

RP
598

LES CAHIERS

DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

MAGICIENS DE LA TERRE



J.-H. MARTIN
J. CLIFFORD

B. BUCHLOH
J. MUNDINE

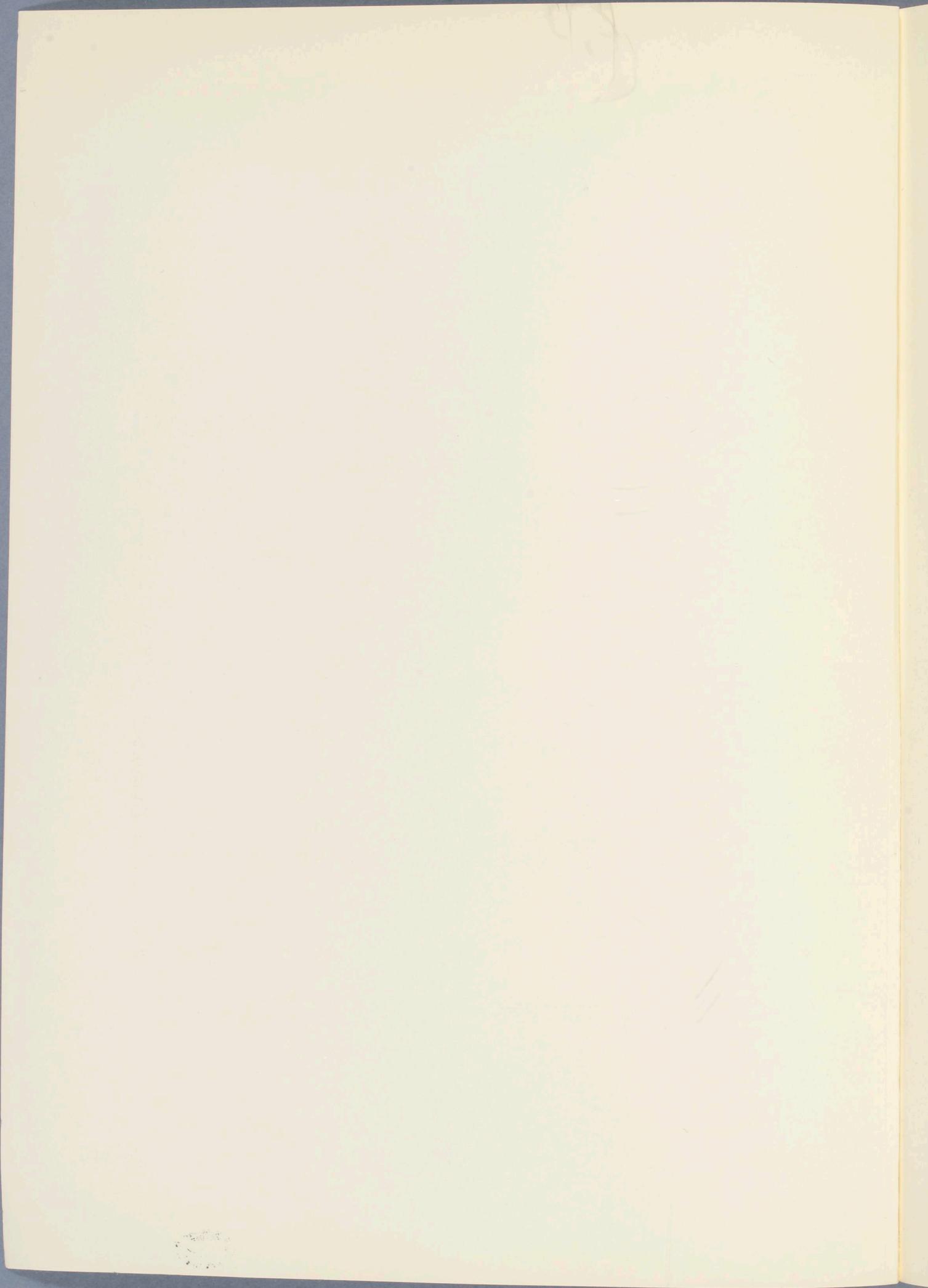
C. SEVERI
L. PERROIS

F. NANJO
J. FISHER

G. BRETT
L. LIPPARD

J. JAIN

S. PRICE
Y. MICHAUD



LES CAHIERS

DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

MAGICIENS DE LA TERRE

TEXTES

| | |
|---|-----|
| JEAN-HUBERT MARTIN et BENJAMIN BUCHLOH Entretien | 5 |
| FUMIO NANJO Situation japonaise | 15 |
| JOHN MUNDINE L'art aborigène de l'Australie contemporaine | 21 |
| JYOTINDRA JAIN Ganga Devi : tradition et expression dans la peinture Madhubani | 33 |
| LOUIS PERROIS Le regard du Blanc, de l'« art nègre » aux arts africains | 43 |
| CARLO SEVERI Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art | 55 |
| SALLY PRICE Art autre — art nôtre | 61 |
| JAMES CLIFFORD Les autres — au-delà des paradigmes de « préservation » | 71 |
| JEAN FISHER Autres cartographies | 77 |
| YVES MICHAUD Docteur explorateur chef curateur | 83 |
| GUY BRETT Terre et musée — local ou global ? | 93 |
| LUCY LIPPARD Esprits captifs | 103 |

NOTES DE LECTURE 111

par JEAN-PAUL BOUILLON, CLAIRE BRUNET, STÉPHANE DORÉ,
ÉTIENNE JOLLET, YVES KOBRY, ANTOINE PERROT

VIE DU MUSÉE

| | |
|-----------------------|-----|
| Entretien avec SARKIS | 118 |
| Acquisitions | 124 |

SUPPLÉMENT CATALOGUS 4

28

ÉTÉ 1989

RP 598



Les manuscrits doivent être adressés au secrétariat de la Revue.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 75191 Paris cedex 04.
Le Rédacteur en chef reçoit sur rendez-vous (1) 42 77 12 33 poste 47 05

COUVERTURE :
EXPOSITION CHÉRI SAMBA
AVENUE KASAVUBU, KINSHASA
DÉCEMBRE 1988
PHOTO BRUNO ASSEROY

COMITÉ DE RÉDACTION

PHILIPPE BORDES
JEAN-PAUL BOUILLON
JEAN-PIERRE CRIQUI
HUBERT DAMISCH
CHRISTIAN DEROUET
CATHERINE LAWLESS
JEAN-HUBERT MARTIN
GÜNTER METKEN
ISABELLE MONOD-FONTAINE
ALFRED PACQUEMENT
CHRISTIAN PHÉLINE
GÉRARD RÉGNIER
MARGIT ROWELL

RÉDACTEUR EN CHEF
YVES MICHAUD

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION HÉLÈNE AHRWEILER

SECRETARIAT DE RÉDACTION
ANNICK JEAN

ICONOGRAPHIE
SUZANNE BERNARD

SERVICE DE DOCUMENTATION
PHOTOGRAPHIQUE
DES COLLECTIONS DU MNAM

GRAPHISME
SOPHIE COSTAMAGNA

FABRICATION
PATRICE HENRY

ABONNEMENTS
CLAIR MORIZET

ÉDITORIAL

Ce numéro d'été des *Cahiers du Musée national d'art moderne* paraît en avance. Il accompagne, en effet, à titre de première réflexion théorique, l'exposition *Magiciens de la terre*.

Compte tenu de la nouveauté de cette exposition, qui est la première exposition véritablement internationale d'art contemporain, compte tenu du fait que sa réalité — ce qu'elle montrera et comment elle le montrera — produira des effets et suscitera des réflexions qui ne pouvaient pas être envisagés au moment du projet, cela n'avait guère de sens de concevoir un ensemble de textes théoriques qui auraient été en quelque sorte arrêtés. Il aurait été, par ailleurs, malhonnête d'envisager des textes prenant position pour ou contre une exposition que nul n'a vue et dont tout laisse penser qu'on ne peut s'en faire facilement une « idée » à l'avance.

Nous avons donc résolu de demander des contributions à des personnalités qui, à un titre ou un autre, sont engagées dans des entreprises similaires ou connexes, des spécialistes qui témoignent depuis longtemps d'un intérêt pour cette ouverture de l'art à ce qui a longtemps été vu comme ses périphéries. Nous avons ainsi contacté des ethnologues et des anthropologues, des critiques et des hommes de terrain.

Ces contributions se sont alors organisées assez naturellement.

Après un exposé par Jean-Hubert Martin des grands axes de son entreprise, nous don-

nons quelques aperçus de situations locales. Nous ne prétendons pas couvrir le monde entier. Ces « dépêches » locales (du Japon, d'Australie, de l'Inde) valent à titre de sondage et, j'ajouterais, elles valent aussi par leur ton et leur rythme, qui sont en eux-mêmes parlants.

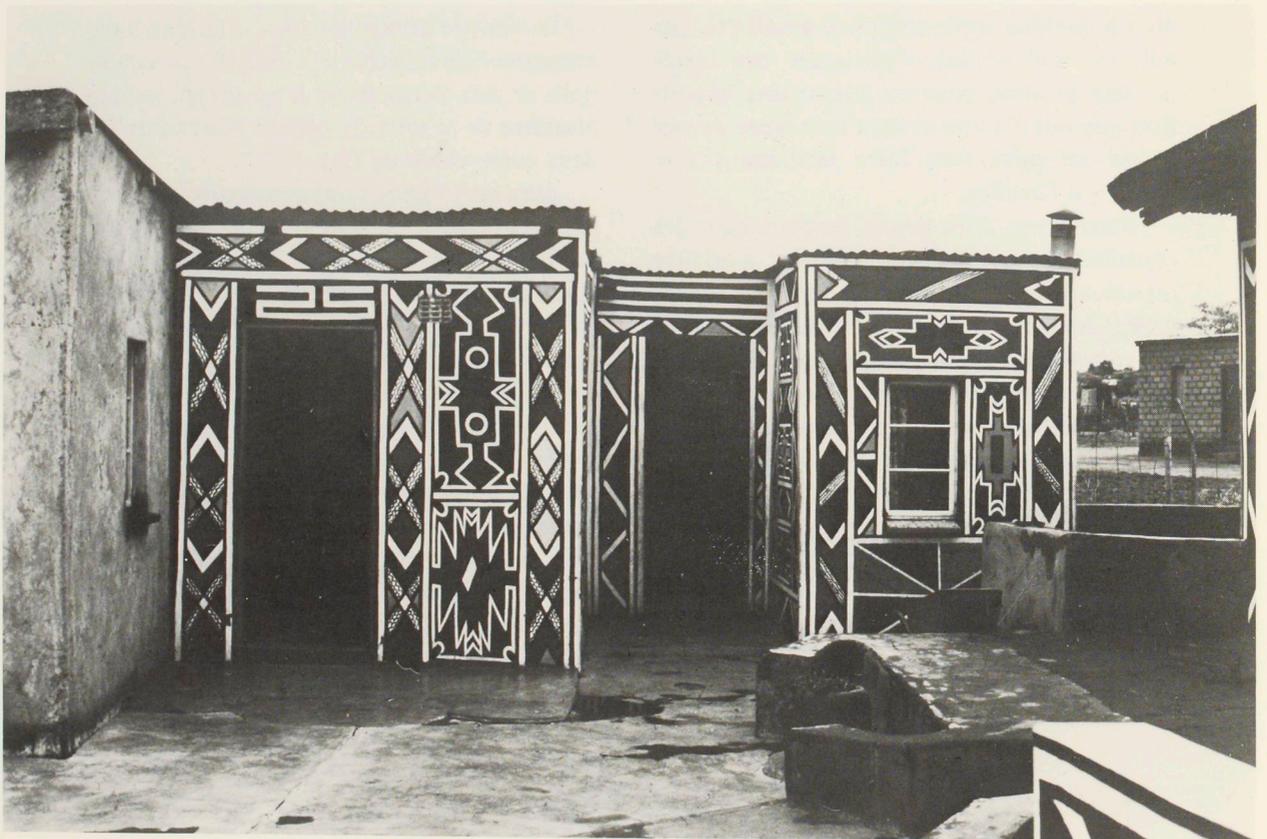
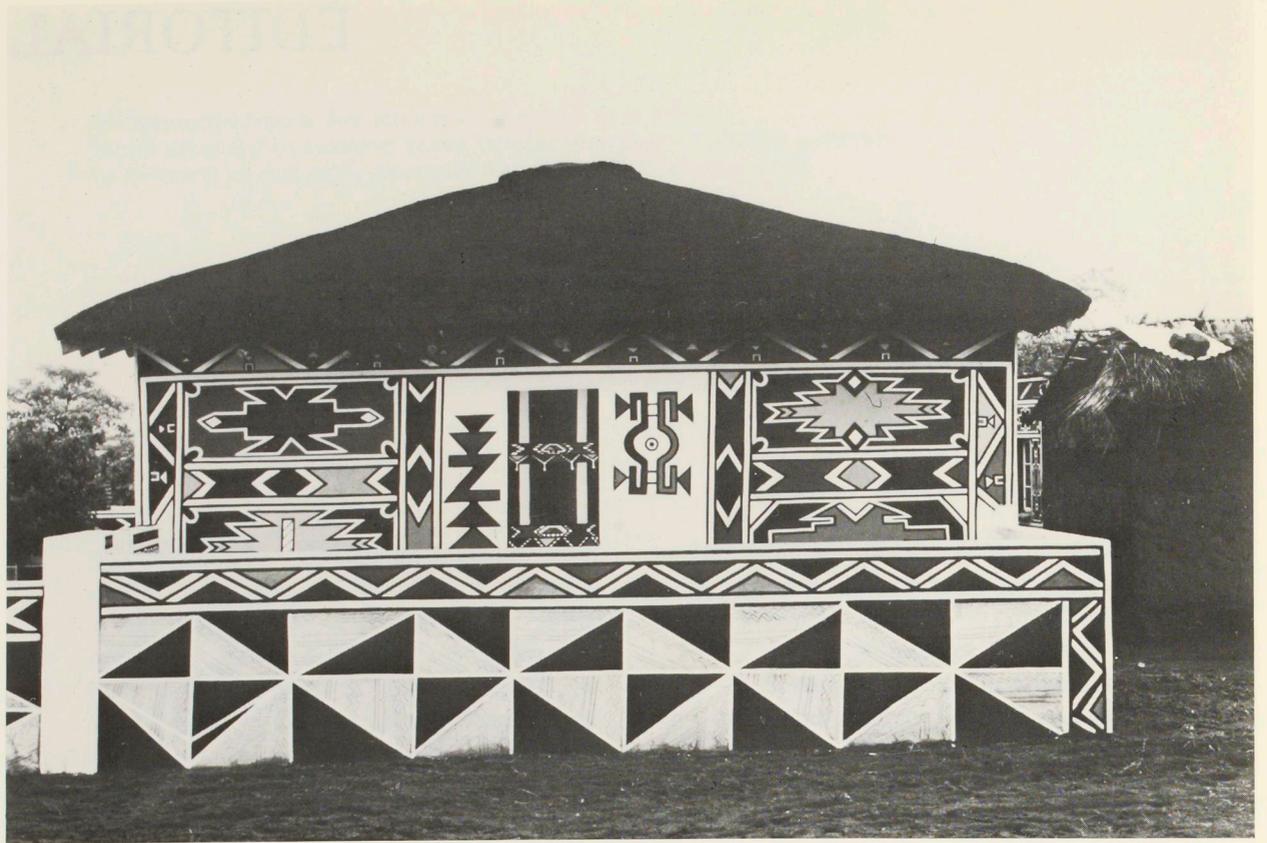
Ensuite, la parole est aux anthropologues et ethnologues. Ils nous parlent d'un regard autre porté sur les arts dits primitifs et des efforts que nous avons à faire pour modifier notre approche, des méthodes à suivre, des révisions que cela suppose — ainsi que des étapes qui ont, d'ores et déjà, été franchies.

Le dernier groupe de textes, le plus long, entreprend de réfléchir aux enjeux, aux conditions et aux perspectives d'un projet comme *Magiciens de la terre*. Ils parlent d'un tournant dans notre vision de l'art.

Avec ce numéro, nous avons conscience de livrer des réflexions et des documents en train de se chercher, une pensée au travail. Tel fut effectivement notre objectif : non pas célébrer un projet ou le critiquer, mais le prendre au sérieux et essayer de mesurer sa force.

En procédant ainsi, nous avons le sentiment d'être fidèles à l'esprit des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, qui est de se partager entre l'histoire et la réévaluation du passé récent et l'exploration et la recherche la plus avancée, avec la conviction que de ce double mouvement peuvent naître des idées nouvelles.

Yves Michaud



ENTRETIEN

BENJAMIN H.D. BUCHLOH - JEAN-HUBERT MARTIN

Benjamin Buchloh : Dans les débats de ces dernières années, la question de la décentralisation culturelle a pris une place de plus en plus importante, depuis le décentrage de la conception traditionnelle du rapport auteur-sujet jusqu'à la contestation de la position centrale de l'œuvre dans son ensemble et de l'idée de l'œuvre d'art comme objet concret cohérent. Mais cette question va plus loin, et recouvre aussi bien la critique de l'hégémonie de la culture de classe moderne-bourgeoise que la remise en cause de la suprématie de la production culturelle du monde capitaliste occidental, et de ses marchés, sur les pratiques culturelles observées dans les « marges » sociales et géopolitiques. La décentralisation culturelle vise à la prise en compte de la spécificité des pratiques culturelles dans ce qu'il est convenu d'appeler le tiers monde. Le projet des *Magiciens de la terre* procède-t-il de ce débat critique, ou est-ce simplement une autre tentative pour stimuler un monde de l'art essoufflé en présentant les mêmes productions contemporaines dans le cadre différent d'une exposition d'actualité ?

Jean-Hubert Martin : Il est évident que le problème du centre et de la périphérie a marqué la culture d'avant-garde euro-américaine ces dernières années, et notre projet d'exposition des *Magiciens de la terre* est parti de cette question. Déjà au niveau géographique, nous

voulons surtout envisager la production artistique contemporaine à l'échelon mondial, planétaire. Mais la question du centre et de la périphérie s'est également posée par rapport à l'auteur et à l'œuvre, d'autant que, dans plusieurs des contextes abordés ici, le rôle de l'artiste et les fonctions de l'objet ne sont pas du tout perçus comme dans notre mode de pensée européen. Quant aux phénomènes marginaux, il est difficile et délicat de faire participer des artistes issus de contextes géopolitiques différents à une exposition d'art contemporain occidental (euro-américain) ressortissant à la culture dominante, au centre. Mais nous voyons bien que, pour avoir un centre, il faut des marges, et inversement. Or, la moitié de la centaine d'artistes invités à *Magiciens de la terre* proviendront de contextes marginaux : ce sont des artistes pratiquement inexistant dans les circuits du monde de l'art contemporain.

B.B. : Comment vas-tu t'y prendre pour ne pas tomber précisément dans le plus redoutable des pièges, apparemment inévitable, à savoir : faire encore intervenir des critères ethnocentriques et hégémoniques dans le choix des participants et des œuvres ?

J.-H.M. : C'est vrai que c'est le premier piège auquel on pense, mais j'affirme d'entrée de jeu qu'il est bel et bien inévitable. Ce serait pire

ESTHER MAHLANGU
PEINTURES MURALES (MABHOKHO,
KWANDEBELE), V. 1986
PEINTURE VINYLIQUE SUR PLÂTRE
PHOTO A. MAGNIN

encore de prétendre qu'on peut organiser ce genre d'exposition dans une optique objective « acculturée », sous un point de vue « décentré » justement. Comment trouver une perspective « correcte » ? En invitant des artistes selon une répartition proportionnelle, ou en confiant la sélection à des instances culturelles locales, dont les principes sont bien moins élaborés que chez nous ? Ou en la confiant à des délégués politiques de l'UNESCO, en fonction du chiffre de population dans chaque pays ? Je ne crois pas que ce soit possible. On retomberait rapidement dans les pires erreurs de la Biennale de Paris à ses débuts, où les artistes étaient sélectionnés par des délégués nationaux qui choisissaient uniquement ceux qu'ils jugeaient dignes de l'aval officiel du pouvoir culturel et politique. Ça ne pouvait aboutir qu'à une catastrophe pour la culture officielle et officieuse. C'est pourquoi j'ai pris le parti opposé. Puisque nous avons affaire à des objets d'expérience plastique et sensorielle, regardons-les vraiment dans l'optique de notre culture. Je veux jouer le rôle de quelqu'un qui choisit ces objets relevant de cultures totalement différentes en se laissant guider par l'intuition artistique. Ma démarche serait donc plutôt l'inverse de celle que tu décris : je choisirai ces objets de diverses cultures en fonction de ma propre histoire et de ma propre sensibilité. Mais, évidemment, je veux aussi faire entrer en ligne de compte l'éclairage critique apporté par l'anthropologie contemporaine sur la relativité des cultures et sur les relations interculturelles.

B.B. : Quels sont les correctifs et les éléments autocritiques introduits dans ta méthode ? Travaillais-tu effectivement avec des anthropologues et des ethnographes sur ce projet, et avec des spécialistes appartenant aux cultures que tu abordes de l'extérieur ?

J.-H.M. : Oui, j'ai collaboré avec de nombreux anthropologues et ethnographes à la préparation de cette exposition. Ces collaborations se

sont avérées fructueuses, car elles m'ont permis de cerner la place des artistes individuels dans les diverses sociétés, leurs activités spécialisées et les fonctions de leur langage de signes et de formes. Notre projet d'exposition arrive d'ailleurs à un moment où beaucoup d'anthropologues commencent à se demander pourquoi ils ont privilégié jusqu'à présent les mythes et le langage au détriment des ressources visuelles. Les correctifs auxquels je pense en premier lieu sont les théories de l'ethnocentrisme. J'ai aussi bénéficié des conseils d'ethnologues et de spécialistes quand il s'est agi d'obtenir des informations précises afin de préparer des recherches et des voyages. Dans certains cas, nous avons fait ces voyages de prospection avec des ethnologues, par exemple quand nous sommes allés en Papouasie-Nouvelle-Guinée avec François Lupu.

Mais n'oublions pas qu'en fin de compte je dois concevoir ce projet comme une « exposition ». C'est-à-dire que, si un ethnologue propose un exemple particulier d'une culture, mettons d'une société océanienne, mais que les objets de cette culture ne « parlent » pas suffisamment au spectateur occidental sur le plan visuel et sensoriel, je m'abstiendrai de les exposer. Certains objets de culte peuvent avoir un pouvoir spirituel très fort, mais, une fois sortis de leur contexte et transplantés dans une exposition d'art, ils perdent ce qui fait leur valeur et suscitent tout au plus des malentendus, même si on leur ajoute de longues étiquettes explicatives. Et puis j'ai dû exclure aussi certains objets artisanaux, parce que les sociétés considérées ici ne font pas toujours la distinction entre artiste et artisan.

B.B. : Un autre problème dans ton projet tel que je le vois, c'est que, d'un côté, tu ne veux pas monter une exposition coloniale du type de celle de 1931, où les supports de pratiques religieuses et magiques seraient dégagés de leur fonction et de leur contexte pour devenir autant d'objets étalés au regard hégémonique de la domination et l'exploitation impérialistes.

Mais, d'un autre côté, tu ne veux pas non plus te borner à esthétiser une fois de plus des objets de cultures hétéronomes en projetant sur eux la notion moderne occidentale de « primitivisme ».

J.-H.M. : Notre propos n'a rien à voir avec l'exposition coloniale de 1931, car *Magiciens de la terre* inclut un grand nombre d'artistes occidentaux. Elle sert de repoussoir pour les auteurs de notre catalogue, et elle sera forcément examinée sous un point de vue critique. Pour ce qui est de la question de l'objet culturel et de son contexte, je voudrais remarquer deux choses. D'abord, quand il s'agit de littérature, de musique ou de théâtre étrangers, personne ne pose cette question, et nous acceptons le truchement de la traduction, tout en sachant qu'elle dénature souvent l'original. Tu pourrais me répondre que ce sont là des formes orales et temporelles de l'expérience artistique, différentes des objets visuels et spatiaux auxquels nous avons affaire. D'autres modes de perception entrent certainement en jeu, et un spectateur occidental ne voit pas du tout de la même façon qu'un spectateur asiatique, même si la sensation rétinienne est identique en fait. Mais de là à en déduire qu'il est impossible de présenter des objets visuels-spatiaux en dehors de leur contexte culturel, c'est une idée que je réfute absolument, quand ce genre de communication existe depuis des siècles dans le domaine de la littérature, par exemple.

B.B. : Si je peux t'interrompre, il semble évident que pour toi la difficulté tient à ce que toute l'histoire de l'art moderniste n'a retenu jusqu'ici que les objets de la culture savante, alors même que l'art d'avant-garde moderne se constitue depuis le début dans le rapport avec la culture de masse. Les objets et les usagers de la culture de masse, quand ils ne sont pas totalement négligés, sont cantonnés dans une discipline différente (la sociologie ou, plus récemment, les recherches spécialisées sur la culture de masse). De même que l'histoire

de l'art traditionnelle a toujours exclu la pluralité au sein de la culture bourgeoise, ton projet de rechercher la « meilleure qualité artistique » dans les pratiques culturelles des autres risque de les soumettre à un mécanisme analogue de sélection et de hiérarchisation.

J.-H.M. : L'exposition regroupe des œuvres issues de cultures savantes aussi bien que de cultures que nous appelons maladroitement populaires, sachant aussi que certaines cultures ne connaissent pas la distinction. C'est un point sur lequel je reviendrai. Mais je voudrais d'abord faire ma deuxième remarque. Une critique émise immédiatement à l'encontre de notre exposition portait sur l'écueil de la trahison des autres cultures privées de leur contexte. Oui, les objets seront sortis de leur contexte fonctionnel, et montrés dans un musée parisien qui est un espace d'exposition institutionnel. Mais nous les présenterons selon une méthode jamais adoptée encore pour des objets du tiers monde : la plupart des auteurs des objets seront là, et j'éviterai dans la mesure du possible les œuvres achevées transportables telles quelles. Je vais privilégier les véritables « installations » (pour employer notre jargon) faites par les artistes spécialement pour cette occasion. Les œuvres d'art sont toujours ce qu'il reste d'un rituel ou d'une cérémonie, et cela vaut aussi bien pour une peinture célèbre du XIX^e siècle, où nous regardons également un « pur résidu » si l'on peut dire. On parle toujours du problème du contexte à propos des autres cultures, alors que le même problème se pose au visiteur d'un musée devant une miniature médiévale ou tel tableau de Rembrandt. Seuls quelques spécialistes connaissent tant soit peu le contexte de ces objets, même si nous avons le sentiment qu'ils constituent notre tradition culturelle. Je sais qu'il est dangereux d'extraire des objets culturels des civilisations autres, mais nous avons des enseignements à recevoir de ces civilisations qui se sont engagées dans une quête spirituelle, tout comme la nôtre.

B.B. : Cette idée d'une perception transhistorique abstraite de la « spiritualité » semble au cœur de ton projet. A cet égard, il me rappelle l'exposition *Primitivism and 20th Century Art* organisée au Museum of Modern Art de New York en 1984. Là, une spiritualité présumée occupait aussi une position centrale dans l'exposition, et elle fonctionnait indépendamment du contexte social et politique, indépendamment de l'évolution technique de ces formations sociales particulières. Tu ne crois pas que la volonté de (re)découvrir la spiritualité prend sa source dans le désaveu des politiques du quotidien ?

J.-H.M. : Pas du tout. Si tu t'en souviens bien, à l'époque, le principal reproche fait à cette exposition concernait son propos formaliste. Il me semble important de mettre en relief les aspects fonctionnels, et non pas formels, de cette spiritualité (après tout, les pratiques magiques sont aussi fonctionnelles). Ces objets qui exercent une action spirituelle sur la mentalité des hommes, et qui existent dans toutes les sociétés, sont précisément ceux qui nous intéressent pour notre exposition. L'œuvre d'art ne peut se réduire à la seule sensation rétinienne. Elle possède une aura qui déclenche ces phénomènes mentaux. J'irai même jusqu'à affirmer que les objets artistiques créés il y a vingt ans par des artistes qui tentaient délibérément d'amoindrir cette aura de l'œuvre d'art en soulignant sa matérialité objective, ces objets apparaissent aujourd'hui les plus spirituels de tous. En fait, si tu parles avec les artistes de cette génération, tu découvres souvent leur attachement à l'idée de la « magie » de l'œuvre d'art. Force est de reconnaître qu'il y a une sphère du vécu social qui a empiété sur l'espace de la religion et, si elle ne remplit pas les fonctions communautaires de la religion, elle n'intéresse pas moins de larges fragments de notre société.

B.B. : On dirait que tu veux faire comprendre que, pour compenser l'impuissance des prati-

ques artistiques des années 60 à affranchir l'art du rituel (ce que Walter Benjamin appelait sa dépendance parasitaire), le mieux serait à présent de ritualiser ces pratiques mêmes. Pour citer un exemple, quand Lothar Baumgarten est allé observer dans les années 70 les sociétés tribales d'Amazonie qui sont aujourd'hui menacées de destruction, il s'est conduit comme un ethnologue amateur. Mais il agissait de l'intérieur d'une tradition artistique moderne, et tentait de découvrir les valeurs des cultures afin de restituer sa valeur culturelle à l'œuvre d'art, son rôle dans l'expérience rituelle. Paradoxalement, les artistes de cette tradition moderne qui ont adopté cette démarche ont contribué par là même à une vision très contestable de l'« autre » sous l'angle du « primitivisme ». Je me demande si ton exposition ne se fonde pas sur ce modèle. Est-ce pour cette raison que tu as envoyé Lawrence Weiner en Papouasie-Nouvelle-Guinée pour préparer sa collaboration à l'exposition ?

J.-H.M. : Il y a une grosse part de préjugé dans ce que tu viens de dire sur ce projet d'exposition. L'idée de départ était de s'interroger sur les rapports de notre culture à d'autres cultures du monde. Par « culture », j'entends un ensemble de relations concrètes entre les individus, et entre ces individus et nous-mêmes. Je me suis demandé s'il serait possible de renforcer ces relations et le dialogue qu'elles engendrent. C'est pourquoi j'ai proposé que Lawrence Weiner aille en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Je tiens à souligner que notre exposition vise d'abord à provoquer des dialogues. Je m'élève contre l'idée qu'on peut se contenter de considérer une autre culture afin de l'exploiter. Ici, il s'agit avant tout d'échanger, de dialoguer, de comprendre les autres pour mieux comprendre ce que nous faisons nous-mêmes.

B.B. : Ton projet aboutit forcément à une archéologie de l'« autre » et de son authenticité. Tu as entrepris une quête des pratiques

culturelles originelles (la magie et les rituels), alors qu'en fait tu dois sans doute trouver le plus souvent des pratiques culturelles extrêmement abâtardies, à divers stades de leur désintégration rapide ou progressive par suite de leur confrontation avec la culture médiatique et consumériste du monde occidental industriel. Vas-tu « sublimer » les objets originaux au nom d'une pureté artificielle, ou vas-tu montrer le degré réel de contamination et d'altération qu'ont subi ces formes de production culturelle ?

J.-H.M. : Je n'ai cessé de dire, au contraire, qu'il n'y a pas une pureté originelle à découvrir ailleurs. Le fait que les arts premiers soient « sans histoire » a autorisé trop d'affabulations dans ce sens-là. Toutes les œuvres montrées seront le fruit d'échanges d'influences et d'altérations provenant de notre civilisation ou d'autres. Je pense qu'il y a une méprise sur la façon dont j'envisage ces phénomènes. En réalité, je m'intéresse beaucoup aux pratiques archaïques (je préfère éviter le qualificatif litigieux de « primitives »). Je m'élève contre la thèse (sous-jacente aussi à l'exposition *Primitivism and 20th Century Art*, dans une certaine mesure) selon laquelle nous avons détruit toutes les autres cultures avec les techniques occidentales. Un texte écrit par les artistes aborigènes australiens invités à l'exposition m'a bien éclairé là-dessus. Ils expliquent parfaitement le problème de la décontextualisation, pour ajouter qu'ils commettent leur « trahison » dans un but bien précis : prouver au monde blanc que leur société fonctionne toujours. En ce moment, il leur semble que le meilleur moyen de protéger leurs traditions et leur culture consiste à faire connaître leurs pratiques culturelles en Occident.

B.B. : On dirait que tu t'es lancé dans une sorte d'entreprise réformiste, pour chercher les cultures magiques résiduelles dans les sociétés étrangères et pour tenter de remettre au jour les ressources magiques de la nôtre.

J.-H.M. : Nous vivons manifestement dans une société où nous parlons des autres de notre point de vue, où nous les jugeons par rapport à nous, et c'est « nous » qui pensons qu'« ils » sont toujours préoccupés de magie. C'est un *a priori* sur lequel nous nous reposons naïvement, alors que les choses sont infiniment plus compliquées, et que nous n'avons aucune idée de ce qui se passe vraiment. Nous ne savons même pas comment la pensée « magique » fonctionne au sein de notre société, et de toute évidence elle tient une grande place.

B.B. : Ton exposition va-t-elle évoquer aussi les rituels magiques de notre société ? Tu sembles chercher un pouvoir irrationnel qui régirait la production artistique dans les sociétés tribales, et tu sembles affirmer ici que notre société doit redécouvrir ce pouvoir. En revanche, tu n'as pas l'air de t'intéresser aux modalités selon lesquelles les rituels magiques s'accomplissent dans notre société, la fétichisation du signe, la culture de spectacle et le culte de la marchandise.

J.-H.M. : Mais je ne cherche pas non plus une pureté originelle, même s'il y a des cultures qui ont encore très peu de contacts avec la civilisation occidentale, et dont les modes de pensée sont tout différents des nôtres. Depuis que je travaille sur ce projet, je m'étonne de plus en plus de voir que, même dans les études sérieuses, on maintient l'idéal d'une production archaïque authentique, voire d'une production collective, alors qu'en fait très peu d'objets pourraient entrer dans cette catégorie. Nous savons que, dans leur majorité, ces pratiques sont en péril ou déjà complètement anéanties. Mais dans les grandes villes d'Asie et d'Afrique, où le choc de la rencontre entre les cultures locales et les cultures industrielles occidentales continue à avoir des répercussions visibles, on trouve de nombreuses manifestations qu'on pourrait, là encore, considérer comme des œuvres d'art. Et on en trouve

autant dans les deux domaines, celui de la culture savante locale comme celui de la culture populaire.

B.B. : Mais ne penses-tu pas qu'il faut faire une distinction entre les formes résiduelles des cultures locales savante et populaire et les formes nouvelles de consommation culturelle ?

J.-H.M. : Non, je n'exclus pas les objets de la culture de masse, mais j'essaie de découvrir le ou les artistes, que l'on peut nommer et situer, qui ont effectivement réalisé des objets. Je refuse d'exposer des objets qui se voudraient les productions anonymes d'une communauté culturelle. A mon sens, c'est le type même de l'idée perverse européenne ou occidentale, et je veux m'en garder à tout prix. Si cinquante artisans réalisent plus ou moins le même type d'objet de culte, ça ne m'intéresse pas. Je cherche celui qui dépasse tous les autres, qui a le plus d'individualité.

B.B. : Apparemment, ça ne t'inquiète pas beaucoup que cette démarche réintroduise les conceptions très traditionnelles du sujet privilégié et de l'objet original dans un contexte culturel où l'on ignore peut-être toutes ces notions occidentales, en éliminant d'entrée de jeu les idées de production anonyme et de création collective ?

J.-H.M. : Non, je n'exclus pas les productions collectives, et en fait nous en avons déjà pas mal d'exemples dans l'exposition en projet. Elles sont dues à des groupes bien identifiés. Mais j'adore cette boutade qui dit que les masques nègres nous semblent anonymes pour la raison bien simple qu'au moment où on les a trouvés dans diverses communautés tribales, les gens qui les ont rapportés n'ont pas pris la peine de noter les noms de leurs auteurs. Les Occidentaux projettent leurs fantasmes quand ils s'imaginent que ces communautés vivent dans une espèce de félicité collective originelle, et du coup on n'a pas

envie de croire qu'il y a là des auteurs individuels. Prenons, par exemple, les masques dits « géléédé ». Ils sont portés une fois par an pour un rite particulier. Une étude récente montre que leurs auteurs sont des spécialistes qui fabriquent ces masques pour divers villages et communautés qui les utilisent. Non seulement ce sont des spécialistes de ce type de masques, qui revendiquent la paternité de leurs œuvres, mais encore ils appartiennent à des dynasties de fabricants de masques qui remontent à plus de deux générations en arrière. En outre, ces masques géléédé présentent la particularité de se modifier au fil du temps, contrairement à l'idée occidentale d'un type de masque immuable, et au cours des dernières décennies ils ont incorporé de plus en plus d'éléments de la civilisation industrielle. Pour moi, c'est la preuve de la vitalité de cette culture, et de sa faculté de réagir au contact de la civilisation occidentale. Certains ethnologues ont l'impression que ces communautés tribales ont perdu leur pureté originelle, mais je ne crois pas qu'aucune société ait jamais possédé cette pureté, puisqu'il y a des flux et des échanges constants. Bien entendu, le monde occidental exerce une influence particulièrement forte dans ces contacts.

B.B. : Pour prendre un exemple concret, quelle est ta position vis-à-vis de l'Algérie, une ancienne colonie française devenue un État socialiste ? Je suis sûr qu'il y a à Alger et dans d'autres villes des écoles des beaux-arts assez actives, et j'imagine que si tu vas dans des villages écartés tu trouves des formes résiduelles de culture artisanale populaire, et peut-être même de pratiques religieuses. Et, en même temps, j'imagine qu'on voit apparaître une nouvelle culture socialiste. Lequel de ces trois niveaux te semble le plus important pour ton exposition ?

J.-H.M. : Là, j'aimerais commencer par dire un mot au sujet de notre méthode de travail. La particularité de cette exposition fait qu'elle

exige un va-et-vient constant entre la théorie et la pratique, qui ne cessent de se corriger l'une l'autre pendant la préparation de l'exposition. Les discours sur les relations interculturelles n'ont pas manqué en France, encore faudrait-il leur donner une application pragmatique. C'est ce que j'essaie de faire. Pour répondre à ta question : « Lequel des trois niveaux nous intéresse le plus », eh bien, je veux montrer autant que possible le maximum de phénomènes divergents, afin que l'exposition fasse preuve d'une richesse hétérogène.

B.B. : Pour renverser la question, est-ce que ton exposition va aussi offrir des informations sur les cultures dites minoritaires, qui existent au sein des sociétés occidentales hégémoniques ? Est-ce que tu vas montrer, par exemple, les formes particulières de la modernité noire qui se fait jour aux États-Unis depuis le tournant du siècle, ou les pratiques culturelles des minorités africaine et arabe vivant en France à l'heure actuelle ?

J.-H.M. : Bien sûr, j'y ai pensé, et quelquefois on est bien obligé de commencer par là. Par exemple, j'ai rencontré un peintre de la Chine populaire, qui est arrivé en France depuis environ quatre ans, et qui habite à Paris. Maintenant, il fait partie d'une communauté artistique chinoise en France. Il m'a fourni des pistes pour aborder ce phénomène des artistes chinois émigrés, et aussi des renseignements sur l'art dans son pays. Pour ce qui concerne l'Algérie et le Maroc dont tu parlais tout à l'heure, je les envisage de manière pragmatique, et pas du tout théorique. Dans ces pays, on trouve une tendance à concilier la calligraphie traditionnelle avec la peinture de l'École de Paris. Cette transposition de la calligraphie dans la technique de la peinture de chevalet occidentale me laisse totalement froid. Je préfère montrer un vrai calligraphe comme l'Iraqien Youssuf Thannoon.

Je me fonde d'abord sur des critères plastiques, sur mon regard et sur celui de l'équipe

avec laquelle je prépare et je discute ce projet. Si nous tombons sur des choses intéressantes du point de vue plastique, je vais voir les artistes et je me renseigne sur l'histoire et le contexte de leur travail. Je veux exposer des individus, pas des mouvements ou des Écoles. Sur ce point, j'essaie de faire exactement le contraire de la Biennale de Paris, où les choix se fondaient sur les informations fournies par des fonctionnaires culturels des différents pays, qui se calquaient tous plus ou moins sur les courants dominants du monde occidental, sur la peinture de l'École de Paris ou de celle de New York.

B.B. : Le principal instrument utilisé par la culture hégémonique bourgeoise (blanche, masculine et occidentale) pour exclure ou marginaliser, c'est la notion de « qualité ». Comment vas-tu éviter ce problème terriblement épineux, si tu t'en tiens à des critères « plastiques » ?

J.-H.M. : Le mot « qualité » est banni de mon vocabulaire, parce qu'aucun système ne permet d'établir des critères de qualité relatifs et irrévocables dans un projet de ce genre. Nous savons très bien que même les conservateurs des grands musées occidentaux ne peuvent parvenir à un consensus sur cette question. Mais, bien sûr, il faut élaborer des critères... Certains sont plus rigoureux que d'autres. Il y a des critères qui relèvent de la matérialité de l'œuvre, il y en a qui relèvent du rapport entre le créateur de l'objet et la communauté où cet objet prend sa place, entre le créateur et son contexte sociopolitique et culturel.

B.B. : Aux États-Unis, quand on organise des expositions dans une perspective critique qui remet en cause la culture dominante, on entend toujours ce même reproche : c'est très intéressant tout ça, mais il n'y a pas assez de « qualité ».

J.-H.M. : C'est ce qui arrive, en effet, quand on regroupe les artistes par pays ou en fonction du

contexte géopolitique. Mais ma démarche est toute autre : nous choisissons des artistes dans un large éventail de contextes, et c'est l'individualité de ces artistes qui garantit le bon niveau de l'exposition. Ce qui nous ramène au critère de « qualité »...

B.B. : Mais certaines œuvres (comme celles des artistes féministes) se distinguent précisément par le défi qu'elles lancent à la notion même de qualité abstraite, parce que ce terme suppose déjà un intérêt privilégié, une domination, une exclusion.

J.-H.M. : C'est vrai. Nous traversons une époque où toutes ces notions sont transformées et réévaluées, et nous nous acheminons peu à peu vers d'autres concepts. Tant que cela se passe surtout au niveau de la théorie, nous n'avons aucun moyen fiable, ni aucune base solide, pour intégrer ces changements dans la pratique des expositions. Ce qui ne doit pas nous empêcher d'essayer tout de même.

B.B. : Au cours de ces dix dernières années, la culture hégémonique de la modernité occidentale a subi des attaques de l'extérieur comme de l'intérieur. De manière générale, il ne semble plus admissible de considérer la modernité comme un style ou un langage universel, dominant aussi bien dans les pays industrialisés que dans le tiers monde. Cela devient particulièrement flagrant dans les jugements de plus en plus défavorables sur le Style international en architecture, et dans l'affirmation de la nécessité d'accorder une plus grande attention aux particularismes régionaux et nationaux. Ton projet d'exposition participe-t-il de ce genre de perspective critique ?

J.-H.M. : Complètement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous voulons monter une exposition vraiment internationale, qui dépasse le cadre traditionnel de la culture euro-américaine contemporaine. Au lieu de montrer que l'abstraction est un langage uni-

versel, ou qu'on assiste partout à un retour à la figuration, je veux montrer les divergences réelles entre les différentes cultures.

B.B. : Mais quelles sont les divergences réelles entre les différentes cultures en ce moment ? Les métropoles hégémoniques occidentales utilisent les pays du tiers monde comme réservoirs de main-d'œuvre bon marché (les prolétariats invisibles des sociétés dites post-industrielles), elles saccagent leurs équilibres écologiques et les transforment en dépotoirs pour leurs déchets industriels. Tu ne crois pas qu'en faisant l'impasse sur ces aspects politique et économique pour te concentrer exclusivement sur les relations culturelles entre les centres occidentaux et les nations en voie de développement, tu vas forcément inciter à une interprétation néocolonialiste ?

J.-H.M. : Ça voudrait dire que les visiteurs de l'exposition seraient incapables de percevoir les relations entre les centres et le tiers monde. Les gens de notre génération, et ils n'étaient pas les premiers, ont dénoncé tous ces phénomènes, et les choses ont évolué, du moins un tout petit peu. Le monde occidental maintient certainement des rapports de domination, mais ça ne doit pas nous interdire de communiquer avec les gens de ces nations en nous penchant sur leurs pratiques culturelles.

B.B. : Est-ce que ce n'est pas là encore le pire leurre ethnocentrique, lorsque tu dis : « L'œuvre nous communique du sens, donc elle a sa place dans l'exposition. » N'es-tu pas dans le pire leurre ethnocentrique ? Pis encore, il y a des relents d'impérialisme culturel (et politique) dans cette façon d'exiger que ces cultures livrent leurs productions pour que nous les examinions et que nous les consommions, nous, alors qu'il faudrait essayer de démolir le centralisme fallacieux de cette démarche pour élaborer d'autres critères, de l'intérieur des besoins et des conventions de ces cultures.

J.-H.M. : Je comprends bien ce que tu veux dire, mais comment faire pour élaborer effectivement ces critères internes ? J'ai déterminé un certain nombre, et je les ai utilisés pour définir le profil des participants à l'exposition, mais forcément ils changent d'une fois sur l'autre, et finissent par déboucher sur des contradictions considérables. Je ne vois pas comment on pourrait échapper à ce regard ethnocentrique. Je dois l'assumer dans une certaine mesure, malgré tous les correctifs que nous avons essayé d'introduire dans la méthode. La chose importante à dire, c'est que ce sera la première exposition véritablement internationale, rassemblant des artistes du monde entier. Je ne prétends certes pas que ce sera un panorama complet de la planète, mais plutôt un échantillonnage que j'aurai établi en fonction de critères plus ou moins exacts et quelque peu aléatoires. Je ne peux pas faire ma sélection comme les ethnologues qui choisissent les objets d'après leur importance et leur fonction au sein de la culture qu'ils étudient, même si ces objets ne « signifient » ou ne « communiquent » rien, ou presque rien, pour nous. Un jugement esthétique intervient inévitablement dans les choix de mon exposition, avec tout ce que cela comporte d'arbitraire.

B.B. : L'autre pôle du leurre ethnocentrique est un culte d'une authenticité supposée, qui voudrait obliger les autres pratiques culturelles à se maintenir dans le domaine de ce que nous appelons le « primitif » ou l'« autre » originel. En fait, les artistes de ces cultures se targuent à bon droit d'avoir élaboré leurs propres formes de cultures savantes comparables à celle du monde occidental, avec ses valeurs institutionnelles et ses conventions de langage. Ils tiennent donc à être perçus par rapport à leurs réussites culturelles et non par rapport à notre projection de l'altérité authentique.

J.-H.M. : C'est pourquoi j'ai conçu l'exposition comme une situation de dialogue entre les artistes des centres occidentaux et ceux des

« marges » géopolitiques. Mais l'exposition établira aussi d'autres rapports interculturels. Par exemple, la façon dont la répétition d'un modèle identique fonctionne dans les *thanka* tibétains et dans l'œuvre de certains peintres occidentaux, qui ne cessent de reproduire le modèle qu'ils se sont fixé. Après tout, les *thanka* représentent une pratique artistique toujours vivante, et pourtant nous ne les connaissons que par les musées d'ethnologie. L'un des buts de l'exposition est juste de renverser ce type d'absurdité. N'oublions pas que bon nombre des sociétés considérées ignorent ou refusent les clivages occidentaux entre culture savante et populaire, culture ancienne et récente. Les Aborigènes d'Australie ne font aucune distinction entre les cultures savante et populaire. Il y a simplement une culture traditionnelle qu'ils mettent en avant pour défendre leur identité contre les agressions croissantes de la culture occidentale industrielle. Ces gens du bush conduisent des voitures et possèdent des fusils, mais ça ne les empêche pas d'apprendre à leurs enfants le maniement de l'arc et des flèches, et le respect des traditions culturelles comme forme de résistance politique contre l'ingérence de la culture occidentale industrielle. Et c'est pour ça qu'ils ont accepté si vite mon invitation à montrer leurs œuvres, en dehors de leur contexte fonctionnel si l'on veut, mais quand même dans leur rôle de défense d'une identité aborigène.

B.B. : Ce qui soulève une autre question. Comment vas-tu éviter l'esthétisation totale de toutes ces manifestations culturelles tirées de leurs contextes non occidentaux, dès lors qu'elles seront entrées dans ton exposition ou ton musée ? Comment peux-tu fournir aux visiteurs des informations écrites et visuelles suffisantes pour échapper à ce danger sans étouffer la perception effective de ces objets sous tout un dispositif didactique ?

J.-H.M. : Je ne veux certainement pas monter une exposition didactique encombrée de pan-

neaux explicatifs. Il va de soi que tous les artistes seront traités sur un pied d'égalité dans l'exposition comme dans le catalogue. Et, bien sûr, le catalogue fournira les informations essentielles, ainsi que le soutien didactique nécessaire pour ce genre d'exposition.

B.B. : Donc, tes critères « esthétiques » ont aussi une fonction pragmatique, puisqu'ils vont te servir à organiser une exposition à partir d'une masse hétéroclite d'objets.

J.-H.M. : Bien entendu, je vais travailler avec un architecte, et nous avons déjà beaucoup d'idées sur les diverses formes d'installation capables de faire sentir aux spectateurs la complexité de la situation, de leur faire comprendre qu'ils ne regardent pas des pièces de musée traditionnelles, mais des objets provenant de contextes totalement différents. Mais nous devons nous rappeler que c'est une exposition, pas un discours. Je sais bien que les expositions ne sont jamais innocentes, qu'il y a toujours une part de discours, et la nôtre sera à la fois visuelle et critique. Ce qui m'intéresse en particulier, c'est le choc visuel que cette exposition va peut-être produire, et les réflexions qu'elle pourra susciter. Mais je voudrais surtout qu'elle serve de catalyseur pour des projets et des recherches à venir.

B.B. : J'imagine que ton entreprise a dû provoquer des réactions sceptiques, sinon furieuses, chez les représentants du monde de l'art, dont le rôle est précisément de maintenir coûte que coûte les clivages et les critères rigoureux de la culture hégémonique ?

J.-H.M. : Dans le monde de l'art, oui, mais pas chez les artistes, qui ont accueilli mon projet avec beaucoup d'enthousiasme et de curiosité.

B.B. : Même s'il menace de les déplacer un petit peu de leur position centrale dans la vision de l'art contemporain ?

J.-H.M. : Je ne crois pas qu'ils s'inquiètent à ce sujet, et d'ailleurs ils n'ont aucune raison de s'inquiéter. Je pense que chaque créateur s'intéresse profondément aux activités des autres de par le monde. Après tout, la curiosité et la surprise font partie du vécu des artistes en général, même si, ces derniers temps, dans les grandes expositions collectives internationales, on n'avait pas besoin de regarder la liste des artistes pour savoir à l'avance qui serait invité. Avec notre projet, ce ne sera pas du tout pareil. Il y aura bien des surprises et le monde de l'art ne les appréciera pas toujours, mais ces gens verront des choses qu'ils n'avaient jamais vues auparavant. Je vise un public beaucoup plus large. En fait, en parlant de ce projet avec des personnes étrangères à notre petit monde des musées et des galeries d'art, je me suis aperçu que cette exposition va apporter quelque chose qui ira bien au-delà des limites de la culture contemporaine telle que nous la concevons habituellement.

B.B. : On dirait que tu vises aussi à décentrer les délimitations sociales traditionnelles du public de l'art ?

J.-H.M. : Absolument. Je veux exposer des artistes du monde entier, et sortir du ghetto de l'art occidental contemporain où nous sommes restés enfermés au cours de ces dernières décennies. Un public plus large comprendra certainement que, pour une fois, cette manifestation lui sera beaucoup plus accessible, et qu'il s'agit d'une exposition fondée sur des principes totalement différents. Si nous ne faisons pas au moins l'effort d'essayer d'enclencher cette évolution, nous risquons de sérieux blocages.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort

SITUATION JAPONAISE

FUMIO NANJO

Les différences, dans le monde des arts, entre le Japon et les pays occidentaux sont nombreuses. Identifier ces différences pourrait éclairer notre compréhension de la culture japonaise contemporaine, aussi bien que celle d'autres pays non occidentaux.

Une vue d'ensemble du monde de l'art japonais fait apparaître trois genres bien distincts : le *Nihon-ga*, peinture sur papier ou sur soie, qui utilise des pigments minéraux traditionnels solubles à l'eau ; le *Yo-ga*, peinture à l'huile dans un style emprunté à l'Europe et introduit à la fin du XIX^e siècle, quand le Japon s'ouvrait au reste du monde ; enfin, l'art contemporain pratiqué par des artistes qui ont essayé d'adopter les attitudes d'avant-garde de mouvements tels que *Dada* et l'Informel. Pour ces derniers, il faut considérer que leur position et leur conscience des choses les placent dans le même contexte artistique que leurs homologues occidentaux. Dans les deux premiers genres, on peut dire que le *Nihon-ga* fonde un style de peinture orientale caractéristique. Il provient du *Suiboku-ga*, peinture à l'encre de Chine, et du *Yamato-e*, peinture de style classique. Le *Yo-ga* procède souvent d'un style qui rappelle l'impressionnisme ou l'École de Paris. Cependant, il est parfois impossible de distinguer le *Nihon-ga* et le *Yo-ga* simplement par leur style, car les critères pour les distinguer se rapportent uniquement à des différences dans les matériaux utilisés.

Malgré cela, les échanges sont rares entre ces deux domaines disparates ; les artistes de l'un et l'autre genre se meuvent dans des cercles différents et ne communiquent pas entre eux. Ils ignorent donc les activités des artistes dans les autres genres. En simplifiant la situation par souci de clarté, nous voyons que les écoles de peinture, au lieu d'interagir, sont constituées chacune en hiérarchie. Chaque école de *Nihon-ga* et de *Yo-ga* est comme une pyramide couronnée par un ou plusieurs maîtres semblables aux *Iemotoseido* (maîtres d'une école ou d'un style artistique donné) que l'on trouve dans les arts traditionnels japonais. Chacune de ces écoles établit des relations solides entre ses membres et exerce sur le monde des arts une forte influence, à la manière d'une organisation politique. Comparés à ces derniers, les artistes impliqués dans l'art contemporain ont conscience d'un monde artistique à la fois plus individuel et plus international.

La structure du réseau de galeries liées à ce système est très différente de celle des pays occidentaux. On dit qu'il y a environ 500 galeries à Tokyo. Plus de la moitié sont des galeries « de location » où, pour 10 à 15 000 francs par semaine et en assurant tous les frais annexes, un artiste peut exposer ses œuvres. Ce système particulier au Japon découle notamment du fait que, malgré l'absence de marché intérieur pour l'art contemporain, un nombre considé-

table d'artistes sont animés d'une grande ambition. C'est un système à la fois très capitaliste et très démocratique : n'importe quel artiste qui a l'argent nécessaire peut avoir l'occasion d'exposer ses œuvres.

