur et la légitimité de leur travail.

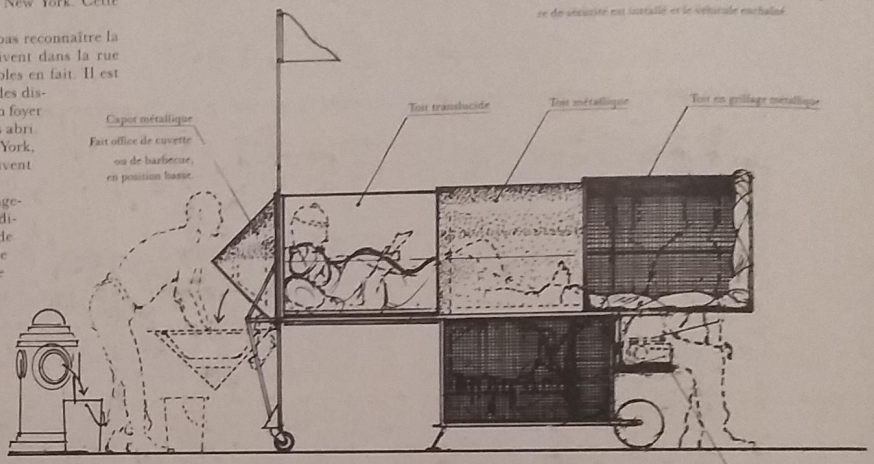
Extrait de l'essai *Homeless Vehicle Project* écrit par Krzysztof Wodiczko et David Lurie.

Experts sans domicile fixe :
New York : Oscar, Victor, Daniel
San Diego : Alvin.

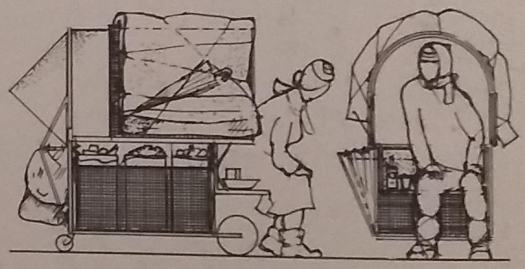




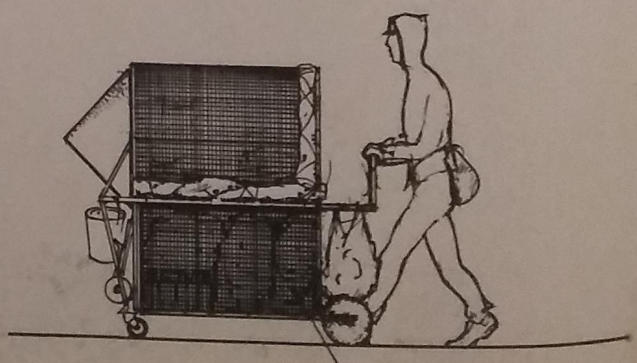
Position couchée (la nuit).
La grille métallique recouvre le toit translucide, le grophisme de sécurité est installé et le véhicule enchaîné.



Position de lavage, de couchage et de repos (le jour)
Le nez métallique fait fonction de sortie de secours, de rangement pour bassines et autres objets ou outils; ouvert, il fait fonction de cuvette de lavage ou de barbecue.



Position de repos (pendant les déplacements et le travail de collecte).

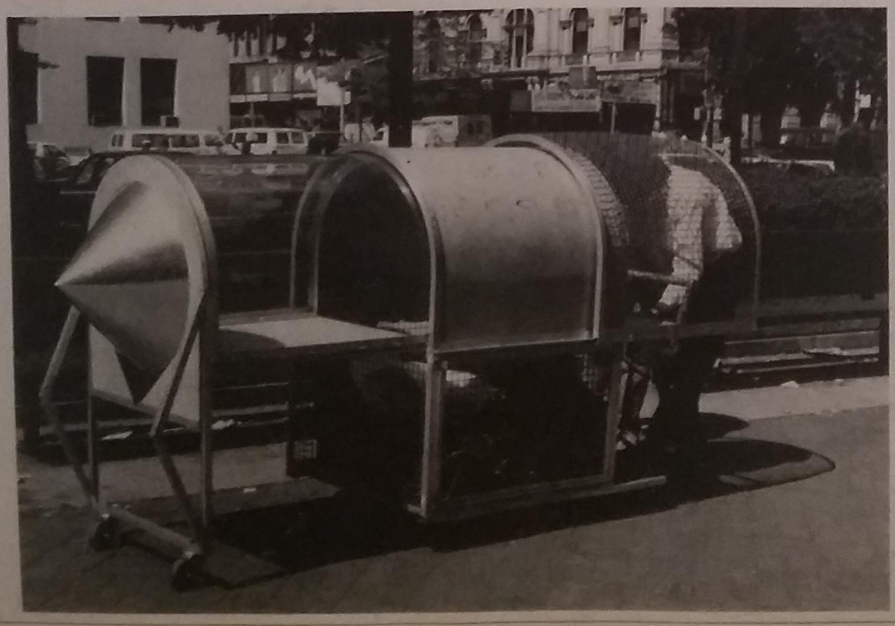


Position de déplacement

Container pour entreposer les bouteilles recyclables et autres objets de récupération.









Krzysztof Wodiczko.
16 avril 1943,
Varsovie, Pologne.
Canadien et polonais.
Vit à New York.

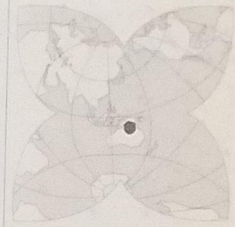
?

La culture dominante sous toutes ses formes et pratiques, à travers ce qu'elle dit et ne dit pas, demeure en grande contradiction avec l'expérience vécue, avec les besoins de communication et les droits de l'ensemble de la société dont le travail est la base unique.
Une des formes les plus visibles d'une telle culture est l'environnement urbain d'aujourd'hui, qui est celui d'un «redéveloppement» impitoyable contribuant à la prolifération d'une sphère de quartiers pseudo-historiques ; c'est aussi l'environnement de la ville immobilière ainsi que la pseudo-expérience urbaine.
En même temps une telle culture (l'environnement) est en train de détruire les logements sociaux, d'isoler les communautés urbaines, d'expulser les résidents, de créer de nouveaux ghettos, d'accroître le chômage, de créer la pauvreté et l'errance sans domicile fixe, de détruire la santé, d'alimenter l'asservissement à la drogue, les infections HIV, l'ennui, le crime et, bien trop souvent, de causer la mort.
Transmise non seulement par les médias de communication de masse comme la télévision et la presse, mais aussi par l'Environnement Construit, contrôlée par son parrainage commercial et politique, la culture dominante entraîne les erreurs de communication, l'aliénation, la déformation et la vie factice, tandis qu'elle exerce un monopole sur la vie publique, l'éducation et le développement d'une expérience de communication, aussi bien que sur l'interprétation de toutes les questions publiques fondamentales de la vie de l'individu en société et de son histoire.

Proclamant sa considération pour les besoins en matière de social et de communication, la culture développé et simultanément cache à la société le fait que ce qu'elle apporte n'est pas un engagement en matière de planification, d'architecture ou de communication, mais un service de relations publiques pour les propriétaires et patrons des villes et de l'Etat. La culture définit et gère un temps imaginaire et un espace imaginaire, donnant lieu à une rupture totale de la communication entre les classes moyennes, les yuppies et les pauvres déchirés, déplacés et expulsés, dénaturant publiquement leur position existentielle et politique dans la société et dans leur environnement.
Dans cette situation, l'art doit fonctionner comme une pratique socio-esthétique qui agit de manière critique, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de la culture, annulant ce que construit la culture en analysant, contrecarrant et s'opposant à ses habitudes d'erreurs de communication et de représentation.
Tout en détruisant cela, l'art doit (en collaborant avec la culture populaire critique et en la soutenant), créer une nouvelle culture ou transformer la culture existante à travers toutes ses formes et méthodes de communication, à travers les questions qu'elle se pose et les aspects sociaux de sa production, distribution et réception. En transformant la culture existante et en élaborant une nouvelle communication sociale, l'art doit articuler sur le plan esthétique et rendre publique la complexité existentielle de l'expérience vécue ainsi que les conditions de vie des individus aliénés et muets, et celles des groupes isolés et réduits au silence dans la société d'aujourd'hui morcelée et déformée.



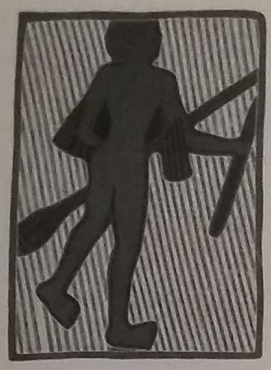




Jimmy Wululu
1936.
Ramingining, Arnhem land, Northern Territory, Australie. Australien, clan Daygurrgurr. Vit à Ramingming.

&
Pour plus d'informations sur Wululu, voir le texte de John Mundine, *Cahiers du MNAM*, n° 28, été 1989.

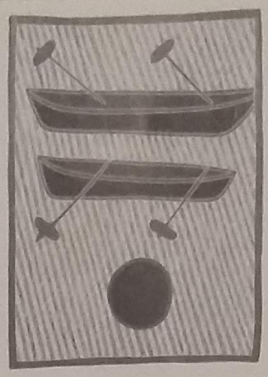
A
Djalumbu, 1988 (Poteaux creux)
Ocres sur 12 poteaux en bois évidé
Le «chevron» représente les os des poissons-chats *'eel tail'*.
Quand ils sont petits ces poissons sont translucides, d'une couleur grise/blanche/bleue, avec des os visibles. Ces poissons qui représentent les âmes des morts sont sacrés pour Wululu et le peuple Gupapuynga.
Courtesy Robert Holmes à Court Collection, Australia



MALAWARRAWURR OU MUKARR
Ancêtre



MUNDULTJA
Eau salée (mer d'Arafura)



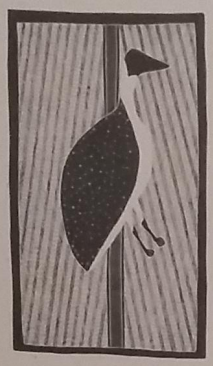
DERRKA
Canoë d'écorce utilisé par Malawarrawurr