L'un des inconvénients de ce système est qu'un grand nombre d'expositions inondent le monde de l'art sans aucune sélection. De fait, pour ceux qui s'occupent d'art contemporain, quand ils viennent au Japon, il est difficile de comprendre la position de chaque artiste par rapport à l'ensemble, puisqu'il suffit à un peintre du dimanche, ou à un artiste d'avant-garde, de payer la location d'une galerie, pour exposer dans les mêmes conditions.

Il y a peut-être moins d'une centaine de marchands qui patronnent des artistes, essaient de les soutenir et de promouvoir leur œuvre. Parmi les galeries de Tokyo qui fonctionnent de cette façon, il n'y en a guère qu'une dizaine à s'occuper spécifiquement d'art contemporain. Néanmoins, la spécialisation s'est récemment développée dans les galeries de location et on en compte maintenant environ 50 qui se sont orientées exclusivement vers l'art contemporain.

Quelle est maintenant la situation des musées au Japon ? Il s'en est ouvert depuis 15 ans plus de 200, dont 50 à peu près sont des musées publics, créés par des organismes régionaux autonomes. Les autres sont des musées privés ou de petits musées qui exposent des antiquités, de la peinture *Nihon-ga*, de l'art populaire ou de l'artisanat. Dans les musées publics, les directeurs doivent nécessairement s'accorder à l'opinion publique locale et à celle du comité directeur du musée. Ainsi, les collections tendent à n'inclure souvent que peu d'art contemporain au profit de nombreuses œuvres des maîtres de *Nihon-ga* et de *Yo-ga*, ainsi que des œuvres des grands peintres européens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. De même, les expositions organisées dans les musées publics se font autour de ces artistes que le public courant peut aborder. Les conservateurs doivent collec-

tionner et exposer les œuvres des artistes en observant la parité pour chaque genre ; dès lors, il leur est difficile de développer dans leur musée une tendance artistique particulière. Les musées provinciaux doivent encore offrir des facilités d'exposition aux artistes résidents dans la localité ; tout cela réduit à presque rien les chances d'exposition dans un espace public, pour un artiste contemporain sérieux. Comme on peut le voir, du fait de la situation dans laquelle se trouve l'art contemporain, les artistes et les galeries peuvent difficilement accéder à un véritable professionnalisme.

Une autre différence notable avec les pays occidentaux, c'est le rôle très important pris par les groupes de presse dans l'organisation des expositions artistiques au Japon. Les groupes de presse avaient déjà joué le rôle de mécènes d'expositions artistiques dans les grands magasins, avant la Seconde Guerre mondiale. Dans les années d'après-guerre, quatre ou cinq grands journaux entrèrent en compétition pour organiser ce genre d'expositions, ce qui eut pour effet d'en accroître considérablement le nombre. Les groupes de presse prirent ainsi une position importante de mécènes d'expositions d'art publiques. Jusqu'aux années 60 — pendant une période où il n'y avait encore qu'une poignée de musées — ils organisèrent des expositions dans les grands magasins, qui supportaient l'intégralité du coût et bénéficiaient de l'effet promotionnel. Il subsiste, dans quelques grands magasins, des espaces d'exposition dénommés « musées ».

Voici les raisons qui expliquent cette situation : 1) les groupes de presse étaient considérés comme des organisations ou des organismes publics, représentatifs des droits du public ; 2) au moyen de leurs propres journaux, ils avaient un réel pouvoir de publicité à leur avantage ; 3) ils utilisaient les expositions à des fins promotionnelles, en distribuant gratuitement des tickets d'entrée aux lecteurs éminents dans le domaine culturel, élargissant leur part du marché et améliorant l'image de marque du journal.

Ces groupes conservent encore aujourd'hui un grand rôle dirigeant dans le domaine culturel. De nombreux musées publics, quand ils prévoient des expositions, comptent sur la compétence, en recherche et en organisation, des groupes de presse, ainsi que sur leur financement. Au premier coup d'œil, ce système semble avoir le mérite de libérer les activités culturelles du soutien financier du gouvernement. En même temps, cela ne va pas sans problème : quand un des groupes organise une exposition, il arrive souvent qu'elle ne soit commentée que dans le journal du mécène et pas dans les autres. Elle est ignorée à cause de l'absence de toute autre forme d'activité critique et du manque de discussion et de débat consécutif ; bien qu'ils soient spécialistes dans leur domaine, les conservateurs des musées publics ne peuvent pas toujours faire état de leurs positions et de leurs opinions dans leurs expositions. En revanche, il est certain qu'il n'y a pas assez de conservateurs compétents et expérimentés, ce qui est d'ailleurs une conséquence paradoxale de la précipitation mise à construire des musées : par manque de personnel suffisamment qualifié, seul un très petit nombre de musées seraient en mesure d'organiser de grandes expositions sans l'appui des groupes de presse.

Il faut maintenant éclaircir l'origine du recours habituel des artistes aux galeries de location. Il y a au Japon une longue tradition de *Gei-goto*, ou occupations de loisirs artistiques. L'*Ikebana* (art du bouquet), le *Sado* (la cérémonie du thé), la musique traditionnelle et la composition de poèmes brefs (*Haïku*) sont, depuis le Moyen Age, des loisirs populaires. On apprenait habituellement auprès d'un maître que l'on payait chaque mois. Les moins savants apprenaient de professeurs plus habiles, qui à leur tour apprenaient d'un professeur d'un rang plus élevé et d'un plus grand savoir. Il se formait ainsi une structure hiérarchique pyramidale avec au sommet le maître qui s'affirmait comme chef d'une école ou d'un style particulier. Dans une telle struc-

ture, le caractère professionnel décroît à mesure que l'on s'éloigne du sommet de la pyramide, pour ne devenir au plus bas degré qu'une sorte d'amateurisme. C'est ce que l'on nomme *Iemotoseido*, ou système de maîtrise. On trouve cette structure dans tous les arts traditionnels japonais, où l'on ne distingue pas de frontière bien nette entre professionnalisme et amateurisme. En peinture, le *Nihon-ga* et le *Yoga* adoptent ces mêmes structure et hiérarchie. Le résultat de ce climat culturel est que même les artistes professionnels et expérimentés n'ont aucune réticence à louer un lieu pour exposer, puisqu'ils ont l'habitude de payer leurs maîtres.

Ce système particulier semble s'améliorer peu à peu pour les raisons suivantes : 1) le marché de l'art contemporain se développe progressivement ; 2) les propriétaires de jeunes galeries, qui ont des aspirations internationales, commencent à ouvrir des galeries qui s'occupent principalement d'art contemporain ; 3) les jeunes conservateurs sont de plus en plus compétents ; 4) une critique des expositions organisées dans les grands magasins se fait jour ; 5) on est de plus en plus conscient des aspects négatifs possibles du mécénat par un seul groupe de presse ; 6) les relations personnelles et les échanges d'information entre le Japon et les autres pays se sont tellement développés que le Japon ne peut plus envisager les choses que d'un point de vue international ; 7) les artistes sont sur le point de jouer un rôle social plus important, en raison d'événements commerciaux et autres activités du même genre qui développent la conscience de leur professionnalisme.

La compréhension de l'art contemporain par le public ne se développe pas aussi facilement. En Occident, l'art contemporain peut également apparaître comme la forme d'art la moins populaire, mais au Japon le problème est encore plus fondamental. Cela est dû en partie à la différence historique dans la définition de l'art, au Japon et en Occident. Il n'y avait pas originellement de concept des beaux-

arts au Japon et, quand le mot étranger « art » fut introduit il y a plus de cent ans, il n'y avait pas de terme japonais pour lui correspondre : on forgea alors le terme *Geijutsu* comme équivalent.

Bien plus, le peuple japonais en général ne fait instinctivement aucune séparation entre art et artisanat et n'a pas clairement conscience de cette distinction. Le modernisme occidental a fondé la définition de la valeur artistique sur les éléments suivants : 1) le sujet de l'art n'est pas la technique, mais la conception de l'artiste ; 2) l'évolution historique est effectuée par les artistes de l'avant-garde ; 3) donc, l'avant-garde détient une conception nouvelle ; 4) cette conception nouvelle surgit de l'identité individuelle de l'artiste. Ces éléments ne sont pas clairement reconnus par le grand public au Japon et, quelquefois, pas même par les spécialistes en histoire de l'art.

Par opposition au point de vue occidental qui prend corps dans le modernisme, il est fondamentalement entendu que, dans les pays d'Orient comme la Chine, le Japon et la Corée, les disciples d'un maître essaieront de fixer son style en une forme qu'ils conserveront par-delà les siècles, si ce style paraît en valoir la peine. C'est donc l'imitation des styles et des idées des maîtres du passé qui est prescrite avec force. Si un artiste devait créer un style propre et dévier ainsi de la tradition formelle, il rencontrerait une énorme résistance tant de la hiérarchie du monde de l'art que de sa propre conscience d'artiste. Il a pu en être de même dans la pratique de l'artisanat en Europe, mais ce n'est certainement plus le cas dans l'art d'aujourd'hui.

Au Japon, c'est aussi la notion du rôle de l'artiste qui est différente ; on le considère généralement comme quelqu'un qui fait, avec l'habileté d'un artisan, des peintures ou des sculptures agréables à l'œil. La conception de l'artiste comme figure prophétique, capable de voir la vérité et de deviner le futur, est tout à fait étrangère à la tradition japonaise. Si l'artiste se pose comme créateur, il rencontre

évidemment une grande difficulté à se situer dans le contexte japonais. C'est un problème de position : où l'artiste se situe-t-il lui-même, quand il pose les questions complexes de son appartenance locale, de l'internationalisme, du modernisme et de la tradition ? Quand un artiste japonais s'apprête à créer une œuvre d'art originale, il risque souvent de tomber dans le piège d'un *japonisme* exotique : ce pourquoi *Ukiyo-ge* était autrefois apprécié en Europe. D'un autre côté, s'il produit une œuvre proche de l'art contemporain occidental, l'artiste prend le risque d'être considéré comme un imitateur ou un épigone des artistes occidentaux. Il semble excessivement difficile d'atteindre à l'universalité, qui consisterait à être accepté par le plus de gens possible, et en même temps à l'unicité de l'œuvre, sans tomber dans de tels pièges. Cette difficulté est partagée par les artistes des pays non occidentaux et la question devient : comment l'artiste peut-il produire une œuvre d'art internationale et universelle, sans perdre sa propre identité culturelle et nationale ?

Il faut reconnaître que la méthode mise en œuvre ici pour situer le problème est elle-même très occidentale. C'est parce que, comme indiqué plus haut, on ne considère pas, au Japon, qu'il faille décourager l'imitation. Tout au long de son histoire, la culture japonaise a successivement absorbé des éléments venus de Chine et de Corée ; aussi, il est naturel que la culture américaine se soit répandue en masse à la fin de la Seconde Guerre mondiale. On décèle cette tendance depuis les temps les plus reculés de l'histoire du Japon.

On peut aussi bien dire que la notion même d'identité culturelle n'a, dès le départ, aucune existence au Japon. On peut d'ailleurs se demander si l'une des raisons de ce fait n'est pas que, jusqu'à l'occupation américaine de 1945, le Japon est resté séparé des autres cultures par la mer, et qu'il n'a jamais été envahi par une autre race. La conséquence est que le Japon n'a jamais fait l'expérience du moment critique de la perte de la culture

originelle. Ces raisons mises à part, le Japon a importé de nombreux éléments des cultures étrangères pour des raisons pratiques et sans discrimination. On peut encore dire que le Japon ne choisit et n'adopte que ce qui est facile à utiliser à des fins pratiques.

Ainsi, la culture japonaise, qui est le résultat de cette tendance, en arrive à une certaine ressemblance avec ce que l'on nomme aujourd'hui postmodernisme ; dans les deux cas, on constate une juxtaposition ou une coexistence de choses qui appartiennent à des styles et à des contextes différents, de même qu'un excès de citations ou d'imitations. La culture japonaise ne possède pas une logique supérieure propre qui lui permettrait de résumer le tout, et il n'y a ainsi que de rares éléments, ou styles, qui aient été rejetés parce qu'opposés à l'essence de cette culture. En dernière analyse, on pourrait dire que le Japon n'a pas fait l'expérience du modernisme, mais, en revanche, qu'il est passé directement du prémodernisme au postmodernisme.

Pour les artistes japonais, la question demeure de savoir comment offrir une œuvre d'art unique et un point de vue artistique qui soient l'un et l'autre enracinés dans la culture et dans l'histoire japonaises. La solution se trouve peut-être dans une méthode susceptible de donner un point de vue nouveau sur les

styles et la philosophie contemporains, en explorant en profondeur les racines de la tradition ; ou bien cela peut éventuellement se faire par la conquête d'un style et d'un point de vue sur le monde, entièrement nouveaux, peut-être grâce à une connaissance de l'explosion actuelle de l'information et de la technologie qui s'y rapporte.

Quant aux possibilités du Japon, on les trouvera dans son énergie chaotique, surtout à Tokyo, et dans son pluralisme qui a modelé le caractère propre du Japon contemporain, à savoir le goût pour la nouveauté inhérent à sa nature qui accepte volontiers le nouveau. Beaucoup d'étrangers engagés dans des activités culturelles le savent déjà et attendent l'apparition de quelque chose de nouveau dans le monde culturel japonais. Je nourris de semblables espoirs, mais je sais qu'il n'y a aucune assurance que les facteurs actuels de la culture japonaise soient intégrés et ouvrent un horizon vraiment nouveau et profond à la culture contemporaine. Si cet espoir se réalise, il sera accompli par les artistes, les penseurs, les intellectuels, et grâce aux exploits exceptionnels de quelques génies, japonais et étrangers engagés avec le Japon.

Traduit de l'anglais par Gilles Courtois



CÉRÉMONIE A YUENDUMU (AUSTRALIE CENTRALE), 1988
PRÉPARATION D'UNE PEINTURE DE SOL POUR YALA (YAM)
PHOTO PETER MCKENZIE

L'ART ABORIGÈNE DE L'AUSTRALIE CONTEMPORAINE

JOHN MUNDINE

On dénombre de nos jours de vingt à trente communautés aborigènes, implantées sur tout le territoire de la région appelée « les confins supérieurs », dont la production artistique est destinée à la diffusion commerciale. En fait, la plupart des communautés ont une activité artistique dont la production est destinée à la vente pour l'extérieur. Mais il faut noter que cet art tire son origine du contexte des cérémonies religieuses, qui impliquent le chant, la danse, la fabrication de sculptures, le récit, la représentation théâtrale, le mime, la peinture, etc. La pratique cérémonielle peut se manifester sous des formes simples et strictement circonscrites à telle communauté ou, au contraire, sous forme de grandioses et complexes événements sociaux. Une cérémonie religieuse organisée sous sa forme la plus fastueuse peut concerner des milliers d'individus, venus de plusieurs milliers de kilomètres à la ronde, et peut se prolonger sur plusieurs années avant d'être définitivement conclue.

Ces cérémonies constituent les formes d'expression artistiques les plus importantes de la région, mais rares sont les personnes de l'extérieur qui peuvent y assister : elles ne sont destinées qu'aux communautés concernées. C'est un art très personnel, événementiel et temporaire, conçu pour un lieu et une époque déterminés, pour une collectivité déterminée, ainsi qu'à des fins religieuses et sociales déterminées.

Mais, issu de cet art primitivement religieux, il existe un art plus séculier qui développe de nouvelles formes, produit pour la consommation extérieure. Certaines de ces formes d'art, transportables et statiques, projetées au-delà des limites de la communauté au moyen de l'échange commercial, présentent des figures qui fonctionnent plutôt comme des « polaroids statiques », comme un abrégé des cérémonies les plus complexes. Les œuvres séculières et statiques peuvent faire référence à des éléments des mystères religieux qui prennent corps lors des cérémonies communautaires, mais ils sont et *doivent* être condensés et transformés, afin de ne pas enfreindre les différences importantes, vitales pour la culture traditionnelle aborigène, qui existent entre la vie religieuse et la vie séculière.

Tout matériau appartenant à la dimension de la culture « secrète-sacrée » relève des interdits les plus stricts et ne peut, selon la loi aborigène, être divulgué aux non-initiés, qu'ils appartiennent ou non à la communauté. Enfreindre de tels interdits, c'est s'exposer aux plus graves censures et même au châtement. Mais ces dernières années, les anciens des communautés aborigènes ont commencé à admettre l'intérêt qu'il peut y avoir à transmettre les formes séculières de leur culture à ceux qui vivent à l'extérieur de leur communauté et plus généralement à la culture de l'humanité.

Tout l'art statique produit pour l'extérieur est donc conçu pour l'échange commercial, ce qui implique un changement de statut. Qu'il soit conçu pour la vente, cela ne signifie pas automatiquement qu'il soit négligeable ou motivé uniquement par des considérations matérielles ; il est aussi vu comme un moyen d'échange, comme un objet pédagogique destiné aux Blancs et comme preuve apportée au monde extérieur de la considération que portent les Aborigènes envers leur propre culture.

On peut examiner sous différents angles l'échange financier résultant de la vente de l'art aborigène. En premier lieu, au simple niveau de la transaction économique : la production de liquidités financières, employées à l'achat de biens utilitaires. Bien que certains puissent vendre de tels biens uniquement pour l'argent, la transaction peut être placée dans un plus large contexte de valeur, qui dépasse de loin les circonstances immédiates. Dans ce deuxième contexte, plus permanent, l'argent gagné n'est pas considéré comme la conclusion finale de l'achat, mais plutôt comme une sorte de bail sur une part de la production de culture, un service rendu aux Blancs, aussi bien qu'une source de revenus pour la communauté aborigène concernée. Considéré sous cette dimension, l'échange économique sert un objectif plus important. Tout se passe comme si les Aborigènes disaient : « Nous vous montrerons quelque chose de notre culture si vous acceptez de payer un petit copyright en échange du fait que nous vous montrons cette culture. »

Aux « confins supérieurs » de l'Australie, les vingt ou trente communautés implantées dans des régions reculées, le plus souvent éloignées des principaux axes routiers, vivent toujours selon un mode de vie que l'on a désigné comme traditionnel et pratiquent la chasse et la cueillette. Ce mode de vie leur donne la possibilité de perpétuer leurs pratiques religieuses traditionnelles, de remplir leurs obligations envers la terre et de conserver leurs coutumes sociales. Mais la plupart de ces communautés font également usage de la

technologie blanche. Les Aborigènes pourront, par exemple, se rendre aux cérémonies en automobile ou même en autocar ou en camion. Ils pourront même prendre l'avion, ce que j'ai pu constater récemment (certains d'entre eux se rendaient, des mois à l'avance, à une cérémonie très « secrète-sacrée », au nord, en avion de tourisme). Ils pourront aussi introduire de nouveaux matériaux dans leur production artistique, employer une colle comme fixatif pour les peintures, ou le nylon pour fabriquer des cordes à la place des fibres d'écorces traditionnelles. Quelles qu'en soient ses formes, la nouvelle technologie peut offrir de nouveaux outils et de nouveaux moyens, tout en étant employée à soutenir les objectifs traditionnels, sans nécessairement dominer ou subvertir les pratiques coutumières. Les artistes appartenant aux communautés les plus reculées peuvent vivre en petites colonies disséminées sur une aire très vaste, installées sur des propriétés traditionnelles situées en fonction des responsabilités coutumières et foncières dont l'artiste a la charge personnelle, concernant telle étendue de terrain. On désigne ces colonies sous le nom de « hors réserve » ; beaucoup d'entre elles furent implantées récemment, à mesure que les Aborigènes quittaient les colonies où ils étaient concentrés, qui avaient été créées artificiellement par l'administration blanche. Ce « mouvement hors réserve », comme il fut nommé, représente, pour les Aborigènes vivant dans les régions les plus reculées, un aspect très important de l'acquisition progressive de leur autodétermination. Cela implique qu'ils reviennent à proximité de leurs territoires traditionnels, pour mener une vie plus authentique, avec leur famille et leur parenté coutumières. En toile de fond de ce vaste mouvement, les artistes et les œuvres d'art jouèrent un rôle vital, en relation étroite avec cette régénération culturelle.

Mis à part quelques exemples dans le passé où les objets d'art des Aborigènes étaient réunis en tant que curiosités d'ordre anthropo-

logique, la plupart des communautés traditionnelles qui subsistent de nos jours n'ont commencé à produire de « l'art » au sens où l'entendent les Blancs — pour le monde extérieur — que depuis ces cinquante dernières années. Lors des premiers échanges commerciaux d'objets aborigènes, ceux que l'on pourrait désigner comme œuvres d'art, qui provenaient des régions les plus au nord de l'Australie, apparurent dans les années 30. A cette époque, les Aborigènes de Yirrakala fabriquaient des objets d'art pour le surintendant de la mission, le prêtre chrétien, qui les diffusait plus loin dans le pays, vers le sud, vers les musées ou les collectionneurs de curiosités, vers les pays étrangers. Ces collections d'objets d'art connurent des débuts modestes, et ce n'est que vers la fin des années 50 que le marché commença réellement à prendre de l'ampleur et à s'organiser, induisant pour la première fois quelque chose qui ressemblait à une production de masse en ce qui concerne certaines catégories d'objets destinés à la vente, du moins en comparaison de la très faible production des toutes premières années.

Il n'y avait fondamentalement aucun blasphème à produire des œuvres destinées à la consommation extérieure, tant que les aborigènes continuaient à observer leurs rites, à raconter leurs récits traditionnels, à s'inquiéter de leurs croyances religieuses et de leurs pratiques, et à tenter de concentrer certains de ces aspects dans des objets d'art.

Une cérémonie religieuse traditionnelle, en tant qu'œuvre d'art, performance de caractère théâtral, n'est bien sûr *pas* transportable en dehors de la communauté et de la circonstance dont elle tire son origine. De plus, on peut estimer que la moitié environ des œuvres produites à l'origine dans le nord du pays étaient constituées de matériaux éphémères, détruits ou dégradés après le processus de création. Certains Aborigènes ont récemment adopté différents systèmes aptes à surmonter les limitations d'un médium particulier ou celles des méthodes de production originelles.

Les Aborigènes du désert occidental, à titre d'exemple, n'étaient pas traditionnellement producteurs de « peintures », destinées à la consommation extérieure. Leurs formes d'art consistaient en des motifs appliqués sur les armes, divers ustensiles et sur les objets sacrés, ou bien tracés sur le sol (à très grande échelle) avec du sable, de l'ocre et des herbes épineuses, sans aucun liant ni fixatif pour conserver l'image. Les grands dessins sur le sol, en particulier, étaient totalement intransportables vers le monde extérieur et ne pouvaient faire l'objet d'un quelconque échange économique.

Au début des années 70, cette situation se modifia en Australie centrale, grâce au mouvement très largement connu sous le nom de « mouvement Papunya » : en réponse à l'intérêt que leur portait un enseignant en arts plastiques de l'école Papunya (il s'agit de Geoffrey Bardon), certains de ses élèves aborigènes traditionnels furent encouragés à reproduire dans l'école, sous forme de décorations murales, leurs motifs coutumiers. Geoffrey Bardon tentait de jeter une passerelle entre la culture européenne, où s'inscrit l'art blanc, et la culture traditionnelle des clans aborigènes locaux. Il s'était aperçu que de nombreux Aborigènes, chefs de cérémonie dans leurs communautés, avaient été réduits à un statut servile, aux franges du système scolaire administré par les Blancs. Des hommes, qui étaient les gardiens du savoir le plus important concernant les traditions et l'éducation aborigènes, étaient employés comme jardiniers, balayeurs ou hommes de peine de l'école locale. L'une des raisons de cette dramatique déchéance était que, pour un esprit occidental, les Aborigènes n'étaient pas capables de communiquer au monde extérieur leur savoir essentiel et leur situation sociale. Or, ce furent précisément de nombreux Anciens de la communauté aborigène qui devinrent les « artistes » clefs du nouveau « mouvement pictural » qui émergea de façon étonnamment forte de Papunya. Nombreux furent ceux qui commencèrent à

peindre leurs motifs coutumiers, en employant des peintures acryliques, sur des planches, des objets de rebut ou des matériaux improvisés, puis, enfin, après la fondation de la coopérative de Papunya Tula destinée à diffuser ce travail, sur des toiles.

Ces œuvres furent d'abord considérées par les cercles artistiques officiels comme des œuvres inauthentiques, comme un *art de transition*, essentiellement hybride, adapté et « impur ». Elles n'étaient pas considérées sérieusement comme l'expression de la culture aborigène et restèrent, pendant quelque temps, ignorées ou même rejetées par les musées d'art blanc, car elles avaient adopté ce qui était considéré comme un « médium blanc » exclusif, la peinture acrylique sur toile. Une interprétation tendancieuse et presque raciste prédominait : si l'on pouvait accepter qu'un artiste australien blanc s'inspire des motifs aborigènes traditionnels, développant ainsi la tradition artistique, tout emprunt par les Aborigènes de moyens d'expression blancs était systématiquement dénigré et qualifié de « dilution ». Mais, en fait, l'adoption par les Aborigènes de la peinture acrylique et de la toile produisit un nouvel élan de la conscience culturelle traditionnelle, plutôt que le déséquilibre qui était à craindre ; et la puissance de l'affirmation culturelle impliquée dans les peintures du désert occidental leur fit gagner, en très peu de temps, la reconnaissance de cercles artistiques australiens plus larges, ainsi que l'intérêt des musées des Beaux-Arts.

Cette floraison d'œuvres fut si importante qu'elle fit naître dans les consciences la certitude d'une nouvelle « richesse » de l'art aborigène et de ses potentiels culturels. En réalité, si l'art aborigène actuel est fort, ce n'est pas parce qu'il a retenu l'attention récente d'un public blanc, mais parce qu'il découle de fortes traditions culturelles qui évoluent depuis plus de 40 000 ans, et qui sont toujours vivantes.

La pratique continue de la réappropriation et de la modification des traditions anciennes,

présente à travers toute l'Australie, nous amène directement à poser la question désobligeante de la dimension *contemporaine* de l'art aborigène. L'un des principaux problèmes réside dans le fait que nous sommes en présence d'une culture artistique très ancienne. Dans le passé, le respect total de l'art aborigène pour la tradition avait eu pour résultat que cet art était considéré comme exprimant une culture statique et « gelée » ; elle n'était ainsi donc pas prise en compte par les expositions d'art *contemporain*. Cette situation n'a changé que récemment, mais elle a changé dans des circonstances dramatiques.

Se pose le problème aigu de l'insertion d'une telle culture dans la grille de lecture de l'histoire occidentale, qui ne lui a ménagé aucun espace. Les nombreuses cultures du tiers monde sont confrontées à ce même problème. Tout le système éducatif d'origine occidentale exclut toute reconnaissance de ces cultures, sauf à les décrire comme totalement étrangères ou extérieures aux représentations européennes.

Au musée des Beaux-Arts de New South Wales se trouve une importante collection d'art aborigène, qui provient d'une collection de peintures sur écorce commandées à la fin des années 50 et au début des années 60, à l'occasion d'une exposition qui, à l'époque, devait être itinérante. C'était faire preuve d'une grande prévoyance, en comparaison avec l'attitude générale des musées de l'époque, que de créer une telle collection par le moyen de la commande. En fait, la plupart des collections d'art aborigène en Australie sont nées du rassemblement de peintures sur écorce, qui pendant longtemps furent notoirement considérées comme synonymes de l'art aborigène lui-même, sans tenir compte du grand éventail de formes, d'objets et d'expressions qui constituent plus véritablement « la culture aborigène » (inconnue du monde extérieur).

Mais, depuis les années 50, depuis que les musées des Beaux-Arts australiens ont commencé à collectionner « l'art » aborigène,



d'importants changements sont intervenus en réponse à l'élargissement des horizons de l'art aborigène dans toute l'Australie, sans oublier les changements survenus dans la production culturelle des communautés aborigènes, destinée au regard du monde extérieur — déjà mentionnés à propos du cas spectaculaire du « mouvement » pictural issu de Papunya. Ici, le style de peinture « pointilliste », appelé

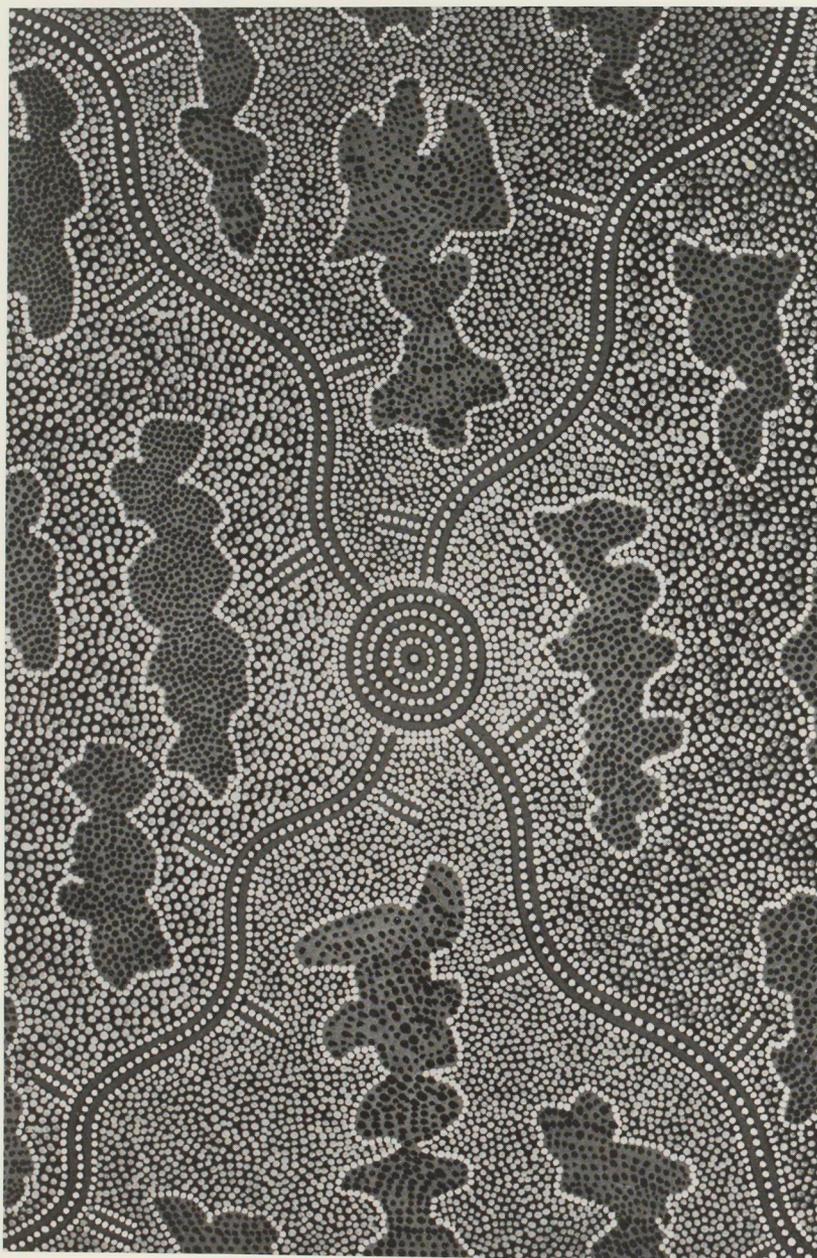
aujourd'hui « points et cercles », style présent dans l'art aborigène du désert occidental, possède de véritables affinités avec un style occidental bien assimilé par l'histoire et l'esthétique de l'art moderne. L'intérêt croissant, en Australie et ailleurs, porté aux peintures de Papunya résulte en partie du fait que le terrain avait été préparé en termes de compatibilité esthétique avec l'histoire de l'art occidental. Il

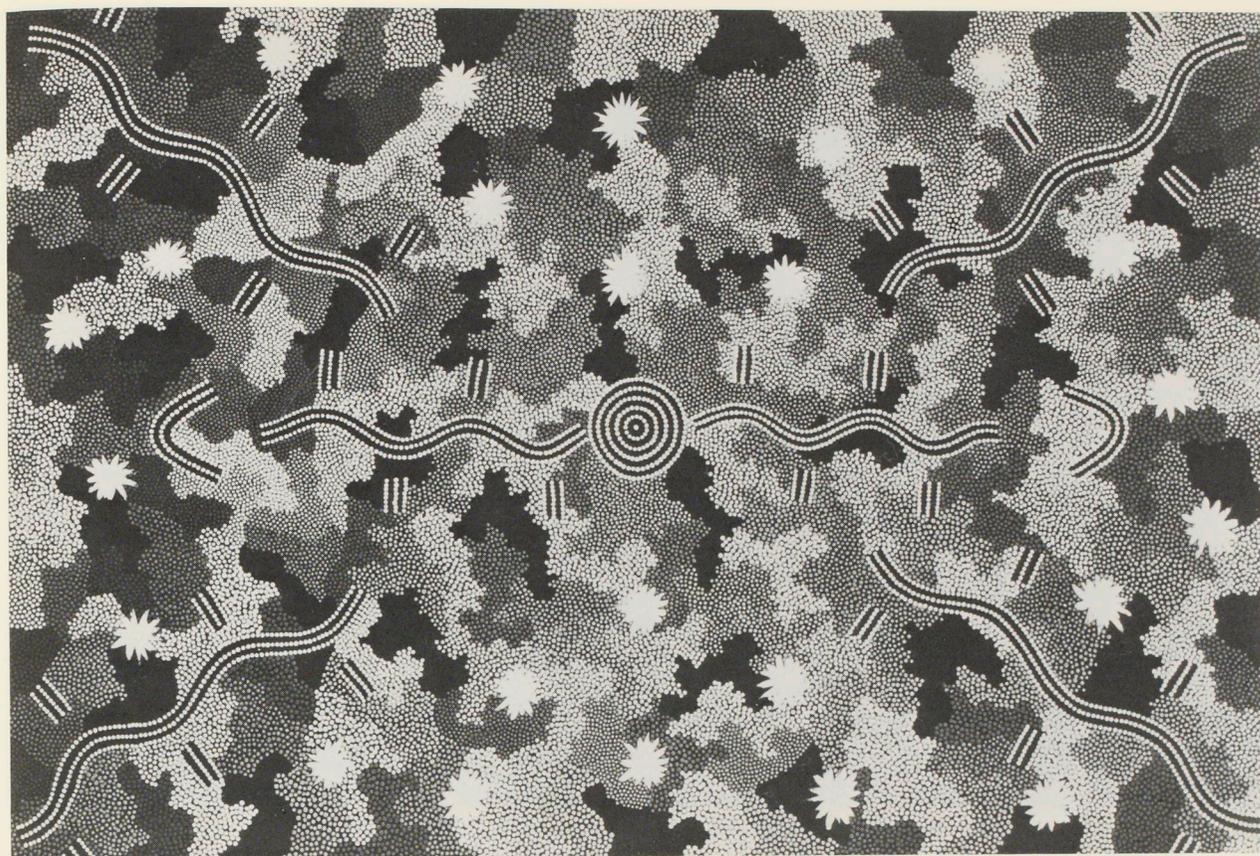
TURKEY TOLSON TJUPURRULA
TRIBU PINTUPI
SERPENT BRUN VENIMEUX, 162,5 x 197,5
© PAPONYA TULA ARTISTS PTY LTD
ET ABORIGINAL ARTISTS AGENCY LTD

appartient néanmoins à une période qui a témoigné d'une grande ouverture vers l'esthétique de l'art aborigène.

Le résultat le plus important de ce changement de conception esthétique se voit dans le fait que les vieux stéréotypes courants dans l'analyse de la culture aborigène — par l'intermédiaire de certains objets ou ustensiles

(comme, par exemple, le boomerang et le didjeridu) — ou même les théories décrivant l'art aborigène au moyen de concepts tels que « le style en rayons X » pour rendre compte des gravures sur rocher ou des peintures sur écorce de certaines régions, furent contraints de céder la place à des analyses plus complexes. Cela eut pour conséquence de nom-





breux changements dans la façon de réunir les collections, sans oublier que ces changements résultent aussi d'une modification des consciences, provoquée par les Aborigènes eux-mêmes à mesure qu'ils eurent plus d'influence et de contrôle sur l'interprétation de leur culture par le monde extérieur.

Que les Aborigènes soient à l'origine d'une nouvelle prise de conscience *de* leur culture et *au sujet* de leur culture, ce fait doit aussi être vu dans la perspective d'un processus plus large, celui de l'ouverture et du changement dans la façon qu'ont les Australiens de se penser eux-mêmes, de penser leur identité, leur histoire et leur situation future dans le monde. Les Aborigènes estiment avoir à jouer un rôle significatif et nécessaire dans ce processus. Cela ne sera

pas pour leur seul bénéfice, mais pourra contribuer à une nouvelle et importante prise de conscience de la communauté australienne dans son ensemble, découvrant, par l'intermédiaire de l'art aborigène, les valeurs de sa culture. Les régions que les populations blanches des villes du Sud considéraient comme définitivement « éloignées » peuvent aujourd'hui, pour certaines d'entre elles, être visitées ; leur personnalité géographique et historique pourra être mieux comprise et évaluée. Des colonies comme Broome, à l'extrémité de la côte Nord-Ouest de l'Australie occidentale, peuvent aujourd'hui être appréciées pour leur caractère et leur histoire culturelle unique, alors que, jadis, nombreuses étaient les colonies les plus inaccessibles du

CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI
 TRIBU ANMATJERA
 DREAMING (CENTRAL MOUNT WEDGE, AUSTRALIE)
 90 x 60
 © PAPUNYA TULA ARTISTS PTY LTD
 ET ABORIGINAL ARTISTS AGENCY LTD

CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARN
 LIGHTNING DREAMING, 1987
 PEINTURE SUR TOILE, 183 x 122
 AUCKLAND CITY ART GALLERY
 PHOTO YVES MICHAUD

Nord de l'Australie à n'être visitées que par des anthropologues, des minéralogistes, des mineurs et des aventuriers, qui s'y rendaient tous avec des intérêts très différents.

Nous sommes dans une période critique du développement de l'histoire culturelle de l'Australie : les forces conservatrices peuvent vouloir accentuer les dissensions qui existent dans la société australienne, afin de continuer à tirer profit dans les régions aborigènes de l'exploitation des ressources en matières premières et du travail aborigène, sans tenir compte des effets à long terme. Se sentant en danger, les puissances économiques conservatrices peuvent vouloir toujours présenter, sous un aspect négatif, les aspirations des Aborigènes. Certaines questions politiques et sociales très critiques sont liées directement à la signification de l'art aborigène, et ces deux problèmes ne peuvent pas être examinés séparément.

Il est impossible dans le cadre de ce texte d'envisager toutes les questions concernant les Aborigènes, mais il sera du moins nécessaire d'attirer l'attention sur des organismes qui participent de près à la production artistique, à son développement et à sa promotion.

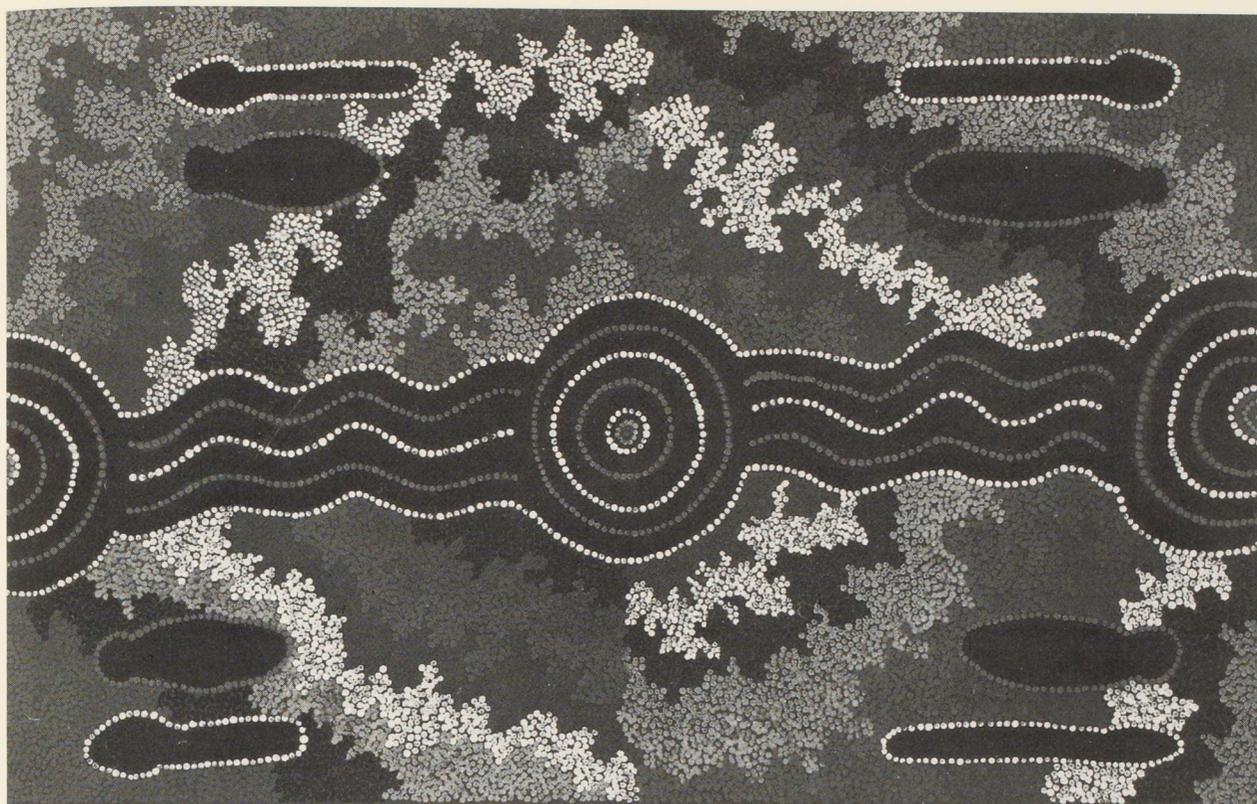
L'*Aboriginal Arts Board* (Commission pour les arts aborigènes) fut l'une des sept commissions créées par le gouvernement travailliste de M. Whitlam — sous l'égide de l'*Australian Council for the Arts* (Conseil australien pour les arts), appelé maintenant *Australian Council* (Conseil australien) — après qu'il fut porté au pouvoir par les élections fédérales de 1972. Le vaste panorama des arts plastiques en Australie fut placé sous la responsabilité du *Visual Arts Board* (Commission pour les arts plastiques), commission distincte appartenant à l'*Australian Council*, comme la commission pour la littérature, la commission pour la musique, la commission pour les arts du spectacle, etc.

Distinguer ainsi, dans l'éventail des activités artistiques nationales, les arts aborigènes, ce qui en quelque sorte prolonge la conception que l'activité culturelle aborigène doit être distinctement *séparée* du reste de la culture

contemporaine australienne, fut une attitude pour le moins prémonitoire au début des années 70. Et, par rapport à l'attitude des gouvernements précédents envers le développement de la culture aborigène, cela représentait un changement radical. Pour la première fois, le développement de la culture aborigène était considéré pour lui-même et se voyait attribuer son propre budget. Une commission aborigène fut mise en place pour évaluer les différents projets artistiques aborigènes et leur allouer des fonds, mais aussi pour promouvoir internationalement la culture aborigène. Les changements ne furent pas immédiats, et la longue lutte pour que les Aborigènes prennent en main tous les aspects de l'organisation de leur culture ne fait que commencer. Mais la création de l'*Aboriginal Arts Board* a ouvert la voie à l'autodétermination des Aborigènes en ce qui concerne les affaires artistiques.

L'une des initiatives les plus importantes prises par l'*Aboriginal Arts Board*, dans les années 70, fut de déterminer la localisation des postes de conseillers chargés de l'artisanat et de la production artisanale, afin d'installer ces personnes dans les communautés aborigènes les plus traditionnelles, vivant dans l'extrême Nord et dans le Centre de l'Australie. Leur rôle était d'encourager l'art aborigène, de le diriger vers le monde extérieur, sur le marché de l'art, et de s'assurer qu'il ne soit pas spolié par les intérêts extérieurs, comme cela avait été le cas dans le passé. Ils devaient être présents pour s'assurer que les artistes aborigènes ne vendent pas leur travail pour seulement une caisse de bière ou un camion en ruine, etc.

Les conseillers chargés de l'artisanat et de la production artisanale ont donc joué un rôle très important lors de ces changements cruciaux intervenus sur une dizaine d'années : transformation de l'approche, en terme d'esthétique, d'une plus vaste population envers l'art aborigène, et transformation des mentalités envers les Aborigènes eux-mêmes. J'estime que ces conseillers ont un rôle très important à jouer, celui de lien entre le monde



extérieur et les communautés traditionnelles, et entre les différents décideurs qui influencent la diffusion de l'art aborigène.

Ces dernières années, l'organisation de la circulation de l'art aborigène fut l'objet d'importantes luttes d'influence. L'existence des conseillers chargés de l'artisanat fut menacée par le gouvernement fédéral, qui voulait tirer profit de la faveur grandissante dont l'art aborigène était l'objet, et qui avait tenté de fédéraliser et de centraliser la distribution et la vente de cet art dans les capitales des États. Cette nouvelle politique menaçait d'affaiblir le rôle des conseillers qui travaillaient directement dans les communautés aborigènes, et pour leur seul bénéfice, en faisant passer le marché de l'art par des agences contrôlées directement par le gouvernement. De nom-

breuses voix s'élevèrent pour dénoncer le risque que ces agences n'aient qu'une politique à court terme et que l'art devienne dépendant d'une agence gouvernementale lointaine. Les gouvernements changent facilement, ainsi que leurs politiques, abandonnant à leur sort des communautés éloignées à qui l'on a soudainement supprimé toute subvention financière. De plus, les ministères fédéraux ne peuvent réellement tenir compte de la diversité et de la réalité de l'opinion et des désirs des Aborigènes les plus reculés. En conséquence, l'année dernière, les conseillers chargés de l'artisanat, travaillant au sein des communautés aborigènes, ont uni leurs forces avec ces dernières pour former l'*Association of Northern and Central Australian Aboriginal Artists* (Association des artistes aborigènes d'Australie du

LONG JACK PHILIPPUS
TRIBU LURITJA (AUSTRALIE CENTRALE)
BUSHFIRE DREAMING (FEU DE BROUSSE)
PEINTURE SUR TOILE
PHOTO J.C. VAYSSE

Nord et d'Australie Centrale). Le but de cette association est de s'assurer que les désirs des artistes aborigènes restent prioritaires et que toute décision concernant l'art aborigène reflète bien leurs aspirations, et non pas celles des agences gouvernementales.

De la même manière qu'a été créée cette association d'artistes du Nord, une autre structure a été plus récemment constituée, à Sydney, en 1988. Cette association s'appelle *Boomalli Artists Residents Ko-operative* (Coopérative des artistes en résidence à Boomalli). Elle est née de la réunion d'artistes provenant de plusieurs États, et issus de milieux plus urbains, qui partageaient des idées communes concernant le contrôle de leur travail, son marché et son interprétation par le reste de la communauté. Conjointement avec l'*Association of Northern and Central Australian Aboriginal Artists*, elle a organisé récemment une exposition dans la galerie d'art Boomalli à Sydney.

Lors du Bicentenaire de 1988, de nombreux Aborigènes, artistes ou non, ont ignoré ou se sont élevés contre les cérémonies, car la commémoration de deux cents ans d'occupation blanche ne faisait qu'exacerber le sentiment de dépossession des propriétaires originaux du pays. L'enquête fédérale, pour expliquer le nombre extraordinaire d'Aborigènes mourant en prison, n'était que l'une des brûlantes questions que soulevèrent les Aborigènes en 1988 ; il y en avait de bien plus graves, comme celle de la mortalité infantile, la protection sociale et la propriété foncière. Le ressentiment des Aborigènes était tel qu'ils boycottèrent toutes les cérémonies officielles de la célébration du Bicentenaire.

Mais le Bicentenaire donna l'occasion aux Aborigènes de mener des contre-manifestations : la gigantesque et efficace marche de protestation des représentants des communautés aborigènes, conduite à travers toute l'Australie, fut le rassemblement le plus important et le plus diversifié de tous les peuples aborigènes, depuis l'invasion européenne. Une autre de ces manifestations fut la création

d'une importante œuvre collective aborigène, présentée lors de la *Biennale de Sydney* en 1988. L'œuvre présentée à la Biennale consistait en deux cents mâts commémoratifs (un mât funéraire pour chaque année de colonisation, depuis deux siècles) ; elle a été créée dans les régions de l'extrême Nord. Elle a été conçue par des artistes de Ramingining et d'autres communautés de la terre d'Arnhem et des territoires du Nord : de Maningrida, Milingimbi, Galiwinku, Barunga, Beswick et de Bulman. L'idée des Aborigènes, en participant précisément à cette Biennale, qui mettait l'accent sur le point de vue australien (elle était sous-titrée : « Perspective de la Croix du Sud »), était de créer une représentation qui soit une prise de position authentiquement aborigène pour l'année 1988, et qui ne reprenne pas à son compte la rhétorique de la commémoration, mais qui soit l'expression d'une œuvre collective aborigène, dans les formes de la culture aborigène, au sein d'une rétrospective internationale d'art contemporain. Le but de cette œuvre était d'affirmer que, si l'on accepte véritablement l'art aborigène, il faut alors aussi accepter la déclaration plus générale inscrite dans cette œuvre, à savoir la revendication de l'intégrité culturelle aborigène et la reconnaissance de leurs droits. Ce n'est qu'alors que l'on pourra percevoir l'œuvre sous ses différents aspects et significations, et s'en servir comme base de réflexion.

Les artistes avaient donc créé une forêt de mâts funéraires, plantée dans le sable, sur le site du grand appontement, l'un des deux sites de la Biennale à Sydney. La forme de ces mâts possède une signification spécifique dans le contexte de leur fonction : ils sont évidés sur toute la longueur et servent de cercueils pour ossements ; utilisés rituellement dans les cérémonies mortuaires en terre d'Arnhem, ils sont encore fabriqués de nos jours dans les communautés. Mais les mâts-cercueils présentés à la Biennale, bien que parfaitement traditionnels en ce qui concerne la forme et la décoration, ne contenaient pas les ossements de personnes

décédées et n'avaient jamais été utilisés auparavant dans des cérémonies. A Sydney, leur fonction n'était que symbolique : les mâts devaient servir à transformer ce qui ne représente habituellement qu'une série disparate de tombes privées en un mémorial collectif et public, en signe de deuil pour tous les Aborigènes morts en défendant leur pays contre l'invasion blanche depuis 1788.

Bien que beaucoup considèrent cette œuvre comme la plus puissante qui ait été présentée à la Biennale de Sydney en 1988, et que d'autres — comme, par exemple, le directeur de l'*Australian National Gallery* (le musée national des Beaux-Arts) de Canberra, qui a acquis les mâts pour sa collection et qui les expose de façon permanente au public — estiment qu'elle est l'une des plus importantes œuvres d'art jamais créées en Australie, cette œuvre reste difficile d'accès, et même certainement gênante, pour le grand public et pour la plupart des critiques qui en viennent à s'intéresser à elle.

Mais les deux cents mâts funéraires, œuvre dont j'ai été le coordonnateur grâce à ma position de conseiller pour l'artisanat à Ramingining, en plein cœur de la terre d'Arnhem, me paraissent être au centre de la question cruciale des relations entre Aborigènes et Blancs en Australie. L'acceptation ou la non-acceptation de cette œuvre a trait directement à la question de savoir si les Blancs sont prêts à

mettre un terme à un passé horrible, qu'il faudra reconnaître, dont il faudra examiner les conséquences et auxquelles il faudra trouver des remèdes.

NOTE DE L'AUTEUR

Les conseillers pour l'artisanat, en poste dans les communautés aborigènes et dévoués à leur service, sont de plus en plus sollicités. Il leur est, dès lors, quelquefois difficile de répondre à toutes les requêtes officielles provenant du monde extérieur et concernant la rédaction d'études et d'informations écrites de caractère plus général, alors qu'ils sont, au même moment, en train de consacrer toute leur attention aux questions servant le propos précis de la vie culturelle des communautés elles-mêmes. Je suis donc très reconnaissant envers le Museum of Contemporary Art de Sydney (anciennement Power Gallery of Contemporary Art), pour son soutien et son aide, quand il me fut nécessaire de produire ce texte lors d'un séjour à Sydney, durant lequel d'autres problèmes requéraient toute mon attention. Mes remerciements vont à Jennifer Storey, qui a transcrit mon texte, à l'origine dicté sur bande magnétique, afin que je puisse le corriger ; ils vont aussi à Bernice Murphy, conservateur, qui a consacré son temps à adapter mon texte oral aux impératifs de la publication et de la traduction dans une autre langue et sur un autre continent. J'ai beaucoup apprécié leurs efforts pour m'aider en ces journées très chargées.

Traduit de l'australien par Christian-Martin Diebold



GANGA DEVI

TRADITION ET EXPRESSION

DANS LA PEINTURE MADHUBANI

JYOTINDRA JAIN

Les premières formes d'expression artistique de Ganga Devi — tout comme celles de la plupart des femmes peintres *Kayastha* de sa génération vivant à Mithila — se limitaient à l'exécution de peintures sur les murs du *Kohbar ghar*, ou chambre nuptiale des mariées, à la réalisation d'*aripan* ou peintures de sol rituelles, et des cinq feuilles de papier destinées à envelopper le *sindur*, le vermillon, qui sont envoyées à la mariée par le marié. La tradition de la peinture Madhubani, dont la tendance la plus riche et la plus élaborée est la tradition *Kayastha*, est fondée principalement sur ces peintures rituelles exécutées sur les murs, les fleurs ou les papiers d'emballage. La peinture Madhubani sur papier s'est développée ultérieurement. Avec l'introduction du papier, les artistes Madhubani continuèrent à tirer l'essence même de leur expression picturale des traditions culturelles anciennes, et acquirent une liberté sans précédent par rapport aux limites de l'iconographie religieuse prédéterminée et du symbolisme géométrique formaliste des peintures qu'ils exécutaient sur les murs et sur le sol. De ce grand bouleversement émergèrent plusieurs peintres, dont l'œuvre marquait un « abandon radical de leur contexte traditionnel ». Ganga Devi est l'une de ces artistes.

L'aptitude de Ganga Devi à transformer l'expérience en images picturales — rituelles, symboliques, iconographiques ou narratives —

a fait d'elle un peintre qui apparaît « traditionnel » dans ses œuvres « modernes », et « moderne » dans ses œuvres « traditionnelles ». En d'autres termes, ses qualités de peintre sont telles que le niveau de formation de l'image et la transformation picturale restent stables, quel que soit le sujet, que ce soit le *Kohbar* traditionnel de Madhubani ou ses impressions récentes sur l'Amérique. Son œuvre se caractérise par un souci de créer une série d'images raffinées et conceptualisées, toutes filtrées par sa vision créative, et par sa sensibilité. Ses peintures possèdent une certitude stylistique jamais remise en question par la variété de ses thèmes. Ainsi que nous allons le voir, cette pureté de perception, de conceptualisation et de description fait d'elle une grande artiste ayant son individualité propre dans la tradition de groupe de la peinture *Madhubani*.

L'évolution de Ganga Devi en tant qu'artiste est profondément liée aux normes socio-culturelles de la caste *Kayastha* à laquelle elle appartient, mais sa carrière artistique fut encore plus influencée par une série d'événements tragiques survenus dans sa vie personnelle et qui l'amènèrent à chercher un réconfort dans l'expression artistique. Tout comme sa vie personnelle, sa peinture fut déterminée par les normes sociales collectives de sa caste, par sa personnalité propre, par ses croyances et ses intérêts intimes.

GANGA DEVI
RAMAYANA, 1974, DÉTAIL
LE ROI-DÉMON DE LANKA, RAVANA, LUTTE
CONTRE UN OISEAU GÉANT TOUT EN ENLEVANT
SITA, LA FEMME DE RAMA
ENCRE SUR PAPIER

Quelques années après son mariage, son mari épousa une autre femme et jeta Ganga Devi à la rue, car elle était pauvre et n'avait pas eu d'enfant. Elle se mit à peindre pour gagner sa vie et oublier cet événement pénible, mais ce fut pour se faire aussitôt exploiter par un peintre de ses amis et par une amie d'enfance qui commercialisa ses tableaux sous son propre nom et ne donna à Ganga Devi qu'une partie infime des bénéfices. Grâce aux grandes qualités de son œuvre, Ganga Devi réussit néanmoins à se tailler une place au sommet du monde de l'art en Inde. Avec le temps, elle devint célèbre et gagna un peu d'argent, mais, avant qu'elle puisse en profiter, elle fut atteinte d'un cancer et compte actuellement ses jours.

Chacune de ces circonstances aiguïsa la perception de Ganga Devi, lui donna une profonde compréhension du monde humain et de ses manifestations et, par-dessus tout, lui apprit à se retirer, de temps en temps, dans le monde de son imagination picturale concrétisée par son trait contrôlé et un excellent sens de l'organisation de l'espace. Sa vie chaotique et le monde net et propre de sa peinture sont liés de manière intrinsèque. Sa vie personnelle a été une série d'agressions et de heurts, mais, comme pour écarter ces phénomènes, chaque personnage, chaque image possède dans sa peinture son espace vital propre. Son tumulte intérieur l'amena à créer, sur la toile au moins, un monde de paix et d'ordre.

Ganga Devi est née vers 1928 dans le village Chatra du district de Madhubani dans l'État du Bihar. Son père était un petit propriétaire aisé. Sa mère était une femme profondément religieuse, douée d'un très grand talent pour la peinture. La vie de Ganga Devi était centrée sur le *panchanga*, ou calendrier lunaire de Mithila, se composant de douze mois de trente jours chacun. Le mois, divisé en deux moitiés de quinze jours, commençant chacun avec la pleine lune et la nouvelle lune, était l'unité de base du cycle rituel annuel. Deux mois constituaient une saison. L'année se com-

posait de six saisons. La signification rituelle de chaque jour en fonction de la position de la lune, du mouvement du soleil et des planètes, le cycle des saisons et les festivals religieux ont été décrits dans les plus infimes détails dans le calendrier *panchanga*.

Les femmes *Kayasthas* apprenaient à lire et à écrire dès l'enfance. Ganga Devi apprit l'alphabet afin de pouvoir lire le calendrier *panchanga*, « afin de pouvoir guider sa vie par les *achara* et par les *vichara* adéquats », c'est-à-dire par la « pureté d'action et de pensée ».

Les femmes de Mithila faisaient des *vratas* ou des vœux et jeûnaient certains jours importants d'un point de vue rituel. Chaque mois comportait au moins un jour sacré, au cours duquel étaient exécutées des peintures de sol rituelles à l'aide de colle de riz en guise de pigment et d'une branche en guise de pinceau. Des peintures de sol spécifiques étaient aussi exécutées à l'occasion d'événements humains importants, tels que la puberté, la conception, la naissance, les rites du sixième jour après la naissance, la cérémonie de tonsure, l'apprentissage de la lecture, les fiançailles, le mariage, etc., et pour marquer les dates importantes du calendrier. Ces peintures de sol furent à l'origine des peintures de Ganga Devi. Son souci de pureté rituelle dans la vie quotidienne s'exprime dans la perfection iconographique de ses premières œuvres et dans les accents symboliques de son imagerie, caractéristique de ses peintures plus tardives.

Le mot *aripana* tire son origine du sanskrit *alepana*, qui lui-même dérive de la racine *lip*, qui signifie tacher ; il se réfère donc essentiellement au tachage rituel du sol avec de la bouse de vache et de l'argile, selon les prescriptions des anciens rituels, et se pratique aujourd'hui encore en Inde dans de nombreuses communautés villageoises et tribales.

Au cours de ses années de formation, Ganga Devi choisit comme mode d'expression picturale principal l'exécution de peintures sur les murs recouverts de bouse de vache de la *kohbar ghar*, ou chambre nuptiale de la mariée,

où le mariage acquiert sa solennité sous les symboles bénéfiques de l'abondance et de la fertilité. Il est clair, d'après son explication des motifs et des symboles de la peinture collective *kohbar*, que pour Ganga Devi cette peinture n'est pas seulement une « décoration de fête », mais une reconstruction picturale et une synthèse du monde magico-religieux incluant les images des divinités, des arbres sacrés, des créatures primordiales, des accessoires rituels, des corps célestes, du masculin et du féminin, etc., avec des formes allant du narratif-représentatif, de l'abstrait-symbolique pur au géométrique-diagrammatique. Pour elle, l'ensemble de la peinture *kohbar* est un édifice magique dans lequel chaque image, chaque symbole doit être conceptualisé par un traitement extrêmement pur de l'essence et de la forme. Comme elle l'a dit un jour, « l'expression impure équivaut à l'autodestruction ». Par « autodestruction », elle signifie une destruction due aux mauvais effets magiques, autant que la violation de son être artistique ; dans ce contexte, le contenu « magique » ne peut être séparé du contenu « artistique ». Ces perceptions, qui s'étaient cristallisées au début de sa carrière et dans le contexte des peintures murales et de sol, ont continué à imprégner ses œuvres tardives, même dans le contexte de thèmes purement séculiers tels que la « série américaine ». Son souci de pureté magique se transforma finalement en pureté d'expression, l'un et l'autre étant inséparables.

Une seconde période apparut dans la peinture de Ganga Devi quand elle fut rejetée par son mari, sur le point de se remarier, quand la peinture devint pour elle la seule possibilité de gagner sa vie. A cette époque, il y avait une sécheresse au Bihar et le gouvernement encourageait les habitants de Mithila, touchés par la sécheresse, à s'occuper en exécutant des peintures sur du papier qui leur était fourni dans ce but. La nécessité de survivre, d'une part, le changement de support — le papier au lieu du mur — de ses œuvres, d'autre part, fut pour Ganga Devi une occasion de se dépasser.

Elle sut, grâce à son talent, tirer parti de la surface lisse du papier, plus avantageuse que celle, rugueuse, du plâtre des murs ; elle découvrit ainsi les nombreuses possibilités de la ligne fine, pour traiter les thèmes narratifs des légendes sacrées des héros épiques, Rama et Krishna. L'introduction du papier lui apporta une double libération : Ganga Devi ne se limitait plus, désormais, à la peinture *kohbar* et *aripan*, avec son vocabulaire symbolique et imagé limité, et elle pouvait explorer les possibilités sans limite des lignes fines. L'un des résultats de cette innovation fut la série de peintures inspirées de sujets mythologiques, jusqu'alors inhabituels dans son œuvre. Très religieuse, elle avait appris l'histoire de Rama, et ressentit la souffrance de Sita lorsque son mari l'avait bannie. Mais, pour la première fois de sa vie, elle tenta une conceptualisation picturale de l'histoire de Rama et de Sita.

Dans cette situation nouvelle, qui marque la seconde phase de sa carrière de peintre, Ganga Devi fut confrontée au problème du rendu de la perspective ou de la description d'un monde à trois dimensions sur une surface à deux dimensions, pour transformer la séquence temporelle de la narration en situation spatiale et pour traduire les images mythiques en images picturales. Elle résolut le problème de la perspective en éliminant complètement la profondeur. La vraie nature de la peinture étant, selon elle, à deux dimensions, elle n'essaya même pas de rendre la troisième dimension par l'illusion, par l'ombre ou la superposition d'images indiquant la profondeur ; elle attribua son espace propre à chaque personnage, chaque objet, feuille, fleur ou brin d'herbe. Ces descriptions picturales dépourvues de perspective font le caractère étrange de son œuvre ; le déroulement vertical et horizontal d'images dans des espaces d'un blanc pur ajoute à sa peinture une dimension dramatique et surprenante.

Quand elle commença à s'éloigner de la tradition, elle résolut le problème de la transformation de la séquence temporelle de la

légende en séquence spatiale de façon assez simpliste, en divisant l'espace en compartiments carrés ou rectangulaires au moyen de diagonales, dans le style d'une bande dessinée dont chaque compartiment contient une peinture complète reflétant d'immenses qualités picturales narratives. Les espaces situés entre les personnages étaient remplis de fleurs, de branches et de plantes rampantes venues de nulle part. Ganga Devi supprime toute allusion au ciel, à la terre, au temps, à l'espace, conférant ainsi à sa peinture une qualité mythologi-

que immédiate. Chaque image — avec son cadre orné, les personnages pris dans une action ou un dialogue, et l'indication minimale des montagnes, des rivières ou des forêts — ressemblait à une scène du *Ramleela*, le théâtre populaire du Nord de l'Inde, qui se révélait être la source principale d'inspiration de ses peintures. Les couronnes, les nimbes, les arcs et les flèches, les chariots de « carton-pâte » aux roues en forme de lotus confirmèrent ultérieurement les liens de cette phase de son œuvre au théâtre *Ramleela*.



RAMAYANA, 1974, DÉTAIL
LAKSHMANA, LE FRÈRE DE RAMA, COUPE LE NEZ
DE SURPANKHA, LA DÉMONE
ENCRE SUR PAPIER

La troisième phase significative de l'œuvre de Ganga Devi commença en 1982, avec son œuvre épique intitulée *Le cycle de la vie*. Avec cette peinture, elle franchit le seuil des conventions pour explorer de nouveaux domaines jamais abordés jusqu'alors par aucun des peintres de la tradition Madhubani, y compris elle-même. Le thème qu'elle choisit de peindre, *Le cycle de la vie*, était constitué d'une série de *Samskaras*, ou événements rituels d'initiation tels qu'on les pratique à Madhubani. Elle peignait pour la première fois

un thème relatif à la vie quotidienne et à l'environnement humain immédiat, ce qui représentait un changement et un défi, sans précédent ni dans son œuvre, ni dans la tradition Madhubani ; elle devait faire une plongée profonde dans l'océan de son imagination pour trouver un nouveau vocabulaire pictural. Les résultats se révélèrent être étonnamment frais et originaux.

Dans les peintures de sol *kohbar* et *aripan*, ses images étaient construites au sein de l'icographie établie de ces peintures tragiques.



RAMAYANA, 1974, DÉTAIL
RAMA ET SON FRÈRE PROTÈGENT UN SAGE
CONTRE L'ATTAQUE DES DÉMONS
ENCRE SUR PAPIER



Sa série *Ramayana* tirait essentiellement son imagerie des scènes des représentations théâtrales de *Ramleela* et de la version locale populaire des *Ramcharitmanas* de *Tulsidasa* prévalente dans la région.

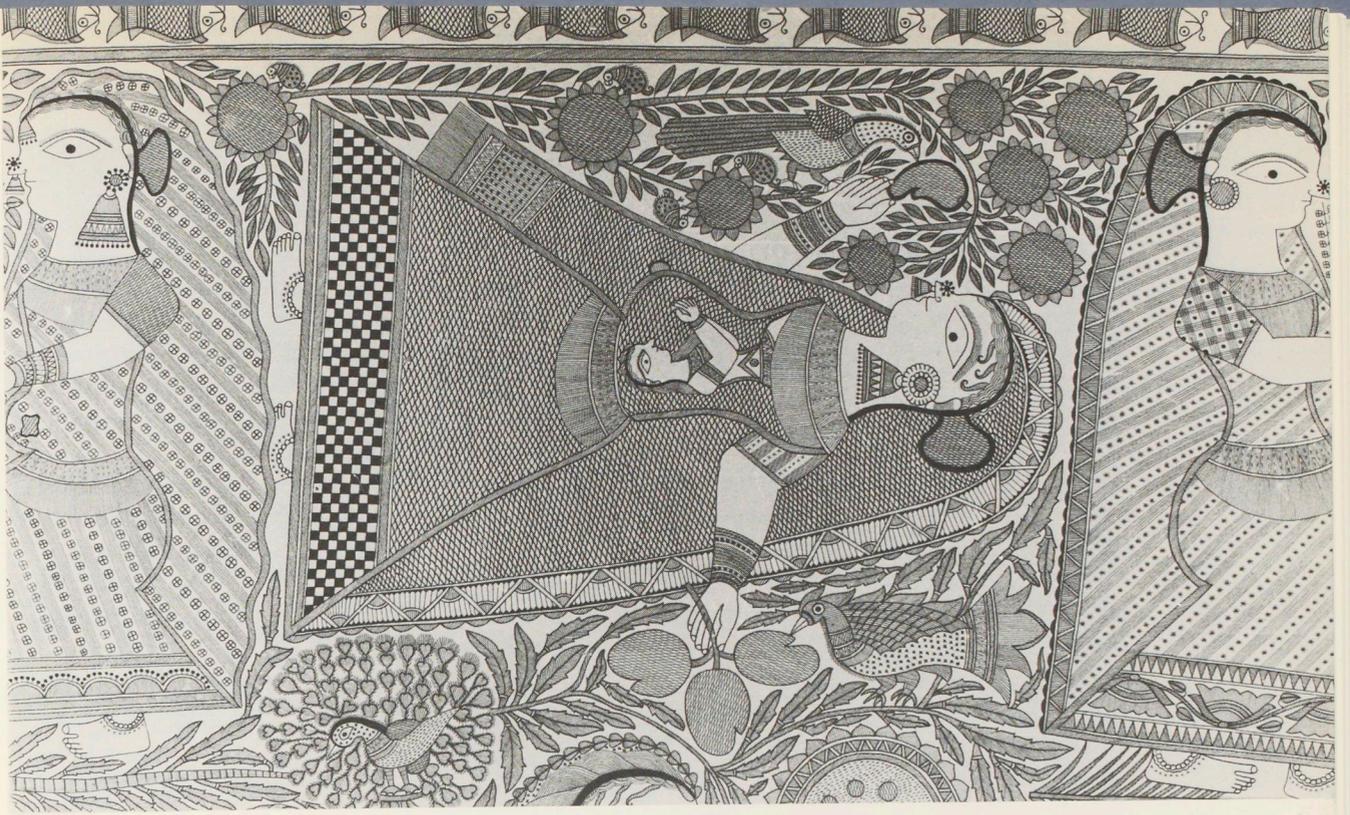
Mais, pour *Le cycle de la vie*, elle dut décrire l'histoire complète de la vie humaine sous forme d'une narration continue dans laquelle chaque image, chaque scène et chaque séquence était conçue de manière nouvelle, sans référence à aucun des modèles de sa tradition. La peinture était réalisée sur un mode épique, riche en détails culturels se rapportant aux mœurs et aux habitudes sociales, aux croyances religieuses et aux actions épiques. Elle élimina alors les compartiments des scènes, comme dans sa série *Ramayana* antérieure. Le résultat fut un univers grouillant de millions de gens, d'arbres, d'oiseaux, d'animaux participant tous à la célébration de la vie — d'une naissance à l'autre. Le cycle complet de la vie est rendu en 24 scènes, chacune d'entre elles illustrant un événement significatif lié à la naissance ou à la

croissance de Mithila. La première caractéristique de cette peinture est la conceptualisation hautement individualisée des images, et l'adhérence stricte aux conventions rituelles et symboliques de la culture collective de Madhubani. Ces images doivent peu aux « autres tableaux », mais naissent dans un esprit à la recherche d'un vocabulaire d'expression nouveau qui convienne à ce nouveau sujet, difficile à traiter. Les visages, les attitudes, les gestes des personnages sont ici plus réels et spontanés, plus empreints de sentiments terrestres que dans ses peintures mythologiques du début, celles de *Ramayana*. La dimension temporelle du *Cycle de la vie* se déroule horizontalement pour englober une multitude d'images en double interaction dans le temps et dans l'espace. L'imagerie poétique de Ganga Devi se mêle de façon très belle à une pléthore de détails naturels, magiques et symboliques, peints dans les interstices situés entre les figures et les scènes. Une jeune femme, debout sur un diagramme magique figurant l'organe féminin taché du sang menstruel, reçoit un

CYCLE DE LA VIE, 1983-84, DÉTAIL
UNE FEMME ENCEINTE EST ALLONGÉE SUR LE SOL ;
LE FŒTUS PRIE POUR SA DÉLIVRANCE
ENCRE SUR PAPIER

CYCLE DE LA VIE, 1983-84, DÉTAIL
UNE FEMME PREND UN BAIN SACRÉ
LORS DE SA PUBERTÉ
ENCRE SUR PAPIER

CYCLE DE LA VIE, 1983-84, DÉTAIL
DEUX FEMMES PARTICIPENT À UN ACCOUCHEMENT
ET COUPENT LE CORDON OMBILICAL
ENCRE SUR PAPIER



bain rituel lors de la puberté, avec ses boucles pareilles à des flammes et son aura océanique de fins courants d'eau ; une femme enceinte allongée sur le sol tient des mangues pour protéger sa fertilité, et l'enfant qui se trouve en elle, impatient de naître, prie les mains

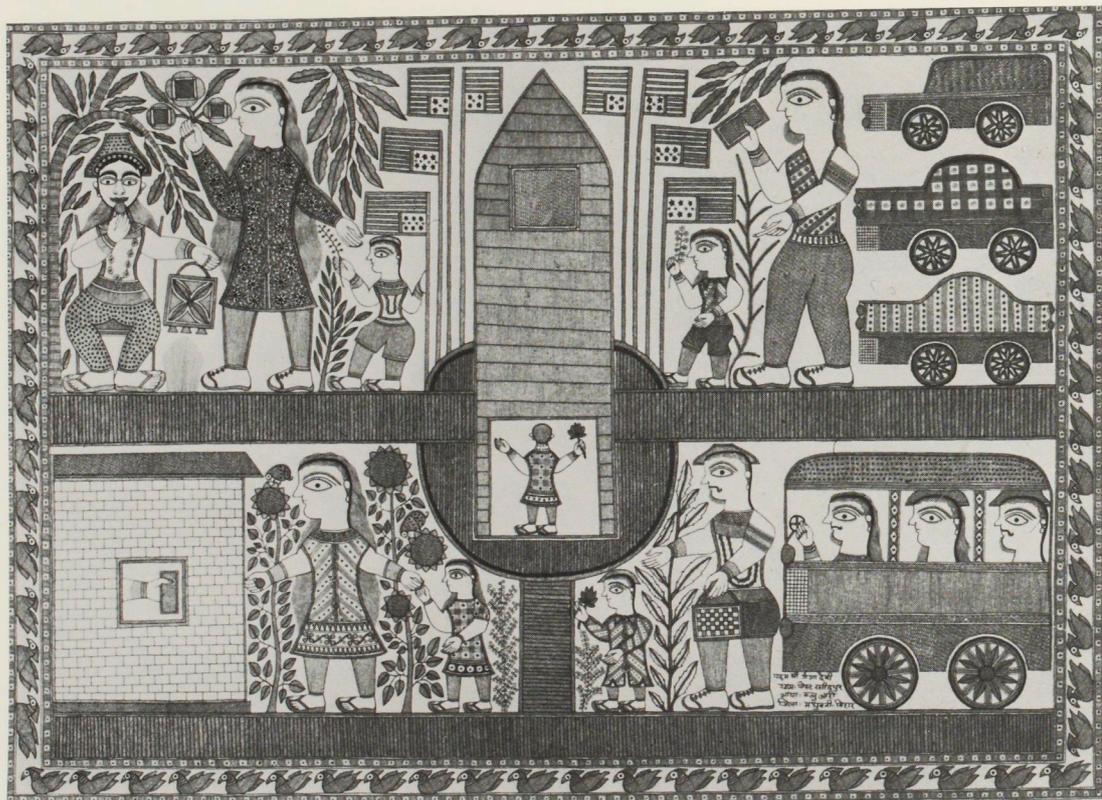
jointes : « O Dieu, libère-moi de cet enfer » ; deux femmes participent à un accouchement et coupent le cordon ombilical, tandis que le nouveau-né repose sur du riz fraîchement récolté et que deux perroquets symbolisant la genèse s'accouplent dans les airs. Ces images

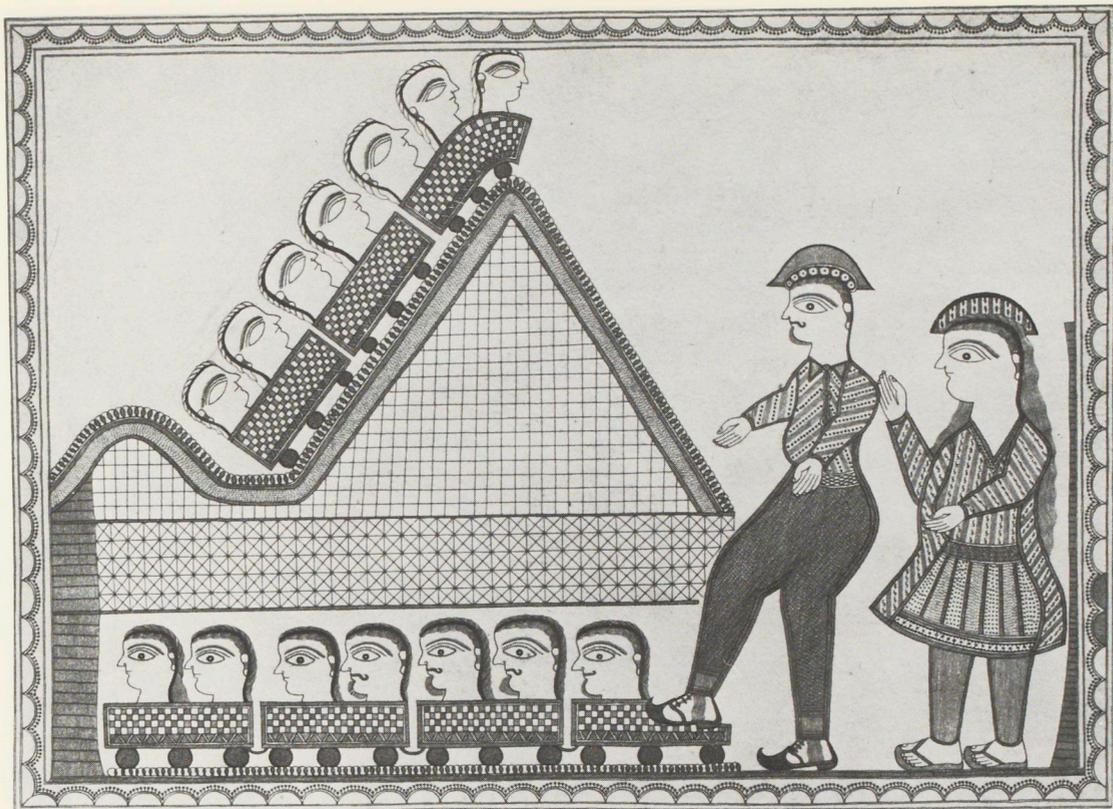


immortelles n'auraient pu naître que des grandes perceptions chez Ganga Devi de sa tradition culturelle collective et de son talent artistique personnel, unique dans la tradition Madhubani.

En 1985, Ganga Devi visita les États-Unis d'Amérique pour participer à une exposition d'art et de culture folkloriques indiens à Washington. Elle n'est pas restée à l'écart de ce *doosara hi duniya*, ou « monde complètement différent », mais se confronta à lui dans une série de peintures inspirées de son expérience américaine, que j'appellerai sa « série américaine », exécutée au cours des deux années suivant son retour des États-Unis. Elle y évoque ses souvenirs visuels d'Amérique. Les images ici ne sont pas aussi exubérantes que dans *Le cycle de la vie*, mais sont plus dans le style d'un graphisme symbolique minimal. Dans son *Monument à Washington*, pour la première fois dans une situation narrative, elle traite la toile comme un espace pictural libre, ne la divisant pas en compartiments ou en

rangées linéaires dans lesquelles les séquences sont organisées de façon chronologique. Au centre de ce tableau se trouve le monument à Washington entouré de drapeaux américains. La tour et les chemins qui y conduisent divisent automatiquement le tableau en quatre rectangles. Les scènes décrites ici appartiennent à ses souvenirs du Festival du folklore américain qui se tient sur le Mall chaque année vers le 4 juillet. L'imagerie, constituée d'automobiles à plusieurs niveaux, aux roues en forme de lotus (les dernières d'entre elles ressemblent aux roues des chariots de sa série *Ramayana*), d'une main sortant d'une fenêtre, tenant un ticket d'accès au monument, de piétons portant des fleurs et des sacs volumineux, de personnages vêtus de costumes mi-américains, mi-indiens représentés dans le style Madhubani, cette imagerie confère au tableau une qualité surréaliste, comme si un rêve américain peint sur une feuille de celluloid avait été surimposé sur un lointain paysage Madhubani. L'une des autres peintures de





cette série est basée sur ses souvenirs d'une promenade sur des « montagnes russes » aux États-Unis, qui dut être une expérience unique dans sa vie. Le dessin précis du pont, la façon dont la tête des passagers s'élève au-dessus des voitures ouvertes, la façon dont deux passagers essaient de garder leur équilibre en montant dans le train, et dont les yeux des passagers qui se trouvent en bas sont grand ouverts, en contraste avec ceux des passagers du train qui gravit à toute allure la piste raide du dessus, sont le résultat de sa très grande faculté d'observation des détails et de leur rendu pictural en images graphiques minimales.

Ganga Devi avait déjà appris à éliminer le contexte formel dans ses peintures mythologiques basées sur le *Ramayana*, en évitant toute référence picturale à un cadre terrestre ou à un paysage connu. Les peintures de cette série sont éloignées du réel et conviennent aux thèmes mythologiques. Elle s'inspirait des aspects visuels des représentations théâtrales traditionnelles *Ramleela*, qui étaient en elles-

mêmes des conceptualisations visuelles de la narration. Ainsi, d'une certaine façon, elle mythifiait la mythologie. Mais elle réalisa une œuvre plus brillante encore dans sa « série américaine », où elle mythifia la réalité. Elle a essayé de transformer les images quotidiennes de voitures, de drapeaux, de guichets, de montagnes russes, de gens portant des sacs, en objets purement imaginaires et « fantastiques ». Elle les exclut de tout contexte formel identifiable et les prive de leur caractère de familiarité.

Quel cours meilleur peut prendre l'œuvre d'un peintre indien de la dimension de Ganga Devi, enracinée de façon authentique dans la riche tradition de la magie, du rituel et de la mythologie, après cette expérience du « monde complètement nouveau », sinon de revenir au point de départ, mais sur un nouveau plan de conscience artistique !

Traduit de l'anglais par Suzanne Bernard

PROMENADE EN MONTAGNES RUSSES, 1986
TABLEAU DE L'AMERICAN SERIES
ENCRE SUR PAPIER

FESTIVAL FOLK AMÉRICAIN, 1986
TABLEAU DE L'AMERICAN SERIES
ENCRE SUR PAPIER



LE REGARD DU BLANC, DE L'« ART NÈGRE » AUX ARTS AFRICAINS CLASSIFICATIONS ET MÉTHODES LOUIS PERROIS

Il peut paraître étrange qu'après plusieurs décennies de reconnaissance et d'étude des productions plastiques africaines, des controverses, voire des polémiques, se développent encore sur la manière la plus « légitime » et adaptée d'aborder ces arts, trop souvent encore qualifiés de « primitifs ». Plutôt que de s'en désoler, ne faut-il pas plutôt voir là le symptôme réconfortant d'un intérêt renouvelé pour des œuvres et des artistes mal connus, mais dont on sent intuitivement l'importance dans le concert des cultures du monde aujourd'hui ? Schématiquement, deux « écoles » coexistent en ce domaine : ceux qui privilégient le droit à une contemplation universaliste d'ordre prioritairement esthétique, voulant par cette approche libre de l'œil et de l'esprit élever les productions plastiques africaines au rang des « arts » majeurs de l'Occident et récusant, en conséquence, comme inutiles et même gênantes toutes les informations contextuelles relatives aux objets ; puis ceux qui considèrent que l'approche environnementale anthropologique nourrit une perception « esthétique » qui doit correspondre, au titre du respect réciproque des cultures, à une logique et une sensibilité spécifiques qu'il convient d'étudier et si possible de révéler.

Parmi tous ces connaisseurs passionnés, on constate qu'il n'y a que *très peu d'Africains*, encore beaucoup trop peu ; des Africains qui pourraient, par une approche participante et

une sensibilité en phase, donner une légitimité renforcée aux arts de l'Afrique. Le regard du Blanc devra-t-il toujours rester la référence ou d'autres regards pourront-ils être admis ?

L'impact des tiers mondes aidant, les rangs des « esthéticiens » purs, les chantres de « l'art nègre » et du « primitivisme », s'éclaircissent, car l'abondance de la documentation, d'une part, et la présence toujours plus affirmée chez nous des cultures africaines (notamment par la musique) laissent à penser que les objets participent de tout un *contexte humain* dont on commence à voir l'intérêt propre.

Les deux « écoles » se différencient plus maintenant par les méthodes d'analyse et le rapport aux hommes et au terrain que par des positions de principe.

Personnellement, ethnologue de formation et de métier, familier des cultures africaines en Afrique même, je ne peux que me situer dans le second groupe, non pas pour nier ou minimiser la grande valeur « esthétique » des objets que j'étudie (certains sont à l'évidence parmi les grands chefs-d'œuvre de l'art mondial) et ravalier l'activité qui les a imaginés et mis en forme à un quelconque artisanat « fonctionnel », mais bien plutôt par un souci scrupuleux de *réciprocité vraie des cultures*.

Pour moi, ces œuvres sont *des objets et des signes*, elles sont apparues dans des cités, des villages, des familles, des sociétés secrètes, composés de femmes et d'hommes vivants

STATUE D'ANCÊTRE, BYÉRI
FANG NGUMBA, SUD-CAMÉROUN
MUSEUM FÜR VOLKERKUNDE, BERLIN

ayant une *histoire* et tout un *vécu* dont il paraît, sur place, impensable et totalement injuste de faire l'économie. Je défends donc qu'un meilleur équilibre culturel est nécessaire pour percevoir la réalité de ces créations, ce qu'elles sont vraiment dans leur complexité et non pas seulement ce que nous voulons bien qu'elles soient, au travers des filtres subtils de notre goût et de notre pensée. N'oublions pas si vite les inégalités passées et le temps de « l'art nègre » et des « arts sauvages ». Prenons garde à une autre récupération ethnocentrique, très contemporaine celle-là.

Ce qui paraît simplement « juste » à l'égard de ces artistes et de ces hommes, c'est de réhabiliter la légitimité des cultures différentes avec, pour chacune d'elles, son propre système de valeurs, même s'il nous est difficile à appréhender.

Si l'on considère, comme cela transparait des études faites, que les arts plastiques constituent, en fait, des *langages* qui ont vocation à être pratiqués et compris, on peut envisager alors qu'il y ait au-delà des lexiques de formes, motifs et couleurs, des syntaxes et des styles. Et même qu'il y ait des « poésies » de formes. Cette position n'est provocante qu'en apparence et parce qu'il s'agit d'objets dont l'Occident, du moins une certaine intelligentsia, s'est entiché.

L'ethnologie, l'étude des structures sociales, des rites et, pourquoi pas, des arts, entre autres sujets, conduit non seulement à admettre « l'altérité », le droit à la différence, mais implique en outre immanquablement d'essayer de se mettre « dans la peau » des autres, ceux qu'on veut connaître, en évitant de rester dans des a priori, même généreux. L'ethnocentrisme nous guette toujours et notamment en matière d'art « traditionnel ».

Comment donc résoudre cette difficulté à propos des arts africains dans la mesure où, quasiment partout, la notion « d'art » (notre concept d'« art ») n'est pas perceptible de la même façon *isolée*, mais toujours intimement mêlée à d'autres éléments, d'ordre spirituel et

parfois fonctionnel ? Comment, en outre, assumer la très grande variété des œuvres, la multiplicité des variantes dans les styles, les contradictions apparentes, tout le foisonnement de la création plastique africaine ? Et comment, enfin, rattacher ces objets, mal identifiés et la plupart du temps difficiles sinon impossibles à dater, à un tissu social peu connu, une trame historique incertaine et une pensée ésotérique ?

Faisant mienne la réflexion de Michel Leiris, dans l'avant-propos d'*Afrique Noire, la création plastique* (1968), qui remarquait qu'il convient de percevoir l'approche globale des arts africains moins comme d'emblée « une histoire des arts et des styles » mais comme la recherche et l'articulation dans l'espace et le temps « de matériaux en vue d'une telle histoire », j'ai entrepris depuis 1964 toute une série de recherches en ce domaine à propos de l'Afrique équatoriale atlantique d'abord puis du Grasland camerounais, en partant du terrain pour traiter ensuite des objets des collections. Cette longue immersion dans des milieux africains cohérents (à une échelle régionale somme toute restreinte par rapport à l'Afrique Noire), si elle m'a permis d'accumuler un ensemble important d'informations (et d'impressions aussi), m'a rendu de plus en plus modeste et prudent au fil des ans par rapport au sujet.

Tout d'abord sur la pertinence des ensembles d'objets considérés, que ce soit dans les musées ou les collections privées.

Au début de toute recherche en art africain, il y a les *objets*. C'est le point de départ mais aussi l'aboutissement de la recherche, le centre d'intérêt principal qui contient, potentiellement, tout ce qu'on cherche, mais toujours de manière voilée, voire ésotérique. Si tout est là dans l'objet, rien n'est apparent et directement compréhensible pour le profane. Ils nous apparaissent beaux, laids, étranges, extraordinaires ou sans intérêt. C'est pourtant le seul élément de base que nous ayons, document essentiel de par sa fixité, expression figée à un moment précis du temps, de l'inspi-

ration et de la capacité créatrice d'un homme déjà disparu et souvent oublié. Tout le reste, le sens et la qualité de ce *message plastique*, il faudra l'exhumer d'archives plus ou moins pertinentes, de recherches muséographiques souvent décevantes, d'une documentation bibliographique restreinte et d'enquêtes de terrain toujours difficiles au sein de cultures et de peuples en constante transformation (celle-ci s'étant accélérée depuis les indépendances) et peu soucieux de leurs arts traditionnels.

Une « collection » n'est qu'un ensemble d'objets, rassemblés au hasard des pièces accessibles momentanément (sur le terrain ou sur le « marché » — galeries, autres collections ou ventes publiques), du goût d'un collectionneur et de ses moyens financiers. Pour les musées, ce sera la compétence et les orientations du conservateur, son goût aussi et ses possibilités en crédits d'achat (ou de mission de collecte, comme cela s'est pratiqué jusque dans les années 60-70). Il faut donc toujours garder à l'esprit que les objets connus ont, de fait, subi plusieurs niveaux de *sélection*.

Si l'on considère les conditions réelles de la collecte sur le terrain, on doit rester très ouvert à l'enrichissement progressif du corpus. La plupart des beaux objets « nègres » connus, les chefs-d'œuvre qui ornent nos musées, ont été obtenus sur place par des exactions plus ou moins violentes (exemple : la destruction de la capitale de l'*oba* du Bénin et la confiscation des plaques en bronze du palais royal en 1897) ou des pressions plus ou moins directes d'ordre administratif ou religieux. La collecte n'a jamais été faite hors d'un rapport de force inégalitaire, même quand on souligne la bonne volonté (?) des villageois à céder à des visiteurs des objets essentiels !

Les objets africains ont donc tous été *arrachés à leur milieu*. Pour le chercheur scientifique qui veut mener une étude la plus objective possible, il y a là un handicap qu'il ne faut pas négliger. En effet, on peut ainsi aboutir à une image totalement tronquée ou même déformée d'un art. Chez les *Fang* d'Afrique

équatoriale, par exemple, on connaît surtout les statues d'ancêtres et deux types de masque (le *ngil* très allongé et un masque blanc « lunaire ») ; or, les *Fang*, composés d'une bonne dizaine de grands groupes différents, ont d'autres produits artistiques : des masques (masque de la société secrète du *Ngil* en fibres et feuilles ; masque de bois polychrome *Ngeul* ; masque-heaume à trois, quatre ou cinq faces, *Ngontang* ; masque-croquemitaine *Bikereu* ou *Ekekèkè*) ; des sculptures gigantesques en terre, peintes et contenant divers éléments de « charge » (ossements, plantes, coquilles, etc.) ; des éléments architecturaux sculptés (poteaux de temple) ; des objets mobiliers décorés (manches d'outils, armes, tabourets, ustensiles culinaires, etc.) ; des coiffures très sophistiquées (agrémentées de perles, cauris et clous de laiton, etc.) ; des instruments de musique à éléments sculptés (harpes, tambours, etc.) ; diverses parures (bracelets, colliers, décors de visage, etc.).

Tous ces objets présentent évidemment un grand nombre de variantes que jusqu'ici personne n'a eu le souci ou la possibilité de remettre *en connexion*. C'est un travail énorme pour chaque région d'Afrique et l'on comprend que, malgré des initiatives en ce sens, l'on soit très loin du compte, surtout au niveau des ouvrages publiés. Les monographies comme les « catalogues raisonnés » ne font pas recette, les amateurs et donc les éditeurs préférant encore en rester au niveau des grandes généralités moins dépaysantes. Mais, sans ces monographies et ces études systématiques, il n'y a aucun moyen de progresser.

UNE MÉTHODE¹ ADAPTÉE A UN CAS : L'ANALYSE ETHNOMORPHOLOGIQUE DE LA SCULPTURE DES FANG DE L'AFRIQUE ÉQUATORIALE

La connaissance scientifique objective d'une œuvre d'art traditionnel exige une démarche complexe, qui va de la simple *contemplation* à *l'analyse du milieu tout entier* où elle est apparue. C'est la *confrontation dialectique*



des données objectives et mesurables avec la connaissance proprement humaine de la société qui permet de saisir la particularité originale de l'art tribal² africain.

La méthode d'analyse de la statuaire fang qui sera rappelée ici s'inspire directement de la nature de l'objet qu'elle traite : le *Byéri* est tout à la fois un *objet sculpté* (statue d'ancêtre) et une *croissance*, une œuvre d'art et un lien mystique avec le monde des ancêtres. *L'œuvre est une médiation entre les vivants et les morts*, la communication se faisant à travers le message sculptural exprimé dans la statue. Il nous faut donc considérer les statues fang en tant qu'*objets*, en tant qu'*œuvres d'art*, en tant que *matériel rituel*, enfin en tant qu'*institution* ou plus exactement en tant qu'expression privilégiée d'une institution.

Le but de cette méthode, attachée à étudier en corrélation réciproque le concret des formes sculptées et l'abstrait de l'imaginaire qui les a suscitées, est de définir les caractéristiques constantes des « styles », de contribuer à leur ordonnancement dans le temps et dans l'espace et ainsi de permettre un accès limité, mais réel, aux univers complexes de la pensée africaine où le social, le religieux, le savoir et l'esthétique se mêlent. Elle a été, dans ce cas, très exactement adaptée au problème de la statuaire fang, qui est thématiquement et morphologiquement homogène. Mais le principe fondamental de la confrontation des données de l'analyse esthétique (travail de musée) avec le milieu réel dans lequel s'est épanoui le style (enquête de terrain) est applicable à n'importe quel autre style traditionnel.

L'objet seul, sorti ou arraché de son cadre, isolé dans un milieu artificiel, ne peut pas livrer d'emblée son secret, quelle que soit la méthode à laquelle on le soumette. L'ordinateur nous servira dans la mesure où nous serons capables de rassembler *toutes les variables* intéressant l'objet, les données morphologiques comme les données de signification.

Schématiquement, la méthode peut être résumée ainsi :

1) une analyse morphologique conduisant à des styles « théoriques » ;

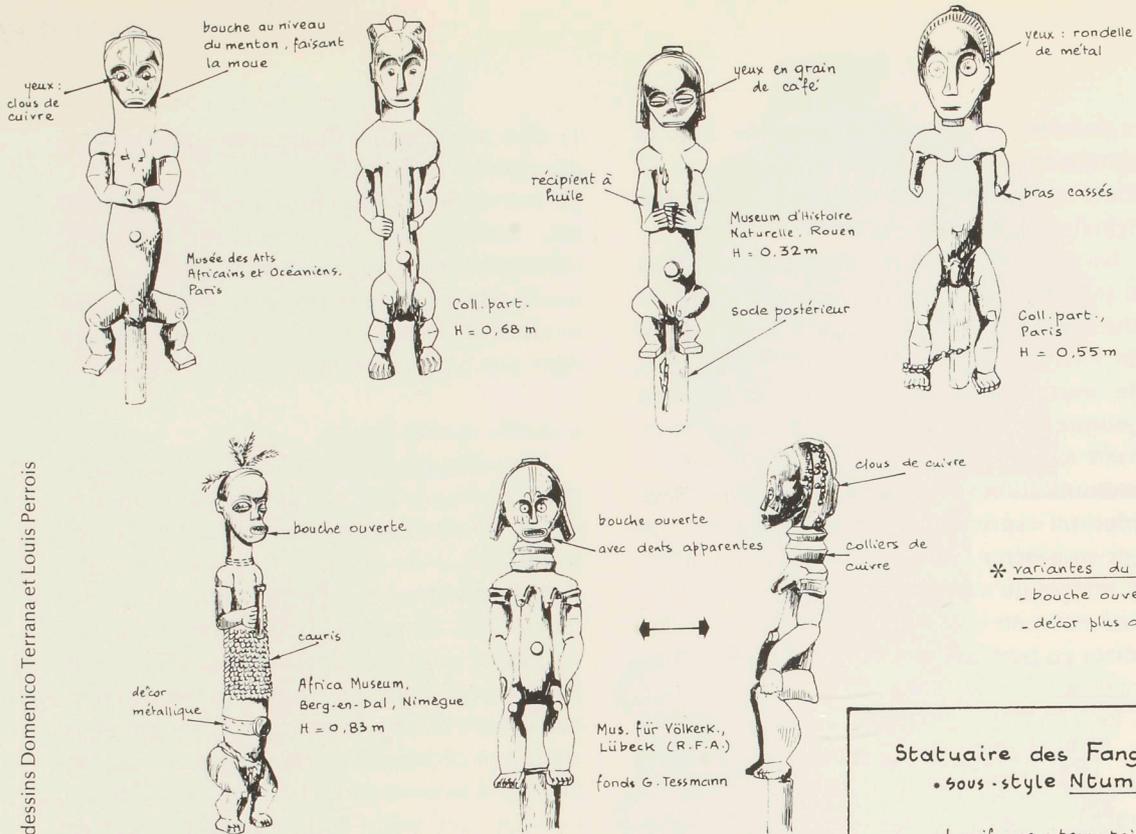
2) une enquête stylistique en milieu traditionnel, destinée à tester et valider les styles théoriques (en permettant de trouver la pertinence relative des groupements obtenus), à les localiser et à étudier les influences réciproques dans une perspective historique.

L'analyse morphologique

L'analyse morphologique, c'est l'identification, le classement et la comparaison des *formes*, volumes et rythmes des statues, indépendamment de toutes les autres considérations, historiques ou ethnographiques notamment. Cette approche découle du principe que les formes dans leur *agencement spécifique* sont pertinentes par elles-mêmes ; l'œuvre, en tant que complexe de formes (éléments morphologiques), *n'est jamais l'effet du hasard*. Il y a donc un *ordre* à trouver parmi les éléments morphologiques, cet ordre reflétant directement le concept de style tel que je l'ai défini plus haut. C'est à ces styles que l'analyse morphologique conduit, styles « théoriques » puisque définis suivant les seuls critères logiques de *notre système de connaissance*, sans souci de la provenance exacte ni de l'opinion des intéressés (artistes ou utilisateurs autochtones). Le classement par séries logiques se fait de lui-même, au niveau des éléments discriminatoires. Mais seules les données de terrain permettent ensuite de leur attribuer une pertinence réelle.

Théoriquement applicable à l'ensemble des arts plastiques traditionnels, la méthode n'est maniable qu'à l'échelon d'une *région* ou d'une *époque* donnée. Une présélection des documents s'impose donc. Il faut d'abord choisir une région ou un ensemble cohérent d'ethnies où l'on pense trouver des affinités stylistiques (un seul style à variantes significatives ou plusieurs styles apparentés).

Difficulté première : l'identification des pièces³. Elle est rendue difficile par le brassage des populations, les migrations et les échanges



Statuaire des Fang :
• sous-style Ntumu

- longiforme : tronc très long
- tronc mince et élancé
- bras minces, séparés du corps
- tête avec front ample et bombé
 - face en cœur
 - bouche mince
 - coiffure-casque

fréquents (ce problème étant abordé par l'enquête de terrain). L'ensemble africain doit donc être étudié, région par région, par une approche du type monographique, comme en ethnologie générale.

Le choix de la région étant fait, commencent l'investigation muséographique (établissement d'une collection de référence) et la recherche bibliographique. Le but à atteindre est d'avoir une collection représentative. On a vu plus haut les difficultés particulières qu'on rencontre sur ce point. Le minimum semble être à peu près 300 à 400 documents pour un style assez homogène comme ceux des Fang,

Dogon, Bambara, Sénoufo, etc. En ce qui concerne les masques, il faut augmenter ce chiffre d'au moins le double, à cause des très nombreuses variantes. Le nombre de pièces étudiées est important sur le plan de la recherche, car il sert à *valider statistiquement* les conclusions. Le grand nombre de pièces du même sous-style prouvera la continuité, la constance et la durée du complexe ainsi défini. Les sous-styles « atypiques », représentés par seulement quelques pièces, peuvent être le signe d'innovations avortées, d'une mode s'étant éteinte d'elle-même sans arriver à déboucher sur un véritable style⁴.

On établit pour chaque objet une fiche de type muséographique « d'identification morphologique », qui sert à décrire en détail la pièce, d'une manière standardisée.

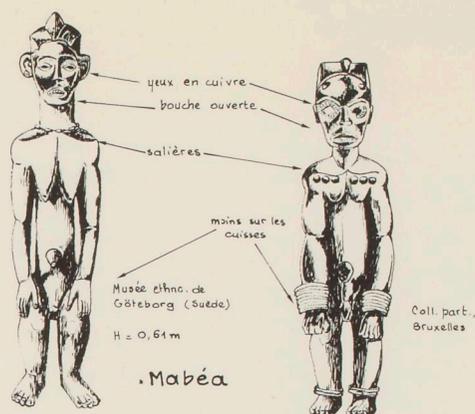
L'objet est d'abord *mesuré* (hauteur, largeur, épaisseur, axes, etc.), puis il est *démonté ou analysé*, élément par élément. On considère à cet égard le schéma constitutif global de l'objet, par exemple pour une statue : l'équilibre et le rythme des masses sculptées, les proportions, l'inscription dans l'espace, la dialectique des vides et des pleins, le rapport des plans, etc. ; le détail de la morphologie plastique accrochée au support (yeux, bouche, oreilles, etc.) ; le décor.

A remarquer que le dessin permet d'appréhender visuellement et manuellement les sculptures, bien mieux que la photo devant laquelle on reste passif. Il permet de comprendre le cheminement technique de l'artiste. Ne pas oublier, en outre, que certains objets sont faits pour être vus d'une façon particulière (surtout pour les masques).

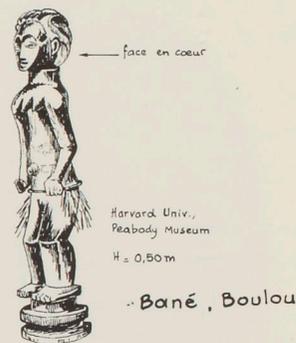
A partir du document de base on isole chaque élément morphologique pertinent de l'objet, pour le comparer à l'élément homologue de toutes les autres pièces de la collection ; cela permet de le classer dans une catégorie typique particulière : c'est la décomposition en éléments simples.

Voyons, par exemple, les éléments morphologiques retenus pour l'étude de la statuaire fang.

J'ai d'abord tenté de voir si les *proportions* des différentes parties du corps (tête, tronc, jambes) avaient un sens quelconque. Il se trouvera que, pour les styles fang, ces proportions se révéleront suffisamment pertinentes au niveau de la différenciation tribale. Il s'agit, toutefois, d'un cas d'espèce qu'il n'est pas question de généraliser d'emblée, même pour d'autres styles gabonais⁵. Sont ensuite considérés : la hauteur du tronc par rapport à la hauteur totale du corps (en dixièmes du total) ; les proportions associées des hauteurs de la tête et des jambes (par rapport à la hauteur totale du



Statuaire
des Fang:
• sous-style
Mabéa
(sud-Cameroun)
• sous-style
Boulou



corps) : on aura, par exemple, des associations typiques du genre : « très petite tête/jambes très longues » ou « très grosse tête/jambes moyennes », etc. ; les proportions du cou (par rapport à la hauteur totale du corps) ; la concavité de la face ; la forme de la tête, face et profil ; la coiffure ; les bras : on s'attachera à voir comment le sculpteur a pu les traiter, collés au corps (en bas ou haut relief, en ronde bosse) ou détachés du corps ; seins et sexe ; les jambes : leur position (demi-fléchies, assises, etc.) ; bouche, nez, oreilles, yeux, nombril, etc.

L'examen détaillé de cette décomposition en éléments morphologiques distincts et leur



caractérisation particulière aboutit à un inventaire exhaustif de toutes formes employées pour chaque détail de sculpture de toutes les statues de la collection de référence.

Pour chacun de ces éléments, on peut définir une série de catégories exclusives les unes des autres. Par exemple, l'élément « œil », pour les statues fang, se répartit en sept types différents : 1) miroir appliqué à la résine ; 2) en « grain de café » ; 3) plaquette de cuivre vissée, clouée ou collée ; 4) incision simple ; 5) en disque, en relief ; 6) pas d'yeux ; 7) rectangulaires, en relief.

Chaque statue se range dans une de ces catégories en ce qui concerne l'élément « œil ». Et ainsi de suite pour tous les autres éléments retenus. On peut ainsi *coder* toutes les variables morphologiques et caractériser chaque objet par une formule (par exemple, une suite de chiffres), qui résumera de façon standard la description formelle.

Établissement des « styles théoriques »

Chaque œuvre ayant été étudiée séparément de la façon la plus objective possible (mais évidemment par rapport à notre vision « géométrique » occidentale), il convient ensuite de procéder à une comparaison systématique multivariable. Elle se fera soit comme je l'ai fait en 1970, par la confrontation manuelle de tous les numéros d'identification morphologique (les formules descriptives), soit comme nous pouvons le pratiquer aujourd'hui par une analyse des données à l'aide d'un ordinateur. Ce travail, dans un cas comme dans l'autre, revient à *mettre en séries* les œuvres ayant des ressemblances constantes et donc pertinentes.

Chez les Fang il se trouve que, malgré une homogénéité globale, on rencontre des statues de *proportions très différentes*. Certaines sont très allongées, minces et graciles, d'autres sont trapues et massives. A l'intérieur du vaste complexe fang, ces proportions me sont apparues au cours de l'enquête (muséographique et de terrain) en relation avec une certaine diffé-

renciation ethnique : globalement et compte tenu de la répartition géographique des groupes à la fin du XIX^e siècle, les styles longiformes sont plutôt septentrionaux et les styles bréviformes méridionaux.

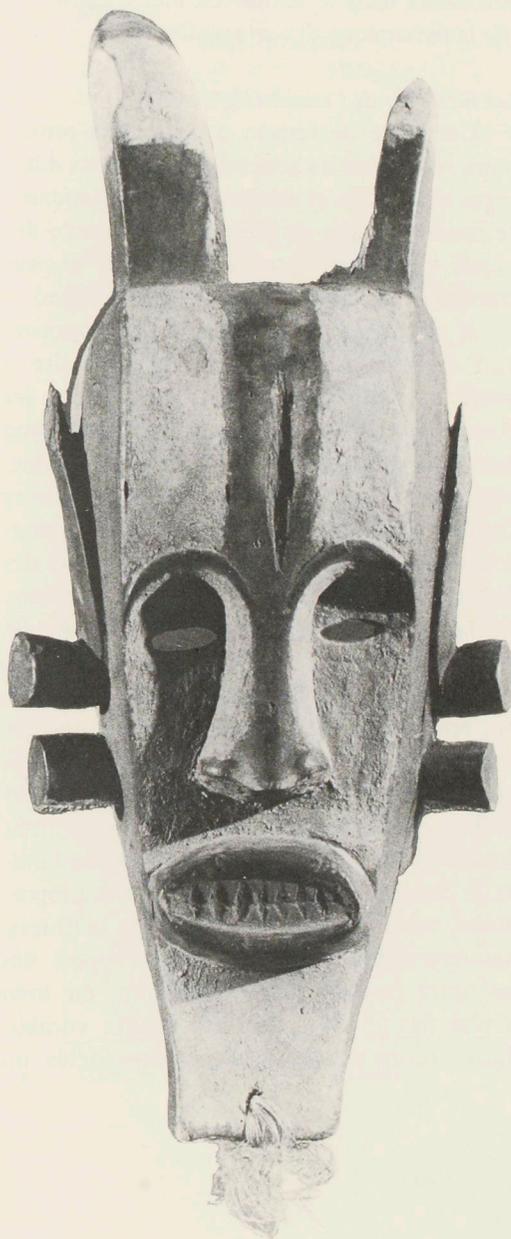
Mais le ou les éléments discriminatoires peuvent être différents : pour la statuaire dogon, c'était l'agencement des volumes dans l'espace et la liberté technique par rapport à la matière (J. Laude) ; pour les masques dan/guéré, le rapport à la réalité représentée (P. Vandenhoute) — réalisme idéalisé et expressionnisme primitif. A. Leroi-Gourhan pensait que, d'une manière générale dans l'art primitif, c'est la notion d'intervalle qui est valable et notamment les intervalles entre les détails vitaux de la statue (œil, bouche, nombril, sexe, etc.). Il s'agit alors de définir géométriquement un « rythme statuaire ».