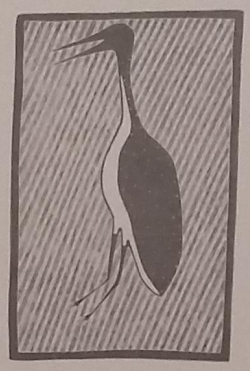
LARAJEJE
Poisson



GURURRKU



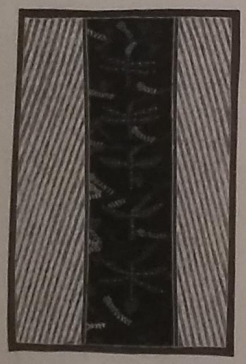
BERDERPERDERPE
Poule



GUDIDI
Pluvier



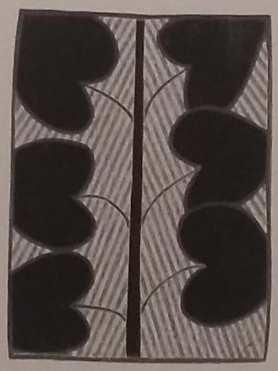
BALMARRK
Vent



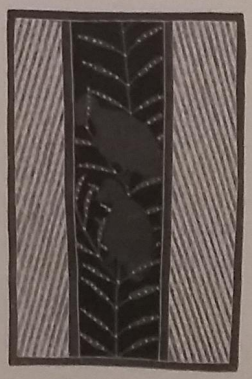
WURRURLUL OU NINYIPURWA
Libellule et ses esprits



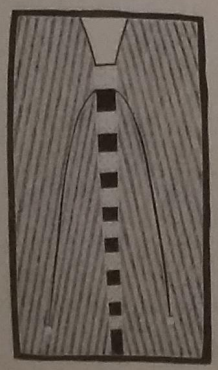
DJANPA ET GINJA
Arbre Banyan et ses fruits



WARDAWARDA
Arbre



DJURRURTJURRUR
Oiseaux



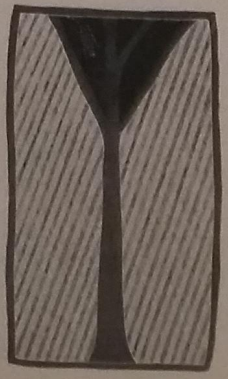
BARNUMBIRR
Etoile du matin



NGARKURR
Petit kangourou



WARRPURR OU LAMBALK
Opposum volant



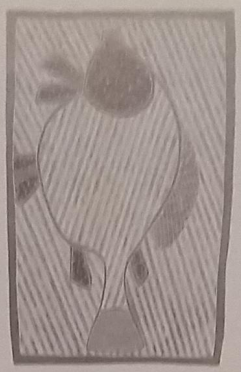
GORRITI
Arbre



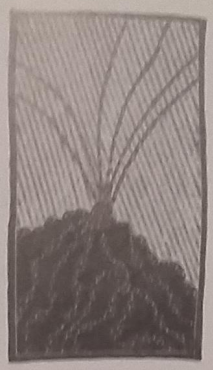
…N OU MITCHALA
Algues



NANJAR OU WARBULURLU
Pélican



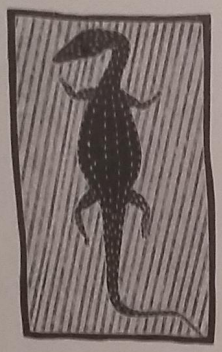
MORRPAN OU GAPILA
Poisson Archer



GUNUMBIRRI
Herbes des marécages



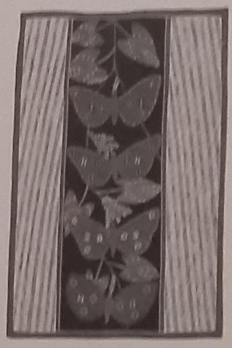
…UWARR
…de buisson



DJARRKA OU DJIRRMIRRI
Goanna



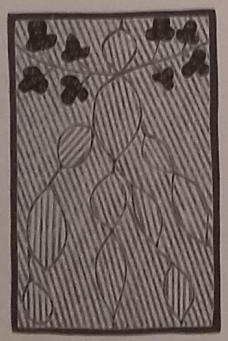
BARRDJE
Yam



BONPA
Papillons



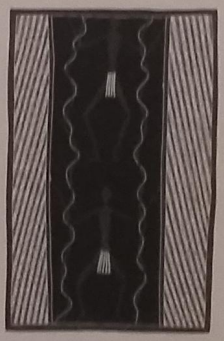
…RRPANDAR
…ites sauvages



YIRKUDA OU GUNGUMBURR
Patate douce



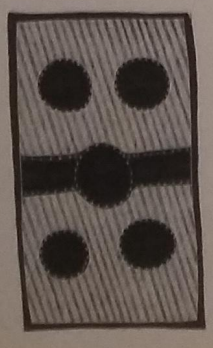
BARDAI
Liane



MUNYARIRR OU MUNYAL
Esprit pour Barnumbirr



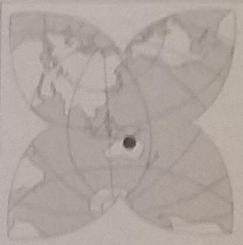
…GIY… OU GOYKUY
…Fourmis



BULAWIRRI



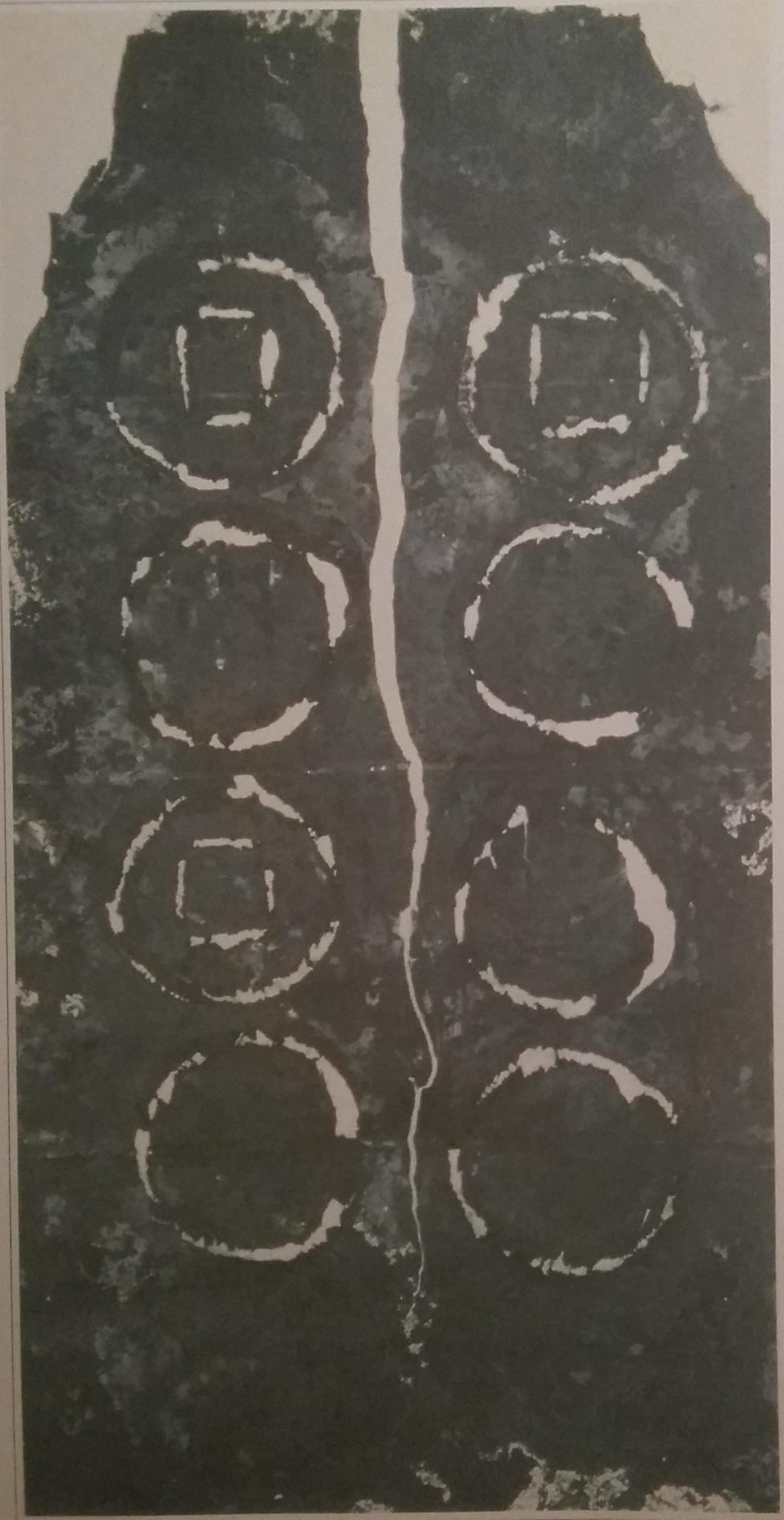
B

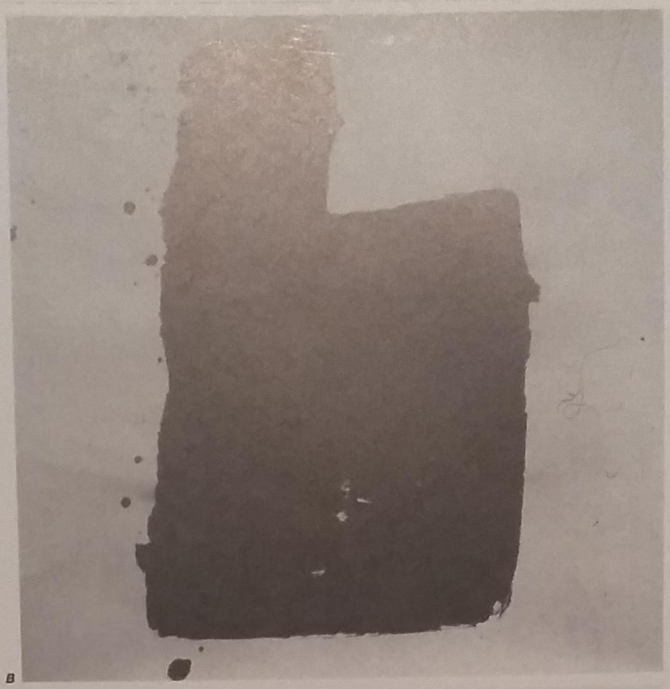


Jack Wunuwun.
1930
Gamerdi près de Maningrida, Arnhem land, Northern Territory, Australie.
Australien, clan Gang-Ngari.
Vit à Gamerdi.