Les résultats de l'analyse multivariable permettent de déterminer les caractéristiques minimales mesurables de chaque série, celle-ci étant discriminée par une approche statistique.

Ces « styles » théoriques étant établis à titre d'approche préliminaire, la recherche est-elle finie et les styles réels fondés ? Non, bien sûr, mais on a là une ébauche comprenant tous les éléments permettant de mener l'enquête anthropo-stylistique elle-même, qui seule pourra permettre de proposer un reflet de la réalité, celle-ci étant issue de l'histoire et vécue par des peuples vivants. Sur ce canevas de lignes et de mesures, il reste à tisser toute l'épaisseur du réel, la richesse de l'imaginaire et de l'inspiration individuelle des artistes, fruit d'une dynamique foisonnante d'emprunts et d'influences réciproques.

L'enquête anthropo-stylistique

Le premier point, et le plus important, est de se rendre compte de la nécessité absolue d'une bonne connaissance du milieu. L'art traditionnel étant une des expressions privilégiées de la société, il paraît impossible de l'envisager, de l'étudier, de le classer et de le comprendre en négligeant délibérément la



MASQUE DU SO A CORNES
REGION DES FANG NTUMU
BOIS POLYCHROME
MUSÉE DE LÛBECK (COLLECTÉ EN 1907)

civilisation qui l'a suscité, créé et utilisé, du moins si l'on veut éviter les dangers de l'ethnocentrisme.

P. Francastel, J. Maquet et J. Laude ont déjà posé les problèmes du rapport de l'œuvre avec la société et de la place du sculpteur dans son groupe (liberté d'expression, rôles social et religieux), tous problèmes qui ne peuvent être explicités que par une enquête de terrain. Au niveau d'une région, cette connaissance directe permettra également de localiser exactement les styles, de valider les groupements théoriques, d'étudier les influences, de préciser l'ordre de succession dans le temps, en bref d'étudier *in situ* la dynamique des arts plastiques.

Les modalités de l'enquête de terrain

L'enquête de terrain a deux buts principaux : délimiter les zones d'influence des différents sous-styles et situer les *foyers stylistiques* ; se rendre compte de l'importance rituelle des objets (utilisation) et des *conditions de leur création* (techniques, artistiques, spirituelles).

A titre d'exemple, pour ce qui concerne l'art statuaire des Fang, le questionnaire a porté sur le problème de la sculpture, les connaissances générales sur les coutumes fang ayant été obtenues par ailleurs (bibliographie, séjour sur le terrain). J'ai essayé de retrouver des *sculpteurs* et des *initiés*, enfin des informateurs capables de me répondre, la plupart des jeunes de moins de 30 ans en étant incapables.

Les sujets abordés ensuite ont été : les sculpteurs célèbres ; les techniques de fabrication (fréquence de fabrication et circonstances, les bois, choix, abattage, traitement, techniques de taille, décoration) ; signification des statues (représentations féminine et masculine, représentations animales, maternités, bustes et têtes seules), signification de l'attitude des personnages sculptés et des proportions, identification et sens des coiffures, tatouages, barbe, bijoux, etc. ; rapport des masques et des statues ; définition du *Byéri* (culte des ancêtres chez les Fang) : vocabulaire, terminologie, crânes surmodelés ou

peints, consultation du *Byéri*, sacrifices, officiants, interdits, initiation (rôle des reliques et des statues) ; définition du *Mélan* (société initiatique liée au *Byéri*) ; rapports du *Byéri* et du *Mélan*, manifestations, fréquence des rites, nature des cérémonies, rôle des jumeaux ; disparition progressive du *Byéri* et du *Mélan* : conditions de cette disparition (rituels et statuaire) et cause de la survivance de certains masques.

A la suite du questionnaire, j'ai proposé à chacun de mes informateurs un test consistant à *identifier et localiser* un certain nombre d'épreuves photographiques représentant chacune une pièce caractéristique des sous-styles théoriques. Dans une série de dix-huit clichés, j'ai introduit des figures de reliquaire étrangères à l'ethnie fang (*kota-mahongwé*, *kota-obamba*, *sango*), afin d'apprécier dans quelle mesure les sculpteurs pouvaient *reconnaître* les œuvres apparentées stylistiquement aux leurs.

L'enquête de terrain vient toujours compliquer la classification théorique initiale, montrer que les faits humains ne se laissent pas facilement mettre en catégories strictes et que la réalité est têtue. C'est à l'expérience que l'on s'aperçoit que le contact direct de terrain est absolument indispensable pour arriver à quelque chose qui *approche* de la réalité objective, même dans le domaine des arts plastiques. Ce contact est encore possible quelques années pour l'étude de l'art ancien, bien que les derniers sculpteurs aient presque tous disparu sans aucune postérité artistique. L'enquête vient compléter une documentation le plus souvent très déficiente et apporter les éléments indispensables à une réflexion authentique du problème.

Le dépouillement des questionnaires et du test des photographies a introduit des subdivisions nouvelles dans les grands ensembles déjà délimités. On a ainsi déterminé plusieurs sous-styles typiques dans la série brévisiforme (avec détails pertinents) qui nous sont apparus sur le terrain — par exemple, la coiffure à trois coques des Mvaï.

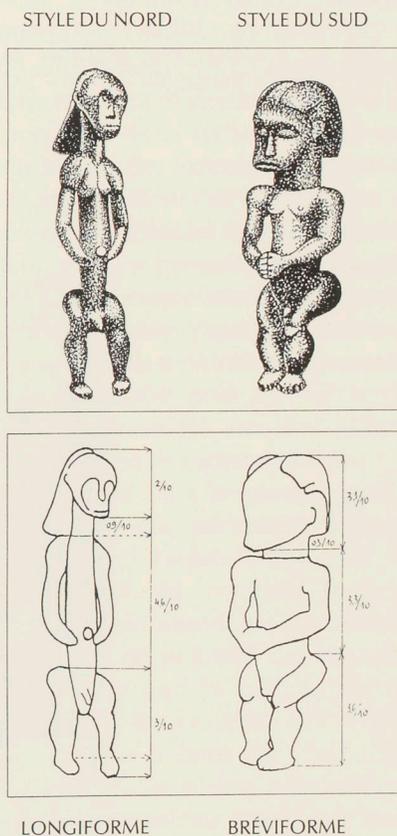
L'histoire des peuples et leurs migrations expliquent certaines influences et la forme actuelle des sous-styles. On a pu se rendre compte qu'il y avait des formes de transition (équiforme) qu'on pouvait décomposer et analyser.

Le rapport des deux démarches peut s'exprimer ainsi :

| Analyse théorique | Hyperlongiforme | Longiforme | Equiforme | Bréviforme |
|--------------------|-----------------|------------|----------------------|------------|
| Enquête de terrain | NGUMBA MABEA | NTUMU | BETSI-NZAMAN MVAI | OKAK |

On voit qu'il n'est pas possible de dire, par exemple, que toutes les statues *ntumu* sont hyperlongiformes, ni que toutes les statues longiformes sont *ntumu*. Il y a des nuances importantes. Les sous-styles sont caractérisés par une majorité d'objets (une tendance) encore entourée d'exceptions, reconnaissables cependant à d'autres détails suffisamment pertinents. Seules les catégories extrêmes ne se recouvrent pas : *ngumba*-hyperlongiforme/*mvai*-bréviforme. En revanche, la catégorie intermédiaire équiforme éclate en deux classes se répartissant en *ntumu* ou *nzaman/mvai/betsi*, suivant les cas. On arrive ainsi à découvrir dans l'ensemble « homogène » *fang* deux foyers bien distincts, dont l'existence s'explique par l'étude des migrations (deux courants principaux, le premier *betsi* — les conquérants —, le second *ntumu* — ceux qui mirent en valeur le pays).

On aboutira, enfin, à une dynamique des styles, par l'étude de tous les courants d'échanges artistiques dans la zone comprise entre la Sanaga au Cameroun et l'Ogooué au Gabon.



dessins Domenico Terrana et Louis Perrois

Le grand scandale, en fait, est d'avoir osé, après quelques autres, *mesurer* l'art africain, de l'avoir observé, scruté, découpé et mis un moment en formule. Malgré toutes les précautions prises, c'est ce point de vue qui choque. Comment « géométriser » l'inspiration et les pulsions de la création pure ?

Conscient des limites de l'approche morphologique, même très adaptée et pondérée par son coefficient de correction anthropologique et historique, je pense que les créations plastiques africaines participent d'un ensemble

complexe d'ordres *spécifiques* dont les « styles » reconnaissables et identifiables sont les indices formels. L'Afrique a droit, elle aussi, à une logique de l'imaginaire. Ses arts sont construits et voulus, jamais instinctifs ni conjoncturels.

Ce sont ces logiques, au-delà des impressions de délectation visuelle et fantasmatique qu'elles nous procurent, qu'il convient de découvrir et de prouver, pour contribuer à ce rééquilibrage culturel entre l'Afrique Noire et l'Occident dont nous sentons tous la nécessité aujourd'hui.

NOTES

1. Cette méthode est issue de tout un ensemble de travaux et notamment de ceux de F. Olbrechts, P. Vandenhoute et A. Leroi-Gourhan (voir L. Perrois, *Statuaire fang, Gabon*, ORSTOM, Paris, 1972, et *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon*, ORSTOM, Paris, 1977).

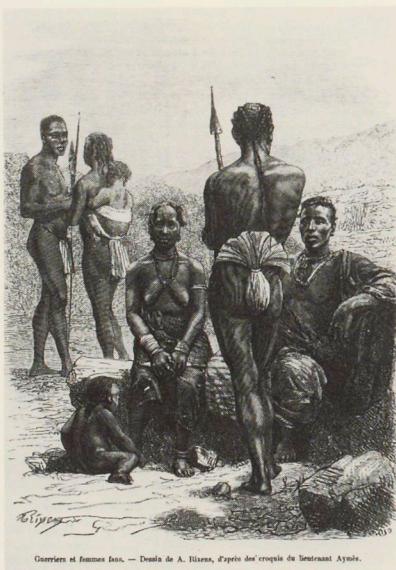
2. La notion même de « tribalité » au sens donné par W. Fagg est à utiliser avec prudence dans la mesure où l'espace ethnique ou « tribal » reste très

ouvert sur l'extérieur. L'ethnie n'a donc pas, sur le terrain, de limites nettes et commodes.

3. Des pièces authentiques, autant qu'il est possible d'en juger : objets conçus et fabriqués par des Africains pour des Africains.

4. Mais une série « atypique » peut être dûment identifiée plus tard (exemple : le sous-style des Mabéa du Sud-Cameroun).

5. Pour classer les œuvres Dogon, J. Laude s'était basé sur la complexité relative de la sculpture par rapport à la bûche d'origine.



Guerrriers et femmes fang. — Dessin de A. Rixens, d'après des croquis du lieutenant Aymés.

A. RIXENS
GUERRIERS ET FEMMES FANG
DESSIN D'APRÈS DES CROQUIS DU LIEUTENANT AYMÉS
VOYAGES DE S. DE BRAZZA
(TOUR DU MONDE, 1883)

UN PRIMITIVISME SANS EMPRUNTS

BOAS, NEWMAN ET L'ANTHROPOLOGIE DE L'ART

CARLO SEVERI

En septembre 1946, en présentant une exposition d'art d'Indiens de la côte du Nord-Ouest, Barnett Newman écrivait :

Il est de plus en plus apparent que, pour comprendre l'art moderne, on doit comprendre les arts primitifs. Car, de même que l'art moderne constitue une île de révolte dans le cours de l'esthétique occidentale, les multiples traditions artistiques primitives existent à part comme des réussites artistiques authentiques qui ont fleuri sans emprunter à l'histoire européenne¹.

Tout en postulant un rapport très étroit entre son travail de peintre et l'art des Primitifs, Newman propose ici une esthétique où la référence primitiviste ne passe pas, comme chez bien des peintres modernes européens, par l'emprunt direct de formes.

Le grand peintre new-yorkais fait appel à une *volonté rituelle* (*ritualistic will*²) de création qu'il attribue aux artistes amérindiens (*The first man was an artist* est le titre d'un de ses écrits de cette période), et en même temps poursuit une recherche formelle libre de toute imitation. Il ne veut pas emprunter des thèmes visuels à l'art des Primitifs, mais il s'y réfère comme à une recherche parallèle. Cette attitude n'est pas isolée dans le New York des années 40. Newman la partageait avec d'autres artistes, parmi lesquels figuraient Gottlieb, Still, Rothko et Kline³. Cette approche, animée par un sentiment d'extrême intimité avec les artistes primitifs (« être un artiste, c'est faire, c'est être cela, semble dire Newman en présentant les pein-

tures kwakiutl), c'est celle d'un des grands courants du primitivisme du XX^e siècle, celui que Rubin et ses collaborateurs ont le moins exploré⁴. C'est peut-être aussi l'approche qui reste vivante aujourd'hui dans l'œuvre de peintres et de sculpteurs comme Beuys et Twombly. Ce sentiment de solidarité, presque de fraternité, que Newman ressent vis-à-vis des artistes amérindiens met en question un autre partage : celui qui sépare le travail des artistes contemporains de la recherche anthropologique sur les arts des sociétés dites primitives.

J'ai essayé ailleurs de donner une définition du champ d'études de l'anthropologie de l'art qui, tout en permettant de comprendre l'histoire des interprétations occidentales des arts primitifs, puisse s'appliquer à toute œuvre d'art⁵. Je voudrais montrer ici comment, dans la même perspective, peut se penser ce rapport qui perdure entre les arts dits primitifs et certaines recherches contemporaines.

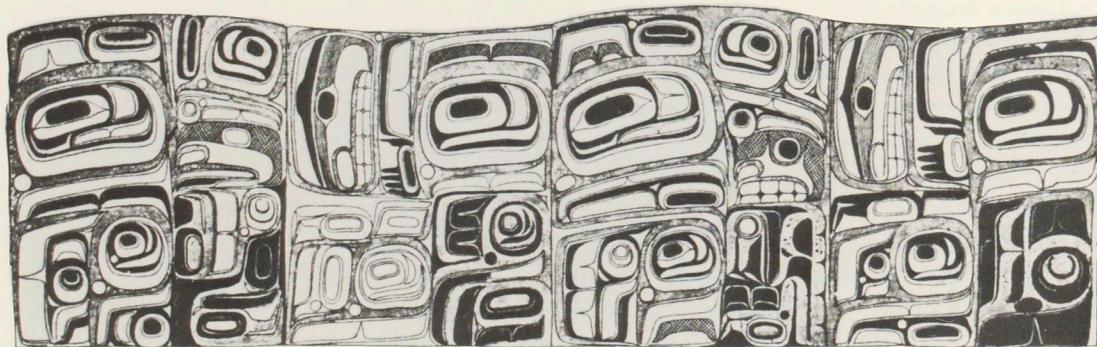
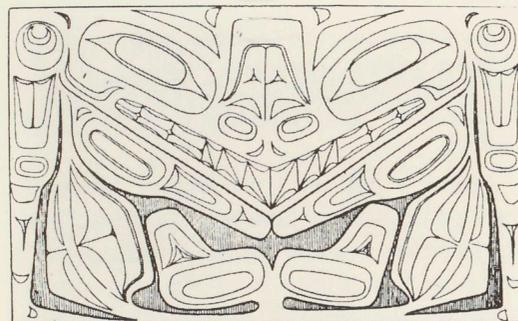
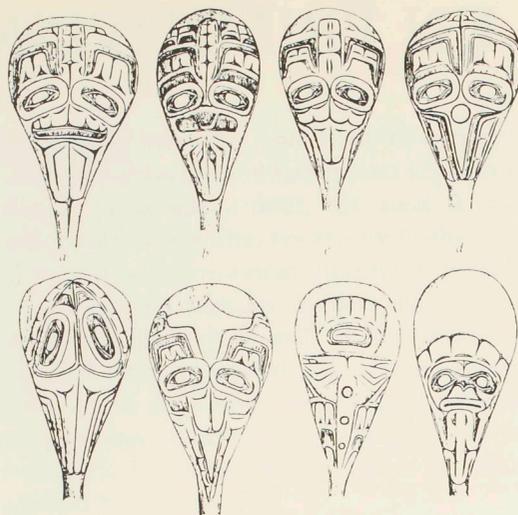
Le mot latin *ars* a longtemps gardé deux sens distincts, qui paraissent aujourd'hui éloignés l'un de l'autre. D'une part — écrit Panofsky (1987, éd. originale 1943) — *ars* indique la capacité consciente et intentionnelle de l'homme « de produire des objets, de la même manière que la nature produit des phénomènes ». En ce sens, « l'activité d'un architecte, d'un peintre ou d'un sculpteur pouvait encore, en pleine Renaissance, être désignée comme *ars*, au même titre que celle

d'un tisserand ou d'un apiculteur ». D'autre part, le terme *ars* désignait aussi — dans un usage presque disparu aujourd'hui — un ensemble de règles, ou de techniques, que la pensée doit suivre pour représenter le réel. Ainsi, non seulement les règles de l'argumentation logique étaient pour sophistes et stoïciens un *ars*, mais aussi ce que nous appelons aujourd'hui astronomie a pu s'appeler pendant des siècles *art des étoiles*.

A partir de la double articulation de ce concept, qui a presque disparu de notre tradition, on peut affirmer que *l'étude du rapport que chaque culture établit entre ces deux aspects de la notion d'art — entre certaines formes de connaissance et certaines techniques de conception et de production d'images — constitue l'objet de l'anthropologie de l'art*. La tâche de l'anthropologue est donc de comparer, dans toute œuvre d'art, le travail de la technique et celui de la pensée.

En fait, dans cette rencontre entre la recherche de Newman et le travail des artistes kwakiutl — entre une attitude de révolte contre la tradition occidentale et les productions plastiques venant des sociétés depuis toujours étrangères à celle-ci — la notion qui fait problème est précisément celle de *technique*.

Dans les premières recherches de Boas (1927) — qui s'inscrivent dans une tradition



en haut à droite :
GRAVURES SUR CUILLETS EN CORNE
a MONSTRE MARIN
b AIGLE
c CASTOR
d CORBEAU
e BALEINE
f CORBEAU
g DLIA (?)
h SOLEIL

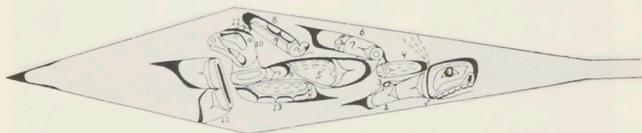
BOÎTE ARDOISE
DESSIN REPRÉSENTANT UN POISSON HAIDA
(EXTRAIT DE : FRANZ BOAS, *PRIMITIVE ART*,
DOVER PUBLICATIONS, NEW YORK, 1955)

en bas :
BOÎTE PEINTE
(EXTRAIT DE : FRANZ BOAS, *PRIMITIVE ART*,
DOVER PUBLICATIONS, NEW YORK, 1955)

d'études remontant aux travaux de Riegl⁶ et de Semper⁷ — les productions plastiques des sociétés primitives avaient acquis le statut d'œuvres d'art précisément grâce à une réflexion sur la technique :

Une sensibilité intuitive pour la forme doit exister dans toute société, écrit Boas. La connaissance que nous avons des œuvres des artistes primitifs nous montre que cette sensibilité est étroitement liée à l'expérience technique⁸.

Le critère qui le guide dans ses analyses de l'art de la côte du Nord-Ouest est clair : il y a art là où la maîtrise absolue d'une technique aboutit à une *forme parfaite*. Cette forme peut alors dépasser la simple fonction de l'objet utilitaire et devenir le modèle d'un style. Celui-ci dépend aussi bien de l'organisation particulière d'une culture que de contraintes inhérentes à toute représentation de l'espace. Or, il existe, selon Boas, seulement deux manières de représenter l'espace : l'une se réfère directement à la vision et représente les



objets, en imitant l'œil, dans une perspective unifocale. L'autre représente les objets non comme ils se présentent dans la vision, mais plutôt tels qu'ils sont représentés par l'esprit. Ainsi, un sculpteur de la côte du Nord-Ouest peut multiplier les perspectives et représenter un animal à partir de plusieurs points de vue simultanés, ou même combiner les *disiecta membra* d'un dauphin et d'une femelle phoque pour nous montrer le fruit monstrueux de leur métamorphose.

L'art primitif n'est donc ni naïf ni rudimentaire : au contraire, en choisissant une *variante* spécifique de l'organisation mentale de l'espace, il construit la complexité là où notre

regard est habitué à simplifier. Lorsque nous regardons un tableau construit à partir d'une perspective illusionniste, nous nous attendons à une représentation simplifiée de l'objet pour *imaginer* la totalité complexe des traits qui le constituent. L'art primitif suit le chemin inverse : il tend vers une représentation complexe des traits de l'objet, pour que nous construisions mentalement sa présence réelle ; pour que nous puissions *l'imaginer* plus complètement que ne peut le faire le simple regard. Ce type de représentation — lorsqu'il atteint cet état de perfection dont parle Boas — établit une telle tension entre le vraisemblable et l'invisible qu'il produit l'illusion d'un espace irréel : les coordonnées qui le définissent ne sont pas celles du regard.

Nous avons vu que la découverte de cette conception de l'espace dans l'art kwakiutl est chez Boas le résultat d'une réflexion sur l'expérience technique. Or, si l'on s'en tient aux textes des protagonistes de l'École de New York, cette notion semble avoir disparu de la définition même de l'art : « L'art se définit non par sa technique de production, manuelle ou autre, mais par la forme de société où il apparaît », écrit Harold Rosenberg dans un texte de 1971 consacré à l'œuvre de Marcel Duchamp⁹.

Ici comme ailleurs dans les écrits de Rosenberg, la compréhension de la pensée d'un artiste se trouve confrontée à une réflexion sur la nature publique (voire politique) de l'art. « Aujourd'hui, l'art lui-même est la critique », écrit-il dans un texte plus récent (1983) : concevoir et interpréter des formes, c'est s'interroger sur la place de l'art (et, à travers l'art, de *l'invention*) dans la société.

Que ces pensées surgissent d'une réflexion sur Duchamp n'est naturellement pas un hasard. Parmi les grands découvreurs de ce siècle, Duchamp est peut-être celui qui a le plus clairement indiqué qu'avant même d'être une forme qui s'offre au regard, l'œuvre d'art est un *acte*, et qu'aucune forme ne peut se

comprendre sans analyser la séquence de gestes par lesquels l'artiste réalise l'espace mental, dont l'œuvre n'est qu'un aboutissement, ou qu'un fragment — comme le dit Rosenberg à propos de Mondrian dans *Art on the Edge* (1983).

La mise en place de cette séquence ne peut nullement se confondre avec un procédé technique. Ce mot, semble penser Rosenberg, nous tend trop de pièges. Il doit donc être soigneusement redéfini, lorsqu'il s'applique à l'art moderne :

Dans les relations nouvelles entre l'art et l'histoire, les automatismes qui opéraient dans l'habileté artisanale ont été remplacés par des actes de l'esprit qui interviennent au tout début de l'œuvre... Leur effet est de retrancher l'art du domaine de l'habitude, de la dextérité manuelle et du goût traditionnel, pour le faire passer dans celui de la philosophie¹⁰.

Cette vision — peut-être excessivement intellectualiste — du travail du peintre abstrait ne doit pas nous faire oublier que cette séquence préliminaire de gestes de l'artiste « qui interviennent au tout début de l'œuvre » — celle qui définit son style et sa pensée — vise avant tout la définition d'un espace. L'œuvre d'un peintre éloigné de toute tentation primitiviste comme le premier De Chirico illustre clairement ce point. Dans ses premières œuvres — qui ont eu, par-delà le surréalisme et à travers Duchamp, une influence profonde sur l'École de New York — l'intensité des images ne résulte jamais des objets qui apparaissent dans les tableaux ni, comme on l'a trop souvent répété, de leur assemblage incongru. La force de certaines *Places d'Italie*, de certains *Autoportraits*, vient du fait que les coordonnées de l'espace peint sont à un tel point insoutenables pour le regard qu'elles finissent par nous montrer un espace physiquement impossible : un espace que le regard ne peut jamais entièrement saisir.

Ce qui est aboli dans ces scènes, c'est l'horizon dans lequel les objets — et celui qui les regarde — se trouvent inscrits. Regardons certains paysages urbains de la période ferra-

raise : aucune ville, aucun paysage ne peut avoir un horizon si rapproché. Le raccourci vertigineux du peintre indique un point dans l'espace qui ne peut exister. Pourtant, la place est là, silencieuse. Un train passe, derrière les arcades, l'ombre d'une jeune fille s'entrevoit. Elle a un jouet dans la main. L'imagerie paraît onirique, parce que l'espace où elle apparaît ne peut exister dans le monde que nous connaissons. Ce découpage irréal de l'espace vise donc



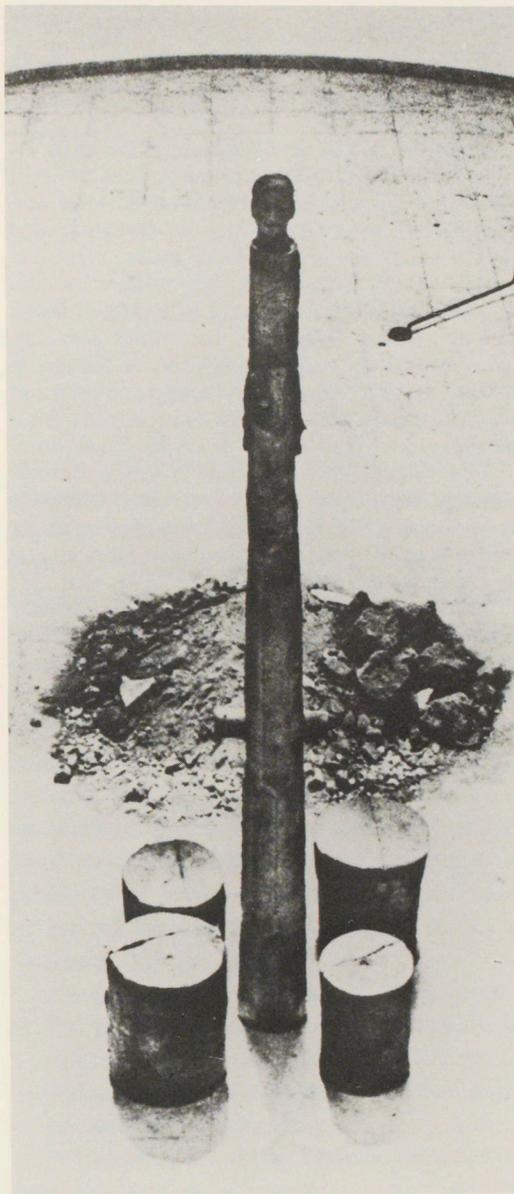
à refléter, comme De Chirico l'écrira plus tard, le mécanisme même de la pensée¹¹.

Avant les avant-gardes, le travail technique du peintre (l'habileté artisanale, disait Rosenberg) visait *en premier lieu* la reproduction d'un modèle spatial unique et vraisemblable. Dans la peinture du XX^e siècle — pour ces peintres au moins qui considéraient, avec Mondrian, que « la surface des choses naturelles est belle, mais son imitation est chose morte »¹², la

GIORGIO DE CHIRICO
MÉDITATION AUTOMNALE, 1912
HUILE SUR TOILE, 54 x 69,8
COLLECTION PRIVÉE, ÉTATS-UNIS
PHOTO ERIC POLLITZER, NEW YORK

construction d'un espace *physiquement impossible* est le premier geste de la technique. Dans cet acte de définition de l'espace — qui *précède* toute intervention des images — l'artiste contemporain identifie *ars* de la pensée et *ars* de la technique. Le choix de l'abstraction radicale coïncide alors avec une recherche imaginaire des origines de la représentation picturale. Ce que l'artiste kwakiutl montre à Newman, c'est la possibilité de concevoir un espace où l'univers de la pensée peut se faire image (« le moi, terrible et constant, est à mes yeux le sujet de la peinture », déclarait-il en 1965) ; un lieu où les formes abstraites de la géométrie peuvent s'éloigner définitivement de toute référence à l'expérience quotidienne de la vision, pour devenir « un langage de passion »¹³. Dès lors, l'invention technique tend à s'identifier avec le parcours de la pensée.

Aujourd'hui, à travers l'œuvre d'autres artistes, la définition de l'espace reste parfois très proche de cette vision des arts primitifs. Voyons un dernier exemple : le *Tram Stop* que Beuys a réalisé en 1976 à la Biennale de Venise. Ici, tous les éléments de l'image (le tumulus de gravats, les quatre rondins de bois autour de l'image d'un homme, la ligne du tram et le tuyau qui dessinent une perspective dans un lieu qui suggère irrésistiblement l'abside d'une petite chapelle) tendent à définir l'espace d'un autel. Pourtant, les coordonnées traditionnelles de l'espace rituel sont complètement absentes. A la place d'une icône entourée d'offrandes dans la semi-obscurité d'une chapelle, nous voyons les traces, apparemment dispersées au hasard, d'un culte privé, dont nous ne connaissons jamais les croyances. Comme dans l'art des Indiens d'Amérique, l'œuvre devient ici le lieu où une tension s'établit entre le vraisemblable et l'invisible. Pour Newman comme pour Beuys, l'art des Primitifs ne constitue pas un répertoire de formes à imiter. A travers l'identification de l'*ars* de la technique et de l'*ars* de la pensée qui



constitue l'idéal esthétique de leur travail, il leur offre à la fois le modèle d'un espace non illusionniste et *une série de techniques de la représentation mentale*. C'est dans l'espace défini par ces techniques — qui n'imitent plus le regard, mais l'esprit — que, désormais, chaque forme cherchera sa perfection.

JOSEPH BEUYS
STRASSENBAHNHALTSTELLE I
TRAM STOP I, 1976
SCULPTURE
© BEUYS VG-BILDKUNST, 1987

NOTES

1. H. Rosenberg, *Barnett Newman*, New York, Abrams, 1978, p. 241.
2. *Ibid.*
3. Rosenberg précise ainsi l'attitude de Newman vis-à-vis de la peinture européenne de ces années : « Newman a avancé le concept d'un art idéal sans références visuelles comme type de développement pour lequel les artistes américains étaient particulièrement doués. Même dans ses formes les plus abstraites, soutenait Newman, l'art européen restait lié à sa « nature sensuelle ». Les formes géométriques des puristes, comme Kandinsky et Mondrian, étaient en réalité l'équivalent d'arbres et d'horizons. Contre le naturalisme inhérent à la sensibilité européenne, un nouveau groupe de peintres américains, disait Newman, était en train de créer « un monde vraiment abstrait ». Pour ces artistes (Gottlieb, Rothko, Still et lui-même), il revendiquait un art entièrement libéré des restes des choses vues, un état de l'imagination virtuellement vide de tout. Les peintres abstraits américains étaient « chez eux dans le monde de l'idée pure », de même que les Européens étaient chez eux au milieu des corrélats objectifs des sensations ». (*op. cit.*, p. 37-38).
4. Voir l'étude de Varnedoe « L'expressionnisme

abstrait » dans W. Rubin (ed), *Primitivism in XXth Century Art*, catalogue de l'exposition du Museum of Modern Art, New York, 1986.

5. C. Severi, « Anthropologie de l'art », à paraître dans *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, Paris, PUF.
6. A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1923 (2^e éd.).
7. G. Semper, « London Lecture : November 11, 1853 », dans *Res-Anthropology and Aesthetics*, 6, 1983, et « London Lecture : December 1853 », dans *Res-Anthropology and Aesthetics*, 9, 1985.
8. F. Boas, *Primitive Art*, Oslo, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, 1927, p. 35.
9. H. Rosenberg, *Art on the Edge*, Chicago, Chicago University Press, 1983, p. 4.
10. *Ibid.*, p. 136.
11. Sur la pensée de De Chirico, voir P. Fossati, *La Pittura Metafisica*, Turin, Einaudi, 1988, et G. De Chirico, *Il Meccanismo del Pensiero*, Turin, Einaudi, 1987.
12. « Car la surface des choses est belle, mais son imitation est chose morte. Les choses nous donnent tout, mais leur représentation ne nous donne plus rien. » (Mondrian, *Carnets de 1914*, cit. dans M. Seuphor, *Piet Mondrian*, Paris, Flammarion, 1956, p. 116).
13. H. Rosenberg, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 37.

ART AUTRE — ART NÔTRE

SALLY PRICE

Dans quelques années, le monde occidental célébrera la découverte de l'Amérique, sans faire pourtant toujours remarquer qu'il s'agit, non de *la* découverte, mais de *sa* découverte de ces territoires. Évidemment, pour ceux qui y habitaient, le « Nouveau Monde » n'était pas aussi nouveau qu'il l'était pour les Européens de l'époque.

Une distinction identique mérite d'être faite pour la découverte de « l'art primitif » au cours de notre siècle¹. Dans les pages qui suivent, je me propose d'examiner les fonctions de propriétaire que les Occidentaux se sont données vis-à-vis de l'art des autres. Je prends comme point de départ l'observation de Pierre Bourdieu selon qui « les jeux d'artistes et d'esthètes et leur lutte pour le monopole de la légitimité artistique sont moins innocents qu'il ne paraît »². Car, si cette remarque s'applique au sein d'une seule société, elle acquiert une dimension beaucoup plus impressionnante dans le cas d'une société dominante qui juge et gère la production artistique des autres.

Tout d'abord, quelques remarques de base sur l'étude traditionnelle des « beaux-arts ». Il n'est pas difficile de constater que les historiens de l'art prennent, comme sujet principal d'enquête, la vie et l'œuvre artistique de certains individus et le déroulement historique de mouvements artistiques distinctifs. Tout comme l'histoire de la musique, de la littérature ou du théâtre, l'histoire de l'art est vue

comme une mosaïque de contributions faites par des individus dont les noms sont connus, dont les œuvres peuvent être distinguées, et dont les vies personnelles et le rapport qu'ils ont eu avec leur époque méritent d'attirer notre attention. Il existe, pourtant, une seule exception à cette définition de l'étude de l'art qui se centre sur la créativité individuelle et sur la chronologie historique. Dans la conception occidentale prédominante, une œuvre d'art provenant d'une origine hors des « traditions mondiales » est considérée comme l'artisanat d'un personnage sans nom qui représente la généralité de sa communauté et qui suit sans arrière-pensée les préceptes d'une tradition séculaire.

Avant de scruter ce personnage composite de plus près, il sera utile de passer brièvement en revue la place accordée à la créativité individuelle et à l'autorité de la tradition dans la littérature ethnologique.

D'une part, un grand nombre de descriptions de sociétés « primitives » sont écrites dans le temps-hors temps qu'on désigne par le terme « présent ethnographique » — un mode d'expression qui a pour effet d'extraire l'expression culturelle de sa dimension historique et donc d'amalgamer les individus et même des générations entières pour en faire une seule figure, représentative de sa société passée et présente. « L'indigène Trobriandais » dans les écrits de Malinowski et « le pasteur

Nuer » dans ceux de Evans-Pritchard furent construits dans le but de nous montrer les normes culturelles et les habitudes généralisées de leurs sociétés, plutôt que pour explorer les caractères différents des individus ou arriver à comprendre les développements chronologiques³. Ce genre d'approche survit de nos jours, guère touché par le débat actuel à propos du rôle de l'histoire dans la vie des peuples sans écriture.

D'autre part, il y eut toujours des ethnologues qui préconisèrent une attention plus aiguë au rôle de la créativité, de l'innovation et des changements historiques dans l'étude des autres sociétés. Franz Boas, par exemple, tout en affirmant le conservatisme de « l'art primitif » et l'influence pesante des traditions qui en forment la base, changea radicalement l'étude de l'art de « l'autre » en remplaçant l'objet d'art par l'artiste lui-même comme cible principale de l'enquête. Il mit l'accent sur l'importance d'une recherche qui pénètre la vision des gens dans la société elle-même et d'une étude qui soit attentive au rôle de la virtuosité, au processus artistique et à ce qu'il appela « le jeu de l'imagination » dans la création de la forme plastique⁴. Ses étudiants, qui représentèrent toute une génération de l'anthropologie américaine, continuèrent de développer cette optique dans leurs enquêtes de terrain, en définissant le rapport entre la tradition et la créativité (et donc leurs poids relatifs) comme une question à explorer soigneusement dans chaque société, plutôt qu'un trait généralisable au monde « primitif ». Leurs observations commencèrent à démontrer à quel point les artistes non occidentaux faisaient des choix dans leur travail (toujours dans le cadre d'une tradition formative spécifique) — choix qui manifestaient une conscience de leurs options esthétiques et qui représentaient parfois des innovations importantes. Par conséquent, les lecteurs d'une étude sur la poterie Pueblo par Ruth Bunzel, par exemple, se familiarisent, non seulement avec les caractéristiques de la poterie Zuni, Acoma, Hopi et San Ildefonso, mais

aussi avec les attributs plus spécifiques de l'œuvre de certaines potières telles que Maria Martinez et Nampeyo⁵.

A la même époque en Angleterre, Raymond Firth — qui essaya dans ses études de mieux comprendre comment la liberté de l'individu se réalisait dans le cadre des normes prescriptives de sa société — prêta attention à « la position de la faculté créatrice chez l'artiste indigène par rapport à sa conformité au style local »⁶. En faisant référence, dans ses écrits, à des individus spécifiques dont les vies avaient contribué à sa connaissance d'une société, Firth ouvrit la voie à l'emploi des noms propres dans les descriptions ethnologiques.

Laissant l'ethnologie pour en venir à l'histoire de l'art, nous constatons que « l'art primitif » a souvent servi de faire-valoir à l'art occidental comme champion de l'individualité de l'artiste. Vus dans ce contexte comparatif, les artistes indigènes d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique n'eurent souvent que le rôle de serviteurs passifs d'une tradition, suivant avec fidélité dans leur artisanat les normes héritées de leurs ancêtres. Mais parmi les historiens de l'art d'aujourd'hui comme parmi les ethnologues contemporains, on commence à reconsidérer de telles idées ; il y a maintenant un nombre croissant de chercheurs (quoique encore en minorité) qui appliquent une formation d'historien de l'art à l'étude sérieuse de « l'art primitif » (notamment en Afrique) — prêtant attention aux détails de la vie d'artistes individuels, faisant la chronique des changements au cours des années et affinant les distinctions stylistiques qui nous permettent d'établir les provenances et les dates de leurs produits. Aux États-Unis, Roy Sieber et Robert Farris Thompson furent parmi les premiers à souligner le dynamisme de l'art africain, à insister sur la faculté créatrice de ses auteurs et à exiger une appréciation de ceux-ci égale à celle qu'on accorde aux artistes occidentaux⁷. Le résultat de telles recherches commence à se traduire en nuances importantes dans l'image occidentale de « l'art primitif »,

même parmi des historiens de l'art plus traditionnels. William Rubin n'est pas seul parmi ses collègues dans l'étude de l'art moderne à admettre (tout en déclarant que « l'art tribal exprime un sentiment collectif plutôt qu'individuel ») que « les sculpteurs jouissent d'une plus grande liberté que beaucoup de commentateurs ne l'imaginent »⁸. Chez les historiens de l'art, donc, comme chez les ethnologues, il y a un nouveau programme de sensibilisation au rôle de l'individualité et de la créativité des artistes au-delà des sociétés occidentales.

Une fois l'existence de ces sensibilités constatée, interrogeons-nous sur la perspective de ces chercheurs et amateurs « d'art primitif » (toujours en majorité) qui gardent une vision moins nuancée de l'influence de la tradition et du rôle de la volonté collective chez les « Primitifs ». Considérons, par exemple, celle de Herschel B. Chipp, spécialiste distingué de l'art moderne qui a réfléchi aussi sur ce qu'il nomme « les styles artistiques des cultures primitives ». Chipp décrit, chez les Maori,

une restriction radicale du domaine dans lequel l'inventivité personnelle de l'artiste doit se limiter. (...) La perpétration d'une erreur d'ordre technique — une faute commise par (...) un sculpteur dans l'exercice des méthodes traditionnelles du travail — risquerait d'interrompre ou de détruire les voies coutumières de communication avec le monde des esprits, et serait expiée par des peines sévères qui pourraient même entraîner la mort⁹.

La dénégation de la créativité de l'individu s'exprime parfois en généralisations assez audacieuses. Henri Kamer, par exemple, déclare qu'en Afrique

il n'y a pas d'auteurs créateurs. (...) [L'artiste africain] produit des masques et des fétiches suivant les besoins du moment, mais toujours sur ordre des dignitaires de la tribu et jamais suivant l'inspiration du moment comme le ferait tout artiste conventionnel¹⁰.

De ce point de vue, l'identité d'un artiste donné perd de sa pertinence, puisqu'il participe à une production esthétique à la manière d'un ouvrier qui collabore à une chaîne de montage. Un saut conceptuel s'opère alors de

son manque de créativité individuelle à son manque d'individualité tout court. L'artiste devient « anonyme ».

Un grand nombre d'amateurs « d'art primitif » évoquent vaguement cet anonymat ; parfois, on rencontre une explication culturelle du phénomène :

L'identité du sculpteur individuel africain s'obscurcit parce que sa tâche consiste à manipuler des forces qui sont extérieures à lui-même ; donc, une fois que ces forces passent dans la sculpture, l'artiste tombe dans l'anonymat¹¹.

Cet emploi du singulier en parlant des artistes « primitifs » est une convention répandue qui a pour effet de suggérer leur manque de différenciation — c'est-à-dire leur anonymat — non seulement à l'intérieur de leur propre société, mais aussi dans le contexte plus vaste de l'activité de leurs confrères partout dans le monde. C'est en partie grâce à cette convention grammaticale qu'on arrive à faire des généralisations globales sur l'œuvre (et même le caractère) des artistes des quatre coins du monde — telles que, par exemple, une déclaration de Douglas Newton soutenant que « l'artiste primitif va du naturalisme à l'abstraction sans aucun embarras »¹².

Il n'est pas sans intérêt de se demander *pour* *qui* ces artistes sont anonymes, car on a parfois l'impression que l'anonymat est un trait inhérent à « l'art primitif » et non une construction imposée du dehors. Citons, par exemple, une critique journalistique du *Center for African Art* à New York, qui remarque :

Notre culture occidentale, si préoccupée par les noms, ne peut qu'être époustoufflée de se rendre compte que de telles œuvres sont anonymes¹³.

Serions-nous époustoufflés, nous, étrangers à la société de l'artiste, de ne pas avoir appris son nom ? Non, ce qu'un tel commentaire implique est que la suppression de l'identité de chaque artiste se produit chez lui, et que nous, en dépit de notre préoccupation pour les noms, sommes les héritiers innocents de cette « insouciance » des Primitifs. L'idée qu'on ne connaîtra jamais les noms des artistes facilite

ayant vécu et travaillé à une époque et dans un espace donnés, dont la carrière artistique eut un commencement, un déroulement et une fin, et dont l'œuvre influença et fut influencée par l'œuvre d'autres artistes — cette idée ne vient pas facilement à l'esprit²³.

D'autres chercheurs aussi commencent à pénétrer la pénombre qui enveloppe les artistes de la côte Nord-Ouest. Robin K. Wright fait la chronique des œuvres individualisées d'artistes Haida, tels que Charles Edenshaw, John Robson, John Cross, Tom Price, Gwaitehl et d'autres²⁴. Sur le cas d'objets faits au début ou au milieu du XIX^e siècle, il montre les ressources de l'analyse stylistique qui permet de distinguer l'œuvre d'un artiste donné. Et on fait de pareils progrès dans d'autres parties du monde. Dans une étude des arts Igbo au Nigeria, par exemple, Herbert M. Cole et Chike C. Aniakor notent :

Les mains individuelles sont reconnaissables dans la sculpture Igbo, comme dans l'ensemble de l'art africain, et les artistes ont été, et continuent d'être, bien connus dans leurs milieux²⁵.

Étant donné que l'entrée d'un exemplaire « d'art primitif » sur la scène du monde occidental s'effectue plus souvent par l'intermédiaire des marchands et des collectionneurs que par celui des ethnologues et des historiens de l'art, il nous est indispensable d'examiner les idées reçues, les attitudes et les expériences de ceux-là, si nous voulons comprendre le « clash » qui se produit autour de cette entrée. Ces quelques pages ne suffisent pas pour en relever tous les aspects. Mais prenons la seule question de « l'anonymat » pour suggérer comment les intérêts (personnels et culturels) des Occidentaux déterminent notre vision des « Primitifs », et réfléchissons sur le rôle que peut avoir un art sans signatures dans le cadre du marché de l'art occidental.

Enlevé de sa société d'origine, l'objet d'art « primitif » perd, dans la plupart des cas, son identité. Déposé dans la nôtre, il en acquiert une nouvelle. Ce remplacement d'un passeport étranger par une carte d'identité familière sert à faciliter l'introduction de l'objet dans un

système qui tourne autour de l'esthétique occidentale et de sommes d'argent importantes. En abandonnant ses « signatures », pour aboutir aux « pedigrees » occidentaux, on effectue un transfert de responsabilité en ce qui concerne sa paternité artistique²⁶.

Il n'est pas rare d'entendre des collectionneurs d'art africain et océanien affirmer que « l'anonymat » de l'artiste ajoute un élément important à leur enthousiasme. L'un d'entre eux, qui m'a entretenue un après-midi à Paris, devint très animé en parlant de cet aspect de sa passion. « Ça m'enchant énormément », dit-il. « Ne pas connaître l'artiste, ça me plaît énormément. » « Une fois qu'on apprend l'identité de l'artiste », continua-t-il, « l'objet cesse d'être de l'art primitif ». L'acteur Vincent Price (qui est aussi un collectionneur avide) exprima le même sentiment :

L'anonymat du créateur accroît, en effet, la valeur de l'objet d'art. (...) c'est notre ignorance même de ces hommes qui fournit une partie du mystère de leur création²⁷.

Durant plusieurs années, j'ai évoqué avec de nombreux amateurs « d'art primitif » cette prétendue question de l'anonymat. Leurs opinions se répartissent en deux catégories. La première affirme que seul le connaisseur doué et qualifié (par définition, un membre d'une société occidentale) peut identifier l'excellence esthétique d'un chef-d'œuvre. Un collectionneur m'entretint longuement de la qualité de « l'œil » d'un connaisseur, décrivant en détail la nature des considérations esthétiques, le rôle de la subjectivité, etc. A la fin de son discours, je lui demandai si, à son avis, l'auteur d'un objet d'art « primitif » serait, parfois, conscient des éléments qu'il venait de relever. Sa réponse fut instantanée et catégorique : « Certainement pas ! » « L'artiste d'un tel objet », dit-il, « ne s'intéressera qu'à son aspect artisanal et à sa conformité aux normes communautaires ; il n'aura aucune appréciation de son mérite artistique, dont la découverte dépend du regard du connaisseur européen ». Ou, dans les mots d'Henri Kamer, « l'objet fabriqué

que leurs créateurs imitent instinctivement les lois de la nature. En aucun cas, ils ne sont le résultat d'une recherche sophistiquée et concertée, comme l'est l'art moderne occidental, mais d'un sens inné du monde¹⁹.

Pour ceux qui pensent avec Huyghe que les arts de l'Afrique et de l'Océanie sont fabriqués par des artistes *anonymes* en train d'exprimer des pensées *communautaires* au moyen de processus *instinctifs* qui se produisent dans la *partie inférieure du cerveau*, il n'y a qu'un petit pas à faire pour arriver à la conviction que ces arts n'ont pas d'histoire. L'homogénéisation des personnes et celle des générations se renforcent ; comme le dit un commentateur :

Ces artistes anonymes se voient comme un maillon de la chaîne sans fin des générations²⁰.

Même ceux qui essaient de respecter l'historicité de « l'art primitif » éprouvent une certaine difficulté à se débarrasser de la notion de son absence. Claude Roy, par exemple, ouvre son *Arts sauvages* avec l'observation qu'il existe, contrairement à l'opinion générale, des sociétés « primitives » qui connaissent et l'écriture et l'histoire, mais la phrase qui suit annule la portée de sa déclaration :

Ce ne sont pas des peuples sans mémoire, ce sont seulement des peuples qui ont mauvaise mémoire²¹.

Une histoire qui s'est déroulée en Australie peut servir à illustrer les conséquences de cette tendance à homogénéiser les artistes « primitifs » et à les exclure du passage du temps²². Tout a commencé en 1963 quand un collectionneur hongrois acheta une peinture sur écorce d'un artiste de la terre d'Arnhem nommé Malangi, pour en faire don au musée des Arts africains et océaniens à Paris ; au cours de la même année, des photos de plusieurs peintures du même artiste furent envoyées au directeur du comité chargé de la conversion de la devise australienne au système décimal qui, à son tour, les passa aux dessinateurs qui s'occupaient des nouveaux billets. Par cette voie indirecte, une peinture de Malangi a fini par paraître sur chaque billet d'un dollar australien, mais l'identité de

l'artiste fut perdue dans la mêlée. Grâce aux efforts d'un journaliste et d'un instituteur, qui reconnurent la main de Malangi et firent mention discrète d'une poursuite légale, le gouvernement admit son erreur et proposa non seulement une compensation financière, mais aussi une médaille gravée en reconnaissance de sa contribution artistique. Interrogé sur la raison de la négligence initiale, le gouverneur de la Banque centrale d'Australie répondit — et c'est le point révélateur pour la discussion présente — que tous ceux qui avaient vu la peinture présumèrent, automatiquement et sans arrière-pensée, qu'elle était l'œuvre de « quelque artiste aborigène traditionnel mort depuis longtemps ». La mise à distance de « l'art primitif » dans un passé lointain et anonyme — qui est pour beaucoup de personnes une simple affaire de bon sens — peut avoir une importance tangible dans la vie des auteurs de cet art ; l'histoire de Malangi n'est pas unique.

Quelles sont les alternatives à cette vision de l'artiste indifférenciable de ses aïeux dans le passé et de ses confrères dans le présent ? Des recherches actuelles commencent, par-ci par-là, à en proposer. Celle de Bill Holm, par exemple, combat l'idée de l'anonymat parmi les artistes de la côte Nord-Ouest du Canada, surtout en parlant de l'artiste Kwakiutl Willie Seaweed. Holm note :

Les artistes indigènes de la côte Nord-Ouest, comme les « artistes primitifs » d'autres cultures, furent, pour la plupart, rendus anonymes à notre époque. De plus, quand l'homme moderne (produit d'une société qui accorde beaucoup d'importance aux noms, à la renommée et aux actions individuelles) regarde une collection de masques ou d'autres œuvres d'art d'une culture exotique, il n'a pas tendance à envisager un créateur humain individualisé derrière chaque objet. Ce n'est que rarement que les étiquettes qu'il lit lui viennent au secours pour personnaliser les artistes sans visage. Parfois, un objet est identifié comme étant de la « côte Nord-Ouest » ou d'« Alaska » ou de « Colombie britannique ». Au mieux, une identification tribale pourrait être proposée (bien que la probabilité d'erreur soit considérable). L'idée que chaque objet représente l'activité créatrice d'un être humain spécifique,

ayant vécu et travaillé à une époque et dans un espace donnés, dont la carrière artistique eut un commencement, un déroulement et une fin, et dont l'œuvre influença et fut influencée par l'œuvre d'autres artistes — cette idée ne vient pas facilement à l'esprit²³.

D'autres chercheurs aussi commencent à pénétrer la pénombre qui enveloppe les artistes de la côte Nord-Ouest. Robin K. Wright fait la chronique des œuvres individualisées d'artistes Haïda, tels que Charles Edenshaw, John Robson, John Cross, Tom Price, Gwaitehl et d'autres²⁴. Sur le cas d'objets faits au début ou au milieu du XIX^e siècle, il montre les ressources de l'analyse stylistique qui permet de distinguer l'œuvre d'un artiste donné. Et on fait de pareils progrès dans d'autres parties du monde. Dans une étude des arts Igbo au Nigeria, par exemple, Herbert M. Cole et Chike C. Aniakor notent :

Les mains individuelles sont reconnaissables dans la sculpture Igbo, comme dans l'ensemble de l'art africain, et les artistes ont été, et continuent d'être, bien connus dans leurs milieux²⁵.

Étant donné que l'entrée d'un exemplaire « d'art primitif » sur la scène du monde occidental s'effectue plus souvent par l'intermédiaire des marchands et des collectionneurs que par celui des ethnologues et des historiens de l'art, il nous est indispensable d'examiner les idées reçues, les attitudes et les expériences de ceux-là, si nous voulons comprendre le « clash » qui se produit autour de cette entrée. Ces quelques pages ne suffisent pas pour en relever tous les aspects. Mais prenons la seule question de « l'anonymat » pour suggérer comment les intérêts (personnels et culturels) des Occidentaux déterminent notre vision des « Primitifs », et réfléchissons sur le rôle que peut avoir un art sans signatures dans le cadre du marché de l'art occidental.

Enlevé de sa société d'origine, l'objet d'art « primitif » perd, dans la plupart des cas, son identité. Déposé dans la nôtre, il en acquiert une nouvelle. Ce remplacement d'un passeport étranger par une carte d'identité familière sert à faciliter l'introduction de l'objet dans un

système qui tourne autour de l'esthétique occidentale et de sommes d'argent importantes. En abandonnant ses « signatures », pour aboutir aux « pedigrees » occidentaux, on effectue un transfert de responsabilité en ce qui concerne sa paternité artistique²⁶.

Il n'est pas rare d'entendre des collectionneurs d'art africain et océanien affirmer que « l'anonymat » de l'artiste ajoute un élément important à leur enthousiasme. L'un d'entre eux, qui m'a entretenu un après-midi à Paris, devint très animé en parlant de cet aspect de sa passion. « Ça m'enchanté énormément », dit-il. « Ne pas connaître l'artiste, ça me plaît énormément. » « Une fois qu'on apprend l'identité de l'artiste », continua-t-il, « l'objet cesse d'être de l'art primitif ». L'acteur Vincent Price (qui est aussi un collectionneur averse) exprima le même sentiment :

L'anonymat du créateur accroît, en effet, la valeur de l'objet d'art. (...) c'est notre ignorance même de ces hommes qui fournit une partie du mystère de leur création²⁷.

Durant plusieurs années, j'ai évoqué avec de nombreux amateurs « d'art primitif » cette prétendue question de l'anonymat. Leurs opinions se répartissent en deux catégories. La première affirme que seul le connaisseur doué et qualifié (par définition, un membre d'une société occidentale) peut identifier l'excellence esthétique d'un chef-d'œuvre. Un collectionneur m'entretint longuement de la qualité de « l'œil » d'un connaisseur, décrivant en détail la nature des considérations esthétiques, le rôle de la subjectivité, etc. A la fin de son discours, je lui demandai si, à son avis, l'auteur d'un objet d'art « primitif » serait, parfois, conscient des éléments qu'il venait de relever. Sa réponse fut instantanée et catégorique : « Certainement pas ! » « L'artiste d'un tel objet », dit-il, « ne s'intéressera qu'à son aspect artisanal et à sa conformité aux normes communautaires ; il n'aura aucune appréciation de son mérite artistique, dont la découverte dépend du regard du connaisseur européen ». Ou, dans les mots d'Henri Kamer, « l'objet fabriqué

en Afrique (...) n'est devenu *objet d'art* qu'à son arrivée en Europe »²⁸. De ce point de vue, on n'a aucun intérêt à chercher à établir l'identité de la personne qui fabriqua un objet « primitif » (« dénommé *artiste* et qu'il serait plus convenable de qualifier d'*artisan* », selon Kamer), puisqu'il ne fut ni conscient, ni responsable de ses qualités esthétiques. Selon les partisans de cette perspective, le connaisseur occidental fait pour les masques africains (par exemple) ce que Marcel Duchamp fit pour les urinoirs.