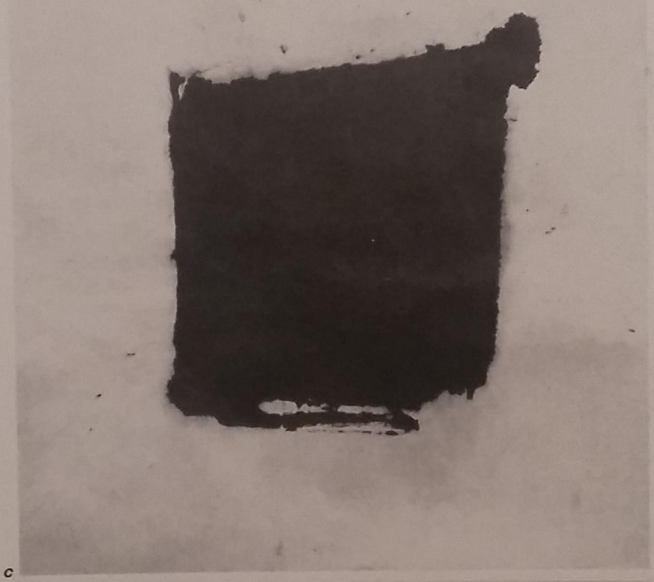
A
Barnumbirr Manikay, 1988
(Cycle des chansons de l'Etoile du matin)
Ocres, charbon et acrylique sur écorce
47 × 33 cm chacun
Une série de 30 petites écorces montrant le cycle du chant de l'Etoile du matin, qui est l'esprit ancestral principal des clans du groupe Murrungun, dont Jack Wunuwun est le chef. Chaque petite écorce représente l'une des chansons reliées à la création du monde telle que les Murrungun/Djinang la perçoive.

B
Barnumbirr Manikay, 1988
(Cycle des chansons de l'Etoile du matin)
Ocres, charbon et acrylique sur toile
182 × 136 cm
Cette toile comprend tous les éléments des 30 peintures sur écorce barnumbirr





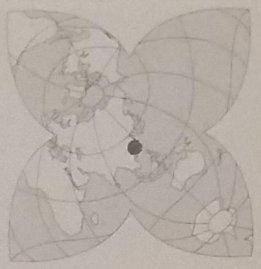
B



C



D



Jiechang Yang.
1957.
Canton, Chine.
Chinois.
Vit à Canton.

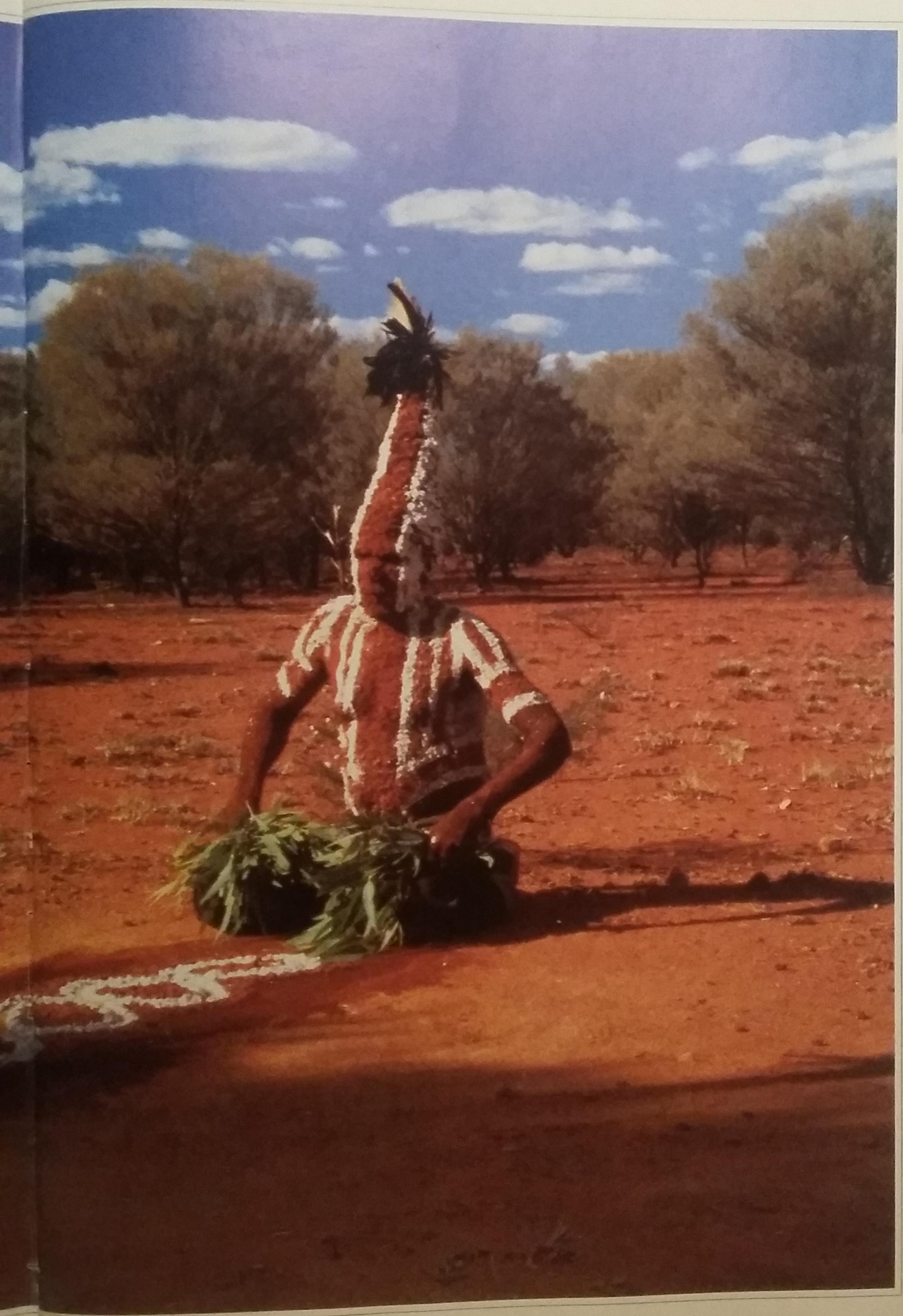
?
Quel ridicule ! Si on pouvait définir l'art, on n'aurait plus besoin d'artistes.