La deuxième réponse ne fait aucune allusion aux intentions de l'artiste ni à sa conscience esthétique, mais affirme plutôt que toute indication d'identité est, malheureusement, perdue à tout jamais. Selon ce point de vue, l'habitude de mettre le nom du collectionneur, mais pas celui de l'artiste, sur un cartel d'exposition (ou, dans un cas comme celui de Malangi, de rembourser le collectionneur occidental, mais pas l'artiste aborigène..., ou même de donner des noms de collectionneurs distingués aux sculptures africaines et indigènes pour pouvoir parler, par exemple, de la « tête Brummer ») provient tout simplement de l'impossibilité de connaître la trace de l'objet avant son entrée dans la société occidentale — ce qui est inhérent à la nature communautaire de son origine, à l'absence d'écriture dans le monde « primitif » et à la négligence des voyageurs d'une autre époque qui l'obtinrent en premier lieu.

Il faut reconnaître, bien sûr, qu'une grande partie des objets d'art occidentaux portent des « signatures » qui manquent sur la plupart des objets « d'art primitif ». Néanmoins, le regard le plus superficiel suffit à abolir l'illusion qu'une signature puisse établir facilement ou incontestablement la paternité artistique d'un objet. Au contraire, il y en a un nombre important qui servent de point de départ à des discussions complexes et à de larges débats entre savants — non seulement pour de grands chefs-d'œuvre, mais pour tout ce qui appartient à l'héritage artistique de la civilisa-

tion occidentale. On pourrait citer, pour en donner un seul exemple, le « faux » qu'on désigne comme « la Coupe Cellini », dont la discussion au long de cent pages parfaitement érudites dans le *Metropolitan Museum Journal* inspira une deuxième discussion également érudite à Joseph Alsop, autorité distinguée de l'histoire de l'art occidental²⁹. La recherche sur l'identité de cet objet s'étendit sur trois décennies, occupant tous les jours de travail du chercheur, sans faire mention (comme le fit un des participants dans ce débat³⁰) de toutes les nuits blanches qu'elle provoqua.

En partie à cause de la ségrégation traditionnelle entre les disciplines de l'ethnologie et l'histoire de l'art, on n'a pas tendance à imaginer qu'une énergie pareille à celle accordée à (par exemple) la Coupe Cellini pourrait donner des résultats significatifs hors du domaine de l'art occidental. Mais cette idée, qui commence à germer parmi des chercheurs contemporains, peut aider à écarter l'ethnocentrisme culturel qui a toujours imprégné l'étude occidentale de l'art. Tout comme l'exposition *Magiciens de la terre*, elle nous rappelle que la distinction entre « centre » et « périphérie » est une construction relative à l'observateur et qu'elle sert souvent à entraver la connaissance humaine. En abandonnant, enfin, cette vision de l'étude de l'art comme chasse gardée, cette exposition nous ouvre la voie vers une appréciation de l'art « autre » aussi approfondie que celle que nous avons du nôtre.

NOTES

1. Pour une discussion critique de la notion d'« art primitif », voir S. Price, « Art primitif : regards civilisés », *Gradhiva*, tome IV, 1988, p. 18-27, et *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
2. P. Bourdieu, *La distinction*, Paris, éditions de Minuit, 1979, p. 60.
3. « Avant tout, on doit savoir que nous devons étudier des manières de penser et de sentir qui sont stéréotypées. En tant que sociologues, nous ne

sommes pas intéressés par ce que A ou B pourraient individuellement éprouver dans le cours accidenté de leurs expériences personnelles. Nous sommes intéressés seulement par ce qu'ils sentent et pensent en tant que membres d'une société donnée » (B. Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, 1922, p. 23).

4. F. Boas, *Race, Language and Culture*, New York, The Free Press, 1940, p. 589.

5. R. Bunzel, *The Pueblo Potter: a Study of Creative Imagination in Primitive Art*, New York, Dover, 1972 (éd. originale 1929).

6. R. Firth, *Art and Life in New Guinea*, New York, AMS Press, 1979 (éd. originale 1936).

7. Pour apprécier cette nouvelle attention à l'histoire dans l'étude de « l'art primitif », il faut commencer par rejeter certains préjugés qui s'attachent trop facilement aux sociétés sans écriture. Le fait que l'histoire de l'art dans une telle société rende manifeste une mémoire sélective et motivée (fortement influencée par une idéologie culturelle envers la politique, la parenté, les rôles de l'homme et de la femme, le rapport entre dieux et humains, etc.) ne doit que souligner sa ressemblance à l'histoire de l'art dans le monde occidental ; voir S. Price, « Sexism and the Construction of Reality », *American Ethnologist*, tome X, 1982, p. 460-476, et « L'esthétique et le temps », *Ethnologie*, tome LXXXII, 1986, p. 215-225.

8. W. Rubin (ed.), « Primitivism » in *20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

9. H.B. Chipp, « Formal and symbolic factors in the art styles of primitive cultures », dans *Art and Aesthetics in Primitive Societies : an Anthology* (C.F. Jopling ed.), New York, E.P. Dutton, 1971, p. 168.

10. H. Kamer, « De l'authenticité des sculptures africaines/The authenticity of African sculptures », *Arts d'Afrique Noire*, tome XII, 1974, p. 17-40.

11. D. Duerden, *African Art*, Feltham/Middlesex, Paul Hamlyn, 1968, p. 16.

12. D. Newton, *The Art of Africa, the Pacific Islands, and the Americas*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 53.

13. G. Glueck, « Show from France opens new

Center for African Art », *New York Times*, 21 septembre 1984, p. C1, C28.

14. L. Sigel, « A private collection at the Art Institute of Chicago », *African Arts*, tome V, 1971, p. 50-53.

15. P. Wingert, *Primitive Art : its Traditions and Styles*, New York, Oxford University Press, 1962, p. 377.

16. G. Rodrigues, « Évolution et psychologie des collectionneurs d'art africain », *Antologia di Bella Arte*, tome XVII/XVIII, 1981, p. 23.

17. J. Darrulat, « African art and its impact on the Western world », *Réalités* (édition anglaise), n° 273, 1973, p. 42, 45.

18. R. Huyghe, « African and Oceanic art : how it looks from the West », *Réalités* (édition anglaise), n° 273, 1973, p. 67.

19. *Ibid.*, p. 67.

20. O. Bihalji-Merin, « Art as a universal phenomenon », dans *World cultures and modern art* (Siegfried Wichmann ed.), Munich, Bruckmann Publishers, 1972, p. 7.

21. C. Roy, *Arts sauvages*, Paris, Delpire, 1957, p. 7.

22. D.H. Bennett, « Malangi : the man who was forgotten before he was remembered », *Aboriginal History*, tome IV, n° 1, 1980, p. 42-47.

23. B. Holm, « The art of Willie Seaweed : a Kwakiutl master », dans *The human mirror* (Miles Richardson ed.), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974, p. 60.

24. R.K. Wright, « Anonymous attributions », dans *The box of daylight* (B. Holm ed.), Seattle, Seattle Art Museum et University of Washington Press, 1983, p. 139-142.

25. H.M. Cole et C.C. Aniakor, *Igbo arts : community and cosmos*, Los Angeles, Museum of Cultural History, 1984, p. 24.

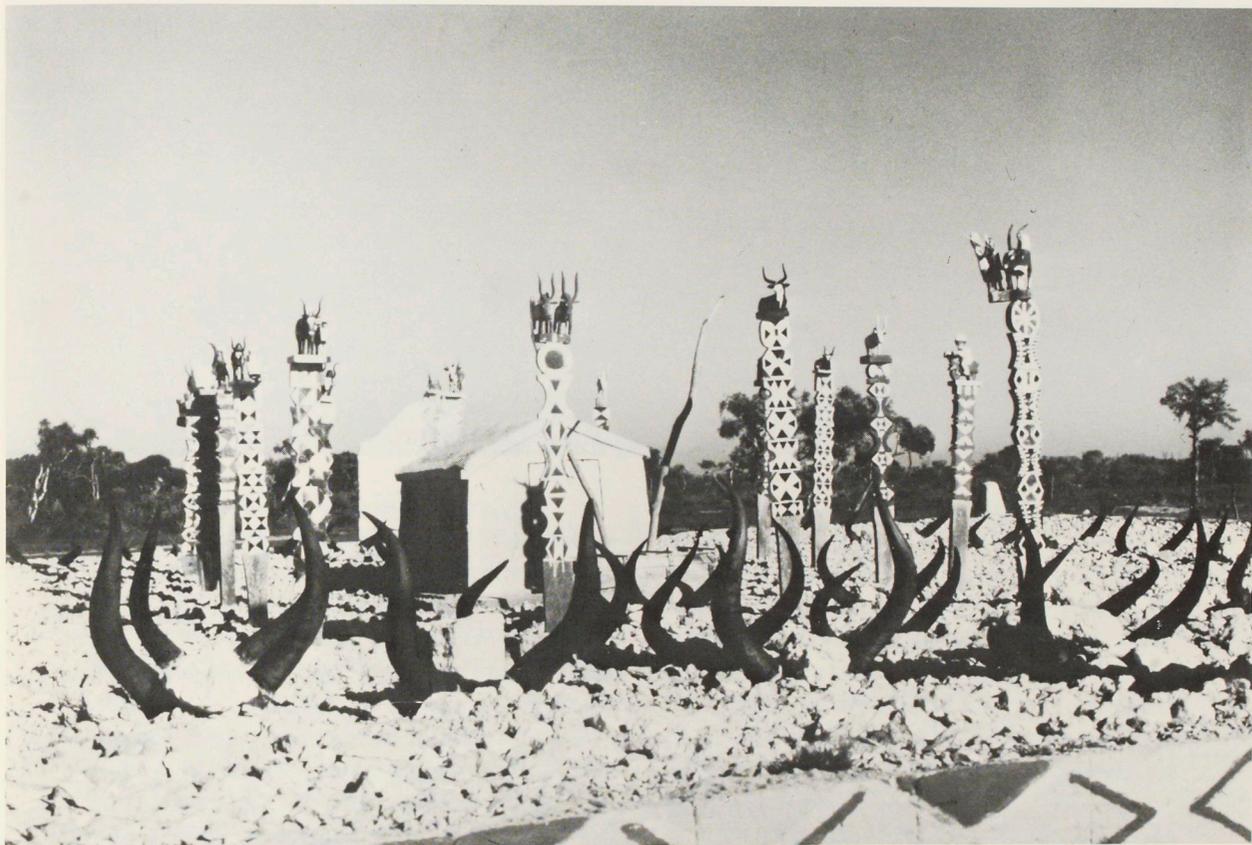
26. Comme m'a dit un marchand parisien : « Le pedigree, ça vaut la signature. »

27. « The Vincent Price Collection », *African Arts*, tome V, n° 2, 1972, p. 22-23.

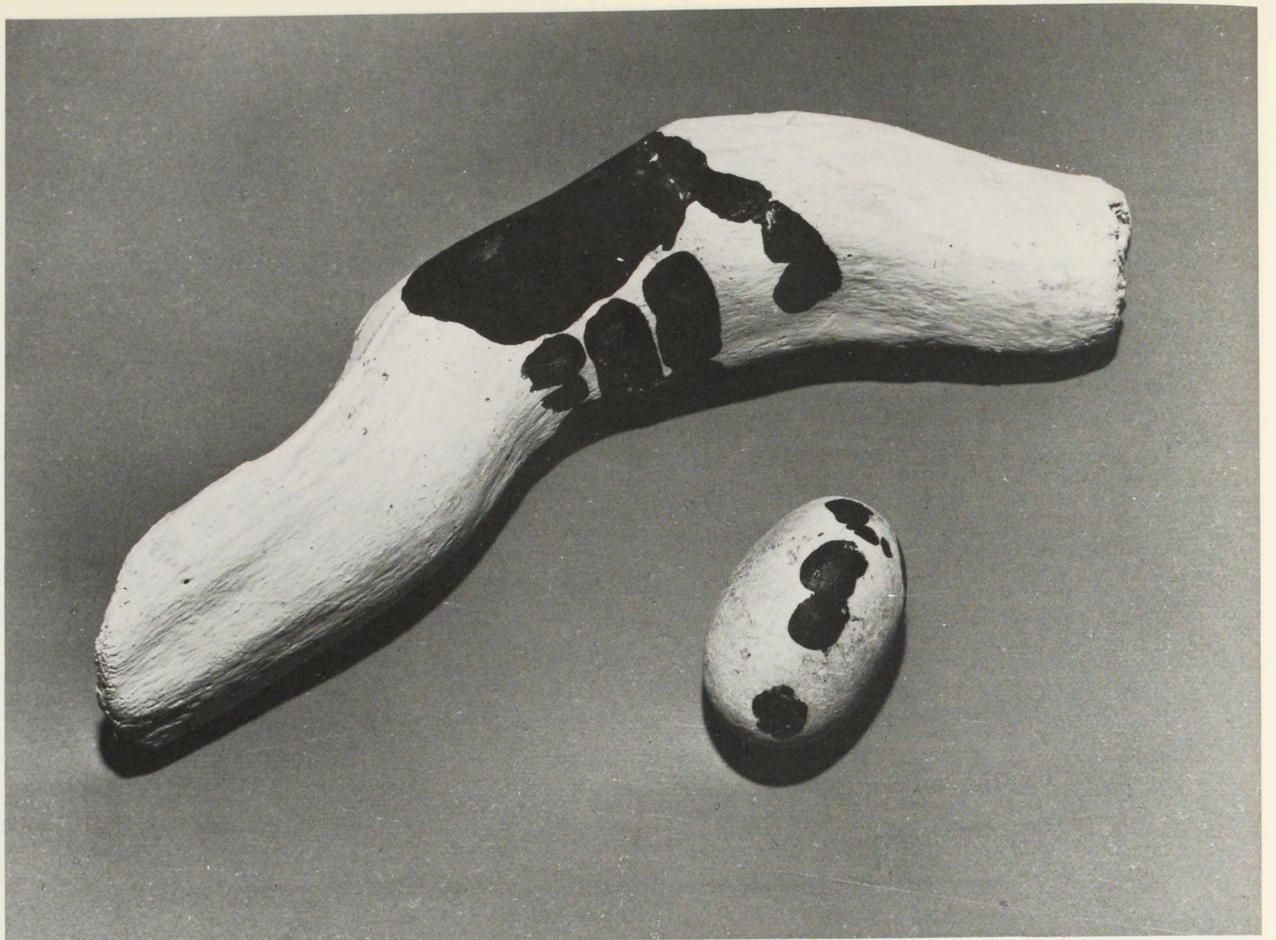
28. H. Kamer, *op. cit.*, p. 33.

29. J. Alsop, « The faker's art », *New York Review*, 23 octobre 1986, p. 25-26, 28-31.

30. S.E. Lee, « Reply to Alsop 1986 », *New York Review*, 18 décembre 1986, p. 76.



TOMBEAU MAHAFALE ET ALOUALS
SUD-EST DE MADAGASCAR
PHOTO A. MAGNIN



CLAUDE VIALLAT
BOIS FLOTTE AVEC EMPREINTE DE MAIN, 1972
GALET AVEC EMPREINTE, 1972
PHOTO J. HYDE
GALERIE JEAN FOURNIER, PARIS

LES AUTRES AU-DELÀ DES PARADIGMES DE « PRÉSERVATION » JAMES CLIFFORD

Le sous-titre de cet article, *Au-delà des paradigmes de « préservation »*, peut sembler énigmatique. Il rappellera sûrement à certains l'anthropologie du début du XX^e siècle, « l'ethnographie de reconstitution » de la génération de Franz Boas : A.L. Kroeber et ses collègues de Berkeley décrivant les langues et les coutumes des Indiens de Californie « en voie de disparition », ou Bronislaw Malinowski suggérant que la vraie culture des îles Trobriand (préservée dans ses textes) n'était plus de cette terre.

Dans l'anthropologie académique, le « paradigme de préservation » a une connotation démodée. Pourtant, nombreux sont les ethnographies et les récits de voyages qui continuent à être écrits dans le style de *l'après moi le déluge*, alors que la culture exotique en question connaît d'inévitables et « fatals » changements. Nous rencontrons encore régulièrement « le dernier Indien artisan-perlier », ou bien la dernière « peuplade de l'âge de pierre ». Le paradigme de préservation, qui reflète un désir de sauver quelque chose d'« authentique » des évolutions destructrices de l'histoire, est vivant et se porte bien. On le trouve dans les écrits ethnographiques, chez les connaisseurs et dans les collections d'art, dans toute une série de nostalgies familières.

Le sous-titre de mon article parle d'un paradigme géo-politique et historique autour duquel les pratiques occidentales, que j'appel-

lerais volontiers « la collection-d'art-et-de-culture », se sont organisées. Vu sous cet angle, il dénote un système idéologique omniprésent. Je voudrais décrire les grandes lignes de quelques-unes des conceptions fondamentales de ce paradigme, conceptions de *l'histoire* et de *l'authenticité*, qui doivent être clarifiées si nous voulons rendre compte des multiples *histoires* et *inventions* qui sont à l'œuvre en cette fin du XX^e siècle. C'est une organisation globale spécifique du temps et de l'espace qui est en cause.

TEMPS/espace. Notre sens temporel dominant est historique, on suppose qu'il est linéaire et ne peut se répéter. Il n'y a pas de retour en arrière, pas de retour, tout au moins pas dans le réel. Des rédemptions imaginaires continues — religieuses, pastorales, rétro/nostalgiques — se produisent ; les archives, les musées et les collections préservent (construisent) un passé authentique ; un domaine de valeur sélectif est conservé dans un présent qui plonge sans cesse en avant.

ESPACE/temps. Johannes Fabian, dans son livre *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (Le Temps et l'Autre : comment l'anthropologie fabrique son objet), 1984, a décrit un « théâtre de la mémoire » qui domine et organise les diversités et destinées du monde. Schématiquement, d'après la vision globale de l'évolutionnisme au XIX^e siècle, les sociétés du monde entier sont agencées selon un ordre linéaire (c'est la progression classique

qui va du sauvage au barbare puis au civilisé, avec des complications variées, parfois ésotériques). Au XX^e siècle, l'anthropologie relativiste — notre « bon sens » actuel — fit son apparition. Les différences humaines étaient redistribuées comme des « cultures » distinctes existantes. Les groupes les plus « primitifs » ou « tribaux » (les premiers échelons de l'échelle évolutionniste) pouvaient désormais avoir un statut particulier, ambigu, temporel : appelons-le le « présent ethnographique ».

Dans la taxonomie et la mémoire occidentales, les divers « présents ethnographiques » non occidentaux sont en fait du passé. Ils représentent des époques (« traditions ») culturellement distinctes qui sont toujours sur le point de subir les effets des changements perturbateurs liés à l'influence du commerce, des médias, des missionnaires, des marchandises, des ethnographes, des touristes, du marché de l'art exotique, du « système international », etc. Une période relativement récente d'authenticité est systématiquement suivie par un déluge de corruption, de transformation, de modernisation.

Ce scénario historique, rejoué avec des variations locales, relève généralement de la structure « pastorale », minutieusement analysée par Raymond Williams dans *The Country and the City* (La campagne et la ville). La « bonne campagne » est constamment ruinée et pleurée par chaque nouvelle période, qui forme une chaîne de pertes ininterrompue remontant finalement à... l'Eden.

Dans une situation de préservation ou une situation pastorale, la plupart des peuples non occidentaux sont marginaux par rapport au système international en marche. L'authenticité dans la culture et dans l'art n'existe qu'antérieurement au présent (mais elle n'est pas assez lointaine ou érodée pour rendre la collection ou la préservation impossible). Comme on le dit, les groupes marginaux non occidentaux « entrent dans le monde moderne » en permanence. Et que l'on célèbre ou déplore cette entrée, le prix en est toujours la

disparition des voies locales et distinctes qui s'avancent dans la modernité. Ces historicités sont balayées dans une destinée dominée par l'Occident capitaliste et par divers socialismes technologiquement avancés. Ce qui est *différent* chez les gens que l'on voit passer de la « tradition » au « monde moderne » reste lié à des structures héritées qui résistent ou cèdent au nouveau, mais ne peuvent le *produire*.

Dans l'anthropologie américaine, un ensemble croissant de travaux récents a commencé à éclaircir les hypothèses émises sur la tradition, l'histoire et l'authenticité, qui sous-tendent le paradigme de préservation. Il en est résulté un déplacement des dichotomies globales qui ont longtemps « orienté » les visions géopolitiques en Occident. L'une de ces dichotomies classe les sociétés du monde en peuples qui *ont* ou *n'ont pas d'histoire*. Les héritiers de Thucydide, Gibbon, Marx, Darwin, etc., ont une « conscience historique » ; d'autres ont une « conscience mythique ». Cette dichotomie est renforcée par d'autres oppositions : avec ou sans écriture ; développé/sous-développé ; « chaud » / « froid ». Le dernier couple, inventé par Lévi-Strauss, suppose que, pour le meilleur ou pour le pire, les sociétés occidentales sont dynamiques et tournées vers le changement, tandis que les sociétés non occidentales recherchent un équilibre et la reproduction des formes héritées. Quelle que soit la part de vérité de ce genre de contraste général, il devient rigide et oppressif lorsque les degrés de différence — tant au sein des sociétés qu'entre elles — deviennent figés en oppositions fondamentales. L'histoire de l'anthropologie est jonchée de telles oppositions : « nous » avons l'histoire, « ils » ont le mythe, etc.

Les anthropologues contestent aujourd'hui l'hypothèse selon laquelle les peuples non occidentaux (même les « tribus » de petite taille) n'ont pas de conscience historique et que leurs cultures n'ont pas suffisamment de ressources pour produire et renouveler le changement historique. Je voudrais énumérer rapidement quelques œuvres récentes d'im-

portance. Dans *Ilongot Headhunting, 1883-1974* (La chasse aux têtes chez les Ilongots, 1883-1974), 1980, Renato Rosaldo découvre que des montagnards illettrés des Philippines ont un idiome historique spécifique, une façon concrète de raconter les événements passés réels et d'utiliser le paysage comme une sorte d'archive. Le livre de Richard Price, *First Time: the Historical Vision of an Afro-American People* (Pour la première fois : la vision historique d'un peuple afro-américain), 1983, prouve qu'il existe une mémoire et un discours historiques locaux élaborés chez les descendants des esclaves évadés du Surinam. Il est essentiel qu'un groupe possède un fort sens historique pour préserver son identité et résister de façon continue aux puissances extérieures. Dans *Islands of History* (Iles d'histoire), 1985, Marshall Sahlins soutient que les structures mythiques et rituelles des Hawaïens du XVIII^e siècle, loin d'être éternelles et figées, étaient des formes concrètes qui permettaient d'assimiler les forces de l'évolution historique (telle l'arrivée du capitaine Cook). Des travaux effectués par des sociologues comme Anthony Giddens et Pierre Bourdieu ont introduit une prise de conscience croissante du processus et de l'action inventive à l'intérieur des anciennes théories synchroniques et holistes de la culture. Un travail fructueux effectué par Roy Wagner vers le milieu des années 70, et qui fut très influencé par le style d'activités mélanésien, donne son nom à toute une nouvelle perspective : *The Invention of Culture* (L'invention de la culture).

Bien sûr, mon étude ici est très grossière, et je passe sur nombre de débats importants. Je me contenterai de dire qu'à mes yeux l'importance de l'intérêt nouveau que les anthropologues ont porté au processus historique a été de reconcevoir les « cultures » non seulement comme les arènes d'un ordre structurel et d'un modèle symbolique, mais aussi comme les arènes de conflits, de désordres et de naissances. Plusieurs des dichotomies globales et essentielles que j'ai mentionnées sont com-

plexes. Par exemple, Sahlins a parlé de secteurs « chauds » et « froids » au sein de sociétés spécifiques : en fait, les peuples peuvent vouloir abandonner rapidement ou changer des pans entiers de la vie traditionnelle tout en en conservant ou reproduisant d'autres.

Une autre dichotomie est déplacée par Trinh T. Minh-ha dans le numéro spécial (n° 8, automne-hiver 1987) de la revue *Discourse* (Discours) qu'elle a dirigée, *She : the Inappropriated Other* (Elle : l'autre inappropriée). Elle écrit dans son introduction : « Il y a un tiers monde dans chaque monde développé et vice versa. » (Une promenade dans de nombreux quartiers aux alentours du grand New York confirme aisément la première partie de cette affirmation !) Les anciennes oppositions géopolitiques se transforment en secteurs à l'intérieur des sociétés occidentales et non occidentales. Le chaud/le froid, l'historique/le mythique, le moderne/le traditionnel, l'écrit/l'oral, la campagne/la ville, le centre/la périphérie, le monde développé/le tiers monde... sont localement l'objet d'amalgames et d'alliances, d'échange contextuel/tactique, de nouvelles combinaisons syncrétiques, d'import-export. La culture est tout autant migration qu'enracinement — au sein des groupes et entre eux, au sein des individus et entre eux.

Ces changements d'orientation ont été fortement provoqués par la nette apparition de sujets non occidentaux et féministes dont les travaux et les discours sont différents, forts et complexes, mais assurément pas « authentiques » au sens des normes conventionnelles. Ces sujets en voie de développement ne peuvent plus être marginalisés. Ils témoignent non seulement du danger qui menace les « traditions », mais aussi de traits essentiels de l'homme. De nouvelles définitions de l'authenticité (culturelle, personnelle, artistique) s'esquissent, définitions qui ne sont plus centrées sur un passé préservé. L'authenticité est plutôt reconçue comme une activité hybride et créative dans un présent local en train de devenir futur. Les œuvres culturelles et artisti-

ques non occidentales sont intégrées à un système culturel mondial interdépendant, sans pour autant que celui-ci les noie forcément. Les structures locales produisent des *histoires* plus qu'elles ne cèdent simplement face à *l'Histoire*.

Quels types d'histoires culturelles et artistiques sont-ils produits ? Je voudrais conclure sur quelques exemples concernant la redécouverte de la culture et de l'art des indigènes américains.

Anne Vitart-Fardoulis, conservateur au Musée de l'Homme, a récemment fait paraître un compte rendu subtil des discours esthétiques, historiques et culturels couramment tenus pour expliquer les objets de musée individuels (voir le nouveau journal *Gradhiva*, n° 1, 1986, publié par la division des Archives du Musée de l'Homme). Vitart-Fardoulis parle d'une célèbre peau de bête peinte de façon complexe (son nom actuel : M.H. 34.33.5), qui provient probablement des Indiens Fox d'Amérique du Nord. Il y a plusieurs années, dans le dédale des collections occidentales, la peau fut retrouvée dans un « cabinet de curiosités » : elle servait à éduquer des enfants de la haute société et était très admirée pour ses qualités esthétiques. Vitart-Fardoulis nous dit qu'aujourd'hui la peau peut être décodée sur le plan ethnographique en fonction de ses styles graphiques « masculin » et « féminin » combinés et comprise dans le cadre du rôle qu'elle jouait probablement dans des cérémonies spécifiques. Mais tous les contextes significatifs ne sont pas épuisés. Cette histoire prend un nouveau tournant :

Le petit-fils de l'un des Indiens qui vint à Paris avec Buffalo Bill était à la recherche de la tunique (peinte en peau) que son grand-père avait été obligé de vendre pour payer son voyage de retour aux États-Unis, lorsque le cirque fit faillite. Je lui montrai toutes les tuniques de notre collection, et il s'arrêta devant l'une d'elles. Maîtrisant son émotion, il parla. Il me raconta le sens de cette mèche de cheveux, de ce dessin, pourquoi telle couleur avait été utilisée, la signification de ce cuir... Et ce motif, jusqu'alors beau et intéressant mais passif et indifférent, devint peu à peu le témoignage éloquent, actif, d'un moment

vivant par l'intermédiaire de quelqu'un qui n'observait ni n'analysait, mais vivait l'objet et pour qui l'objet vivait. Peu importait que la tunique fût réellement celle de son grand-père.

J'ignore ce qui se passe dans cette rencontre. Mais je suis bien sûr que deux choses n'arrivent pas : 1) le petit-fils ne remplace pas l'objet dans son contexte culturel originel ou « authentique » ; l'objet appartient depuis longtemps au passé ; sa rencontre avec la tunique peinte relève d'un souvenir moderne ; 2) il n'apprécie pas la tunique peinte en tant qu'objet d'art, en tant qu'objet esthétique. La rencontre est trop particulière, trop mêlée à l'histoire de sa famille et à une mémoire ethnique. Certains éléments d'une appropriation « culturelle » et « esthétique » sont certainement en jeu. Mais ils adviennent au sein d'une histoire tribale en cours, d'une temporalité (et d'une authenticité) qui diffère de celles que régit le paradigme de préservation. La vieille tunique peinte acquiert un sens *nouveau et traditionnel* dans le cadre d'un présent en train de devenir futur.

Ceux qui ne sont pas des Indiens prennent de plus en plus conscience de cette actualité des artefacts « tribaux ». De nombreuses et nouvelles demandes de reconnaissance des tribus sont en attente au bureau des Affaires intérieures. Et, bien plus que le fait qu'elles soient ou non couronnées de succès, c'est ce qu'elles rendent manifeste qui importe : la réalité historique et politique de la survivance et de la renaissance des Indiens, une force qui affecte les collections culturelles et artistiques de l'Occident. Savoir quelle est la place qui « convient » à de nombreux objets d'art est désormais un sujet de contestation. Les Zuni, qui s'opposèrent à ce qu'un Dieu de la Guerre soit prêté par Berlin au Musée d'art moderne en 1984, mettaient en question le système culturel et artistique. Car, selon les croyances traditionnelles des Zuni, les Dieux de la Guerre sont des personnages sacrés et dangereux. Ce ne sont pas des artefacts ethnographiques, et ce ne sont certainement pas « de l'art ». Les

revendications Zuni quant à ces objets s'opposent tout particulièrement à ce qu'ils soient « promus » (dans tous les sens du terme) à un statut de trésors esthétiques ou scientifiques.

Je ne suis pas en train d'affirmer que la seule véritable demeure des objets en question est dans « la tribu » — lieu qui, dans bien des cas, est loin d'être évident. Je veux simplement dire que les contextes dominants et étroitement mêlés de l'art et de l'anthropologie ne sont plus évidents et incontestés. Il existe d'autres contextes, histoires et futurs où peuvent « avoir leur place » des objets non occidentaux et des documents culturels. Les rares artefacts maoris qui ont récemment fait le tour des musées aux États-Unis résident habituellement dans les musées de Nouvelle-Zélande. Ils sont cependant contrôlés par les autorités traditionnelles maories, dont l'autorisation est nécessaire pour qu'ils sortent du pays. Ici comme ailleurs, la circulation des collections des musées est fortement influencée par les communautés indigènes renaissantes.

Cette perturbation actuelle des systèmes d'objets occidentaux est exprimée dans un nouveau livre de Ralph Coe, *Lost and Found Traditions. Native American Art: 1965-1985* (Traditions perdues et retrouvées. L'art natif américain : 1965-1985), 1986. C'est un beau livre grand format : nous n'avons pas dépassé le stade de la collection et de l'appropriation. Et, une fois de plus, ce sont les autorités blanches qui « découvrent » le véritable art tribal — mais cette fois avec de sensibles différences. Des centaines de photos de la collection Coe recensent des travaux récents, certains à usage local, d'autres destinés à être vendus aux Indiens ou aux étrangers blancs. De beaux objets — dont beaucoup étaient autrefois considérés comme des « bibelots », de « l'art folklorique » ou de « l'art pour touristes » — sont maintenant situés dans des traditions en mouvement, inventives. Coe, effectivement, remet en question l'affirmation largement répandue selon laquelle les belles œuvres tribales sont en voie de disparition. Et il jette le

doute sur les critères que l'on utilise pour juger de la pureté et de l'authenticité. Dans sa collection, parmi des katchinas, des mâts totémiques, des couvertures et des paniers tressés, dont on reconnaît qu'ils sont de confection traditionnelle, on trouve des chaussures de tennis habilement ornées de perles, des casquettes de base-ball, des articles développés pour le commerce des souvenirs, des quilts et des boîtes en cuir décorées (équipement peyote imitant les boîtes à outils d'autrefois).

Puisque l'Église américaine indigène, dont les cérémonies utilisent les ensembles peyote, n'existait pas au XIX^e siècle, le statut traditionnel de ces objets ne peut être fondé sur leur ancienneté. Une revendication historique de plus de poids peut, en fait, être formulée en ce qui concerne de nombreux produits du « commerce des souvenirs », pour les « fantaisies » en perles (oiseaux suspendus, cadres de miroirs) fabriquées par Mathilda Hill, une Tuscarora qui vend dans la région des chutes du Niagara :

Essayez simplement de dire à Mathilda Hill que ses « fantaisies » sont des curiosités pour touristes, dit Mohawk Rick Hill, auteur d'un article sur ce sujet, qui n'a pas été publié. Les Tuscarora peuvent faire le commerce à Niagara d'objets tels que cet oiseau ou ce cadre perlé depuis la fin de la guerre de 1812, date à laquelle on leur a accordé des droits exclusifs, et elle n'apprécierait pas que quiconque offense sa culture !

Il est certain, ajoute Coe, qu'un privilège commercial établi aux chutes du Niagara en 1816 devrait être admis aujourd'hui comme une tradition.

Coe n'hésite pas à commander de nouvelles œuvres « traditionnelles ». Et il passe un temps considérable à mettre en lumière la signification spécifique des objets — en tant que possessions individuelles et comme art tribal. Nous voyons et entendons des artistes particuliers ; la coexistence des forces spirituelles, esthétiques et commerciales est toujours manifeste. En général, le projet de collection de Coe représente et défend des formes actuelles d'art, qui sont liées aux systèmes de

valeurs esthétiques et ethnographiques dominants tout en étant distinctes. Dans *Lost and Found Traditions*, l'authenticité est quelque chose de produit, non de préservé. La collection de Coe, malgré tout son amour du passé, rassemble les futurs.

Un long chapitre sur la « tradition » résiste au résumé. Car les diverses déclarations citées, faites par des artistes indigènes américains en exercice, jeunes et vieux, ne reproduisent pas les définitions occidentales courantes. Je conclurai sur quelques citations. Elles suggèrent à mes yeux un sens de l'histoire concret, non linéaire, des formes de mémoire et d'invention, de souvenir et de naissance, qui offrent une temporalité différente à la collection-d'art-et-de-culture.

Les Blancs pensent à notre expérience comme à du passé. Nous savons qu'il est bien ici avec nous.

Nous commençons toujours nos danses de l'été par une chanson qui répète seulement cinq mots. Ils ne signifient pas grand-chose en français : « Les jeunes chefs se lèvent ». Pour nous, ces mots sont la preuve

de notre fierté en notre lignée et de la joie que nous éprouvons à toujours nous en souvenir. C'est une chanson gaie. La tradition n'est pas un sujet à propos duquel on bavasse... Elle est dans l'acte de faire...

Votre tradition est toujours « là ». Vous êtes suffisamment souple pour en faire ce que vous voulez. Elle est toujours avec vous. Je fais ma prière aux vieux pots sur les ruines et rêve que je fais de la poterie. Je leur dis que je veux apprendre. Nous vivons pour le présent, mais n'oublions jamais le passé...

Notre métier en tant qu'artistes est d'aller au-delà, ce qui suppose que nous aimons le changement (lequel est toujours réalisé) en se souvenant des traditions, en parlant aux ancêtres de la tribu et en vivant avec nos grands-parents. Les histoires qu'ils racontent sont tout simplement stupéfiantes. Quand vous les avez entendues, tout devient un reflet de ces événements. Il y a beaucoup de satisfaction à être un artiste des traditions.

Nous avons toujours eu des sortilèges ; tout ce qui est nouveau est vieux avec nous.

Traduit de l'américain par Caroline Arnaud

AUTRES CARTOGRAPHIES

JEAN FISHER

Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables. (Arthur Rimbaud)¹

Sommes-nous capables aujourd'hui de franchir d'un bond « des choses inouïes et innommables », de répondre aux demandes de l'autre, l'au-delà de la conscience, le Dehors toujours présent au-dedans de nos pensées ? Nous pourrions espérer que c'est cela que *Magiciens de la terre* laisse augurer ; mais pourquoi hésiter, pourquoi douter de l'authenticité de ce projet ? Le récent intérêt de nos institutions culturelles pour le travail créateur extérieur aux paradigmes du modernisme nous amène à suspecter que — comme ce fut si souvent le cas dans le passé — l'Occident est en train de se tourner vers d'autres mondes pour se redonner une vitalité en dépit d'une faillite spirituelle et sociopolitique. La crise de la modernité, selon les débats postmodernes, entraîne non seulement une perte de la conscience éthique et historique au profit des signes inexpressifs du consumérisme de masse — une paralysie de la volonté —, mais aussi une perte du monde au profit de l'avidité machine géopolitique du capitalisme international. Dans *Magiciens de la terre*, la conjonction de la pluriethnicité avec une invocation de spiritualité ne peut apaiser les craintes qu'un autre chapitre du récit de l'annexion globale ne soit en cours

d'élaboration. La recherche traditionnellement anthropocentrique de l'Occident en ce qui concerne les utopies perdues n'a jamais abouti à un échange équilibré avec les autres ; et les cartographies raciales, idéologiques, historiques et physiques, qui ont permis aux sociétés eurocentriques de garantir leur prédominance économique sur le monde, restent confortablement en place. Aujourd'hui, l'enthousiasme libéral pour ce que l'Occident appelle la « spiritualité » ou le « mysticisme » indigène ne fait pas qu'obscurcir la nature des structures différentes de croyances, elle s'efforce également de dissimuler une relation politique entre les enclaves capitalistes urbaines et le reste du monde. Admettre l'échec spirituel et écologique de l'entreprise capitaliste, ou reconnaître la validité des structures de croyances extra-européennes, ne rétablit pas pour autant la légitimité de ceux qui sont encore assujettis à des forces étrangères. Notre langage continue à dresser la carte d'un paysage d'identités fictives à partir de fragments d'histoire ou de fantasmes dans l'intérêt des structures du pouvoir occidental.

Edward Said a très bien expliqué le fait que les institutions culturelles et académiques soient complices de ces structures, bien qu'elles proclament leur neutralité ; il soutient que « l'impérialisme politique gouverne tout un domaine d'étude et d'imagination, ainsi que les institutions de recherche — d'une

façon telle que l'éviter devient impossible intellectuellement et historiquement »². Dans le domaine de l'art, on a simplement transféré les objets du comptoir de commerce au musée, et on les a repositionnés sur la carte en fonction des codes occidentaux du plaisir esthétique. Ce processus d'homogénéisation dénuée d'historicité est contraire aux programmes des droits de l'homme qui sont ceux des populations indigènes à la recherche de leur émancipation et de leur identité à partir des fragments de valeurs traditionnelles que le colonialisme traîne dans son trouble sillage. La question qui se pose ici n'est pas de savoir comment nous faisons pour que les objets des autres « collent » à nos institutions, ni de savoir quels principes universalisants nous pouvons imaginer pour les incorporer dans nos expositions, mais comment nous décortiquons et démontons les suppositions qui forment la base de nos institutions.

Les peuples indigènes ont inscrit au premier plan de leurs perspectives la lutte pour les droits de la terre. Pour beaucoup d'entre eux, c'est le sol qui légitime l'identité culturelle ; et les actes de création sont les événements qui dessinent la carte des liens profonds entre certaines entités — terre, communauté, soi. Il ne s'agit pas d'une relation au monde, relation empreinte de mysticisme, de superstition et de surnaturel. Il s'agit plutôt de quelque chose qui est intrinsèque à la nature perçue comme une réalité matérielle ou concrète. Si nous avons plaqué sur les objets et les rituels des autres des termes de crainte et de superstition, c'est parce que notre propre langage n'est pas approprié à la description de ce qui est étranger à une tradition judéo-chrétienne conçue de manière élitique, qui a perdu tout contact avec le réel et avec la nature comme expression de la force vitale. Lorsque chez les Indiens d'Amérique un Ancien déclare qu'il a « nagé avec les poissons », il veut dire que c'est dans son rapport au monde naturel qu'il parvient à se comprendre lui-même et à comprendre la place qu'il y occupe. La métaphore fonctionne non comme

trope rhétorique, mais comme vérité propre dans une conceptualisation du monde que l'Occident n'a pas seulement très mal comprise, mais trop souvent largement méprisée. Pouvons-nous sérieusement et sans aucun cynisme croire encore que la terre est une question d'esthétique ou de « spiritualité » sans reconnaître qu'il s'agit, pour ceux qui subissent les conséquences du barbarisme, d'une question essentiellement politique ?

L'héritage des agressions de l'Occident contre les territoires d'autrui est une topographie de signes ambivalents et souvent paradoxaux, un corps mutilé dont la carte ne peut plus présenter d'identité cohérente. Il n'est pas étonnant que le bricolage culturel soit devenu une stratégie habituelle chez les professionnels de la culture dans leurs tentatives pour arriver à comprendre les paradoxes de leur propre expérience ; le rôle d'un « magicien » serait ici de « faire apparaître » un espace critique où la différence de culture puisse être saisie et alimentée dans toute son hétérogénéité et son ambiguïté.

C'est là, me semble-t-il, l'intention fructueuse d'un court métrage réalisé en 1984, *Harold of Orange*³, écrit par l'écrivain de la tribu des Anishinabe, Gerald Vizenor. Vizenor ne représente pas du tout le point de vue d'un Indien d'Amérique ; une composante aussi homogène ne peut exister en dehors d'une expérience partagée du colonialisme. La perspective de Vizenor vient peut-être d'une double expérience culturelle, celle des Indiens d'Amérique urbanisés et instruits et celle des métis. Mais, s'il s'agit d'une perspective qui nous intéresse ici tout particulièrement, il faut reconnaître qu'elle ne reçoit pas forcément l'approbation de ceux qui sont convaincus que la seule voix indienne « authentique » ne peut venir que des Réserves. Ce débat entre le pastoral et l'urbain, avec ses ramifications complexes, est loin de pouvoir être tranché, en raison de la politique de division des Agences gouvernementales qui ont paralysé les structures dans lesquelles les peuples indigènes

menaient traditionnellement leurs débats. Depuis la répression de l'*American Indian Movement*, en l'absence d'une véritable plate-forme juridique ou politique, l'activisme culturel (qu'il prenne la forme d'une régénération du rituel tribal ou d'un engagement vis-à-vis des formes contemporaines de communication) a hérité d'une double tâche : combattre l'indifférence à l'égard de la situation politico-économique des Indiens d'Amérique, et mobiliser les peuples eux-mêmes dans un combat contre ce que Asiba Tupahache a présenté avec finesse comme une tragique intériorisation du cycle « commanditaire — exécuteur — victime » appliqué à l'encontre des minorités ethniques⁴.

Harold of Orange est une satire du terrorisme culturel. Harold Sinseer, à la fois narrateur et personnage principal, présente les Guerriers d'Orange, dont la guerre d'usure inavouée utilise les stratégies psychologiques des Indiens en guerre (revenir sur ses pas, tracer de fausses pistes et poser des pièges) pour troubler l'ennemi. Les Guerriers sont des « joueurs de tours des tribus » qui, « attirés par des promesses » hors de leurs terres, « reviennent aujourd'hui à une époque mythique pour récupérer leurs biens sur l'homme blanc ».

L'histoire se passe à l'intérieur et aux abords d'une Réserve qui pourrait se situer quelque part dans le Minnesota. On suppose que les spectateurs savent parfaitement que les Réserves, sous le contrôle du Bureau des Affaires indiennes, possèdent en général les taux les plus élevés des U.S.A. en matière de mortalité, de pauvreté, de chômage et d'alcoolisme. Cette forme de contrôle n'est pas l'effet d'un hasard. La Réserve fut créée comme terrain de différence culturelle : c'est un non-emplacement assigné au peuple indien — un peuple éloigné de sa terre natale, enfermé, domestiqué, observé, dépouillé de sa mémoire culturelle, auquel on a réattribué des signes d'« Indianneté » vidés de menaces.

La *Warriors' School of Acupuncture* (École d'Acupuncture des Guerriers) a pour mission de ponctionner une généreuse Fondation amé-

ricaine qui subventionne de louables projets pour la Réserve. Elle n'a aucun scrupule à manipuler le sentiment de culpabilité des Blancs, leur ignorance, leur pieuse charité ou leur goût de l'exotisme. A la recherche de façons inventives d'obtenir une subvention de la Fondation, les Guerriers ont monté un projet bidon qui consiste à cultiver des haricots et à installer des cafés sur la Réserve, en une parodie des bonnes manières des Blancs. L'astuce est que le café devra aider la « révolution pour la sobriété » dans son combat contre l'alcoolisme. Pour appuyer leur projet, les Guerriers invitent les membres du Comité d'attribution des subventions à visiter les « sites indiens » et à assister aux « rituels tribaux » comportant des « actions traditionnelles » telles que : manger du pain sec indien sur un parking (il n'est pas rare de trouver ce genre de parkings sur les sites sacrés), recevoir des noms « indiens », visiter un musée anthropologique (dépôt inaccessible de l'héritage de la tribu), et jouer au soft-ball, chaque équipe portant les couleurs de l'autre tandis qu'Harold, instigateur polymorphe de cette charade, porte les deux à la fois⁵.

La combine des Guerriers est sur le point d'échouer lorsque Fanny, conseillère du Comité, qui a eu déjà l'occasion de faire l'expérience de la fourberie de Harold, menace de retirer son soutien au projet si Harold ne rembourse pas une dette qu'il a contractée lors de leur précédente rencontre. Après plusieurs tentatives infructueuses, Harold finit, à force de flatteries, par extorquer un chèque au directeur de la Fondation en usant de la même supercherie qu'avec Fanny auparavant : il avait besoin d'argent pour enterrer sa grand-mère. Il remet ce chèque à Fanny à contre-cœur.

C'est par les sous-entendus de cette intrigue secondaire que l'aspect satirique dépasse le jeu verbal sur le racisme pour dévoiler en partie certains des véritables problèmes en jeu. Le texte de Vizenor décrit des échanges de propriété — possession et perte — qui sont les

corollaires de la résurgence d'une dette. Il y a le profit avantageux réalisé par un membre du Comité grâce à « l'acquisition » d'objets tribaux par sa famille : de même que les peuples furent attirés par des promesses hors de leurs terres, de même on leur a escroqué leur passé. Il y a aussi « l'attribution » de noms « indiens » par les Guerriers — en fait, des noms de lieux d'origine anglaise : amusante restitution d'une autre « propriété » appartenant à l'histoire de l'expropriation des Indiens. Il y a la première association d'Harold avec Fanny lorsque, nous dit-on, il l'aïda dans ses recherches sur la littérature orale. Il y a un rappel du « don » indien, économie basée sur le partage des richesses totalement incompatible, même s'il n'est pas complètement incompréhensible, avec l'accumulation individuelle de capital. Il y a, enfin, le transfert du chèque lui-même — la circulation du capital tel qu'il définit la carte des rapports de pouvoir.

On voit émerger de ce tissu d'échanges malhonnêtes la résurgence d'une dette qui produit sans cesse la figure absente de la grand-mère non enterrée. Qu'est-ce que cela veut dire ? Le corps colonisé est un corps vampirisé ; il apparaît comme une dette — une perte de sang, d'identité — et ne peut être mis nulle part, ni enseveli, puisqu'il perpétue une demande inépuisable. Si nous considérons la fonction symbolique de la grand-mère en relation à cet assèchement des communautés colonisées, elle apparaît alors comme le lieu du souvenir : souvenir de récits d'histoires qui sont les supports des croyances et des valeurs. Elle est le signe de la continuité : une généalogie, un fil relié à la mémoire culturelle. Dans *Harold of Orange*, ce qui en vérité refuse d'être enseveli, ce qui revient en permanence, c'est la tradition — pas dans le sens d'une nostalgie pour ce qui fut, mais en tant que productrice des significations. La dette, ce qui reste d'échanges entre des entités culturelles disparates, c'est la production continue d'altérité.

C'est ici que la figure du joueur de tours (que nous appellerons « il », bien que nos

distinctions de genres soient sans doute inappropriées) prend une résonance particulière. Les Guerriers-Joueurs de tours d'Harold ont l'intention de récupérer sur l'homme blanc leur « domaine ». Vizenor, qui manie la langue anglaise d'une manière singulièrement subtile, signifie, à mon avis, plus qu'une simple réclamation de territoire ou de propriété terrienne (concept de Blanc). Dans le climat politique actuel, une telle aspiration ne peut, en tout cas, être au mieux qu'un fantasme, et le joueur de tours est trop malin pour rêver ce qui est impossible aujourd'hui. En fait, ce qu'il envisage de récupérer comme son bien, c'est son droit à la différence, son droit à la définition de son identité en fonction des innombrables vestiges qui ont fait de lui le produit d'un processus historique. Dérouté, il a vu ses visions, et il comprend bien que, plus il déstabilise et sème la confusion dans le langage de l'Autre, plus il engendre de différence. Or, c'est la différence qui lui permet d'imaginer d'autres cartographies de lui-même.

Le joueur de tours est-il un magicien ? Peut-être. Mais il est plus certainement « de la terre ». Un pragmatiste, un terroriste de la culture, un jeteur de dés et un manipulateur du hasard, plutôt qu'un illusionniste du surnaturel. Le rôle de « sauvage savant » qu'il s'est donné lui-même est une mascarade, dont le but est d'accomplir un dessein plus sérieux. Le joueur de tours n'est pas, et n'a jamais été, un sujet anthropocentrique possédant la maîtrise de son univers ; il existe plutôt dans une relation dialogique avec celui-ci. Dans la tradition orale, il apparaît souvent comme transformateur, harmonisant (mais ne les supprimant en aucun cas) les contradictions de la vie. Bien plus, il semble être un personnage qui rejette l'inertie ; quelqu'un qui agit, pas toujours à son propre avantage, sur les circonstances dans lesquelles il se trouve. On pourrait dans ce cas se demander si la résurrection du joueur de tours, sous la forme de l'art et de la littérature des Indiens d'aujourd'hui, est symptomatique de la collectivité des moi qui désigne la « sub-

jectivité indienne » comme un effet de l'histoire des Anglais des Indes, ainsi que d'une demande réitérée d'action positive.

Bien que nous ne puissions pas toujours le reconnaître, le joueur de tours est partout dans le monde là où l'Occident a créé des Réserves de répression. Et son masque n'est peut-être pas toujours aussi affable. Mais, lorsque nous tremblons en entendant un rire diabolique et féroce, nous saurons qu'il n'est pas loin. Il est dans l'inflexibilité de Nelson Mandela, dans les sacrifices sanglants de l'I.R.A., dans le rire joyeux des femmes africaines lorsqu'elles inventent des histoires « traditionnelles » pour accompagner leurs paniers pour touristes ; il est partout où une parcelle de vie, une poignée de terre, une pensée sont arrachées à la machine du capitalisme, dévoreuse et vampirique, et à ses institutions vitales. Le joueur de tours ne gagne pas toujours à ce jeu ; mais quand la terre se brisera sous l'assaut des abus effrénés, alors, nous aussi, nous aurons perdu.

NOTES

1. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », dans *Lettres du Voyant (13 et 15 mai 1871)*, éd. Gerald Schaeffer, Droz/Minard, Genève/Paris, 1975, p. 137.
2. Edward Said, *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1978.
3. *Harold of Orange*, 1984, 30', film 16 mm en couleurs. Réalisation : Richard Weise ; scénario : Gérard Vizenor ; avec Charlie Hill, comédien et acteur indien ; distribué par Film in the Cities, Minneapolis.
4. Asiba Tupahache, *Taking Another Look*, Spirit of January, Great Neck, New York, 1986.
5. Le jeu se joue aux accents de l'Ouverture de *Guillaume Tell* qui, comme certains s'en souviennent peut-être, fut retenu comme indicatif musical de la série de télévision du *Cowboy Lone Ranger*, dont l'acolyte était Tonto, le déférent et fidèle sauvage.

Traduit de l'anglais par Elisabeth Galloy





RIO DE JANEIRO
FAVELA DE DONA MARTA, 1987
PHOTO YVES MICHAUD

DOCTEUR EXPLORATEUR CHEF CURATEUR

YVES MICHAUD

Il nous faut des expositions qui mettent en question les frontières de l'art et du monde de l'art, un afflux d'objets « extérieurs » vraiment indigérables. Les relations de pouvoir grâce auxquelles une partie de l'humanité peut sélectionner, évaluer et collectionner les purs produits des autres doivent être critiquées et transformées. Ce n'est pas une petite affaire. Pour le moment, on peut au moins imaginer des expositions qui présentent les productions impures, « inauthentiques » de la vie tribale passée et présente ; des expositions radicalement hétérogènes dans leur mélange global de styles ; des expositions qui se situent elles-mêmes à des articulations interculturelles spécifiques ; des expositions où la nature reste non naturelle ; des expositions dont les principes de choix soient ouvertement critiquables.

James Clifford¹

De toute manière une exposition comme *Magiciens de la terre* aura quelque chose de positif. Quelles que soient les réserves que l'on aura pu faire ou continuera de faire sur son titre, sur l'esprit du projet, sur la sélection des artistes et que sais-je encore, elle aura un premier effet salutaire, celui d'ébranler un peu plus nos certitudes en matière d'art. Le XX^e siècle aura été le siècle de la remise en cause des normes esthétiques et des codes académiques². Il est indispensable de continuer. Français, encore un effort si vous voulez être vraiment révolutionnaires ! Le pas suivant consistera à mettre sur le même plan art d'élite et art populaire, à s'en prendre enfin à la sacro-sainte distinction entre « avant-garde et kitsch ». De ce point de vue, *Magiciens de la terre* poursuit le mouve-

ment de dé-définition de l'art et amorce l'étape suivante, puisque beaucoup de ce qui nous y est présenté est de l'art *et* du kitsch, de l'art *et* du décoratif, de l'art *et* de la production populaire, du kitsch *et pas* de l'avant-garde, — de l'art *et pas* de l'art.

Ce n'est pas qu'il soit en soi-même passionnant de détruire les codes³, mais, une fois qu'on a commencé, il ne faut surtout pas s'arrêter en chemin. Si n'importe quoi peut être de l'art, une signature, un télégramme, un coffre-fort, un peu d'ocre, un sourire ou une toile de tente, si la maxime de l'anarchisme esthétique est bien la même que celle de l'anarchisme épistémologique, si « *anything goes* », c'est-à-dire si « tout peut aller » ou si « tout marche », s'il n'y a que des différends ou des récits émiettés, pourquoi s'arrêter en chemin et pourquoi vouloir conserver une dignité ou donner une onction particulière aux grands prestidigitateurs blancs et mâles, de préférence anglo-saxons, en oubliant les prestidigitateurs de la périphérie⁴ ? Pourquoi toujours fétichiser les labels de qualité décernés par des intellectuels eux-mêmes blancs et de préférence anglo-saxons qui sanctifient le marché qu'ils contribuent en même temps à informer ?

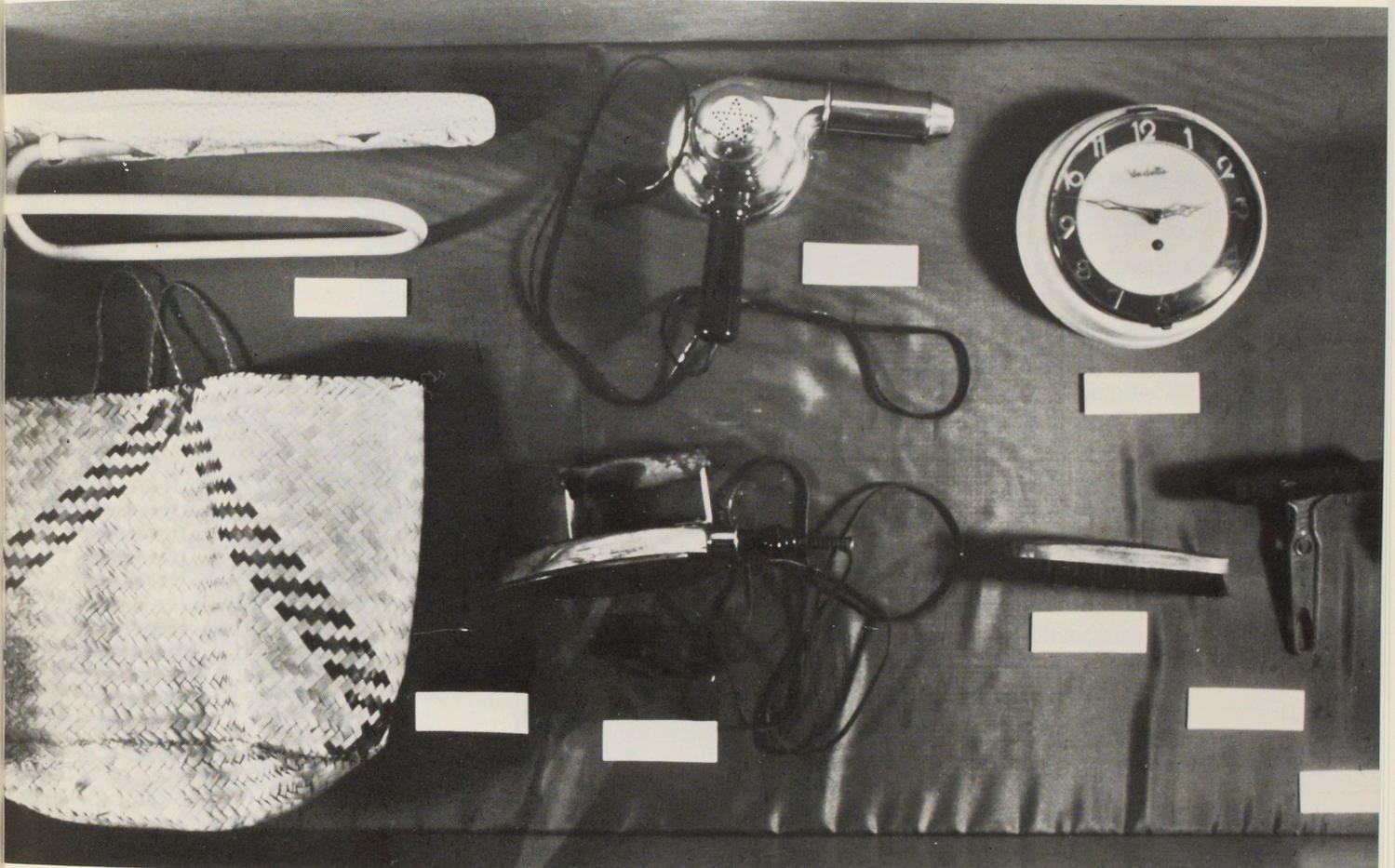
Bref, il est temps de continuer à tout remettre à plat — en attendant de tout remettre à plat pour de bon en exposant côte à côte non seulement les sorciers des bidonvilles et

ceux des beaux quartiers, mais, avec eux, les stakhanovistes de la peinture pour corridors d'hôtels, les retraités de la S.N.C.F. et les fabricants de statuettes à bénir. Si tout est de l'art, que l'on aille jusqu'au bout, que Lourdes rejoigne les Aborigènes, que chacun puisse enfin jouir de son rêve. Encore un effort et les explorateurs traverseront peut-être le bocage vendéen sur leur chemin vers la Nouvelle-Guinée. Après tout, l'endroit où Levi-Strauss fut le mieux à son aise comme explorateur fut certainement New York. Tout ceci n'est pas vraiment une plaisanterie.

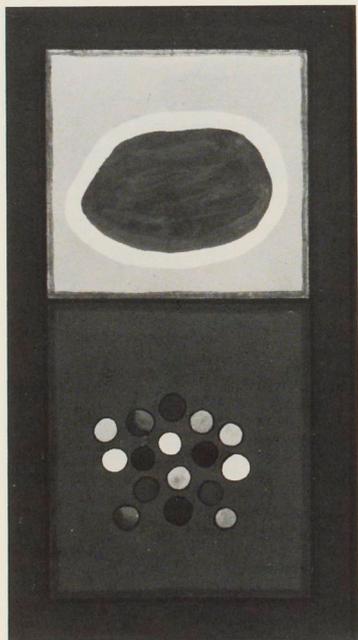
Centre et périphérie. C'est aussi un des points forts de l'exposition que de faire apparaître en clair ce faux clivage et de s'en prendre à lui. La génération qui a vu le triomphe croissant de l'art comme phénomène culturel a aussi vécu la bipolarisation de deux grandes puissances d'abord, puis celle des pays industrialisés et d'un tiers monde. Sans voir ce qui était déjà là, patent, sous ses yeux, à savoir que le tiers monde est aussi chez nous, aux limites des banlieues, à un bloc de nos immeubles, à portée de *favela*. Sans voir non plus que le tiers monde n'est pas voué à être indéfiniment le tiers monde, qu'il nous vend, certes, toujours des matières premières, du tourisme et de la main-d'œuvre immigrée, mais aussi des T-shirts et des télévisions, des gadgets et des ordinateurs. Qu'on se rassure, le centre existera toujours : il sera toujours là où nous sommes — un simple indicateur de subjectivité. Ce qui signifie en clair que nous ne pouvons plus savoir vraiment où il est, que de multiples foyers d'activité, de tension, de stimulation surgissent. Il y a des échanges croisés, selon de multiples circuits, pas forcément réglés, pas forcément organisés, encore moins des échanges tels que nous voudrions les contrôler. Ce n'est pas vraiment une découverte. Nous savons ce que sont les emprunts en art ; nous connaissons les emprunts hindous de la sculpture de Pergame, les emprunts grecs de l'art romain, les réemplois de l'architecture

italienne de la Renaissance, le néoclassicisme, l'orientalisme, le japonisme, le primitivisme, etc. Ce dont il nous faut prendre conscience, et *Magiciens de la terre* va nous y aider, c'est que les échanges ne se font pas à sens unique. La culture, pour reprendre le titre du livre de James Clifford, est un imbroglio⁵ : « Les produits purs de la culture sont devenus fous », dit-il en citant un poème de William Carlos Williams. Les produits prétendument purs ne l'ont probablement jamais été. Pour nous aujourd'hui, il n'y a en tout cas pas, d'un côté un monde perdu, déchu ou authentique, et de l'autre un avenir radieux ou ravagé. Ce serait fantasmer deux sortes d'identité également pures. Nos racines ne sont pas pures et elles le seront encore moins à l'avenir. Partout, il y a de nouvelles identités en construction. Cela ne se fait pas sans mal et, de toute manière, ces constructions seront composites. Comme le dit encore Clifford, « si l'authenticité est affaire de mise en relation, il ne peut pas y avoir d'essence sinon à titre d'invention politique, culturelle, à titre de tactique locale »⁶. L'exotique est à portée de main, non seulement à l'autre bout du monde d'un coup d'avion et de tour operator, mais ici même, autour de nous. Et nous sommes aussi exotiques pour les autres qu'ils le sont pour nous.

Qu'on l'accepte ou non, le mérite de *Magiciens de la terre* sera de montrer ce métissage et ces réciprocity généralisées. Dans son fameux article sur l'exposition *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Thomas McEvelley avait exprimé cette réciprocity des « emprunts » en une formule saisissante : « Nos déchets sont leur art, leurs déchets sont le nôtre »⁷. Pour sa part, Clifford voit le surréalisme du point de vue d'une ethnographie de « l'impureté culturelle et des syncrétismes perturbateurs »⁸. Il parle d'un moment surréaliste en ethnographie, « ce moment où la possibilité de comparaison surgit dans une tension immédiate avec la pure et simple incongruité »⁹. *Magiciens de la terre* devrait produire ce moment surréaliste de l'incongruité dans l'art contemporain. Et de



BOLTANSKI
INVENTAIRE DES OBJETS AYANT APPARTENU
A UNE FEMME DE BOIS-COLOMBES, 1974



manière bien plus violente que ne le font les readymades disposés avec chic au milieu des peintures — puisque, après tout, c'est encore notre monde. Bien sûr, dans les deux lieux d'exposition, il y a des compartiments ; les architectes ont pris leurs dispositions, les susceptibilités ont été ménagées, mais cela ne changera rien à la « pure et simple incongruité ». Ceux qui n'ont pas de goût pour le surréel, le polylogique ou le carnavalesque bakhtinien ne seront pas contents. A commencer par certains artistes qui tracent sérieusement leur sillon et leur carrière dans une histoire qu'ils ne dédaignent pas vraiment.

Malgré toute la prudence des propos et des intentions de ses organisateurs, les effets de l'exposition leur échapperont donc. A vrai dire, le propos d'une exposition échappe toujours un peu à ses organisateurs : beaucoup de visiteurs sont ignorants ou inattentifs, les cartels sont mal éclairés, les œuvres ont voyagé depuis je ne sais où dans le temps et dans l'espace, ou bien le commissaire n'a pas réussi à se faire comprendre.

Sauf qu'ici l'échelle de la désorientation change. Les commissaires nous présentent un ensemble de créations et d'objets pour lesquels, soit nous n'avons pas du tout de critères de perception, soit nous avons des critères confus, soit nous avons des critères mais non pertinents. Quels critères avons-nous, en effet, pour percevoir un *dreaming* aborigène australien ? Pour la plupart d'entre nous, à peu près les mêmes critères élémentaires et enfantins qui nous font aimer les colliers de perles multicolores et la verroterie¹⁰. Quels critères avons-nous pour juger Chéri Samba ? Ne serait-ce pas les mêmes que ceux qui nous permettent de percevoir Jeff Wall ou Cucchi ? Le choc en retour devrait être immédiat : sommes-nous si sûrs de ce qu'il y a à voir quand nous regardons Buren ou Polke ? La désorientation opère dans tous les sens : c'est celle que nous ressentons devant une œuvre « exotique », celle aussi qui devrait naître devant les œuvres de notre propre exotisme.

Une fascinante étrangeté va s'ensuivre. A condition qu'elle soit acceptée dans sa force de désorientation et non pas canalisée par un discours esthétique conventionnel. J'avoue que c'est sur ce point que le discours esthétique des organisateurs peut susciter des réticences.

Ils disent, en effet, n'avoir pas retenu dans l'exposition les œuvres qui « échappent totalement à nos catégories et critères esthétiques », pas retenu non plus celles qui dépendent trop de leur contexte. Ils disent aussi qu'ils ont privilégié la valeur de communication proprement visuelle des objets. J'avoue ne pas trop savoir ce qu'est la valeur de communication proprement visuelle des objets, surtout si on entend par là quelque chose d'analogue à la signification « naturelle » ou immédiate d'un geste, d'une attitude ou d'un regard. Les analyses de philosophes comme Wittgenstein ou Davidson ont suffisamment montré la place de la convention dans ce qui paraît le plus naturel et le plus évident. Si un geste a une signification immédiate, c'est parce que nous décidons « charitablement » — c'est-à-dire en vertu de ce que Davidson appelle un « principe de charité » — de lui donner la signification que nous lui donnons dans notre tribu. C'est la seule manière de commencer l'interprétation, pour éventuellement nous rendre compte de proche en proche que nous nous sommes trompés ou que, plus bizarrement, quelque chose ne « cadre » pas, sans que nous sachions trop quoi. Sans recourir à ces considérations philosophiques, la lecture de *L'œil du Quattrocento* de Baxandall montre qu'il n'y a rien d'évident à interpréter les gestes, les attitudes et les croyances, c'est-à-dire à interpréter la signification des œuvres. Il faut bien admettre que les perceptions esthétiques se font selon des critères définis¹¹. Pour Buren nous disposons de quelques-uns de ces critères, à travers notamment l'histoire récente de cette sorte d'activité artistique, pour Jeff Wall un peu aussi, pour Chéri Samba on pourra toujours

FRANÇOIS BOUILLON
HOMME BLANC, 1987
CRAYON SUR PAPIER, 169,5 x 120
PHOTO J. L'HOIR
GALERIE DE FRANCE, PARIS

RAJA BABU SHARMA
SANS TITRE, 19 x 13
PEINTURE TANTRIQUE

croire les avoir. Pour les Aborigènes on pourra toujours lire l'article de John Mundine dans ce numéro des *Cahiers*, etc. En fait, les incertitudes, loin de se neutraliser, vont faire boue de neige. Et à toutes ces incertitudes hétérogènes se surajoutera l'effet de melting-pot du rassemblement, de la tour de Babel des lieux. Bien malin qui penserait maîtriser les effets. *Magiciens de la terre* pourra faire penser, réduire au mutisme ou désorienter ; l'exposition ne risque certainement pas de dégager des indications sur « les tendances contemporaines de l'art dans le monde ». Elle sera, comme on pouvait le prévoir, la déroute des spécialistes en « courants ».

Mais ce n'est pas pour autant que les esthètes gagneront. Car ce sera aussi la déroute du goût — puisqu'il n'y a plus de norme, sinon celle, purement sociale, du groupe des admirateurs. Le terrain restera aux prédilections profondes, aux fantasmes, aux lubies, à ces ressorts étranges qu'on trouve au cœur de la volonté de collection, aux plaisirs de la curiosité aussi. Chacun sera face à lui-même et les œuvres vont, chacune, devenir des mythologies personnelles. Ce sera un beau désordre.

Les organisateurs ne l'entendent probablement pas ainsi. Ils ont choisi la ligne d'argumentation d'une esthétique universaliste, celle-là même qui est véhiculée dans le titre : *Magiciens de la terre*. Je ne reviendrai pas en détail sur les déclarations de Jean-Hubert Martin dans son entretien avec Benjamin Buchloh. Je veux seulement noter les quelques points clefs de cette esthétique, puisqu'elle a un rôle important dans le projet.

Il y est question de la confiance dans l'individu créateur, de la force de radicalité de son œuvre, de son sens de l'aventure et du risque, de l'originalité par rapport au contexte culturel, de l'inventivité, de l'adéquation de l'homme et de l'œuvre, de la valeur de résistance et d'opposition par rapport au milieu. Il est ajouté que les critères utilisés sont ceux dont nous faisons usage couramment pour l'art contemporain¹².

Il y a bien des reproches à faire à de tels critères. Je laisse de côté le fait qu'ils sont ouvertement ethnocentristes, alors que partout ailleurs la volonté de ne pas être ethnocentriste est affirmée et que le projet de l'exposition en lui-même ne l'est effectivement pas. Je veux plutôt me concentrer sur ce qui me semble l'essentiel : le caractère vague et, j'ajouterai, *fonctionnellement vague* de tous ces critères.

Qu'est-ce que cela veut dire, en effet, qu'une œuvre est inventive, ou originale par rapport au contexte culturel historique, ou qu'on y voit une adéquation de l'homme et de l'œuvre ? Tellement de choses possibles que beaucoup d'artistes pourraient être candidats à figurer parmi les *Magiciens de la terre*. Pour ma part, je ne suis même pas certain que des artistes comme Buren, Oldenburg, Cucchi, Kirkeby et même Haacke répondent vraiment à des critères de cet ordre !

Au moment où j'écris ces lignes, je ne peux pas savoir si mes doutes valent aussi pour les artistes de la « périphérie », mais qu'il y ait eu ou non deux poids et deux mesures « esthétiques » ne changerait strictement rien. Ou bien il y aura eu, effectivement, deux poids et deux mesures selon les aires culturelles, c'est-à-dire qu'en réalité il y aura eu *n* poids et *n* mesures : on aura jugé empiriquement et cas par cas — et ce n'aura pas été plus mal —, on aura trouvé que, somme toute, Teshigahara c'est, comme on dit, « intéressant à montrer ». Ou bien cela voudra dire qu'on a appliqué les mêmes critères et qu'il s'agit de la même sorte d'art. Mais, précisément, ces critères sont si vagues qu'ils peuvent jouer tous les rôles : tout leur intérêt est qu'on peut les présenter comme « les mêmes critères », opérant honnêtement dans tous les cas, *ou* comme des critères variables, adaptables aux situations particulières, assez souples pour être ouverts aux spécificités et à la diversité. L'universalisme, ici, permet paradoxalement la casuistique.

Qui ne voit alors que ces critères ne sont en fait pas du tout des critères ? Comme il n'est

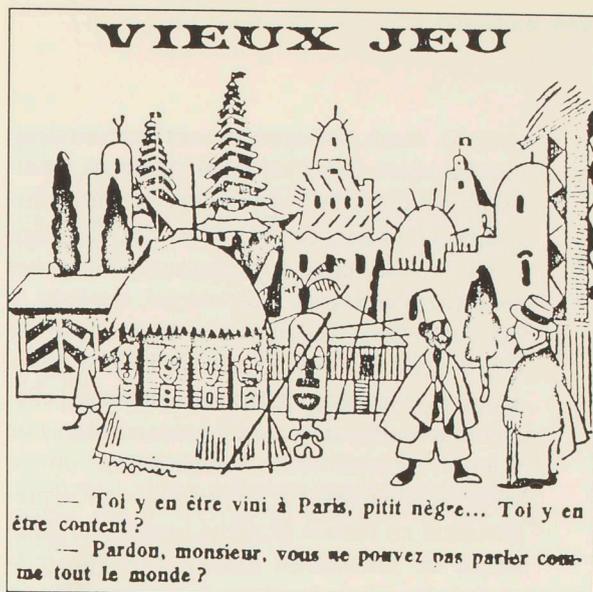
aujourd'hui pas décent, ni convenable, de se présenter en disant qu'on a choisi arbitrairement, rhapsodiquement, subjectivement, il faut bien mettre en avant des critères, une esthétique, qui soient des semblants de critères et d'esthétique mais permettent aussi d'attraper tout ce que l'on veut attraper. Pour le dire autrement, l'hyperempirisme n'a pas besoin de critères — sauf quand précisément l'explorateur veut nous persuader qu'il est docte et qu'il a une mission, qu'il n'est pas aventurier par simple plaisir — ou faute d'être bien certain de sa propre identité.

Quelle mission alors ?

J'en vois se profiler deux.

Une mission humaniste, d'abord. A lire les différentes versions du projet *Magiciens de la terre*, à constater l'accent mis sur les hommes remarquables, les magiciens, les créateurs, ceux qui investissent les objets d'une valeur spirituelle, on ne peut s'empêcher d'y entendre les échos affaiblis de l'esthétique de Malraux, la même célébration de l'individu exemplaire, la même identification de l'art avec l'interrogation du monde, la même affirmation de la permanence de l'acte créateur¹³. Ma remarque n'est pas un reproche, pour une raison très simple, à savoir qu'il est très difficile, dès que l'on s'engage dans la voie de l'esthétique générale, d'échapper à deux sortes de discours également séduisants et également illusoire, l'humanisme à la Malraux et le formalisme à la Greenberg, deux discours d'ailleurs fort peu éloignés dans leur spiritualisme de fond. En 1984, *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle* s'était appuyé sur l'universalisme formaliste. *Magiciens de la terre*, par son universalisme même, me semble presque inévitablement conduit à adopter la version humaniste de cet universalisme. Cette première interprétation est celle en tout cas qui vient à l'esprit si l'on prend au sérieux les critères esthétiques explicites des organisateurs.

Mais une autre interprétation la relaie et la prolonge. On en vient à se demander si cette ouverture du regard ne serait pas en fait



caractéristiquement postmoderne. Par postmoderne, il ne faut évidemment pas entendre ici l'appel qui serait fait à un style — qu'on aurait d'ailleurs du mal à trouver, sauf peut-être dans le domaine de l'architecture banalisée, sauf peut-être encore si l'on veut bien prendre conscience que la kitschisation et la banalisation du postmoderne ne se portent pas mal —, mais plutôt un type de regard, un type d'approche, foncièrement empiriste et même, comme je l'ai dit, hyperempiriste.

A cet égard, il faut se souvenir que le postmodernisme a une histoire conceptuelle qui déborde largement le domaine esthétique. Les premiers textes de Feyerabend à défendre un anarchisme épistémologique et à préfigurer le slogan de *Contre la méthode* (« *Anything goes* ») datent de 1963 ; ils revendiquaient alors seulement le droit d'être « un bon empiriste » en philosophie des sciences, c'est-à-dire une ouverture radicale du regard aux procédures et aux démarches effectives des scientifiques. Il n'y avait rien là de critiquable, à ceci près qu'il aurait peut-être fallu un peu plus de réflexion en matière de relativisme. Je ne pense pas que, par la suite, dans la position postmoderne il y ait jamais eu beaucoup plus que cette remise en cause des récits canoniques au nom de l'hyperempirisme. Tout le problème est qu'en

partant ainsi d'exigences anti-autoritaires, anti-obscurantistes, anti-monologiques, anti-nomologiques, anti-dogmatiques, anti-tout-ce-que-l'on-veut, on finit très vite soit dans l'indifférencié, cette nuit où toutes les vaches sont noires dont parlait déjà Hegel, soit dans ce que j'appellerai une tolérance dogmatique. Ce que je veux dire par là, c'est qu'à partir d'une position pluraliste, tolérante, ouverte, elle-même passablement souple et inarticulée, une position somme toute sympathique, on en vient naturellement à *universaliser* une représentation en termes de récits partiels, de différends, de rationalités locales, à *proclamer* la réalité d'un monde où tout est possible, où tout est estimable ou intéressant — parce que précisément nos critères envisagent le monde de la sorte. On n'échappe pas ainsi à une nouvelle ruse de l'ethnocentrisme, à la ruse d'un ethnocentrisme doux, insinuant. La tolérance est bien là, puisqu'on est si ouvert à tant de choses, mais le dogmatisme aussi puisque c'est en fait notre point de vue qui légifère encore sur le monde. Il n'y a rien là de pendable — sauf que ce n'est peut-être pas du tout ainsi que les choses se passent.

Pour être clair et concret, à quoi correspond ce que je viens de décrire dans le domaine de l'art ? A une représentation d'un monde de l'art où il y a des artistes qui sont, chacun à leur façon, chacun dans leur genre et dans leur domaine, intéressants, créateurs, innovateurs, d'un monde de l'art où il y a une pluralité de critères sur un fond de valeur esthétique. Mais qui dit cela ? Ceux qui les ont trouvés et choisis. Dans le cas de *Magiciens de la terre*, comme il ne s'agit pas d'une Biennale et encore moins d'une exposition universelle, on a récusé le choix d'officiels nationaux, pour éviter, et à juste titre, le phénomène de la sélection officielle et les pièges de l'art officiel. Mais qu'est-ce que cela veut dire au fond ? Qu'on a voulu éviter le phénomène de la représentation. Est-ce aussi facile à faire qu'à dire ? Et finalement, qui représente quoi ?

On a voulu éviter le mécanisme de désigna-

tion officielle (« vous serez notre représentant »), éviter aussi les effets de l'idée que des commissaires officiels peuvent se faire de la manière dont un pays doit être représenté dignement (« vous serez représentatif »). En ce dernier sens, il est évident que beaucoup de pays s'estimeront mal représentés, pas représentés par les bons artistes, c'est-à-dire les artistes officiels, c'est-à-dire encore les artistes présentables ou représentatifs — on ne sort pas de ce vocabulaire de la représentation. Admettons donc que l'on y soit parvenu. Buren et Boltanski, donc, ne sont pas les représentants de la France à l'exposition *Magiciens de la terre*, pas plus que la collectivité Yuendumu ne représente les Aborigènes australiens. Cette dernière formulation trahit aussitôt que ce n'est évidemment pas vrai. Les Aborigènes restent des Aborigènes australiens, et Buren et Boltanski redeviennent ce qu'ils sont : des Aborigènes français, ou européens, ou occidentaux.

Si l'on se demande finalement de quoi l'exposition est représentative, il faut bien admettre alors qu'elle représente, en fait, l'état de la création, au sens fort, tel qu'il est vu par des commissaires et leurs adjoints, investis de la mission de fonctionnaires de l'universel. Peu importe que ces fonctionnaires de l'universel admettent humblement qu'ils peuvent se tromper, qu'ils n'ont pas tout vu, qu'ils n'ont pas pu tout montrer, qu'ils ont dû choisir, etc., c'est précisément leur ouverture, leur esprit d'empirisme, qui est le meilleur et le pire de leur entreprise. Ils ouvrent *notre* regard sur une diversité qu'ils ont trouvée. Merci pour notre regard. Et, quand je dis cela, je suis sincère. L'explorateur a rempli sa mission : il vient confirmer, consolider notre croyance dans la diversité et la force de la création : docteur explorateur chef curateur effectivement, comme le dit le titre de mon article. Explorateur du monde pour être le curateur de notre vision du monde, pour la soigner, pour la consolider. Sauf que peut-être c'est cela qui nous intéresse, mais que ce n'est pas cela qui

compte, que ce qui intéresse les gens, localement, c'est autre chose, qu'il aurait fallu prendre parti non pas en faveur d'un monde qui vient à nous parce qu'on nous l'a amené (qui nous ?), mais en faveur d'un monde où, ici et maintenant, il y a des acteurs profondément engagés dans des combats ou des actions, ou des créations, qui ne peuvent être tirés de leur contexte, dont la signification esthétique n'est pas universalisable, d'un monde qui reste irrémédiablement là où il est, même quand il vient à nous. Je ne sais pas comment on pourrait montrer un monde tel qu'il est là où il est. Peut-être faut-il alors seulement, *mais vraiment*, prendre parti en faveur de certaines formes d'art et d'expression, comme ceux qui les produisent le font eux-mêmes ?

Je ne veux pas faire de reproches injustes aux commissaires car, de toute manière, leur exposition, pour les raisons que j'ai dites, sera une réussite. Je veux simplement poser la question de savoir si les valeurs artistiques — *et non plus esthétiques* cette fois — sont *locales ou globales*. Et ajouter que je suis convaincu, pour ma part, qu'elles sont locales, que je suis convaincu qu'il s'agit toujours, pour reprendre le titre d'un livre de Guy Brett, de voir « à travers nos propres yeux », c'est-à-dire de voir à travers les leurs. Et ajouter encore que je suis désolé, donc, de croire qu'il n'y a vraiment de centre que là où provisoirement nous sommes, là où provisoirement ils sont, *chacun*. Les Magiciens de la terre risquent d'être alors soit très, très près de nous, soit très, très loin.

NOTES

1. James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard, Harvard University Press, 1988, p. 213.

2. Ces codes ne furent pas toujours si contraignants. J'ai le sentiment que nous avons inventé un passé normalisé, un monde où la norme était claire et respectée. Un peu comme nous rêvons un monde que nous aurions perdu, un monde où les valeurs étaient respectées, où les choses avaient un sens, où elles étaient ce qu'elles sont. Ce n'est qu'un artifice d'autodéfinition. En tout cas les normes et les

principes que nous aurons fantasmés en même temps que nous les remettons en cause, ceux que nous aurons probablement fantasmés *pour* les remettre en cause, ont recouvert une diversité considérable de l'art : art d'élite, art populaire, art décoratif, art fétichisé, art religieux, art séculier.

3. Puisque, au bout du compte, le résultat du processus est qu'on n'y voit plus rien : la nuit où toutes les vaches sont noires... J'y reviens en cours d'article.

4. Malgré un effort notable pour faire la part plus belle que de coutume aux artistes femmes, on peut encore regretter qu'elles restent peu présentes : il y a décidément plus de magiciens que de magiciennes. A moins que le féminin de magicien ne soit pas magicienne, mais sorcière ?

5. James Clifford, *op. cit.*

6. *Ibid.*, p. 12.

7. Thomas McEvelley, « Doctor Lawyer Indian Chief », *Artforum*, nov. 1984, p. 59. Le titre de mon propre article s'inspire évidemment de la trouvaille de McEvelley.

8. James Clifford, *op. cit.*, p. 131.

9. *Ibid.*, p. 146.

10. Ce qui nous renvoie ironiquement en miroir le rôle du sauvage fasciné par la verroterie.

11. Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, trad. française, Paris, Gallimard, 1985. Tout le livre de Baxandall est un exercice pour identifier et reconstruire ces critères dans un cas défini, pour apprendre à voir ce que les Italiens voyaient, pour entrer dans leur vision du monde et notamment dans leur vision du monde artistique.

12. Voir le communiqué de presse de l'exposition, p. 6.

13. « Toujours enrobé d'histoire mais semblable à lui-même depuis Sumer jusqu'à l'École de Paris, l'acte créateur maintient au long des siècles une reconquête aussi vieille que l'homme. Une mosaïque byzantine et un Rubens, un Rembrandt et un Cézanne expriment des maîtrises distinctes, différemment chargées de ce qui fut maîtrisé ; mais elles s'unissent aux peintures magdaléniennes dans le langage immémorial de la conquête, non dans un syncrétisme de ce qui fut conquis. La leçon des Bouddhas de Nara ou celle des danses de mort civaïtes n'est pas une leçon de bouddhisme ou d'hindouisme ; et le musée imaginaire est la suggestion d'un vaste possible projeté par le passé, la révélation de fragments perdus de l'obsédante plénitude humaine, unis dans la communauté de leur présence invaincue. » (A. Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 637.) Enlevez les noms propres et vous obtenez quelque chose de peu éloigné des déclarations d'intention du projet *Magiciens de la terre*.



BOLTANSKI
COMPOSITION MYTHOLOGIQUE, 1982

TERRE ET MUSÉE — LOCAL OU GLOBAL ?

GUY BRETT

Le titre de l'exposition parisienne pose inévitablement la question suivante : qui parle et à qui ?

Magiciens. Il n'y a guère que dans une brochure publicitaire que l'on pourrait présenter un artiste occidental d'aujourd'hui sous le qualificatif de magicien (Picasso, par exemple ?). Dans l'actuel discours sur l'art, ce mot serait jugé banal et dévalorisant, susceptible d'affaiblir les relations entre les dimensions esthétique et sociale de la pratique d'un artiste. « Magicien » apparaît dans le titre comme un moyen de renforcement des liens que l'exposition semble vouloir établir entre les artistes des grandes villes et ceux qui travaillent dans un contexte religieux dans certaines sociétés d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine. En réalité, le terme rebondit et révèle inexorablement sa nature de « projection primitiviste ».

De la terre. De par son étroite association avec « Magicien » en un message/massage évocateur, il est évident que le mot « terre » est utilisé ici dans un double sens : « terre », c'est-à-dire la substance physique, représentant l'essentiel et le fondamental ; et « terre », c'est-à-dire le monde, la planète. Mais ces deux sens divergent peu à peu ; le premier évoque le concret, le particulier, le local (soit, en langage artistique, *l'in situ*), et le second évoque un concept général de totalité, de vue d'ensemble ; un fossé se creuse ainsi entre deux expériences de nature différente. La première

associe la « terre » à un combat désespéré, celui pour les « droits sur la terre » mené pour reconquérir la terre dont on a été dépossédé, ou tout simplement trouver un lieu où vivre, un lieu d'où l'on puisse s'exprimer ; la seconde expérience est plus détachée : la « terre » des privilèges, du pouvoir, qui semble de jour en jour devenir plus abstraite, plus mobile et, en réalité, plus difficile à « localiser ».

Les termes atteignent rapidement une antithèse forte. A une extrémité, il y a l'expérience de peuples possédant traditionnellement un « concept d'eux-mêmes faisant partie intégrante du corps social dont l'histoire et la connaissance s'inscrivent dans un ensemble de terre particulier », comme l'a fait remarquer Jean Fisher à propos des indigènes américains. De ce point de vue, « le territoire est une entité vivante qui doit être nourrie et respectée comme le simple corps du sujet »¹. A l'autre extrémité, on trouve le plus haut degré de surdéveloppement technologique, ce surdéveloppement que Jean Baudrillard exprime de manière révélatrice en termes de perceptions du pilote ou du conducteur, radicalement éloignés de la terre tout comme du corps².

Ces antagonismes, dans leur forme extrême, semblent faire partie de la définition même de l'art. Dans le monde d'aujourd'hui, les peuples indigènes — groupes aborigènes d'Australie, Maoris de Nouvelle-Zélande, autochtones de l'Amérique du Nord et du Sud —

sont engagés dans un effort permanent pour maintenir le lien entre leur héritage culturel et leurs difficultés actuelles, en particulier leur lutte pour les droits sur la terre. Au même moment, certaines institutions — des musées et, plus récemment, de gigantesques sociétés commerciales qui apportent leur soutien financier aux expositions organisées par les musées — font des efforts identiques pour dissocier ces deux réalités. Le Canada fut récemment le théâtre de quelques exemples parlants. Lors de la Foire mondiale de 1986, les autorités décidèrent qu'elles ne pourraient pas permettre aux peuples indigènes de gérer eux-mêmes un espace dans le pavillon « Indiens du Canada » parce qu'ils risquaient de s'en servir pour attirer l'attention sur les combats qu'ils menaient, notamment sur leur combat pour la terre. L'année dernière, une exposition consacrée aux objets anciens des Indiens d'Amérique, qui se tenait au Glenbow Museum de Calgary à l'occasion des jeux olympiques d'hiver, fut boycottée par les Indiens Lubicon Cree. Les compagnies pétrolières qui assuraient le mécénat de l'exposition avaient aussi leur secteur d'exploitation dans la zone nord de l'Alberta où vivent les Lubicon Cree, et où depuis cinquante ans ils sont engagés dans un dur conflit de revendications de leurs terres contre les autorités fédérales et provinciales.

Le titre de l'exposition de Calgary, *The Spirit Sings* (Le Chant de l'Esprit), contrastait étrangement avec les mots de Bernard Omniak, le chef Lubicon Cree :

Ce qui se passe aujourd'hui, c'est que l'on est en train de tuer lentement notre peuple. Je pense souvent qu'il vaudrait beaucoup mieux pour notre peuple que quelqu'un vienne se débarrasser d'eux d'un seul coup. Tout plutôt qu'une mort lente.

Et il mit lui-même le doigt sur cette contradiction flagrante :

Notre culture est en train d'être glorifiée par ceux-là mêmes qui portent atteinte aux peuples indigènes dans notre région³.

Les compagnies pétrolières sont profondément impliquées dans ce qui est local, mais elles font aussi appel au champ général et

universel de la « culture », qui correspond au caractère abstrait et global de leur propre puissance. Pour leur part, les indigènes américains doivent aller, eux, de l'universel vers le local : de la glorification de leurs objets comme chefs-d'œuvre de « l'art du monde » vers ce qui se passe actuellement dans leurs territoires. Naturellement, les grandes compagnies manifestent leur « dépendance » vis-à-vis d'une beauté et d'une vitalité artistique qu'elles ne peuvent produire elles-mêmes et à côté desquelles leur logo est parfaitement superflu et marginal. Cependant, elles ont fort bien compris qu'elles pouvaient faire usage de la manière dont notre culture a créé une esthétique centrée sur l'objet et sa contemplation, sur l'objet isolé du reste de la réalité⁴. Leur vrai pouvoir réside dans la vision restreinte qu'elles attendent de leur public : notre refus de prendre la responsabilité de l'ensemble. Nous commençons alors à lire dans le titre de l'exposition de Calgary, *Le Chant de l'Esprit*, non pas son message enthousiasmant, mais sa tonalité presque funeste — et nous sentons bien qu'on nous trompe.

Dans ce processus le groupe colonisé et le citoyen amateur d'expositions sont tous deux dupés par le même pouvoir, celui des grandes compagnies qui, en même temps que leur puissance s'accroît, englobent l'usine de production, le musée, l'État et les médias sous une seule et même autorité (tel est le sens sous-jacent de « mécénat d'entreprise »). La menace de ce pouvoir à un niveau local, tout comme dans ses cercles en continuelle expansion, peut être perçue de manière précise dans un petit livre très éclairant d'Eric Michaels, qui évoque les efforts d'un groupe aborigène du centre de l'Australie, les Warlpiris, pour mettre en place une station de télévision locale⁵. Les Warlpiris furent pris non seulement dans une lutte de pouvoir — pour pouvoir transmettre de façon autonome leurs propres programmes au nez des médias nationaux officiels —, mais aussi dans un combat culturel, pour exprimer des « aborigénités » différentes des images

d'eux-mêmes qui viennent, standardisées et ethniciées, des mêmes sources centralisées. Michaels raconte comment, en aidant dans ses réalisations l'artiste-vidéo Warlpiri, Francis Jupurrula Kelly, il s'est rendu compte que l'histoire aborigène était étroitement liée à la terre et au lieu :

Chaque récit provient d'un lieu particulier et voyage d'un endroit à l'autre, établissant des liens qui déterminent les chemins que suivent les peuples et les cérémonies⁶.

Des contradictions apparaissent d'emblée, et Michaels note, en effet, que Francis Jupurrula Kelly, ainsi que les Warlpiris eux-mêmes, considèrent la télévision comme une arme à double tranchant, à la fois bienfait et malédiction. Ils souhaitent « donner une identité à leur art et le montrer au reste du monde » et, en même temps, ne veulent pas en perdre le contrôle dans le processus de reproduction et de circulation propre à la vidéo. Leur art restera-t-il une expérience culturelle s'appuyant sur l'histoire concrète, ou sera-t-il englouti

dans un particulier que l'on nomme futur, dont les caractéristiques sont suggérées par cette expression remarquable : « modes de vie » (*lifestyles*) ? Cette expression se substitue partout au terme de culture pour illustrer la mort de cette culture dans une période où règne la marchandise (...). Les modes de vie sont (...) des assemblages de symboles transformés en produits qui fonctionnent ensemble comme des « packages » que l'on peut acheter, vendre, échanger ou perdre (...). Les Warlpiris, lorsqu'ils se retrouvent projetés dans cet avenir fait de modes de vie, cessent d'être des Warlpiris : ils sont subsumés en tant qu'« Aborigènes », dans un effort pour les inventer en tant que groupe ethnique spécial pouvant prendre place dans les fragiles fantasmes du multiculturalisme australien d'aujourd'hui⁷.

Il n'est pas difficile de reconnaître dans cet avenir fait de « modes de vie » le même processus, dans lequel interviennent peut-être les mêmes compagnies internationales qui agissent dans « notre propre » culture. Les projets subversifs et émancipateurs de l'avant-garde du XX^e siècle — des surréalistes, avec

leurs propositions visant à « libérer le désir », jusqu'aux constructivistes, avec leurs projets visant à transformer l'environnement — n'ont-ils pas été réduits tout d'abord par le marché de l'art, puis par le vaste marché des modes de vie, au même registre doucereux des articles de designers ? Cela n'a-t-il pas nécessité, de la part des artistes, de nouvelles stratégies qui repoussent ou, du moins, attaquent ce processus, dans le but de retrouver la valeur sociale et l'efficacité de l'art que recherchaient les générations précédentes ? Le « package » ethnique et le « package » moderniste ont leur place côte à côte sur l'étagère.

Ce fait, me semble-t-il, n'a pas échappé à un certain nombre d'artistes d'avant-garde des vingt dernières années. Leur recherche sur les « relations interculturelles » (un des propos annoncés de l'exposition de Paris) s'est montrée inséparable d'une attaque du concept bourgeois de l'art (qui est tellement imbriqué dans les formes modernes du colonialisme et du pouvoir oppressif). Reste à savoir si l'exposition de Paris mettra en lumière un tel travail, ou si elle traitera l'ensemble du sujet comme un phénomène « instantané ». Il est important de saisir le moment historique et le contexte social de sa première apparition, et la problématique dans laquelle il est intervenu. Non que nous soyons seulement en train de parler des sujets d'un débat, ou de problèmes uniques. La caractéristique de l'art est de rechercher la complexité et la profondeur de la métaphore.

Je voudrais ici, dans l'espace qui m'est imparti, attirer l'attention sur ces métaphores complexes en me servant du travail de trois artistes d'origines différentes, qui ont étudié les « relations interculturelles » sous différents angles : Helio Oiticica, un Brésilien qui mourut en 1980 à l'âge de 43 ans et qui se positionnait lui-même avec audace entre l'avant-garde, la culture brésilienne populaire, les réalités du « sous-développement » et le « radicalisme des années 60 » ; l'artiste américaine Susan Hiller, qui fut peut-être la première à faire sienne une

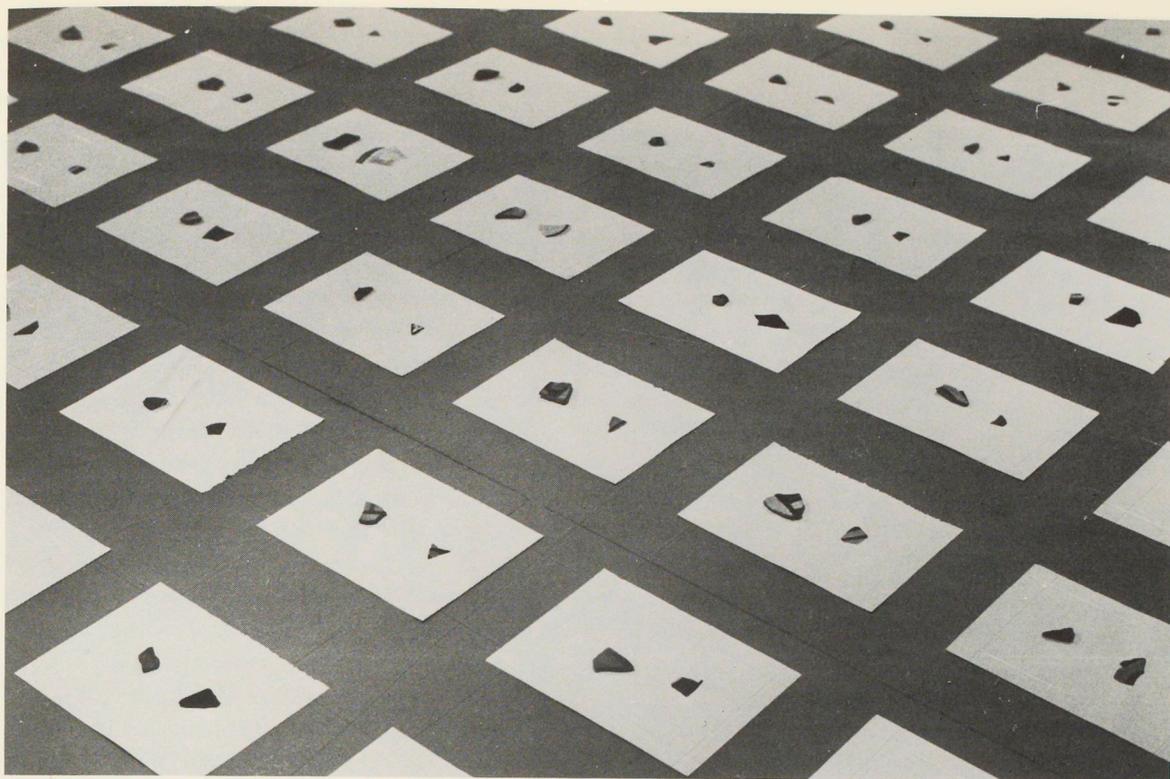
critique anthropologique ironique comme pratique de l'art visuel, dans un réseau entrecroisé de thèmes qu'elle continue à développer ; et l'artiste philippin David Medalla, qui, pendant plus de vingt-cinq ans, a réinventé continuellement les termes d'un dialogue expérimental entre l'art et la vie.

L'œuvre d'Helio Oiticica se situait dans les années 60 au premier plan de la modernité. A la Biennale de São Paulo en 1965 il exposa quelques œuvres mystérieusement belles qui étaient tout à fait différentes des autres œuvres exposées : récipients en verre et bouteilles remplis de terre rouge ou d'une masse de pigment brillant autour d'un noyau de gaze couleur feu. Dans le terme générique choisi pour ces œuvres, *Bolidas* (noyau, boules de feu en portugais), Oiticica concevait l'objet non en termes de relations formelles, mais comme « centre d'énergie » qui attire les spectateurs (« comme un feu », fit-il un jour remarquer) et invite à la manipulation.

Oiticica avait participé aux mouvements concret et néoconcret des années 50, lorsque le Brésil avait été pour la première fois confronté à l'avant-garde européenne de l'entre-deux-guerres (le travail de Mondrian, de Klee, de De Stijl, des dadaïstes et des futuristes avait été envisagé en profondeur lors des premières Biennales de São Paulo). Il avait commencé par une analyse formelle de l'ordre pictural à la manière de Mondrian : le plan, le rapport figure/fond, le cadre. Ses premières expériences consistaient à évoluer de ce plan vers l'espace environnant, et du caractère purement optique au caractère « corporel » de la sensation de la couleur. A partir de ce moment, son analyse pénétrante des nouveaux mouvements artistiques en Europe et en Amérique du Nord se trouva étroitement liée à sa propre confrontation à la culture brésilienne populaire, et aux puissantes contradictions à l'intérieur de la réalité sociale de Rio de Janeiro. Traversant les barrières de classe et vivant pendant certaines périodes à Mangueira (une des *favelas*, ou bidonvilles de Rio), s'y faisant

accepter et y nouant des amitiés, entrant à l'école de Samba et s'élevant au rang de *passista* (un des danseurs de tête dans le défilé du carnaval), il déboucha sur de nouveaux concepts. Celui de *Parangolé* en est peut-être l'exemple le plus audacieux. Bien que le *Parangolé* ait pris la forme physique de « capes » et parfois de bannières et d'étendards, le mot signifiait un mode de comportement expressif-créatif plutôt que les objets en tant que tels. Le critique brésilien Frederico Morais l'appelait





« un programme, une vision du monde, une éthique »⁸. De façon hybride, Oiticica mettait là en contact son assimilation raffinée du constructivisme européen, ses idées avancées sur la participation du spectateur (la création est un dialogue et l'objet n'a pas de statut hors de son rôle « relationnel »), la culture populaire du corps au Brésil, et les exaltations et souffrances de la masse des gens, qu'il sentait intuitivement. Les *Capes* (faites de tissu, plastique, terre, mots, etc.), sont des dialogues interne/externe et individuel/collectif. Les porter, courir ou danser avec elles, apporte des révélations à celui qui les porte, en même temps que des messages sont envoyés à ceux qui l'entourent, comme une sorte de « vêtement-expression ». Je pense que les suggestions de l'œuvre d'Oiticica sont nombreuses. Il s'agissait là d'un art d'avant-garde très avancé, enraciné dans la culture et la réalité du Brésil, mais qui avait rejeté la dépendance et le mimétisme coloniaux. Il ne fait aucun doute que son exaltation de Mangueira et de la

marginalité comportait un élément de « romance », mais Oiticica ne défendait pas une « esthétique de la pauvreté ». Mangueira représentait la révolte contre l'autorité oppressive, et reflétait pour Oiticica sa propre révolte artistique contre le philistinisme et le consumérisme de la bourgeoisie brésilienne. Mangueira était aussi pour lui un symbole de créativité et de réjouissance communautaires. Son œuvre n'est cependant pas « populiste ». Elle a toujours conservé un caractère abstrait, de « modèle ». Pour lui, c'était là une défense nécessaire contre les images folkloriques, « tropicales » et empaquetables, l'abstraction signifiant un « état ouvert » et la « potentialité vivante d'une culture en pleine formation »⁹.

La première fois que j'ai vu l'œuvre de Susan Hiller *Fragments* (en 1978 au Museum of Modern Art d'Oxford), ce fut également une révélation, bien que d'un genre assez différent. Dans une mise en scène étonnante, des centaines de tessons de poterie des Indiens Pueblos d'Amérique étaient dispersés sur des

HELIO OITICICA
MOUSTIQUE DE MANGUEIRA
DANSANT AVEC LA CAPE 6, 1965
(« JE SUIS LA MASCOTTE DU PARANGOLÉ,
LE MOUSTIQUE DE SAMBA »)

SUSAN HILLER
FRAGMENTS, 1978
DETAIL DE L'INSTALLATION FLOOR ARRAY
100 DESSINS A LA GOUACHE
ET 100 FRAGMENTS DE POTERIE
COURTESY PAT HEARN GALLERY, NEW YORK

plates-formes basses dans un vaste espace. Des versions peintes de chaque tesson les accompagnaient, tandis qu'étaient fixés au mur divers cartes et documents, avec des transcriptions manuscrites de réflexions des femmes pueblos sur leur propre travail de poterie ; elles y évoquaient leur liberté d'imagination et les restrictions au sein de leurs traditions. Dans son usage de l'espace, dans sa manière de disposer les matériaux dans l'espace, l'installation semblait vouloir évacuer ou bien tourner en ridicule le fait que des « ensembles » maîtrisés puissent s'imposer, qu'il s'agisse d'ensembles sculpturaux ou archéologico-anthropologiques. Le matériel repris d'une autre culture n'était pas utilisé dans le but de créer des objets d'art autonomes, « d'aspect primitif », ni des présentations « scientifiques » de musées ethnographiques. Il demeurait fragmentaire, comme une émouvante affirmation de la connaissance avec son côté à la fois incomplet et partagé.

Il y avait aussi un autre niveau dans *Fragments*, souligné par la présence de deux photographies. L'une, tirée d'un vieux numéro du *National Geographic Magazine*, montrait une femme blanche assise à une table de camping, avec une légende disant à peu près : *Nous voyons ici Mrs... triant patiemment les tessons de poterie de l'expédition archéologique menée par son mari*. L'autre photographie montrait Susan Hiller triant les tessons en artiste. Les images faisaient le lien avec les déclarations des femmes-potiers, visant à affirmer une lutte des femmes pour être reconnues comme les « premières faiseuses du sens »¹⁰. Vue sous cet angle, l'œuvre était une collaboration. Comme l'écrivit alors Caryn Faure-Walker, les tessons « fonctionnent comme des références analogues aux notions de culture plus générales dans lesquelles nous sommes nous-mêmes impliqués »¹¹. En effet, l'œuvre de Susan Hiller en tant qu'ensemble devait remettre en question le concept d'une exposition traitant des relations de la culture occidentale avec les autres cultures, à moins que cela ne soit

dialectiquement relié à une « anthropologie » de notre propre société. La vision que l'on a d'une autre culture vient de l'intérieur de sa propre culture. Les perceptions de « chez soi et au-dehors » sont dissimulées et marginalisées par la loi patriarcale et la voix officielle.

Une des façons dont Susan Hiller a examiné la loi patriarcale et la voix officielle « chez soi » consistait en une subtile remise en question des frontières conventionnelles entre le domaine public et le domaine domestique. Son installation *Monument* fait référence à une tradition de culture publique et officielle, bien que d'une façon inattendue et en porte-à-faux : les inscriptions photographiées qui en forment la base — mémoriaux victoriens pour ceux qui sont morts en sauvant ou en tentant de sauver la vie d'autrui — évoquent des vies inconnues qui devinrent subitement publiques et héroïques. Hiller essaie de retrouver leurs voix perdues et leurs vies au-delà du discours officiel du monument, dans sa propre rêverie dont l'enregistrement fait partie de l'œuvre. Sa récente série *Home Truths* pénètre directement à l'intérieur de l'enclave domestique, dans sa « peau » pour ainsi dire, à travers l'appropriation de papiers peints très courants pour chambres d'enfants, qu'elle utilise comme support de sa peinture. A-t-on jamais auparavant porté attention à ces produits de consommation ? Hiller les présente comme preuve de l'importance croissante du chez soi comme lieu d'assimilation de l'idéologie. Elle a mis en évidence l'apprentissage des valeurs en fonction de la différence sexuelle, en faisant appel aux vieux thèmes : le langage (alphabets), l'amour (Pierrots, cœurs et couleurs de cosmétiques pour les filles) et la mort (fusils, robots et scènes de guerre pour les garçons) ; sa propre peinture en superposition accentuée et en même temps brouille les stéréotypes mécaniques. Par le biais d'une subtile stratégie artistique, la beauté transfigure une expression kitsch en même temps qu'elle témoigne du pouvoir social de ce kitsch et ainsi ridiculise une réaction de pure délectation esthétique.



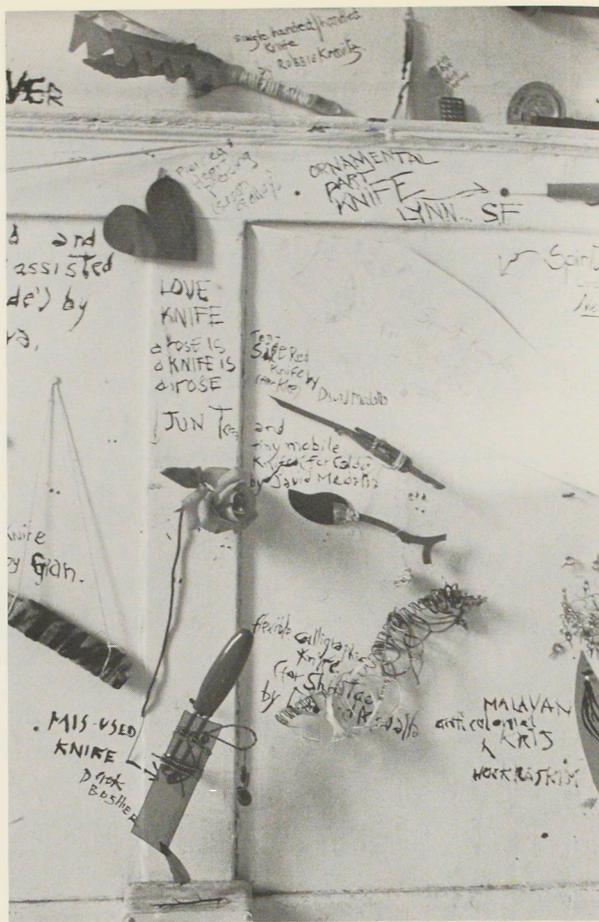
Eskimo Carver de David Medalla fut montré pour la première fois à Londres en 1977, dans le contexte immédiat d'*Artists for Democracy*, un groupe d'artistes et un lieu d'exposition actifs à l'époque dans le « soutien matériel et culturel aux combats de libération à travers le monde ». *Eskimo Carver* était un événement en trois parties : une présentation de dessins de Medalla et de transcriptions de poèmes esquimaux, une performance *Alaska pipeline* s'inspirant de l'incursion des superpuissances en

Arctique, dans l'esprit des comptes rendus de la presse à scandale anglaise, ainsi qu'une œuvre en « production-participation » où les visiteurs étaient invités à faire des couteaux à partir d'un tas de débris et déchets ramassés dans le quartier. Le « couteau » de chacun recevait un titre et était accroché au mur en une parodie espiègle des musées ethnographiques.