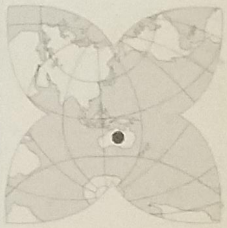
&
Yang Jiechang, plus que la plupart des artistes de sa génération, se passionne pour l'histoire et la culture de son pays. Il utilise des matériaux et des supports traditionnels : l'encre de chine sur papier qu'il colle et monte lui-même pour obtenir des surfaces de grande dimension qui vont jusqu'à 3 × 2 m. La fréquentation d'un maître bouddhiste lui a appris à se concentrer sur l'esprit et à maîtriser tension et énergie. Les œuvres vont du monochrome sur papier froissé à la représentation de moules de monnaie chinoise au trou central si caractéristique.

A
Sans titre, 1987
Peinture à l'encre sur papier
200 × 120 cm environ

B, C, D
Sans titre, 1987
Peinture à l'encre sur papier de riz
70 × 70 cm







6 artistes de la communauté aborigène Yuendumu.
Australiens.
Vivent à Yuendumu, région d'Alice Springs, Australie.

?
Nous, Jupurrulas et Jakamarras qui sommes les pères et les fils, nous gardons le Yam Dreaming pour Yumurrpa.
Je suis le gardien du fils de mon frère qui a perdu son père, mon frère. Aussi, je suis son père par adoption et je suis aussi responsable pour les Yumurrpa.
Les Dreaming se sont battus avec des boomerangs. Les lieux associés avec les Yam sont Wapurtali, Yilkiri, Yintardamaru. Tous ces lieux forment une seule patrie qui est tenue par le couple père-fils des Jupurrulas et Jakamarras.
J'ai été élevé par Minyina, mon père, qui était le père du père de Towser.
Nous montrons des blancs Yumurrpa et l'histoire du Yam Dreaming qui est Yumurrpa. Nous montrons l'histoire à travers nos peintures et nos cérémonies.
Je vois mes fils, les Jakamarras, et leurs fils, les Jupurrulas, célébrer la cérémonie Yam par Yumurrpa, ou plusieurs autres lieux comme Wapurtala ou Yintardamaru dans la patrie de nos pères. C'est un lieu du Dreaming important qui tient l'esprit du Yam.
Nous possédons la connaissance que nous transmettons aux initiés pendant les cérémonies «Kankarlu». Aussi nous gardons la «loi». Le fils d'un homme continue sur le chemin de son père.
Paddy Jupurrla Nelson.

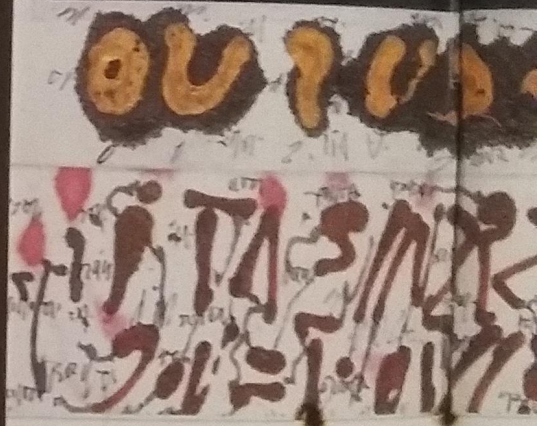
&
«Ceci est un grand «Dreaming[1]». Ceci est le Yam[2] Dreaming de l'Igname dont l'esprit est encore présent dans la terre. Ça appartenait à mon père et son père. Je parle d'une histoire vraie, du Dreaming dont je suis le dépositaire, et c'est une histoire importante. Je vis dans la patrie du Yam (Yarla) Dreaming. Je suis le Dreaming de mes grands-parents paternels (Warringivi) et de mes grands-parents maternels (Jamirdi). Maintenant, c'est moi qui les conserve. Le Yam Dreaming a combattu dans une bataille de boomerangs. Le Yam Dreaming est mort. Leurs esprits sont allés dans le sol dans ces lieux-là, quand ils sont morts dans la bataille des boomerangs. Le Dreaming devint un esprit invisible étant ici, le Wapurti Yam à Warputali et le Yarla Yam à Yumurrpa. Le Dreaming est gardé par Paddy Nelson Jupurrula et par moi, Old Towser. Je vis à la station-frontière à Yumurrpa qui est le lieu de l'esprit du Yam Yarla. Maintenant que les vieilles gens sont passées, c'est à Paddy et à moi de prendre soin de cette patrie et de son Dreaming et de le transmettre à nos fils. *Towser Jakamarra Walker.*