Les sculptures cinétiques de Medalla dans les années 60, faites de mousse, boue, sable et autres, avaient été l'une des explorations les

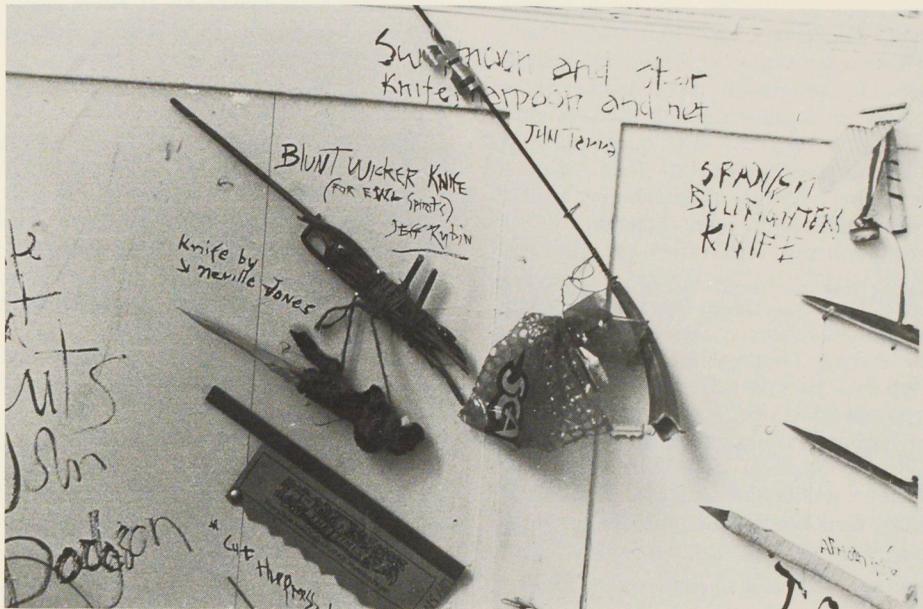
plus radicales et les plus poétiques de l'ensemble de la problématique de la matière, de l'énergie, de l'éphémère, du hasard et du rapport de la machine à la nature. Dans les années 70, Medalla traduisait ses préoccupations par le mouvement et en passant de l'« élémentaire » au « social » dans le domaine de la métaphore. Les sculptures mécaniques qui se développaient et évoluaient en dehors du contrôle direct de l'artiste devinrent une proposition de participation qui, sur la base de l'idée de l'artiste, prenait une forme imprévisible à partir de la contribution d'un grand nombre de personnes, et menaçait alors de faire éclater le protocole du concept muséologique de l'art : « Je pourrais facilement submerger la Tate Gallery, par exemple... », déclarait Medalla à propos d'*Eskimo Carver*, « on ne peut arrêter les gens de venir et de produire des couteaux »¹².

L'invitation à produire des couteaux dans *Eskimo Carver* suivait la pratique de composition de poèmes chez les Esquimaux, pratique traditionnellement démocratique fondée sur la participation (bien que l'on considère qu'il soit très difficile de produire un nouveau poème de qualité). La grande diversité des contributions, allant du littéral au fantastique et au poétique, fut une révélation. Le modèle de créativité proposé dans cette œuvre défiait avec beaucoup d'esprit notre culture de musée sous deux de ses aspects à la fois : en dénonçant, d'une part, la notion bourgeoise du génie isolé et de la sanctification de l'objet d'art dans les « musées d'art moderne » et, d'autre part, la représentation « objective » d'autres cultures dans les musées ethnographiques ! L'intelligence de cette double stratégie est encore plus pertinente quand on la compare à d'autres positions plus partiales : par exemple, les récentes sculptures de type formaliste réalisées à partir de fragments industriels par des artistes comme Tony Cragg ou Bill Woodrow, ou bien l'exposition d'Eduardo Paolozzi en 1986 au Museum of Mankind de Londres, où il combinait des éléments de sa propre sculpture avec



des pièces des collections ethnographiques du British Museum — où il a effectivement « muséifié » même son propre travail.

Le thème des relations interculturelles n'a pas disparu du travail de Medalla après *Eskimo Carver*, mais fut formulé d'une nouvelle manière. Parti de propositions de participation pour « les autres », il se rapprocha de lui-même et de sa place dans le monde. Sa longue série de performances et d'œuvres photographiques dans les années 80 sont une sorte de mascarade utilisant des objets, ainsi que l'environnement lui-même, pour rendre visible



« l'infinité des traces »¹³ qui constituent l'identité. Sa spirituelle et incongrue « conflation » des cultures, ainsi que l'exaltation du kitsch, semblait destinée à faire échapper la notion de créativité à toutes formes de discours essentialiste, mimétique et téléologique, que ce discours soit celui de l'histoire de l'art académique, celui du marché de l'art, de la bureaucratie, des idées ou celui des modes de vie.

L'exposition de Paris se prépare en plein milieu d'une vague de néoprimitivisme artistique : l'appropriation d'espaces, d'images, de motifs de provenance lointaine, d'une manière

étroitement liée à la renaissance du mythe de l'identité unique et singulière de l'artiste, et du mythe de l'autonomie de l'art à l'intérieur du milieu social pris dans son ensemble. Le « local » dans le temps et l'espace devient à nouveau le « global » du goût occidental. Nous avons ici attiré l'attention sur des travaux qui rejettent les oppositions trop simples (nous/ils, soi-même/l'autre, artiste/public) et proposent une complexité dynamique pour comprendre et agir dans le monde. Ces différences sembleraient être le cœur du conflit plutôt que l'harmonie douteuse des Magiciens.

DAVID MEDALLA
ESKIMO CARVER
COUTEAUX FABRIQUÉS ET TITRÉS
PAR LES VISITEURS (DÉTAILS)
PHOTOS DAVID MEDALLA

NOTES

1. Jean Fisher, Jimmie Durham, « The ground has been covered », *Artforum*, été 1988, p. 102.
2. « (...) chacun se voit lui-même aux commandes d'une machine hypothétique, isolé dans une position de souveraineté parfaite et lointaine, à une distance infinie de son univers d'origine (...) notre corps apparaît simplement superflu, fondamentalement inutile dans son extension, dans la multiplicité et la complexité de ses organes, de ses tissus et de ses fonctions, puisque aujourd'hui tout est concentré dans le cerveau et ses codes génétiques, qui seuls résument le centre opérationnel de l'être. La campagne, l'immense campagne géographique, semble être un corps abandonné dont l'étendue et les dimensions paraissent arbitraires (et qu'il est ennuyeux de traverser même si l'on s'éloigne des grandes routes) (...) » (Jean Baudrillard, « The Extasy of Communication », dans Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Londres, Pluto Press, 1985, p. 128-129.
3. Cité dans *Last Issue*, Alberta, automne 1987.
4. Il est révélateur de constater que CANAL +, l'un des sponsors de *Magiciens de la terre*, malgré la rhétorique de l'« abolition de toutes les frontières », puisse encore, dans son matériel publicitaire, rester étroitement lié à un concept bourgeois de l'art parfaitement occidental : « A tous ses abonnés, CANAL + a choisi de dédier ce plaisir unique qui s'attache à la possession des objets d'art et de leur offrir cette jouissance extrême qui naît de leur contemplation. »
5. Eric Michaels, « For a Cultural Future — Francis Jupurrula Kelly makes TV at Yuendumu », *Art & Criticism Monograph Series*, vol. 3, Artspace, Melbourne, 1987.
6. *Ibid.*, p. 49.
7. *Ibid.*, p. 71.
8. Frederico Moraes, *Pequeno roteiro cronológico das invenções de Helio Oiticica*, Rio de Janeiro, 1986, p. 2.
9. Helio Oiticica, « Crelazer », dans *Aspiro Ao Grande Labirinto* (sélection d'essais de Oiticica), ed. Luciano Figueiredo, Lygia Pape & Waly Salomao, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 116.
10. Susan Hiller, « Entretien avec Paul Buck », *Centrefold*, Toronto, novembre 1979.
11. Caryn Faure-Walker, « Fragments », dans *Susan Hiller : Recent Works*, catalogue d'exposition, Oxford, Museum of Modern Art, 1978, p. 25.
12. David Medalla, « Entretien avec Steve Thorn », 1977 (non publié).
13. La phrase est d'Antonio Gramsci, dans ses *Carnets de prison*.

Traduit de l'anglais par Elisabeth Galloy

ESPRITS CAPTIFS

LUCY LIPPARD

Ts'uts'tsi'nako, la Femme Pensée est assise dans sa chambre et tout ce à quoi elle songe devient visible.
(Leslie Marmon Silko)

N'importe quel endroit peut être le centre du monde.
(Élan noir)

A l'heure où j'écris ces lignes, on se prépare à célébrer le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain. Tandis que les Américains d'origine espagnole ou italienne se disputent les premières places, les indigènes souhaiteraient plutôt que 1992 soit une commémoration de la mauvaise conscience. Cet anniversaire fournira à tout le moins une occasion de réveiller à l'échelon mondial certain sentiment de culpabilité quant aux rapports de l'Occident avec les peuples dont il a occulté l'histoire. Une photographie accrochée au-dessus de mon bureau me guide ici dans ma réflexion, et me hante. Elle montre la petite école en bois que mon arrière-grand-père avait fait construire dans les années 1880 en plein territoire du Dakota. Le chef Renard rouge, un Sioux dont la tribu s'était fait déposséder de la terre où se trouvait cette école, a laissé ce témoignage alors qu'il était devenu centenaire :

Ce n'était pas pour l'or ou pour leurs terrains de chasse que les Indiens combattaient les chercheurs d'or, les squatters, les spéculateurs et les soldats nordistes qui avaient envahi leur territoire, tel un

nuage de sauterelles. Ils se battaient pour défendre cette terre qui était sacrée depuis des temps immémoriaux¹.

La terre fait partie de l'identité de chacun, fût-il déraciné, eût-il grandi sur l'asphalte de la grande ville, parmi les tours et les immeubles. Parler de la terre, c'est évoquer le contact avec le sol, la matière, la matrice, notre mère la Terre. Même les artistes les plus éthérés mettent les mains dans la glaise de quelque matériau, et les traces de leurs pas remontent dans l'histoire, qu'ils daignent ou non tourner la tête pour regarder derrière eux. La pensée critique postmoderne méprise l'« essentialisme » et tente de supprimer chez tout le monde l'ancrage en un lieu. Pourtant, ce lieu subsiste au fond de la mémoire et dans la matérialité de la trace de pas, sous la forme du serpent lové qui marque le foyer d'énergie, ou celle du serpent fleuve voyageur qui signale l'imagination remuante.

Héraclite enseignait que toute chose finit par se transformer en son contraire. Il y a une certaine ironie dans le fait qu'au moment où les pays du tiers monde se « modernisent », les nations occidentales pleurent ce que leur a fait perdre la modernisation. C'est dans l'attitude à l'égard de la terre que se révèlent le plus clairement les lézardes et crevasses de la culture occidentale. D'un côté, nous détruisons la terre par notre avidité, de l'autre, nous entourons d'une aura romantique les cultures

qui ont maintenu leurs traditions au prix d'un lourd handicap économique.

Avec Joan Randall, l'Indien seneca/tuscarora George Longfish propose de remplacer le mot *landscape* (paysage), qui introduit une trop grande objectivité en désignant ce que l'on regarde de l'extérieur, par le mot *landbase* (dont un équivalent français serait peut-être le terroir). Ce terme recouvre

les notions imbriquées de lieu, d'histoire, de culture, de physiologie, un peuple et la façon dont il perçoit son identité, sa vie spirituelle et leur interdépendance avec les particularités du lieu. Quand les rituels sont intégrés dans le cadre de vie par l'utilisation de matériaux et de lieux déterminés, et quand la religion englobe la terre sur laquelle on marche, là, on peut parler de *landbase*².

L'art peut se comprendre comme la métamorphose du désir en réalité, de la réalité en rêves et changements, et inversement. L'une de ses fonctions est de rappeler ce qui paraît absent, qu'il s'agisse de l'histoire, du beau, de l'inconscient ou de la justice sociale. Dans notre présent occidental aux mornes perspectives d'avenir, nous avons oublié bien des choses sur le passé de l'art, mais, durant ces vingt dernières années, les interrogations sur l'identité féminine et sur l'identité raciale ont provoqué un regain d'intérêt pour la fonction sociale de la production d'images. L'attention accordée à l'autobiographie et à l'interpénétration des sphères personnelle et politique a débouché alors sur la découverte de racines plus profondes, tandis que le sentiment de partager une même histoire gagnait l'opinion.

Depuis des années déjà, des artistes qui perçoivent le rapport symbiotique entre le moi et les transformations de la société ont cessé de fixer leur regard sur le centre, sur la culture occidentale dominante. Ils l'ont tourné vers ce domaine du vécu multiforme et multiculturel qui est exclu par la civilisation dominante et qui constitue le monde de l'« autre ». Pourtant, Trinh Minh Ha nous a fait observer qu'il existait un tiers monde dans tout pays dit industrialisé, et vice versa.

Le phénomène transculturel relève donc de la décentralisation, voire de l'évasion d'une société dont le centre s'est vidé. On voit mieux les arts du tiers monde à mesure que s'écarte la moustiquaire placée entre les « indigènes » et les « civilisés ». Tout comme le féminisme et les mouvements d'émancipation du tiers monde donnent le jour à de nouvelles politiques, une nouvelle culture nord-américaine rejette la formule classique du creuset au profit de l'idée de mosaïque, de cocktail ou de patchwork. La « différence » s'offre comme un moyen de contourner un courant dominant pollué, dans l'art aussi bien que dans d'autres domaines.

Aux États-Unis, l'avenir sera marqué par la diversité culturelle et raciale, que cela plaise ou non à la culture régnante. La démographie suffit à prouver qu'il est urgent de mieux comprendre l'histoire transculturelle et le devenir transculturel. Si l'Europe s'est éloignée de son passé colonial féroce, en Amérique du Nord ou du Sud (comme en Afrique, en Océanie et dans certaines régions d'Asie), nous devons avoir la mémoire plus courte pour continuer à nourrir quelque autosatisfaction. Ce que j'écris ici se veut donc aussi un hommage aux authentiques magiciens de la terre que les Euro-américains ont confisquée et profanée.

L'importance des arts plastiques dans une réévaluation de l'histoire multiculturelle de notre pays tient au rôle joué par les images dans les souvenirs et les rêves, et aussi au fait même qu'ils envisagent d'autres possibilités. Les arts peuvent avoir un effet réparateur et revivifiant, devenir des instruments efficaces pour ouvrir des brèches dans d'autres univers et pour réhabiliter l'imaginaire collectif. La conception de la société comme force créatrice et de l'« idée de société » comme « âme de la religion » exposée par Durkheim fournit le trait d'union entre le politique et le spirituel, qui fait trop souvent défaut dans les arts actuels.

Depuis peu, les artistes nord-américains se trouvent placés devant un certain nombre de questions difficiles, qui ébranlent la position de

supériorité occupée par les images d'elle-même que la nation aime à renvoyer. Dans le réexamen nécessaire, il faut commencer par regarder l'art des laissés pour compte et par repenser du même coup la notion de « qualité » invariablement maniée à sens unique depuis tout ce temps. Ce n'est pas facile dans une société où l'art des Américains indigènes, par exemple, est si bien soustrait aux regards que sa connaissance est réservée à ceux qui « vont le chercher » ou « sortent des sentiers battus ». Étant donné les connotations judéo-chrétiennes qui pèsent sur les idées de nature et culture, l'art traditionnel des femmes et des gens de couleur se retrouve relégué dans l'histoire au rang des cultures populaires ou de l'artisanat. Ainsi, on convient très volontiers de l'influence exercée par d'extraordinaires tissages navajo sur des artistes modernes blancs et de sexe masculin, mais on ne les considère pas pour autant comme une forme d'art, et certainement pas comme une forme d'art féminin.

Dans les années 70, la tendance primitivisante sembla offrir aux artistes occidentaux un moyen de contester la dichotomie fallacieuse entre l'art et la vie, mais elle véhiculait bien souvent l'image spéculaire de l'artiste exempt de toute arrière-pensée politique, dont le domaine serait le mystère et non la réalité. Quand l'art est assimilé au « puéril », au « primitif » et, pas du tout accessoirement, au « féminin », on en arrive à une sorte de racisme étendu.

La notion de démocratie culturelle, qui suppose une vision globale de la culture comme trame de la vie tout entière, permet de replonger les racines de l'art dans la faculté d'imagination, dans la tradition du faire qui s'insère elle-même dans la tradition du mode de vie, et ce en respectant les différences. A partir du moment où l'on prête attention à la culture au sens large, l'art lui-même n'a plus le même aspect. L'idéal n'est pas de piller et d'assimiler, mais de s'ouvrir avec respect à l'expérience politique, sexuelle et culturelle

des autres. Imaginez, par exemple, ce que pourraient être les États-Unis aujourd'hui si la totalité ou certains de leurs gouvernements successifs avaient respecté les traités conclus avec les nations indigènes d'Amérique.

Pourquoi des artistes modernes, matérialistes, cultivés et plus ou moins capables de comprendre les techniques de pointe de leur époque, construisent-ils des murs et des cairns immenses que le soleil surplombe à la verticale le jour du solstice d'été, réalisent-ils des totems fétichistes, peignent-ils des symboles dont le sens s'est perdu ou accomplissent-ils des variantes personnelles de rituels anciens dans les rues des ghettos ? Dans l'hypothèse la moins favorable, ils aboutissent tout juste à confirmer la marginalité de l'art contemporain, en s'adressant complaisamment à leur public moderne et en banalisant leurs sources d'inspiration anciennes. Mais c'est là un jugement trop sévère. Même si des anachronismes flagrants mettent en évidence les contradictions inhérentes à leur travail, ces artistes renouent les liens entre le passé et l'avenir, et frayent la voie à une transformation des rapports entre l'art et les systèmes de croyance sociaux. Les tensions accrues engendrées par une relation consciente et critique au passé, et aux sociétés différentes, peuvent permettre aux artistes de se prononcer sur le présent et sur leur propre culture. L'amour du passé n'exclut pas forcément le désir de participer à la transformation du présent.

A mon sens, les artistes contemporains de toutes races et tous milieux qui emploient des images et des idées originelles dans leur travail sont plus convaincants lorsqu'ils font une distinction bien nette entre 1) l'héritier direct d'une culture ancienne qui perpétue et modifie cette tradition, 2) le créateur d'objets « primitifs » et 3) l'artiste appartenant à la culture ancienne, ou contemporaine mais étrangère, qui inspire l'art d'aujourd'hui. Dans le cadre du devenir transculturel, toutes les frontières s'estompent, de sorte que les distinctions comme l'évolution générale deviennent parti-

culièrement complexes et décisives pour toutes les formes de l'art actuel.

L'authenticité culturelle est au cœur de tout art de qualité. L'imposture n'est pas possible. Grâce à l'authenticité culturelle, l'œuvre d'un artiste moins habile (ou moins exercé) peut être beaucoup plus forte que celle d'un artiste extrêmement doué qui n'aurait pas cette authenticité. Le respect pour les cultures différentes apportera un plus grand respect pour l'artisanat, les arts populaires, décoratifs et grand public... et vice versa. Mais, tant que la dignité accordée aux objets sera refusée à ceux qui les ont réalisés ou inspirés, la bataille transculturelle ne sera pas gagnée, loin de là.

L'existence même d'un mini-mouvement appelé « primitivisme », qui est né à la fin des années 60 et revendique encore de nombreux adhérents, représente un aveu du besoin de « sang neuf » éprouvé par le modernisme occidental. Et où l'Occident est-il allé se resourcer ? L'avant-garde a parcouru environ cinq siècles dans l'histoire de l'art occidental et des millénaires dans l'histoire d'autres cultures, en pratiquant une exploitation tellement systématique qu'on commençait à croire qu'il ne restait plus aucun filon à explorer. Tandis que les cubistes s'étaient approprié les formes des cultures traditionnelles et que les surréalistes avaient utilisé leurs images oniriques pour alimenter de nouveaux fantasmes, beaucoup d'artistes dans les années 70 se sont livrés à une étude passionnée de la signification religieuse et culturelle des paysages sacrés, des architectures, des sanctuaires et des rituels anciens. Un aspect positif et méconnu de l'art véritablement nouveau est qu'il fait souvent pénétrer dans la tour d'ivoire du grand art des informations sur le monde extérieur. Mais ce type de communication a toujours été extrêmement sélectif. La culture artistique dominante préfère récupérer ses sources à son propre compte. Comme l'écrit Michel Thévoz :

A l'instar d'Orphée qui, par son seul regard, tue celle qu'il aime, il semble que la culture occidentale soit

condamnée à dénaturer toute expression par le seul fait de lui prêter une attention esthétique. Certes, le passage du stade de la destruction pure et simple à celui du pillage, puis de l'intérêt anthropologique et esthétique, présente l'avantage d'une sauvegarde et d'une conservation matérielles des objets. Mais, en prenant une forme cumulaire, la colonisation culturelle n'a pas foncièrement changé de sens. Elle procède désormais par ingestion, par assimilation, par malaxation et par homogénéisation. Ce processus digestif trouve son terme au musée, collecteur insatiable de tout ce qui est susceptible d'être désigné comme art³.

On en a vu une excellente illustration dans l'exposition controversée, et retentissante, présentée en 1984 au Museum of Modern Art de New York, sous le titre « *Primitivism* » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*⁴. Malgré toutes ses faiblesses, cette exposition eut au moins le mérite de soulever dans la presse artistique des questions rarement abordées jusque-là. L'art actuel des indigènes d'Amérique, d'Afrique et de Mélanésie n'y était pas représenté (et l'art précolombien, totalement absent, était qualifié dans le catalogue d'« art de cour », et non « tribal »). Mais, signe d'un ethnocentrisme tout à fait classique, elle comportait une section consacrée à l'art occidental moderne influencé par d'autres cultures, où l'on trouvait des choses aussi aberrantes qu'un *Tondo* (1961) de Kenneth Noland en forme de cible, juxtaposé à une statue de Nouvelle-Guinée qui portait, entre autres, des cercles concentriques.

Dans cette énorme exposition, il n'y avait pratiquement pas un seul des objets transculturels, ou « de transition », qui attestent les effets (souvent magnifiquement absorbés) du « contact » avec les envahisseurs, considéré comme « impur ». L'artiste peintre Jaune « Voit-Vite » Smith, une Indienne tête plate/French-Cree/Shoshone, réfute catégoriquement l'idée (professée jusque dans la communauté indienne) que les indigènes perdent leur authenticité en incorporant le modernisme dans leur art. Elle explique que c'est simplement une façon de prendre acte de leur appartenance à deux cultures :

Les cultures moribondes n'ont pas d'activité artistique. Les cultures qui n'évoluent pas avec le temps sont moribondes.

Du reste, Jimie Durham, un sculpteur, poète et activiste indien cherokee, constate :

C'est très indien de prendre de nouvelles idées, si elles sont utiles. Tout ce qui est venu d'Europe a été transformé efficacement. Un fusil tenu par un soldat n'était pas la même chose qu'un fusil auquel un défenseur avait fait subir une transformation duchampienne en employant des plumes, du cuir et des perles (...). Nous avons pris très tôt les perles de verre, les chevaux, les couvertures de laine, la farine de blé pour les galettes, etc., et nous en avons fait des choses nettement « indiennes ». Nous pouvons faire ça en raison de notre intégrité culturelle et parce que nos sociétés sont dynamiques et capables d'adopter de nouvelles idées⁵.

Bien entendu, les artistes ont parfaitement le droit d'utiliser ce qu'ils voient, ce à quoi ils sont sensibles. Le modernisme lui-même a enrichi l'art en l'ouvrant à toute une gamme de matériaux, de techniques et de cultures. Il n'en est pas moins vrai qu'une bonne connaissance de ses sources d'inspiration et le respect des symboles, gestes ou matériaux qui sont sacrés pour les autres ne peuvent être dissociés de l'intervention artistique, qui est une prise de conscience.

Je ne veux pas dire par là que tout artiste européen ou euro-américain, influencé par d'autres cultures que la sienne, doit être assailli de remords à chaque instant. Mais un peu d'humilité ne serait pas malvenue. Les artistes et écrivains blancs animés de bonnes intentions, qui pensent que nous sommes tous hypersensibles, ont souvent une vision romantique idéalisée des cultures indigènes. Il est difficile de ne pas être touché par leur spiritualité, leur antimatérialisme, leurs trouvailles plastiques et leur système de valeurs collectif. Il n'y a pas une attitude « correcte » ou « politiquement juste ». Mais il y a une différence entre l'hommage et le vol, entre l'échange librement consenti et le viol.

L'humilité consisterait notamment à bien comprendre qu'ils sont ou que nous sommes bénéficiaires de quelque chose qu'ils n'ont pas

ou que nous n'avons pas éprouvé ni cherché à obtenir, de quelque chose que nos ancêtres s'évertuaient souvent à détruire. Une composante essentielle de cette attitude éclairée serait une meilleure appréhension des pratiques artistiques contemporaines au sein de la culture, dont les divers passés paraissent nous appartenir à tous. Cela dit, quand on remarque enfin leur art, les indigènes américains sont bloqués par l'idée que tout ce qu'ils font en relation avec la culture dominante (où ils sont intégrés aussi, pour le meilleur et pour le pire) est du « réchauffé ». L'artiste seneca Peter Jemison pose cette question :

Que penser de tous ces Blancs qui ont pris des choses aux Indiens et les ont utilisées de leur côté, comme si c'étaient leurs propres idées, je veux dire Jackson Pollock, Max Ernst (...). Vous savez, Picasso a bien le droit de prendre des masques africains. Alors, nous aussi, nous avons ce droit⁶.

Ramona Sakiestewa, une artiste hopi qui fait des tapisseries, se dit pareillement écoeurée par l'exploitation généralisée d'une mystique indienne qui déforme le patrimoine de sa communauté. Mais elle remarque :

Moi aussi, je prends toutes sortes de choses un peu partout. Alors, je ne peux pas trop protester. Les emprunts peuvent avoir de bons côtés, maintenant que chacun veut signer de son sang ses œuvres personnelles (...) du moment que ce n'est pas un plagiat éhonté⁷.

La « traversée » culturelle peut prendre deux formes : l'aller simple, où la télévision, Donald Duck et le Coca-Cola remplacent les coutumes originelles, et l'aller-retour, où des vestiges de coutumes anciennes prélevés sur place sont triomphalement rapportés en Occident, puis reposent glorieusement dans des installations muséales très étudiées, ou sont enterrés dans des sous-sols inaccessibles au public. Ces deux sortes de trajets ont aussi des retombées positives. Mais, paradoxalement et malheureusement, l'accès aux informations sur les cultures « autres » est plus facile pour un artiste occidental cultivé qui a beaucoup voyagé que pour les héritiers déracinés de ces

cultures coupées de l'histoire. Il y a là un dilemme pour l'artiste qui n'est pas blanc, ou pas occidental, et dont le travail peut encore être taxé de manque d'originalité parce que des artistes blancs ont déjà écrémé ses sources d'inspiration. A propos de l'incorporation massive d'images indigènes dans l'art « primitiviste », Voit-Vite Smith dit :

Cela m'attriste parce que ce sont des matériaux que nous pourrions utiliser maintenant. Les artistes blancs peuvent les envisager de manière objective, tandis que les Indiens sont subjectifs et ne savent pas très bien comment puiser dans leurs acquis parce qu'ils n'ont pas de recul⁸.

Les livres de psychologie et les traditions religieuses indigènes ou anciennes attribuent souvent des vertus curatives à la créativité et aux arts. En Occident comme dans le tiers monde, l'art est axé pour une large part sur le voyage... le voyage vers un ailleurs. Il fait apparaître des ponts quand il va, consciemment ou non, de l'œuvre de l'Anglais R. Long à celle de Jaune Voit-Vite Smith, qui a dit :

Mes sentiments sur mon appartenance ethnique et sur la terre construisent des métaphores (...), un langage personnel pour des événements qui se produisent sur la Prairie. Je place mes signes sur le métier à tisser en hommage aux anciens travaux [les traîneaux indiens tirés par des chiens] ; en quelque sorte, je thésaurise mes rêves en vue d'un voyage à l'autre bout du pays⁹.

Les artistes qui traversent les cultures assument une tâche chamanique, consistant à pénétrer dans un autre univers en sachant que le retour sera peut-être impossible. Pour ce voyage, il faut instaurer une nouvelle relation au moi et au public. Le body art, les performances, les installations éphémères, les interventions dans la rue, l'art rituel sont autant de modes d'expression où l'artiste refuse de voir dans l'objet fétichisé la seule et unique possibilité, et revient (ou s'avance) vers l'expérience vécue. Comme le fait observer Jack Burnham, l'« artiste chaman » a le pouvoir de « détourner les gens des objets de substitution pour les orienter vers les souvenirs anciens de l'existence et de la productivité »¹⁰.

Au début, l'art était associé à la magie. De nos jours, il sert souvent de thérapie et permet de surmonter le choc des événements. La douleur et le dépassement de la douleur par l'image mentale et l'analyse sont des thèmes qui reviennent très souvent dans l'art transculturel, car les artistes à cheval sur plusieurs cultures vivent les conflits jusqu'au bout. Carl Gustav Jung disait que « le sens a un pouvoir curatif intrinsèque (...). Le sens permet de supporter bien des choses... tout, peut-être ». Alors, pourquoi le sens est-il jumelé à la forme dans l'art contemporain ? Et pourquoi le sens a-t-il été anéanti, même dans le postmodernisme antiformaliste, par un cynisme parfois paranoïde qui réduit tout système de croyances à un artifice social sans valeur ?

Les postmodernes laissent entendre qu'il est trop tard pour que l'art joue le même rôle que le chamanisme dans les sociétés tribales : « Donner une structure et une cohérence à l'insondable et l'intangible », pour reprendre les termes de Guy Brett¹¹. Ceux qui évoluent dans les milieux universitaires ont tendance à considérer la spiritualité comme une espèce d'opium redoutable, même quand elle est indépendante de la religion institutionnelle. Or, pour la plupart des peuples indigènes, il va de soi que la réalité et la spiritualité ne s'excluent nullement l'une l'autre.

La prise de conscience est un ingrédient important, aussi bien dans la création que dans la perception de l'art transculturel. La prise de conscience amène à mieux sentir l'authenticité culturelle, à respecter les sous-cultures, comme celles des ghettos urbains, ou l'art populaire des campagnes. Le très vif intérêt que beaucoup d'artistes plasticiens manifestent aujourd'hui à l'égard de la culture populaire, de la tradition orale et du conte (qui procèdent tous du mythe), s'inscrit dans le même cheminement vers une démocratie culturelle. Cet intérêt signale les carences du modernisme et les obscurités du postmoderne. Qui dit transculturel dit aussi transcatégoriel. Il y a des catégories sociales au sein des cultures, à

l'intérieur des pays. Et chacune se fait une idée différente du rôle de la culture, offrant ainsi des fenêtres ou des miroirs où l'on peut observer sa propre existence et celle des autres.

Pour modifier les présupposés culturels et pour comprendre les différences, il importe d'abord de mieux connaître sa propre société et la fonction qu'y remplit l'artiste. Susan Hiller s'exprime en tant qu'artiste et ancienne anthropologue, quand elle dit :

Les artistes infléchissent leur culture, tout en y puisant des enseignements (...). Les artistes perpétuent leur culture en utilisant certains de ses aspects. Ils transforment leur culture en accentuant certains aspects, auxquels on ne faisait peut-être pas attention autrefois (...). Les artistes révèlent à quel point les modèles conceptuels communs sont inadéquats, car ils excluent ou nient des pans de la réalité¹².

Pour sa part, Jean Fisher écrit que le personnage du « décepteur » créé par les indigènes américains, qui est devenu un archétype d'ironie et de subversion,

offre un modèle de vie qui parle en une polyphonie caractérisée par l'ambiguïté et le paradoxe. Au lieu d'essayer de résorber les contradictions de la vie dans une abstraction idéalisée, il parle de l'intérieur de ces contradictions et par là se rapproche davantage de l'expérience vécue¹³.

Cette polyphonie, qui est devenue une pierre de touche du modernisme d'avant-garde, annonce un art de plus grande envergure dans une société multiculturelle. L'artiste peintre Kay Miller, d'ascendance comanche, se présente comme une « farceuse, transformatrice, mélangeuse des contraires ». Sa personnalité duelle donne la possibilité d'une union spirituelle entre « les conceptions urbaines et tribales, les attitudes des membres du ghetto et des écologistes, les cultures blanche et indienne, la religion officielle et les intuitions toutes personnelles ». Elle navigue dans les splendeurs cosmiques avec une certaine goguenardise qui est souvent un caractère méconnu de l'art américain indigène. Elle infiltre le hasard dans la logique et invoque le synchronisme comme principe directeur : « La

tradition réside dans le changement et la réalité de l'immuable. » On pourrait appliquer à Kay Miller, et à d'autres artistes contemporaines transculturelles, ce que disent les Pygmées d'une femme particulièrement douée, dont les vocalises polyphoniques sont transposées dans des peintures sur écorce :

C'est une femme qui travaille loyalement (...). Quand une femme est vraiment forte, talentueuse et loyale, elle peut réunir toute seule des éléments aussi différents dans son œuvre¹⁴.

L'une des principales contradictions de C.G. Jung me semble tout à fait révélatrice du paradoxe qui se trouve au cœur du phénomène transculturel. Jung nous a présenté un inconscient collectif et des archétypes communs, une psyché universelle, et il est allé jusqu'à supposer que, « si on supprimait d'un seul coup toutes les traditions du monde, la mythologie et l'histoire des religions recommenceraient depuis le début avec la prochaine génération ». En même temps, il estimait que la distance entre la pensée occidentale et la pensée orientale (ou non occidentale) était si énorme que leur rencontre ne semblait pas possible, « et encore moins souhaitable (...) ». On ne peut pas mélanger l'eau et le feu. L'attitude orientale rend vaine l'attitude occidentale, et vice versa. Il vaut mieux accepter le conflit ».

C'est peut-être là une vérité, et non une opinion xénophobe. A certains niveaux, nous sommes tous solidaires, et à d'autres nous n'avons aucun lien. Jung a tout de même changé d'avis par la suite. Après avoir eu l'occasion de mieux connaître les cultures non occidentales, dont celle des indigènes du Sud-Ouest américain, Jung déclara : « Les cloisons sont transparentes. »

C'est particulièrement vrai quand il s'agit de cloisons artistiques. Pourtant, l'art édifie aussi les remparts rassurants ou isolants de la patrie culturelle, où demeurent les particularismes et l'enracinement. Entre les invariants biologiques et spirituels d'une part, et les

singularités personnelles et politiques de l'auteur, il y a une convergence complexe, précaire et stimulante. C'est là que se trouve la terre des magiciens.

NOTES

1. *The Memoirs of Chief Red Fox*, Greenwich, Fawcett Publications, 1971, p. 23.
2. *Contemporary Native American Art*, Stillwater, Oklahoma State University, 1983.
3. *L'Art brut*, Genève, Skira, 1975, éd. de 1980, p. 18.
4. Traduction française du livre-catalogue : *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1987.
5. *American Indian Culture : Traditionalism and Spiritualism in a Revolutionary Struggle*, Chicago, Cooperative Distribution Service, 1974, et *I Tell You Now*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.
6. *Upfront*, n° 6-7, été 1983, p. 20.
7. Conversation avec l'auteur, 1985.
8. Conversation avec l'auteur, 1985.
9. Propos recueillis par Gerald Vizenor, dans *Earth-drivers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. XXII.
10. *Great Western Salt Works*, New York, George Braziller, 1974, p. 140.
11. *Through Our Own Eyes : Popular and Modern History*, Philadelphie, New Society, 1987.
12. "Art and Anthropology", conférence inédite prononcée à l'université d'Oxford, 1977.
13. Dans *Ni' Go Tlunh A Doh Ka*, Old Westbury, SUNY, 1986.
14. Cité par Robert Farris Thompson dans *Paintings from a Single Heart*, Munich, Galerie für Afrikanische Kunst, 1983.

Quelques passages de ce texte proviennent de *Overlay : Contemporary Art and the Art of Prehistory* (Pantheon, 1983) ou de *Mixed Blessings : The Cross-Cultural Process in Contemporary Art* (Pantheon, à paraître en 1990).

Traduit de l'américain par Jeanne Bouniort

NOTES DE LECTURE

LA CONDITION SOCIALE DE L'ARTISTE

C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Étienne, 1987

136 p., 99 F

Cet ouvrage collectif, issu d'un colloque sur la « condition sociale de l'artiste », rassemble des études variées, aux méthodes d'horizons différents, et couvrant une période allant de la Renaissance à nos jours.

Deux préalables s'imposaient : définir le terme de « condition sociale », et concilier les différentes méthodologies susceptibles d'intervenir. Les organisateurs du colloque ont opté pour une définition large, qui ne se limite pas au statut social de l'artiste. Ils souhaitent prendre en compte tous les facteurs sociaux, économiques, personnels..., qui interviennent pour définir l'identité de l'artiste dans la société, et la façon dont celui-ci se situe par rapport à elle. A cet ensemble d'études se superposent celles sur « l'image de l'artiste », véhiculée par la société, qui agit en amont de lui, l'obligeant à se positionner par rapport à elle, et en aval de lui. s'il participe à sa catalyse, l'enfermant dans une figure mythique. La communication de S. Dewarte appartient à ce niveau d'étude : elle recherche, dans le succès du *Cortegiano* de B. Castiglione, l'origine de l'adoption du mode courtisan par l'artiste et de son introduction dans les conceptions artistiques, elle révèle l'influence de ce livre sur « Les Vies » de Vasari et montre comment ce dernier favorisa la propagation de ce mode et comment il fit de Raphaël le type même de l'artiste-courtisan. A un troisième niveau, nous pourrions nous interroger sur la structure même de ces « images », comme le font E. Kris et O. Kurz dans *L'image de l'artiste*, où ils analysent la récurrence des anecdotes et des légendes dans les biographies d'artiste.

Le second préalable n'est pas développé. Les différentes approches apparaissent comme autant de

points soulevés dans l'immensité du champ de recherche, donnant un aspect savant mais décousu à l'ouvrage.

Une partie des contributions se rattache à la traditionnelle problématique artisan-artiste, qui vise à montrer comment l'artiste, dès le XVI^e siècle, s'émancipe de son statut d'artisan. Dans son étude des procès-verbaux des jugements du Châtelet à Paris au XVIII^e siècle, concernant les peintres, Jean Châtelus relève les réticences des membres de l'Académie de Saint-Luc à arbitrer les conflits sur la valeur artistique d'un travail d'un membre de l'Académie Royale, et celles de l'Académie Royale à arbitrer les conflits d'ordre commercial, impliquant un artiste. Il voit, dans la volonté de l'Académie Royale d'être la seule compétente pour juger du « Beau », un signe de la promotion de l'artiste. Mais cette volonté peut aussi bien signifier l'instauration d'une hiérarchie entre corporations que la différenciation naissante entre œuvre « d'art » et œuvre artisanale. D'autant qu'il constate que dans les jugements on ne distingue pas l'artiste de l'artisan, ni le travail du peintre en bâtiment de celui du peintre de portrait. Cette problématique ne serait-elle pas plus particulière au XIX^e siècle, à un moment où, après que la Révolution eut ruiné le principe corporatif, l'artiste accède au rang des professions libérales ?

Plus riches, mais encore balbutiants, sont les travaux qui lient l'étude de l'œuvre et celle de la position de l'artiste dans la société. Notons le texte d'Eunice Lipton, qui établit judicieusement un rapport entre l'ambivalence contrastée des amitiés de Degas et celle de son réalisme en peinture. Mais seule la communication de R. Moulin tente d'élaborer des concepts répondant à la spécificité du thème. Elle essaie, par exemple, de définir par des critères objectifs (ressources, exercice à plein temps de l'activité artistique, reconnaissance par le milieu professionnel...) une catégorie socio-professionnelle propre aux activités artistiques. Elle n'y parvient pas, mais relève, dans sa conclusion, des faits sociaux qui pourraient servir d'origine à sa réflexion. A la dé-professionnalisation des artistes elle oppose la plus grande professionnalisation du marché et des institutions. A l'identification de l'artiste par autoproclamation elle oppose sa volonté accrue d'être intégré dans le système de protection sociale. Peut-être pourrions-nous rapprocher ces constatations paradoxales de la tendance contemporaine à objectiver l'œuvre d'art (reconnaissance de son autonomie, de sa valeur spéculative) et l'artiste (au génie se substitue la star, dans les biographies, les curriculum vitae détaillés se substituent aux anecdotes). Cette tendance ne fait-elle pas glisser l'aspect mythique de la création sur l'œuvre plus que sur le créateur ? L'artiste, en s'autoproclamant, ne revendiquerait-il pas le

contrôle de sa créativité ? Dès lors, son autopromotion et sa dé-professionnalisation sembleraient moins une défense contre le risque d'emprise de la société (ce serait donc la fin de la marginalité sociale comme identité de l'artiste), que comme réponses actives aux conceptualisations qu'il subit. Cette tendance contemporaine à rendre l'artiste un « Sujet-Objet » peut expliquer en partie ces paradoxes. Notre société médiatise l'homme, c'est-à-dire le rend objet, tout en réaffirmant avec force la défense de ses droits en tant que sujet. Lorsque B. Lavier dit que « dans la société occidentale les artistes sont plus des symptômes que des acteurs » (*Art Press*, n° 118, oct. 1987) ne reconnaît-il pas que sa subjectivité ne peut être qu'objectivée, c'est-à-dire réduite à l'état de signe, de symptôme ? D'ailleurs, ne poursuit-il pas en disant : « Si je voulais véritablement changer la société, je serais terroriste ou député... » ? A cette définition dualiste de l'artiste répondrait, d'une part, sa résistance à se définir comme sujet et, d'autre part, cette tendance de la société à l'objectiver. Le problème ne serait pas de définir une catégorie, mais un état.

Stéphane Doré

JEFFERSON HUNTER
*IMAGE AND WORD,
 THE INTERACTION OF TWENTIETH CENTURY
 PHOTOGRAPHS AND TEXTS*
 Harvard University Press, 1987
 232 p., 68 ill. NB

Complémentarités et antinomies, collaborations et juxtapositions malaisées, travaux longuement réfléchis et associations de dernière minute dues à quelque éditeur ambitieux : autant de manières de penser et de ménager les relations entre le texte et l'image photographique. Professeur de littérature au Smith College, Jefferson Hunter fait de ces rapports l'objet d'un ouvrage essentiellement centré sur la scène américaine. Il tient à faire de la relation qu'entretiennent écriture et rendu photographique (de la diversité des approches et des réunions possibles) l'objet de sa réflexion. De la coopération minimale, où l'auteur se contente de légèrer les tirages, à la véritable collaboration qu'exigent les volumes communs, toutes ces formes d'associations sont prises au sérieux par cette étude des « interactions entre photographies et textes du XX^e siècle ». Hunter ne se contente toutefois pas d'esquisser une histoire de ce genre spécifique qu'est le « photo-text ». S'il mentionne certaines collaborations un

peu rapidement, s'il esquisse parfois des analogies entre mode littéraire et style photographique sans les fonder suffisamment, il a toutefois l'intelligence et la finesse d'orienter son propos autour de deux pensées inégalement connues en France. Georges Santayana et Walker Benjamin ponctuent ainsi le développement des arguments de *Word and Image*, et lui donnent l'épaisseur conceptuelle et la dimension problématique qui en font l'intérêt principal. Ils permettent, en effet, à Hunter d'énoncer dès les premières pages ce qui fait à ses yeux problème dans cette juxtaposition du textuel et du photographique : leur capacité à constituer par des moyens et des techniques nettement différenciés une mémoire dont la modernité aurait « besoin ». C'est dire qu'aux limites de la critique littéraire et de l'histoire de l'art, cet ouvrage engage une interrogation sur le dispositif éthique que constitue cette association des arts.

Quoique sensible à l'information que fournit l'ensemble de ce volume, information plastique aussi bien qu'historique, on peut se sentir plus proche des moments où le texte répond véritablement à ce programme de départ, plus proche du chapitre intitulé *American documents*. Hunter y propose, en effet, une interprétation de l'histoire des mémoires et des prises de conscience sociales et politiques américaines à partir du texte de Walter Benjamin sur Leskov. Si la guerre de 1914 signe dans le mutisme des témoins la défaite de l'expérience (*Erfahrung*) en Europe, la crise des années 30 en serait l'équivalent américain. Elle marquerait ce contenu que les générations n'ont pas conté ni transmis. Elle serait ce point où l'histoire singulière des individus se détache définitivement de l'Histoire. Et Hunter s'appuie sur la réaction d'une jeune fille des années 70 incapable d'identifier le malaise économique ou le désespoir historique de ces années sur une photographie de Walker Evans. Partant de cette hypothèse séduisante, Hunter mène une enquête rigoureuse sur les projets photographiques et leurs compléments linguistiques dans les années 30. Il dit comment Walker Evans, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Arthur Rohstein... dans le domaine photographique, Berenice Abbott, Erskine Caldwell, James Agee... dans le champ littéraire ont constitué un tournant dans l'histoire de leur pays : ils ont été les agents et les révélateurs d'une situation sociale forte et préoccupante. Soucieux de ne pas s'enfermer dans une perspective nostalgique, Hunter considère également des réalisations des années 70 — mais ces évocations renforcent l'hypothèse benjaminienne d'une perte radicale de la « teneur chosale » de l'expérience : Ganzel et Bruce Jackson montrent qu'une exposition sociale des objets de la photographie est pure utopie. Dans le documentaire s'infiltrèrent désormais

irrésistiblement et quasi nécessairement des marques de la subjectivité qui font planer un doute sur l'objectivité de la prise de vue. Le temps de l'optimisme est passé et l'écriture descriptive ou politique qui accompagnait les tirages n'est plus de mise.

On ne saurait, cependant, limiter l'ouvrage à ce seul chapitre : il trace aussi une histoire du portrait photographique et de ses liens avec les époques et les genres littéraires (et s'attarde alors sur la collaboration « vortographique » entre Coburn et Pound, ou bien encore sur les analogies repérables entre les séries de Stieglitz et l'écriture de Gertrud Stein). Il propose un choix et une analyse de poèmes écrits sur, ou bien à partir de photographies (remarquons que Hunter adopte alors une position moderniste et défend la spécificité des médias adoptés, l'impossibilité pour la poésie de faire véritablement image, et pour la photographie de rendre quelque chose de la rythmique poétique lorsqu'il consacre un long passage aux poèmes que Brecht associait à certaines photographies politiques et journalistiques). Rappelons aussi qu'il esquisse, dans son chapitre sur les collaborations entre photographe et auteur, différents partis pris et oppose de manière pertinente les options antisentimentaliste et démystificatrice de *D'une Chine à l'autre* (Sartre et Cartier-Bresson) aux orientations du *Crime of Cuba* (Walker Evans et C. Beals). On retiendra, enfin, une attention révélatrice à la composition des ouvrages, et notamment à la variation des choix de mise en page et de présentation au fil de l'histoire : Hunter montre ainsi comment la réédition formellement modifiée d'un certain nombre de ces ouvrages a pu en changer le sens du tout au tout, et comment le genre très spécifique de la photographie documentaire a progressivement été absorbé dans le registre plus général de l'hommage. C'est dire qu'attentif, aussi bien aux systèmes linguistiques mis en œuvre qu'aux dispositifs de présentation des images, Hunter suggère d'intéressantes comparaisons.

Claire Brunet

RENÉE RIESE HUBERT

SURREALISM AND THE BOOK

University of California Press, 1988, 358 p.

Dans l'histoire des avant-gardes, l'étude des productions marginales peut se révéler particulièrement fructueuse : elle permet souvent de mettre à jour des aspects inconnus de l'œuvre des maîtres. Les « livres de peintre » surréalistes, ces ouvrages réalisés par les plus grands peintres et écrivains surréalistes et que

présente Renée Riese Hubert dans *Surrealism and the Book*, sont autant de tentatives de mise en rapport de démarches *a priori* exclusives l'une de l'autre. Si l'on considère, en effet, que le surréalisme est fondamentalement une mise en cause de la notion de système référentiel cohérent — qu'on l'appelle principe de réalité ou lien de causalité — l'on peut, en effet, se demander comment se constitue la mise en rapport de l'écrit et de l'image. On notera, tout d'abord, que l'auteur prend soin d'éviter de parler d'illustration : la seule dimension pertinente est celle du livre. Mais l'on peut, néanmoins, classer ces ouvrages en opposant ceux dans lesquels le texte est premier — soit chronologiquement, soit par le volume occupé dans l'ouvrage (chap. I, II, III) — et ceux où le texte prend acte de l'existence antérieure de l'image : ainsi des proses poétiques d'Éluard à propos des photographies de Bellmer dans *Jeu vague la poupée* (chap. IV).

Cette simple opposition terme à terme ne peut, on s'en doute, rendre compte de la complexité des rapports existant entre les deux registres ; elle a, cependant, le mérite de faire apparaître le caractère distinctif de ces rapports, leur non-mimétisme, c'est-à-dire l'absence de correspondance entre un segment du texte et une image. Celui-là serait plutôt le point de départ d'une série de métamorphoses opérées par celle-ci, dans un processus qui rappellerait les glissements employés dans la langue à des fins d'expressivité, notamment de nature métonymique. Or, ces glissements ont lieu le plus souvent à partir des métaphores fondamentales du texte. En cela, et tout particulièrement dans le rapport au titre, on peut se demander si la logique de l'image et celle du texte ne sont pas parallèles dans ces œuvres, toutes deux relevant du principe de « dépaysement » édicté par Breton.

Toutefois, le geste de l'artiste surréaliste semble posséder ses caractéristiques propres : en règle générale, il simplifie, il schématise et, par là, opère un retour vers ce qu'il faut bien appeler, en hommage au « freudisme » efficace et parfois caricatural de certains surréalistes, une « scène primitive ». Dans cette mesure, la confrontation avec des textes non surréalistes (chap. V et VI) revient à une affirmation de la légitimité de toute lecture, quelle qu'elle soit, et donc de sa trace — un ensemble d'images. De cet ensemble, l'effet esthétique est double : d'une part, il affirme le caractère fondamentalement discontinu de toute production littéraire, au-delà d'artificielles liaisons — notamment par le recours au collage (cf. Max Ernst, *Le Malheur des Immortels*) ; d'autre part, il définit une série continue et parallèle au texte, et ce faisant pose la question de l'unité du livre.

C'est cette question de l'unité qui se trouve au cœur des derniers chapitres : soit qu'elle se pose à propos de textes « engagés », dans lesquels tout doit

participer à l'élaboration d'un message univoque (cf. Wilfredo Lam illustrant le *Retour au pays natal* d'Aimé Césaire), soit qu'elle soit reconsidérée par l'attention portée au livre comme topographie. *Nadja* (chap. VIII) avait en son temps fait de la photographie une partie intégrante du texte ; le travail effectué depuis la dernière guerre sur la mise en page et la typographie ne pouvait que déboucher sur cet « au-delà » du livre qu'évoque l'auteur dans le dernier chapitre : désormais, écrit et image constituent autant de lieux dont la juxtaposition obéit dans certains cas aux lois du hasard (voir les boîtes de Joseph Cornell).

L'ouvrage de Renée Riese Hubert a le grand intérêt d'étudier un ensemble d'œuvres où se trouve posée de manière particulièrement réfléchie la question de leur homogénéité : question d'actualité aujourd'hui tant dans le domaine de la littérature que dans celui de la peinture. On saura gré, en outre, à l'auteur de fournir une quantité importante d'informations sur des œuvres souvent difficiles d'accès. Mais l'on peut se demander dans quelle mesure, vu l'intérêt des problèmes soulevés, un autre plan que celui choisi par l'auteur, mi-chronologique, mi-thématique, n'aurait pas été préférable. Cette suite d'études monographiques ne pêche paradoxalement pas tant par le manque de synthèse que par le caractère un peu rapide de la plupart des présentations. Si, comme le titre l'affirme, le « livre » est bien ici la notion clé, l'on aurait aimé connaître la « topographie » réelle des ouvrages : le nombre d'images, leur taille, la place qu'elles occupent par rapport au texte, enfin leur localisation précise, et par là le *rythme* qu'elles imposent au texte. S'interroger sur l'agencement du volume était sans doute important pour sortir de la logique binaire mettant en rapport une partie du texte et une image. Breton insiste, on le sait, sur la hiérarchisation qu'opère le lecteur dans le texte, hiérarchisation qui ne laisse subsister dans le souvenir qu'une série de « crêtes » : « Une ordonnance merveilleuse, qui saute les pages comme une petite fille saute à la corde, ou comme elle redresse un cercle magique pour s'en servir comme cerceau, fait jour et nuit le tour de l'entrepôt, de l'entrepôt où s'entassent dans le plus grand désordre les choses que nous nous donnons involontairement la peine de considérer ou de retenir. » (*Point du Jour*, p. 62.) L'on peut se demander si cette « ordonnance merveilleuse » n'est pas l'une des fonctions de l'image surréaliste par rapport au texte : le principe mimétique, à la base de la conception traditionnelle de l'illustration, serait alors remplacé par celui de « vraie reconnaissance », celle que, selon Breton, tout artiste doit susciter par ses œuvres — et ce, entre autres, en référence à une œuvre littéraire. Sur l'ensemble de ces questions, Renée

Hubert fournit d'intéressants éléments de réflexion, l'absence de synthèse étant révélatrice de l'état embryonnaire à ce jour de l'étude des rapports entre l'écrit et l'image.