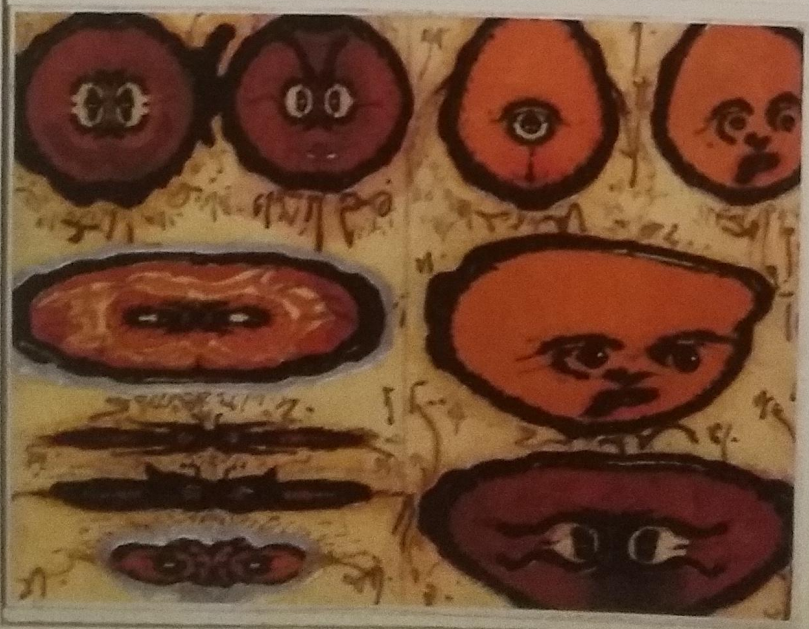
1. Dreaming ne signifie pas : rêve, esprit, ancêtre, loi. Ce mot comprend tout cela à la fois. Il est intraduisible.
2. Yam : Igname

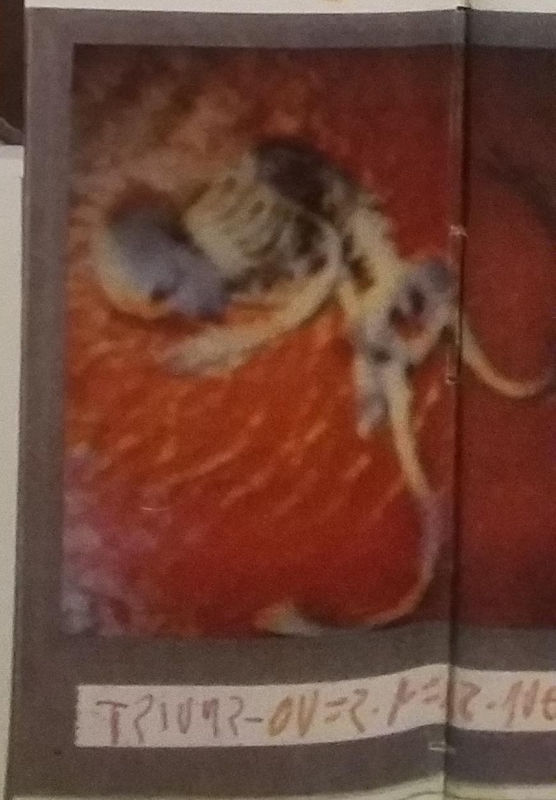
A
Yarla, 1989 (L'Igname)
Peinture sur terre,
installation *in situ*
Œuvre collective.
Terre, ocre et matériaux divers
400 × 1000 cm











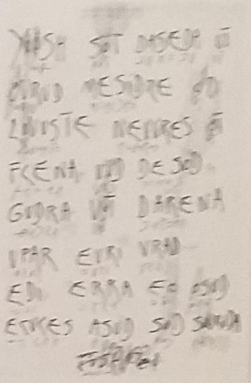






Zush.
Zevrugo Mental State.
1946.
Barcelone.
Vit à Barcelone et New York.

?



&
En 1968, lors d'une incarcération dans les prisons espagnoles, Alberto Porta devient Zush. Influencé par l'un des schizophrènes avec lesquels il partage son incarcération, Zush se met à inventer sa propre langue, son propre état : «Zevrugo» ; il développe ses propres systèmes de communication et de relations diplomatiques. Cette période où tous les artistes, étudiants, intellectuels, cherchent à allier la liberté individuelle aux responsabilités collectives, l'art à la politique, l'imagination à la révolution, est très propice à l'émergence de concepts nouveaux. Etat imaginaire, idéal, mais reflétant les contradictions du monde, Zevrugo permet à Zush de développer une schizophrénie cultivée et contrôlée. Cosmos biomorphique en constante mutation, Zevrugo est un état, avec une langue, une monnaie, des ministres, et établit, grâce à un système pseudo scientifique, une sorte de carte imaginaire du corps humain. Distorsions, cordons ombilicaux qui nourrissent des corps toniques. Alternance et simultanéité du récit et de l'image, où le récit conserve toujours son secret. Le commentaire, langage alchimique, hermétique, occulte, brouille la compréhension. L'imagerie est proche de l'enluminure, des figures de Missels, des reliquaires. Livres, peintures, dessins, colloques, assemblages, poèmes..., décrivent les lois d'un monde dominé par la torture et l'angoisse ; régi par un cerveau possédant l'œil unique.

A
Photomontage de l'artiste.

« Magiciens de la Terre » n'aurait pu, pour la partie de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou, trouver sa juste dimension sans le don généreusement consenti par le journal Asahi Shimbun (Tokyo), par l'intermédiaire de messieurs Tani et Inoue.

Crédits photographiques

Abbas, Magnum : *p. 48, 59*
Galeria Arte Actual Mexicano, Mexico (Mexique) : *p. 138-139 (A)*
Bruno Asseray : *p. 223*
Galerie Beaubourg, Paris : *p. 234*
Jean-Claude Benrath, Paris : *p. 49*
Ian Berry, Magnum : *p. 48, 49*
Bibliothèque nationale, Paris : *p. 37, 40, 41, 42*
Jean-Charles Blanc : *p. 36*
Bosio, Liaison/Gamma : *p. 65*
René Burri, Magnum : *p. 64*
Cahiers du Cinéma : *p. 40, 41, 44, 50, 50-51, 52-53, 57, 58, 59, 64-65, 66, 66-67, 68-69*
B. Campbell, Magnum : *p. 48*
Henri Cartier-Bresson, Magnum : *p. 51*
Jean-Loup Charmet, Paris : *p. 68*
Francis Chaverou : *p. 242-243 (A, E)*
Christian Coiffier : *p. 124-125*
Crafts Museum, New Delhi : *p. 192-193*
Galerie Crousel-Robelin-Bama, Paris : *p. 120-121*
William Curtis : *p. 51*
Dalmas, Sipa : *p. 65*
Dawa and Tathong : *p. 218-219*
Neil Dawson, Photomontage : *p. 126-127*
James Dee : *p. 48-49, 53, 64*
Depardon, Magnum : *p. 48-49, 53, 64*
Maestre Didi : *p. 130-131*
Anthony d'Offay Gallery, Londres : *p. 116-117*
Carlos Duarte : *p. 220-221*
Gary Edwards et John Mason : *p. 201 (D)*
Elizabeth Evanoff, Californie : *p. 114-115*
Galeria Barbara Farber, Amsterdam (Pays-Bas) : *p. 138-139 (B)*
Konrad Fischer Gallery Düsseldorf : *p. 206*
Martine Franck, Magnum : *p. 68*
Pierre Gaillard, Gamma : *p. 65*
Galerie de France, Paris - Photo Jacques l'Hoir : *p. 94-95, 149*
Gasull Fotografia, Barcelone : *p. 268-269*
Gérard Géry, Paris Match : *p. 268-269*
Burt Glinn, Magnum : *p. 65*
Robert Holmes à Court Collection : *p. 262-263*
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris : *p. 100-101*
J.A.F., Magnum : *p. 64*
Jerry Jacka : *p. 92-93*
Yang Jiechang : *p. 264-265*
Wang Jinshen : *p. 144-145*
Galerie Johnen & Schottle, Cologne : *p. 255 (B)*
Peter Jurgen - Atelier Foto Siegel, Neu Ulm (RFA) : *p. 182-183*
Kanner, Rapho : *p. 65*
David Hume Kennerby, Liaison/Gamma : *p. 64*
Photo Kleinefenn : *p. 216-217*
Aline Luque, Paris : *p. 96 (C)*
Lutteroth Lomeli, Salvador : *p. 184-185*
André Magnin, Paris : *p. 17, 135, 156-157, 188-189*
Pascal Maître, Gamma : *p. 64*
Jean-Hubert Martin, Paris : *p. 76-77 (B,C), 242 (C,D), 243 (B), 257*
Jean Mascolo, Paris : *p. 58*
James Mason, Black Star, New York : *p. 154-155*
Peter McKenzie : *p. 266-267*
Fernand Meyer : *p. 240-241*
Robert Miller Gallery, New York : *p. 104-105*
MNAM, Centre Pompidou, Paris : *p. 48*
Wilson Montenegro : *p. 196-197*
Musée du panthéon national, Port au Prince (Haïti) : *p. 96-97*
Musée royal de l'Afrique centrale, Ternuven (Belgique) : *p. 65*
Roland Neveu, Liaison/Gamma : *p. 66*
Noblaco, Paris : *p. 62-63*
Eberhard Otto, Toronto : *p. 204-205*
Roslyn Oxley9 Gallery : *p. 246-247*
Chykyo Ozawa (Japon) : *p. 236-237*
Peters Arno, die Neue Kartographie Universitätsverlag, Klagenfurt : *p. 154-155 (carte)*
Jean-Michel Phéline, Paris : *p. 118-119*
William Pike & Franck Spooner, Gamma : *p. 64*
David Reynolds, New York : *p. 232-233*
Marc Riboud, Magnum : *p. 65*
Sadamu Saito - Gatodo Gallery (Japon) : *p. 202-203*
V.A. Savelier & D.M. Schneiderman, Moscou : *p. 102-103 (A,B)*
Marta Sentis, New York : *p. 200 (A), 201 (C,E)*
Jacques Soulillou : *p. 76-77 (A,D)*
South Campus Art Gallery, Miami : *p. 201 (B)*
Ivan della Tana : *p. 210-211*
Takagi Nagoya Gallery (Japon) : *p. 202-203*
Tate Gallery, Londres : *p. 133*
Tchepo S. Kaleb, New York : *p. 132*
Galerie Daniel Templon, Paris : *p. 78-79 (D)*
Galerie Daniel Templon, Paris - Photo : Georges Poncet : *p. 78-79 (E,F)*
Ulay : *p. 244-245*
Yves Véquaud : *p. 128-129*
Patrick Vilaire : *p. 214-215, 250-251 (A, B, C, E)*
Collection Viollet, Paris : *p. 34, 36-37, 38, 42, 43, 46, 47, 48, 48-49, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 64, 65, 69*
Greg Weight : *p. 194-195, 260-261*
Galerie Michael Werner, Cologne - Photo : J. Littkemann, Berlin : *p. 170-171 (A,B,C,D)*

Tous droits réservés

Achevé d'imprimer en avril
1989 sur les presses de
l'imprimerie Draeger,
Palaiseau.
Photocomposition :
Diagramme, Paris.
Photogravure :
France Photogravure, Lyon.
Haudressy Arts graphique, Paris.
Reliure : S.I.R.C., Marigny-
le-Châtel