Étienne Jollet

SVETLANA ALPERS

*REMBRANDT'S ENTERPRISE,
THE STUDIO AND THE MARKET*

Londres, Thames and Hudson, 1988
160 p., 196 ill., 12 pl. coul., £ 20

S'il faut en croire l'auteur, ce livre prend son départ dans son précédent ouvrage, *The Art of Describing*, où, conformément aux théories du XIX^e siècle, Rembrandt apparaissait comme un outsider : isolé jusque dans ce qu'Alpers nommait « la culture visuelle » hollandaise. La perspective de travail diffère cependant ici, puisqu'elle tend à intégrer les traits idiosyncrasiques du peintre à cette même culture — et que, pour ce faire, elle choisit de considérer la peinture comme production de valeur et non comme outil du savoir naturel. Le principe méthodologique est clair : « Seule l'attention à la pratique picturale » nous livrera la clé du mystère Rembrandt. Encore faut-il remarquer que celle-ci ne se réduit pas à une manière originale de poser le pigment sur la toile. S'ouvrant sur un chapitre intitulé « La touche du peintre », le livre déploie ensuite la diversité des composantes de cette « pratique ». Alpers s'entend à dire comment Rembrandt transforme ses modèles en acteurs de théâtre, dirige son atelier comme un petit monde et surtout constitue un vrai *pictor economicus*. Autant d'angles servent à préciser l'enjeu du livre : comprendre pourquoi l'histoire de l'art s'interroge en termes d'attribution et d'authenticité. Il s'agit donc de voir en quoi la manière dont Rembrandt a organisé sa peinture produit des effets déterminés et durables sur les critères selon lesquels la tradition occidentale pense l'art : comme lieu de manifestation du plus propre d'un individu, comme origine d'une expérience d'aura et comme objet d'une valeur marchande inestimable.

Comme dans son dernier ouvrage, Alpers noue plusieurs fils pour construire un raisonnement des plus rigoureux et, comme auparavant, elle interroge simultanément les œuvres, les formes de pensée et les circuits de transmission des œuvres et de leur réputation. Le trait remarquable de son travail saute alors aux yeux : loin d'élaborer une théorie abstraite

de la peinture, à force de comparaisons subtiles et érudites elle peint tant la spécificité de Rembrandt que les orientations qu'il imprime à l'esthétique occidentale. Si elle a la finesse d'évoquer rapidement la querelle opposant Schapiro à Heidegger au sujet de la présence des choses « en peinture », elle a surtout l'intelligence de travailler la question de l'authenticité et de la valeur picturale en s'appuyant sur les œuvres. Au contraire d'usages parfois purement paraphrastiques des hypothèses de Benjamin, elle travaille d'un bout à l'autre l'opposition constitutive de l'unicité et de la reproductibilité des œuvres. On retiendra ainsi, dans l'ordre même de leur exposition, la manière dont, comparant la place de la femme et de la famille dans les traditions hollandaise et italienne, elle situe la singularité de Rembrandt au sein de cette dualité ; l'opposition qu'elle trace entre Rubens et Rembrandt dans leur manière de produire de la valeur en peinture ; celle qu'elle ébauche entre le parcours des peintres de Cour et le choix de Rembrandt pour l'économie monétaire et le marché. Enfin, cette généalogie des manières de composer une image propose de brèves remarques sur « l'influence » des œuvres de Rembrandt sur le portrait photographique du XIX^e siècle.

A ces qualités s'en ajoute une autre : jamais Alpers ne fait un usage purement illustratif des textes qu'elle convoque, et aussi bien Locke que Hobbes ou Descartes étayent les moments authentiquement conceptuels de son argumentation. Ainsi insiste-t-elle : il ne s'agit pas de voir dans la peinture de Rembrandt une application de la théorie cartésienne de la vision, mais de faire apparaître l'importance du lien entre vue, cécité et toucher en tant qu'ils expliquent la nature active de la vision. Et l'on remarquera les dernières pages du livre où, après avoir mis en relation les théories de la liberté de circulation et d'échange des produits, elle s'appuie sur la définition de la liberté individuelle comme droit de propriété (Locke) pour proposer un nouveau paradigme à l'histoire de l'art. Au lieu de penser le rapport à la tradition comme imitation ou comme émulation, elle propose de le penser sous le registre de la possession. Ce qui lui permet de boucler sa démonstration, de paraphraser Descartes et de poser au principe de l'entreprise de Rembrandt la formule : « Je peins, donc je suis. » Plus que ses démarches pour échapper au clientélisme, les autoportraits de Rembrandt témoigneraient d'un travail continu d'appropriation de soi-même. A la différence de ses contemporains, il ne s'y définirait pas « professionnellement comme peintre », mais y définirait « le moi en peinture », voire le moi comme peinture. « L'entreprise (de) Rembrandt » serait donc au premier chef une manière de produire le sujet (*self*) — et l'on comprend, dès lors, qu'elle

constitue un véritable schème de l'esthétique européenne. Alpers aurait ainsi répondu philosophiquement à l'inflation des travaux de ré-attribution des œuvres en démontrant que, grâce au dispositif que nous ne saurions résumer ici — le fait que sa peinture soit animée par un souci de la construction et non par un pathos expressionniste, par un désir de se signer elle-même et non de prendre appui sur des formes héritées, par l'effacement des signes d'appartenance sociale des modèles, par l'autorité du maître sur l'atelier... —, Rembrandt serait « un artiste dont l'entreprise n'est pas réductible à ses œuvres autographes ».

Donnons-nous, cependant, le droit de critiquer les rapprochements trop rapides que l'auteur esquisse au terme de certains chapitres : entre les portraits de Rembrandt et les portraits cubistes de Picasso, entre ses femmes et *l'Olympia* de Manet, entre ses autoportraits et ceux de Courbet. Loin de nous sembler vains ou illégitimes, ils suscitent une attente qu'ils ne comblent pas... Ils sont bien trop concis et allusifs.

Claire Brunet

ANDRÉ CHASTEL

L'ILLUSTRE INCOMPRISE

Paris, Gallimard, 1988

144 p., 63 pl. coul., 64 ill. NB, 280 F

Confronté à la tâche à la fois impérative et décourageante d'interroger *La Joconde* en ses multiples résonances, ce très court essai, issu d'une conférence donnée à Munich et complétée par trois addenda, enserme dans le réseau serré de ses trois parties, sous l'apparente désinvolture du ton, ce qui peut sembler d'abord l'infinité des champs ouverts à la spéculation. « L'ère de l'idolâtrie » évoque variations et copies pour dégager, à partir de l'article fondateur d'Henri Focillon (dans *Technique et sentiment*, 1919), les origines, précisément datables et analysables, du mythe dont Walter Pater a donné sans doute la formulation la plus dense dans un texte célèbre de 1869. La somme de Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo* (dont l'édition anglaise de 1933, *The Romantic Agony*, revue en 1950, est peut-être aujourd'hui plus accessible), constitue ici la principale référence, que complète notamment le vaste dossier réuni récemment par Werner Hofmann sur le thème de la méduse (*Zauber der Medusa*, Vienne, 1987). On en retiendra en particulier que le mythe trouve pour une bonne part son origine dans le développement des procédés de reproduction (gravure, puis photographie) : « Plus l'image devient

banale, plus l'original semble inaccessible et lointain » (p. 22). S'ouvre ensuite logiquement « L'ère du kitsch » : l'épisode du vol du tableau en 1911 y constitue l'événement central, entraînant une fatale désacralisation dont le *LHOOQ* de Duchamp n'est plus qu'un avatar tardif et mineur, abusivement valorisé par la critique, comme achève d'en convaincre l'un des trois addenda. Là encore, le phénomène relève plutôt de la sociologie de l'art : à travers une dérision plus ou moins laborieuse comme dans les éloges convenus, il donne d'abord un éclairage exemplaire sur « les exigences et la pauvreté de la culture de masse » (p. 79). « L'ère de la révision » énonce, enfin, le point de vue moderne de l'historien, penchant aujourd'hui pour une date tardive (pas avant 1512-13) et concluant tout négativement, à partir du souhait sacrilège formulé par Berenson de voir le tableau disparaître à jamais, qu'il n'y a pas de conclusion : ni mystère du sourire, ni même « Joconde », mais seulement une « femme qui sourit » (*gioconda*) et sans doute Mona Lisa, favorite de Julien de Médicis. L'intervention aphoristique de Valéry indiquait, une fois de plus, la seule échappatoire : « Le "sourire de la Joconde" ne pense à rien. Elle dit à travers ce sourire : "Je ne pense à rien — c'est Léonard qui pense pour moi" » (p. 108). Appuyé, comme à l'ordinaire, sur la maîtrise magistrale d'une littérature surabondante (en dernier lieu surtout le catalogue de l'exposition de Duisbourg, *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, 1978), le texte rend de plein droit cette *Mona Lisa* à l'historien, mais avec le paradoxe aussi de substituer à l'interrogation sur l'œuvre, pour laquelle le sens, et l'information même, continuent de se dérober, l'enquête sur le mode de diffusion, la réception critique et les effets d'écho, justification quelque peu inattendue d'une approche par le biais d'une « histoire sociale de l'art », entendue dans son sens le plus large.

Jean-Paul Bouillon

ALFRED PACQUEMENT

FRANK STELLA

Paris, Flammarion, 1988

192 p., 200 F

On aura attendu trente ans, depuis la mise en œuvre des *Black Paintings* qui marque l'ascension rapide de l'artiste sur la scène internationale de l'art, pour qu'en France on se soucie de publier un livre accessible au grand public et qui en même temps fournisse une documentation préliminaire à tout

regard plus incisif. En serait-il des peintures de Stella ce qui pendant longtemps a été le sort de pans entiers de l'œuvre de Picasso : en taire le plus possible, tout en regardant avec avidité, plaisir et déplaisir mêlés ; ne pas avoir l'air d'y toucher, pour ne pas reconnaître à chaque étape et à chaque développement critique du travail l'acuité des questions posées et la pertinence des solutions plastiques ?

Il semble bien que l'ampleur et l'évolution du travail de Stella provoque un malaise, ou plutôt un affolement du regard à la recherche d'un point d'ancrage. La monographie, entreprise par Alfred Pacquement, n'en était que plus périlleuse et devait surtout faire face à deux écueils d'ordres différents mais intimement liés.

Malaise, parce qu'après avoir admis pour les « peintures à bandes » l'assertion de Stella, maintenant emblématique : « Ce que vous voyez est ce que vous voyez », le regardeur a été désorienté, et l'est sans doute encore, par les séries suivantes où « le minimaliste s'est fait maximaliste ». Non pas que la formule citée devienne incohérente, mais la difficulté de sa mise en pratique nous a habitués, pour plus de facilité, à un découpage de l'œuvre de Stella, que Pacquement, heureusement, ne reproduit pas. Des *Black Paintings* à quelques œuvres de la série des *Protactor* (1967-1970), nous circulons dans le territoire d'une histoire devenue doublement familière : visuellement et par l'ordre du discours « moderniste » qu'elles ont semblé conforter. Mais les séries suivantes, à quelle histoire appartiennent-elles ? Le fait d'envisager la production de Stella de 1958 à 1987 et le découpage, que propose Alfred Pacquement, balaient déjà la rupture habituellement marquée de l'année 1970, césure assujettie plus à un calendrier d'expositions rétrospectives qu'à un véritable bouleversement des fondements de l'œuvre. Le relief apparaît, le geste retourne « vers un plaisir de peindre exprimé sans retenue ». Pacquement indique bien que, s'il faut y voir « un tournant essentiel », c'est au cours d'une évolution moins abrupte qu'il n'y semble. Et la série des *Diderot*, mise en chantier en 1974, comme « une dernière mise à l'épreuve d'une structure contraignante », n'est-elle pas le signe, non pas d'un remords, mais d'une ultime vérification, que, des « peintures à bandes » aux premiers reliefs ou aux crayonnages retenus des *Brazilians Paintings*, chaque œuvre est bien d'abord, quelle que soit sa complexité, une totalité qui n'est et ne peut être que ce que l'on voit.

Il n'en reste pas moins que les séries, produites à partir des années 70, désarment tout commentaire. Le discours critique achoppe à rendre ces vastes ensembles où superpositions de plans, lacis des formes découpées et projetées en avant, marquage

des surfaces par la couleur brouillent à un moment ou à un autre toute production d'une théorie. Ainsi que l'avaient remarqué Jean-Claude Lebensztejn et, à sa suite, Bernard Ceysson, l'œuvre échappe à toute tentative de description, à moins d'énoncer toutes les descriptions possibles (et aussi à toute tentative de reproduction photographique, à moins de...). Ne reste alors que le secours d'une double mise en perspective : une analyse des différents faits de productions, de ses caractères programmatiques, des évolutions et des récurrences, des incidences des titres des séries, de l'image de marque « Stella » en somme ; et une lecture attentive des œuvres pour débusquer les sources dites et non dites de l'art de Frank Stella. C'est la voie choisie par Alfred Pacquement qui restitue ainsi l'évolution interne — la construction — des œuvres et un parcours au sein de l'histoire de l'art moderniste avec les aléas des rencontres, des clins d'œil, des marquages que Stella, avec une avidité insatiable, convoque, détourne, revivifie ou même efface.

Au travers de ces parcours biaisés autour d'une œuvre qui a su se jouer de toutes les codifications jusqu'à les rendre indécibles, une question surgit : Stella — et on comprend alors son adhésion acharnée à l'abstraction — n'aurait-il pas inventé une peinture qui se caractériserait par le passage exhaustif de la totalité de l'énonçable au visible ?

Antoine Perrot

JEAN CLAIR

LE NU ET LA NORME

KLIMT ET PICASSO EN 1907

Paris, Gallimard, 1988

144 p., 47 ill. coul., 20 ill. NB, 290 F

Jean Clair, par amour du paradoxe et par goût de la provocation, a choisi d'analyser et de comparer deux tableaux que tout oppose hormis leur format carré, l'année 1907 au cours de laquelle ils ont été conçus et, bien sûr, le fait qu'il s'agisse là de deux chefs-d'œuvre. D'une part, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, tableau fétiche de la modernité, longtemps incompris, œuvre inachevée, « barbare », dont la radicalité fulgurante déchire le siècle avant d'en devenir le symbole et son créateur le grand-prêtre ; d'autre part, le portrait d'*Adèle Bloch Bauer*, de Gustav Klimt, œuvre sophistiquée à l'extrême, très prisée de son temps puis tombée quasiment dans l'oubli, dont la réhabilitation récente coïncide avec l'épuisement des avant-gardes. D'un côté, une scène de bordel aux figures abruptes, massives, d'une conception plastique homogène qui semble surgir de

nette part, de l'autre, le portrait d'une femme raffinée de la grande bourgeoisie, œuvre composite surchargée d'or, d'ornements, de sens, de sensualité, de citations artistiques où le rendu mimétique du visage, la crispation des mains font contraste avec le corps dissout, dédoublé même, par le jeu abstrait de l'ornementation géométrique. En un mot, on ne saurait envisager deux œuvres plus dissemblables, plus antagonistes, plus étrangères l'une à l'autre. Qu'est-ce qui permet donc leur mise en corrélation ? C'est, répond Jean Clair, une commune entreprise de dénaturation du corps. Picasso, par dépouillement, par retranchement, par schématisation, jusqu'à n'obtenir que des idoles au regard fixe, mais dotées d'une incroyable force vitale ; Klimt, au contraire, par le foisonnement, par l'excès, l'hyperbole, par le jeu des oppositions et des recouvrements. En portant tous les deux atteinte à l'intégrité du corps humain ou, plutôt, à sa représentation normative, telle que l'imposa le nu académique, c'est à l'habitude du regard dans ce qu'il a de plus intime qu'ils s'en prennent. Ce serait aussi là, selon l'auteur, une tentative désespérée de sauvegarder l'aura de l'œuvre, au moment où celle-ci se ternit, s'étirole, face à la fascination exercée par la technique et la machine conquérantes.

Picasso, au travers d'une démarche incantatoire, en tentant de s'approprier par l'esprit la puissance d'évocation des idoles et des masques primitifs, Klimt, au moyen de la rutilance de l'or appliqué à la feuille, de la préciosité, de la magnificence de l'ornement, chercheraient à échapper à la banalisation du motif, à la reproductibilité mécanique de l'œuvre. Finalement, cette dénaturation serait une tentative parallèle, quoique menée avec des moyens opposés, pour conjurer la dévitalisation, la mécanisation, puis finalement la mortification du corps que le cataclysme de la Grande Guerre, apothéose de la machine, apostasie de l'humain, porta à son paroxysme.

On peut trouver ce rapprochement forcé, penser que ce raisonnement est quelque peu retors. Il n'empêche, il s'agit là d'un éclairage nouveau porté sur l'avènement de la modernité en art qui s'écarte totalement de l'analyse formaliste, pour placer au premier plan l'iconographie, les pulsions du créateur, la circulation du désir du spectateur à l'œuvre et qui ne considère plus cette dernière comme le simple témoignage de l'époque, mais aussi comme un acte de résistance à l'époque.

Yves Kobry



VIE DU MUSÉE

ACQUISITIONS

LA LULU DE SARKIS

à propos de :

I LOVE MY LULU, à partir de 1984

métal, bois, bandes magnétiques, peinture
185 × 82 × 45 (avec plateau)

C. Lawless : *Comment vois-tu l'acquisition par le Musée de I love my Lulu ?*

Sarkis : Je ne voulais pas vendre ce travail à un particulier.

Pourquoi ?

C'est une sculpture qui devait être publique. Comme l'est la *Lulu* de Berg, qui a fait des ravages un peu partout, je ne voulais pas qu'elle soit enfermée chez un particulier et que la sculpture appartienne à une seule personne.

N'était-ce pas aussi par jalousie ?

J'ai refusé de la vendre pendant des années. Plusieurs collectionneurs hommes voulaient l'acheter, mais pas de collectionneurs femmes. Je ne voulais pas que *Lulu* soit dans une maison privée, mais plutôt dans une maison publique.

Que représente-t-elle pour toi ?

J'espère d'abord qu'elle va être vue par beaucoup de personnes et aussi que le Musée va l'entretenir, c'est-à-dire la « chouchouter ».



Est-elle accompagnée d'une certaine présentation ?

J'ai fait don aussi de neuf aquarelles pour accompagner *Lulu*. Il ne faut pas penser qu'un travail qui sort de chez moi appartient définitivement à un collectionneur ou à un musée. Il faut que le travail vive sa vie de plus en plus généreusement, que ce soit dans un musée ou ailleurs.

Lulu ne peut donc pas être présentée seule ?

C'est une pièce qu'il faut mettre en scène. Si elle est seule dans une salle, il faut qu'elle soit entourée par les aquarelles préparatoires et placée de préférence sous deux projecteurs, un rouge et un vert. Cette lumière doit donner le sentiment d'une caresse.

Comment Lulu est-elle née ?

C'est magnifique. J'avais fait une exposition à l'ARC en 1984 qui s'appelait « La fin des siècles et le début des siècles ». C'était ma première exposition réalisée avec des bandes magnétiques. Certaines de ces bandes étaient des enregistrements d'œuvres du XIX^e siècle : Wagner, d'autres du XX^e siècle : Schönberg, Berg, Webern. La musique était comme le sang qui circule dans les veines des sculptures. C'était une exposition qui était liée à l'endroit même de l'ARC où je voulais chanter tous ces opéras d'une façon visuelle. Deux des élé-



ments de cette exposition sont partis avec moi à Berlin, un fusil rouillé et un chevalier, qui était sur un escabeau. Ils constituaient « la fin des siècles ». Dans mon travail je pars toujours de quelque part. A Berlin j'avais demandé qu'il y ait quatre salles, une consacrée au silence de Webern, deux salles Schönberg, une salle Berg. La salle Berg était la salle de *Lulu*. J'avais envoyé mes esquisses, qui sont toujours sous forme d'aquarelles. J'avais aussi demandé aux organisateurs qu'ils me trouvent une structure métallique, du genre de celles utilisées dans les ateliers de sculpture, dans les écoles des Beaux-Arts, sorte de fils de fer soudés sur un morceau de bois. Une fois sur place, je n'ai rien trouvé, car les organisateurs n'avaient pas compris ma demande. J'ai alors envoyé mon assistant chercher par tous les moyens cette armature métallique que je désirais à tout prix. Pendant ce temps, j'ai déroulé la bande magnétique de l'opéra d'Alban Berg, « *Lulu* ». Au bout de quelques heures, mon assistant est revenu avec une structure énorme, de 1,85 m de haut (sorte de mannequin en fil de fer), alors que j'avais imaginé un buste. Que faire de cette hauteur ? Mon assistant et moi nous avons pris alors quelques petits cognacs pour nous remettre. Nous les avons bus dans des verres en plastique. Soudain, j'ai pris les gobe-

lets, j'en ai placé un sur la tête du mannequin, et l'autre sur un sein. J'ai ramassé d'une brassée le tas de bandes magnétiques que constituaient les 3 h 20 de l'opéra, je les ai un peu pétries et je les ai fait glisser sur le mannequin. L'effet m'a ébloui comme un miracle. Ma *Lulu* était née et, dans un élan admiratif et émotif, je l'ai baptisée « *I love my Lulu* ». J'ai fixé un fil de fer à la hauteur de ses reins, que j'ai éclairé d'une lumière jaune. Il pointe comme si le dos de *Lulu* était un fusil. J'ai placé un miroir face à *Lulu*, d'où elle voyait à la fois les dernières traces du peintre en bâtiment, mais aussi une autre salle où étaient présentées d'autres pièces.

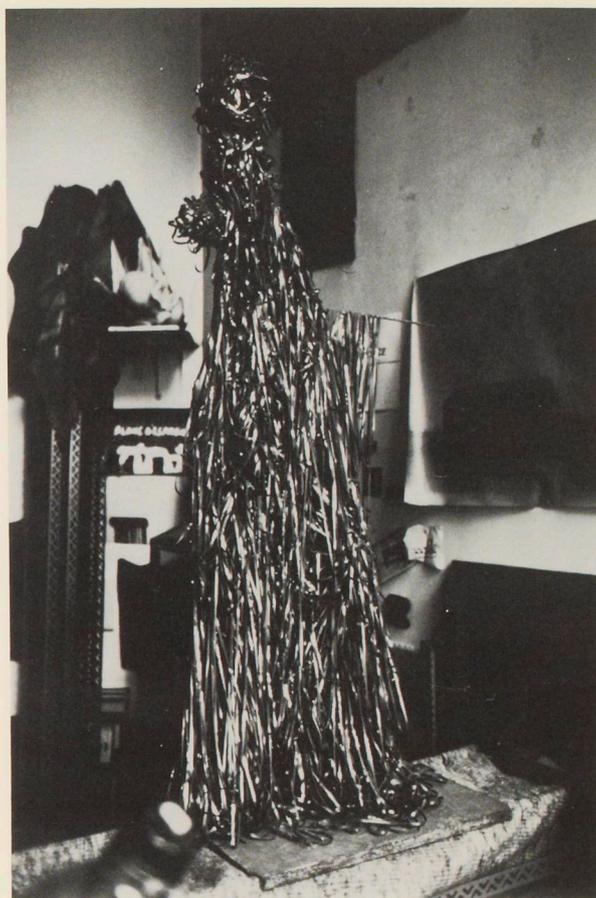
Dans le catalogue *Trois mises en scène de Sarkis*, il y a une note biographique très précise de *Lulu*, qui donne toutes les conditions de sa création. Le corps de *Lulu* est formé de bandes magnétiques de l'opéra « *Lulu* » d'Alban Berg, écrit entre 1929 et 1935, chanté par l'orchestre de l'Opéra de Paris et dirigé par Pierre Boulez. Avec la direction de Boulez, on sent toute la connaissance des années 20 jusqu'à aujourd'hui. Cette connaissance est réinvestie dans l'interprétation du point de vue d'aujourd'hui. Il y a des chefs d'orchestre qui essaient d'entrer dans l'atmosphère du XIX^e siècle ou du XX^e siècle, de la reconstituer telle quelle. Dans l'interprétation de Boulez, on sentait que de 1935 à nos jours il s'est passé beaucoup de choses, que de nouvelles formes ont été créées, que des



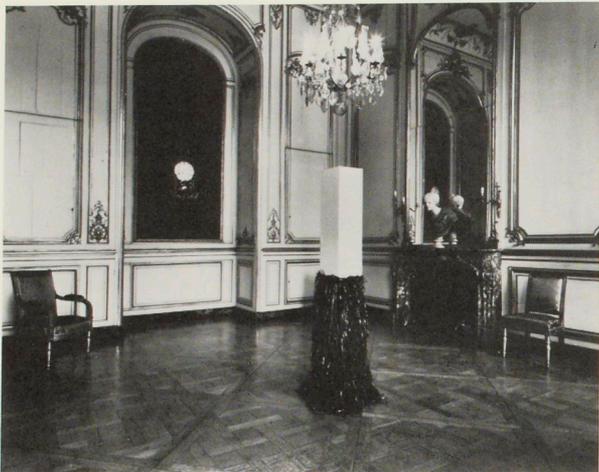
ÉGLISE DE LA RUE D'ULM, PARIS
A PIERRE ET MARIE CURIE,
SEPTEMBRE 1984

NOUVEAU MUSÉE DE VILLEURBANNE,
SEPTEMBRE-NOVEMBRE 1985

pensées neuves ont jailli. On ne peut pas mettre de côté tout cela et dire qu'elles n'ont pas existé. L'interprétation de Pierre Boulez est vue d'aujourd'hui ; elle est comme un son qui part, qui frappe et qui revient. Je tenais à ce que ma *Lulu* écoute tout ce qu'il y a dans l'histoire de son corps. Elle était dans le silence et écoutait son corps : la musique est le sang de la sculpture. Et, d'ailleurs, dans mon atelier il y a une sorte de dessin à l'aquarelle qui dit : « *Lulu* ne sera jamais en bronze ». D'où ma croyance que lorsqu'une sculpture change de corps, elle doit sentir que son corps change. Il y a une énorme différence selon que la sculpture de Balzac est en bronze, en plâtre ou en terre. *Lulu* ne pouvait pas être en bronze ou en plâtre, car toutes mes œuvres ont une vraie biographie. Aussi, dans le catalogue *Trois mises en scène de Sarkis*, si je montre sa naissance à Berlin du 23 mars au 13 mai 1984, je raconte la suite de ses apparitions et aventures : après Berlin, elle fait une courte apparition dans l'église désaffectée de la rue d'Ulm à Paris, puis en octobre-novembre 1984 elle fait une apparition d'une façon sentimentale dans une exposition qui s'appelait « Échanges », toujours à Paris. Ensuite, j'ai récupéré *Lulu* chez moi jusqu'à l'exposition du Nouveau Musée de Villeurbanne le 24 novembre 1985. Dans cette exposition, *Lulu* avait une salle pour elle toute seule : au milieu d'un espace carré elle était entourée de neuf aquarelles ; c'est là que beaucoup de gens ont commencé à s'intéresser à *Lulu*. Fin 1986, *Lulu* est retournée dans mon atelier. J'ai alors été invité à l'exposition « Europalia » à Florence. J'ai décidé de faire voyager un peu *Lulu* dans de très beaux espaces, comme une princesse. Je suis d'abord allé voir l'espace et, quand j'ai vu qu'il s'agissait d'un des premiers chefs-d'œuvre de la Renaissance, l'Hospice des Innocents de Brunelleschi, je suis tombé amoureux de cet espace, et immédiatement souhaité que *Lulu* vienne à Florence, mais avec une suite. Il y avait six moments architecturaux dans l'espace, qui m'ont semblé idéal pour conce-



voir six autres sculptures, de la même taille que *Lulu*, mais de formes très différentes, en plâtre, en tissu et en bandes magnétiques. Ainsi est née la *Suite Lulu*. Quand *Lulu* est rentrée, un nouveau projet s'est présenté à Strasbourg. Le conservateur du musée a demandé aux quatre artistes invités s'ils préféreraient exposer au musée ou au Palais des Rohan. Nous avons choisi le Palais des Rohan. J'ai alors décidé de faire un travail qui s'appelait *Camouflage doré*. On ne savait pas si les travaux appartenaient déjà au Palais, ou si c'était quelque chose qui venait d'être acquis. Je n'ai envoyé à Strasbourg que la *Suite Lulu*. *Lulu*, elle, est restée ici, comme un général qui envoie ses troupes et qui contrôle la situation. Ainsi, de 1987 à septembre 1988, *Lulu* a disparu de la circulation et les offres ont augmenté. Quand Éric Fabre a organisé une



exposition pour l'anniversaire de mon demi-siècle, j'ai invité douze de mes pièces qui avaient voyagé et qui sont venues comme des rois mages. Il y avait, bien sûr, *Lulu* qui avait fait le voyage à Berlin, à Florence, et d'autres pièces venues d'Istanbul, de Séoul, de Strasbourg, etc. La mise en scène était de moi et *Lulu* avait son coin. Toutes les pièces étaient sur des plateaux à roulettes. C'était pour montrer qu'elles atterrissaient le temps d'une rencontre ; elles ne touchaient pas le sol. La pièce pouvait donner un son. *Lulu* était éclairée en rouge et vert avec au dos sa petite lumière jaune. J'avais demandé à la galerie que *Lulu* voyage dans une maison et non une caisse, car je voulais qu'elle reste sur son socle et qu'elle soit déplacée dans son silence. C'est à la galerie



SUITE LULU, PALAIS DES ROHAN, STRASBOURG, 1987

SUITE LULU, AQUARELLE PRÉPARATOIRE, 1986

Éric Fabre que Jean-Hubert Martin a vu *Lulu* et m'a proposé de l'acquérir.

Que devient la Suite sans Lulu ?

Elle continue d'exister. Avec *Lulu*, il y a cette légèreté de pouvoir un peu défier le vent, d'être très mobile et aussi très fragile.

Lulu est-elle accompagnée d'une méthode de présentation précise ?

Étant donné le personnage et son histoire, il est logique qu'elle continue à vivre des relations multiples avec toutes les œuvres qui vont être là, sources d'interprétations et d'aventures. Le musée est un lieu pour cela. Elle doit simplement être présentée sur des roulettes, car elles sont fixées. Je laisse beaucoup de choses à l'interprète. Il devient le conducteur, le chef



EUROPALIA, HOSPICE DES INNOCENTS, FLORENCE, 1986



Y a-t-il beaucoup de personnages féminins dans tes travaux ?

Lulu est presque unique. Je suis plutôt entouré de chevaliers, de forgerons, de pêcheurs, de soldats. Il existe, cependant, une « femme du peintre en bâtiment qui rêve des expositions de Sarkis ».

Après Lulu, y aura-t-il place pour un autre personnage féminin ?

Je ne sais pas. Je fantasme actuellement sur quelque chose. Il y a des espaces vides, des personnages pleins dans mon travail, et les deux ne se sont pas encore rencontrés. Il faut qu'ils se rencontrent. Il y a des espaces en attente qui sont des sculptures et des personnages vivants qui ne sont pas des sculptures. J'ai envie de les faire se rencontrer l'un sur l'autre.

*Entretien réalisé par Catherine Lawless
le 18 mars 1989*

d'orchestre, le metteur en scène, même si jusqu'à la fin de ma vie je veillerai sur *Lulu*.

Les bandes ont-elles aussi un lien avec la pellicule du film de Pabst, œuvre aussi de 1928, où Lulu est interprétée par Louise Brooks ?

Non, mais, parfois, on dit que les chats tombent sur leurs quatre pattes.

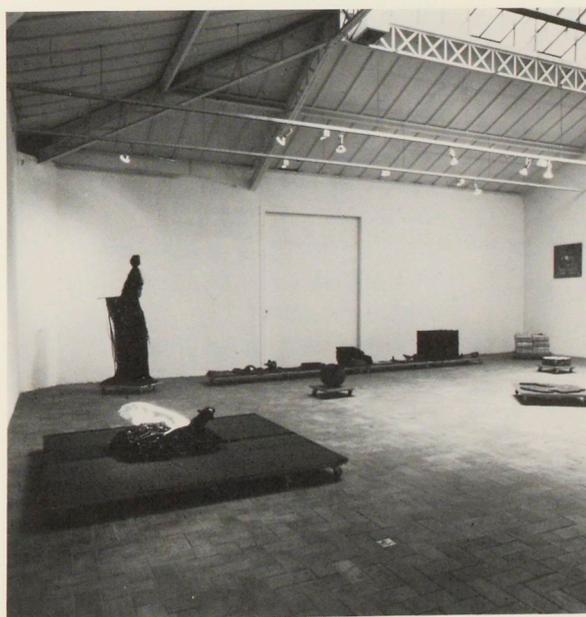
Tu as rendu Lulu quasiment intouchable. C'est une pièce fragile. Comment la restaurer si elle s'abîme ?
Il n'y a rien à restaurer. Elle ne s'abîme pas. Les bandes sont imputrescibles.

Et la poussière ?

La poussière, on s'en fout. Il suffit de souffler avec amour, c'est le seul entretien qu'elle demande.

Avec toute cette histoire de bandes, y a-t-il une connotation érotique ?

Lulu était une pute, tant mieux si, dans la forme de l'art, il y a quelque chose qui s'échappe. Ce n'est pas voulu, mais j'ai toujours des rapports très passionnels avec mes œuvres.



A ISTANBUL DANS UN HAMMAM, 1987

TERRITOIRE D'ATERRISSAGE,
GALERIE DE PARIS, SEPTEMBRE 1988

DONS

Jean Arp
GRAND DESSIN, (1917)
 crayon et encre de Chine sur papier
 43 × 56
 don de M^e Loudmer
TROUSSE D'UN DA, (1920-21)
 assemblage : bois flotté, cloué sur bois,
 partiellement peint
 38,7 × 27 × 4,5
 don de Christophe Tzara

Robert Barry
SANS TITRE, (1988)
 acrylique et lettres or sur papier
 66,5 × 66
 don d'Yvon Lambert

Jean Deyrolle
GRAND DESSIN, (1945)
 fusain, pastel et techniques mixtes
 sur papier
 40 × 26
GRAND DESSIN, (1949-50)
 fusain et gouache sur papier
 50 × 65
GRAND DESSIN, juin 1957
 détrempe et gouache sur papier
 54 × 37
 3 FEUILLETS PRÉPARATOIRES DÉTACHÉS
D'UN BLOC À DESSIN, 1955, 1956, 1957
 crayon sur papier
 26,7 × 21
CARNET DE DESSINS DE 43 FEUILLETS
 42,2 × 27,5
 SÉRIE DE 31 DESSINS :
AUTOUR DE CETTE CHOSE, (1966)
 encre de Chine, lavis, crayon
 sur carton
 16,5 × 12,7

Hans Hartung
T. 1936-2, 1936
 huile sur toile
 169,5 × 113,5

T. 1936-14, 1936
 huile sur toile
 170,5 × 113,5
 dons de l'artiste

Robert Jacobsen
PERSONNAGE
 encre de Chine, aquarelle,
 gouache sur papier
 65 × 50
 don de M. Richar

Tadeusz Kantor
AUTO PORTRAIT, (1988)
 encre de Chine et gouache
 sur papier collé sur Canson noir
 25,9 × 21
 don de l'artiste

Sol Lewitt
SANS TITRE, 1988
 aquarelle sur papier
 43,5 × 75,6
 don d'Yvon Lambert

Bernard Requichot
ÉTUDE POUR UN PARAVENT, (1949-50)
 fusain, crayon, gouache et pastel
 sur papier collé sur carton
 36 × 36
COLLAGE AU CHAT
 papiers gouachés découpés et collés
 sur papier, encre de Chine et fusain
 22 × 32
 dons de M. Richar

ACHATS

Marcel Broodthaers
SALLE BLANCHE, 1975
 construction en bois, photographie,
 ampoule et inscriptions sur bois
 390 × 457 × 600

Salvador Dali

PARFOIS JE CRACHE PAR PLAISIR
SUR LE PORTRAIT DE MA MÈRE, 1929
 encre de Chine sur toile de linon
 collée en plein sur carton gris
 68,3 × 50,1

Erik Dietman

LE BÉRET DE RODIN, (1984)
 marbre, plaque de fonte,
 tige métallique
 118 × 103 × 80

Otto Dix

SOLDATS AVANÇANT DANS LA NUIT, (1915)
 craie noire sur papier
 28,3 × 28,5
ENTRÉE D'UNE SAPE, (1916)
 crayon sur papier
 28,5 × 28,9

Christophe Durand-Ruel

SOUVENIR ÉCRAN, (1988)
 bois et écran de cinéma
 26 × 205 × 311

Gloria Friedmann

HÉRITAGE, 1988
 3 éléments
 terre, fer, bois
 210 × 198 × 35

Tadeusz Kantor

LES DEUX HASSIDIM AVEC LA PLANCHE
DU DERNIER SALUT, 1987
 encre de Chine, gouache et craie grasse
 sur papier collé sur Canson noir
 38,8 × 25,4
MARIAGE, (1988)
 huile, gouache et encre de Chine
 sur papier collé sur Canson noir
 16 × 10,2
JE SUIS PORTÉ PAR LE SOLDAT, 1988
 huile et encre de Chine
 sur papier collé sur Canson noir
 30,9 × 20,8

JE SUIS PORTÉ PAR LA FEMME, 1988

huile, gouache et encre de Chine
 sur papier collé sur Canson noir
 30,6 × 22,2

Jean-Jacques Lebel

JOHANNA'S NOTE, 1962
 crayon, acrylique, collage de papier
 imprimé sur isorel
 97 × 61

Fernand Léger

48 lettres adressées à Louis Poughon
 pendant la guerre 14-18

Gina Pane

FRANÇOIS D'ASSISE TROIS FOIS
AUX BLESSURES STIGMATISÉES, (1986-87)
 (vérification - version 1)
 triptyque
 fer, rouille, verre
 169 × 198 × 2,2

Francis Picabia

(POINTS), 1949
 huile sur toile
 56 × 38,5

Sarkis

I LOVE MY LULU, (1984)
 assemblage : métal, bois,
 bandes magnétiques, peinture
 185 × 82 × 45 (avec plateau)

ACQUISITIONS PHOTOGRAPHIES

*Sauf mention spéciale, les épreuves
figurant sur cette liste
sont des tirages originaux d'époque*

DONATIONS

Dieter Appelt

ERINNERUNGSPUR, 1979

épreuve aux sels d'argent, 40 × 20,
n° 2/3

MIT ZEIT ÜBER ZEIT, 1981, tirage 1988

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

AUF DEN SCHÄDELBOCH, 1979

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

SPRINGEL-FÄCHER OBJEKT, 1978

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

AUTO PORTRAIT, 1988

épreuve aux sels d'argent, 40 × 56

donation du Fonds DBC

Brassai

*GRAFFITI (de la série III « La Naissance
du visage »), v. 1952*

épreuve aux sels d'argent, 38,2 × 28,5

GRAFFITI, « NAISSANCE DU VISAGE,

BELLEVILLE, PARIS », 1952

(de la série III « La Naissance du
visage »)

épreuve aux sels d'argent, 47,7 × 38,7

GRAFFITI, v. 1952

(de la série III « La Naissance du
visage »)

épreuve aux sels d'argent, 48,7 × 38,6

GRAFFITI, v. 1950

(de la série IV « Masques et visages »)

épreuve aux sels d'argent, 38 × 28,5

GRAFFITI

(de la série IV « Masques et visages »)

montage de deux épreuves

aux sels d'argent, 38,5 × 60,3

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VI « L'Amour »)

épreuve aux sels d'argent, 27,8 × 21,5

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VI « L'Amour »)

épreuve aux sels d'argent, 29,5 × 23,5

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VI « L'Amour »)

épreuve aux sels d'argent, 38,3 × 28,5

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VII « La Mort »)

épreuve aux sels d'argent, 49,3 × 39,4

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VII « La Mort »)

épreuve aux sels d'argent, 48,8 × 38,7

GRAFFITI, LA MAGIE, LES HALLES,

PARIS, v. 1950

(de la série VIII « La Magie »)

épreuve aux sels d'argent

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VIII « La Magie »)

épreuve aux sels d'argent, 48 × 37,5

GRAFFITI, LA MAGIE, « DÉMON »,

BELLEVILLE, PARIS, v. 1950

(de la série VIII « La Magie »)

épreuve aux sels d'argent, 141 × 106,3

GRAFFITI, v. 1950

(de la série VIII « La Magie »)

épreuve aux sels d'argent, 84 × 54

donation du Fonds DBC

Hans Bellmer

DIE PUPPE, 1949, tirage 1963

3 épreuves aux sels d'argent

coloriées à l'aniline, 101 × 101

donation du Fonds DBC

Robert Mapplethorpe

SANS TITRE, 1980

épreuve aux sels d'argent, 48,5 × 38,7

tirage 3/10

KEN MOODY, 1983

épreuve aux sels d'argent, 49 × 38,9

tirage 3/10

DENNIS SPEIGHT, 1983

épreuve aux sels d'argent, 38,5 × 38,5

tirage 1/10

KEN MOODY, 1984

épreuve aux sels d'argent, 38,5 × 38,7

tirage 3/10

THOMAS, 1986

épreuve aux sels d'argent, 48,9 × 48,5

tirage 1/10

donation du Fonds DBC

J.-P. Witkin

HERMÈS, 1981

épreuve aux sels d'argent, 37 × 37

tirage 2/15

AUTOEROTIC DEATH, 1984

épreuve aux sels d'argent, 37 × 37

tirage 2/15

donation du Fonds DBC

DONS

Robert Doisneau

CAFÉ, AVENUE DU GÉNÉRAL-GALLIENI,

JOINVILLE-LE-PONT, 1948

PORTE DE L'ENFER, BOULEVARD DE CLICHY,

PARIS IX^e, 1952

CHEZ MADAME LUCIENNE, CONCIERGE,

RUE DE MÉNILMONTANT, PARIS XX^e, 1953

BOULEVARD DE LA CHAPELLE, PARIS, 1953

MADemoiselle WANDA, FÊTE FORAINE

DU BOULEVARD SAINT-JACQUES, PARIS XIV^e, 1953

LE PEINTRE DANIEL PIPARD,

PONT DES ARTS, PARIS, 1953

épreuves aux sels d'argent, 30 × 40

tirages 1988

don de Robert Doisneau

Pierre de Fenoyl

DENDERAH, 13.1.84

MONTAGNE NOIRE, 23.9.84

TARN, 4.7.86

SICILE, 3.84

L'ARMOIRE À GLACE, s.d.

ÉGYPTE, 3.2.84

épreuves aux sels d'argent, 40 × 30

don de Mme Véronique de Fenoyl

ACHATS

Patrick Bailly-Maître-Grand

BELPHÉGOR, 1987

(de la série Périphotographie)

épreuve aux sels d'argent virée, 95 × 95

LES TROIS QUEUES, 1987

épreuve aux sels d'argent virée, 85 × 95

LA FRISE, 1987

épreuve aux sels d'argent virée, 37 × 37

SANS TITRE, 1987

épreuve aux sels d'argent virée, 37 × 37

Didier Bay

DIDIER BAY, 1875/1975

8 albums comprenant :

73 photographies en couleurs 9 × 13,

73 photographies en couleurs 13 × 18,

386 contacts photos,

217 pages de texte, 2 plans

Bernd et Hilla Becher

TYPLOGIE, KUHLTÜRME BETON, 1963-75

épreuves aux sels d'argent,

2 épreuves montées ensemble, 40 × 30

Ilse Bing

BEC DE GAZ, 1934

solarisation,

épreuve aux sels d'argent, 22 × 28

Théo Blanc et Antoine Demilly

NU, v. 1930-35

épreuve aux sels d'argent, 29 × 20,2

Christian Boltanski

PAYSAGE JAPONAIS, 1982

épreuve Polaroid, 60 × 52

Bernard Borgeaud

VARIATIONS NEWMAN 1, 1986-1988

18 épreuves aux sels d'argent

montées sur plexi

360 × 120 l'ensemble

exemplaire unique

Édouard Boubat

SANS TITRE, 1946

épreuve aux sels d'argent, 39,7 × 29,6

PARIS, 1947

épreuve aux sels d'argent, 38,1 × 30,3

BRETAGNE, 1947

épreuve aux sels d'argent, 39,6 × 29,5

PARIS, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 39,7 × 29,6

Brassai

CHAT VAGABOND, 1932-33

épreuve aux sels d'argent, 30 × 22,4

BANC, 1935

épreuve aux sels d'argent, 34,8 × 28,4

LE CHRIST À L'AGONIE,

ÉGLISE SAINT-ROCH, 15 OCTOBRE 1945

épreuve aux sels d'argent, 29,5 × 21,4

SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS, 1945

épreuve aux sels d'argent

DEUX ANGES, SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS,
1945

épreuve aux sels d'argent

LINGE À MEGÈVE, 1946

épreuve aux sels d'argent

FENÊTRE MIDI, 1947

épreuve aux sels d'argent, 34 × 29

PLATANE, 1947

épreuve aux sels d'argent, 34 × 27

Bruce Conner

STARFINGER ANGEL, 1975

photogramme, 212 × 97,5

épreuve unique

Robert Doisneau

FÊTE À L'ÉCOLE MATERNELLE, 1932

épreuve aux sels d'argent, 30 × 37,8

LE PAPA, 1934

épreuve aux sels d'argent, 35,1 × 29,8

LES PETITS ENFANTS AU LAIT, 1932

épreuve aux sels d'argent, 36,8 × 29,9

VERS LA POTERNE DES PEUPLIERS,

PARIS XIII^e, 1934

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

tirage 1988

LA PETITE NOCE, 1942

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40,4

LES ENFANTS D'AUBERVILLIERS, 1944

épreuve aux sels d'argent, 29,8 × 37

SPORTIFS, 1944

épreuve aux sels d'argent, 30 × 38,3

BLANC ET NOIR, 1944

épreuve aux sels d'argent, 35,5 × 29,5

NOVEMBRE, LES FLICS ET LA PLUIE, 1944

épreuve aux sels d'argent, 35,3 × 29,8

JARDINIER DU DIMANCHE, 1944

épreuve aux sels d'argent, 30,1 × 40,8

JOYEUX PETIT MANÈGE, 1944

épreuve aux sels d'argent, 37,7 × 30

HABITATIONS À BON MARCHÉ, 1944

épreuve aux sels d'argent, 29,8 × 38,9

UNE RUE BANALE, 1944

épreuve aux sels d'argent, 37,2 × 29,9

QUAI DU PORT, RUE DENFERT-ROCHEREAU,
SAINT-DENIS, 1945

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

tirage 1988

FÊTE À BAGNOLET, 1945

épreuve aux sels d'argent, 30,1 × 35,9

LES GLANEURS DE CHARBON, CANAL

SAINT-MARTIN, AUBERVILLIERS, 1945

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

tirage 1988

CONCIERGE, RUE JACOB, PARIS VI^e, 1945

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

tirage 1988

LE CHASSEUR AUX GAZOMÈTRES, 1945

épreuve aux sels d'argent, 30,1 × 40

PASSERELLE À VAPEUR, VILLENEUVE-

SAINT-GEORGES, 1945

épreuve aux sels d'argent, 35,4 × 30

KREMLIN-BICÊTRE, LE MUR DE L'HOSPICE, 1945

épreuve aux sels d'argent, 29,9 × 39,8

MADAME MARIE DES ASSIETTES, 1945

épreuve aux sels d'argent, 39,2 × 29,8

VUE D'AUBUSSON, 1945

épreuve aux sels d'argent, 23,1 × 18

PETIT MORCEAU D'ARCHITECTURE, 1945

épreuve aux sels d'argent, 37,2 × 30

LE JEUNE HOMME GÊNÉ, 1945

épreuve aux sels d'argent, 40,8 × 30

- « PROPRIÉTÉ », 1945
 épreuve aux sels d'argent, 30 × 40,8
 14 JUILLET, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 37 × 29,8
 DANSE POUR LES 20 ANS DE JOSETTE, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 29,7 × 39,1
 LE GUIGNOL, PLACE JULES-FERRY, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 36 × 30
 DANS LA PLUS STRICTE INTIMITÉ,
 RUE M.-BERTHELOT, MONTRouGE, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 38 × 30
 VENDEUSE ET CLIENT, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 30 × 40,3
 DÉCORATION MURALE D'UN JARDIN, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 30 × 38
 MUSIQUE GRATUITE, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 35,4 × 29,9
 URBANISME, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 30,7 × 30
 LE RETRAITÉ DU CHEMIN DE FER, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 29,9 × 39,8
 « LE POIREAU DÉFENDU », 1945
 épreuve aux sels d'argent, 40,1 × 29,7
 UN DIMANCHE DU MOIS, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 29,7 × 36,3
 MAISONS CHAMPIGNONS, 1945
 épreuve aux sels d'argent, 29,9 × 36,5
 ARCUEIL, LA NUIT DEPUIS L'AQUEDUC, 1946
 épreuve aux sels d'argent, 29,8 × 38,1
 MONTREUIL, AOÛT 1947
 épreuve aux sels d'argent, 36 × 30,2
 ARGENTEUIL ET LA SEINE, 1947
 épreuve aux sels d'argent, 29,8 × 40,4
 TABLEAU DE WAGNER DANS LA VITRINE
 DE LA GALERIE ROMI, RUE DE SEINE,
 PARIS VI^e, 1948
 épreuve aux sels d'argent, 30 × 40
 tirage 1988
- Nora Dumas
 SANS TITRE, v. 1935
 épreuve aux sels d'argent, 36,5 × 29,5
 VILLAGE DE MOISSON, FRANCE, v. 1930-1935
 épreuve aux sels d'argent, 39 × 29,4
 PARIS, 1938
 épreuve aux sels d'argent, 39,7 × 29,1
- SANS TITRE, v. 1935
 épreuve aux sels d'argent, 40 × 29,1
 SANS TITRE, v. 1935
 épreuve aux sels d'argent, 40 × 29,1
 SANS TITRE, v. 1935
 épreuve aux sels d'argent, 39,6 × 29,3
- Marcel Duchamp
 « COUVERTURE-CIGARETTE », 1936
 (épreuve d'essai pour la couverture
 de LA SEPTIÈME FACE DU DÉ)
 épreuve aux sels d'argent
 colorisée à l'aniline, 30 × 40
- Walker Evans
 SANS TITRE, 1963
 épreuve aux sels d'argent, 32 × 26,9
- Alfred Ehrhardt
 COUVERTURE DE DIE GESTALTUNGSLEHRE, 1932
 épreuve aux sels d'argent, 14,6 × 23,2
 SANS TITRE, 2 ILLUSTRATIONS POUR
 DIE GESTALTUNGSLEHRE, 1932
 épreuves aux sels d'argent, 17,3 × 23,1
- Bernard Faucon
 LES BRAISES, 9^e CHAMBRE D'AMOUR, 1986
 LA TEMPÊTE DE NEIGE,
 14^e CHAMBRE D'AMOUR, 1986
 LA CHAMBRE D'HIVER N° 1, LA GLACE, 1986
 épreuves en couleurs, tirages Fresson
 60 × 60
- Andréas Feininger
 TREPPENAUFANG, v. 1925-30
 épreuve aux sels d'argent, 16,5 × 22,6
- Alain Fleischer
 HAPPY DAYS WITH VELASQUEZ, 1987
 cibachrome marouflé sur aluminium
 120 × 168
 tirage 3 exemplaires
- Pierre de Fenoyl
 TARN, 21.5.1985
 TARN, 17.10.85

NEW YORK, 1972

ITALIE, 1981

PARIS, 1978

PARIS, 6.2.1982, 15 H

MEDINET HABOUT, 21.2.1981

PYRAMIDE, 24.2.84

MEDINET HABOUT, 12.2.1984

épreuves aux sels d'argent, 40 × 30

Heinz Hajek-Halke

DIE TÜLLGARDINE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, « Lichtgraphik »
38,5 × 28,5

Pierre Jahan

RUE REYNOUARD, 1934

épreuve aux sels d'argent, 32,1 × 29,6

GRUPE SCOLAIRE, PUTEAUX, 1937

épreuve aux sels d'argent, 29,9 × 29,4

CATALOGUE DES TROIS-QUARTIERS, 1937

épreuve aux sels d'argent, 37,2 × 30

FEUX D'ARTIFICE À LA TOUR EIFFEL

PENDANT L'EXPOSITION UNIVERSELLE, 1937

épreuve aux sels d'argent, 38,8 × 29,9

PICASSO, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS,

octobre 1945

épreuve aux sels d'argent, 31,9 × 29,8

LIBÉRATION DE PARIS,

DEVANT L'HÔTEL CRILLON, 1945

épreuve aux sels d'argent, 32,3 × 30,4

François Kollar

POSÉIDON, 1931

surimpression, épreuve aux sels d'argent
28,2 × 21,9

Germaine Krull

NU AUX BAS, 1929

épreuve aux sels d'argent, 15,2 × 8,8

Ergy Landau

SANS TITRE, v. 1928

épreuve aux sels d'argent, 39,2 × 28,1

SANS TITRE, v. 1928

épreuve aux sels d'argent, 39,2 × 28,1

MONTIGNY-SUR-LOING, v. 1951

épreuve aux sels d'argent, 38,7 × 28,2

SANS TITRE, v. 1951

épreuve aux sels d'argent, 39,3 × 28,4

GARE SAINT-LAZARE, v. 1930

épreuve aux sels d'argent, 38 × 27

SANS TITRE, v. 1951

épreuve aux sels d'argent, 38,9 × 28,6

Lucien Lorelle

SANS TITRE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 39 × 29

SANS TITRE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 29 × 23

ILLUSTRATION POUR LES CHANTS DE MALDOROR
DE LAUTRÉAMONT, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 29 × 23

CATALEPSIE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 23 × 29

DANSE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 22 × 29

Man Ray

« 229 BD RASPAIL », PARIS, 1928

épreuve aux sels d'argent, 13 × 8,3

RAYOGRAMME, v. 1930-1940

épreuve aux sels d'argent, 23,4 × 17,1

Daniel Masclat

SOUS LE VOILE DE LA MARIÉE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 39 × 29

TROIS ROSES, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

LE JEUNE RAMSAY, s.d.

solarisation, épreuve aux sels d'argent
49 × 29

CASINO DE PARIS, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

LA CAVALIÈRE ELSA, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

DESSIN À LA PICASSO, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

VIEILLES RUES À PARIS, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

VAISSELLE DES CHARTREUX

DE VILLENEUVE-DE-ROUERGUE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 40 × 29

SOLITUDE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 38 × 27

ON RETOURNE AU BOULOT, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 38 × 27

Lazlo Moholy-Nagy

PHOTOGRAM (SELF-PORTRAIT), v. 1926

photogramme, épreuve aux sels d'argent

24,1 × 17,8

Pierre Molinier

MES JAMBES, v. 1967

épreuve aux sels d'argent, 11 × 3,5

MODÈLE ATTACHÉ, v. 1967

épreuve aux sels d'argent, 7,5 × 8,7

LA POUPÉE, v. 1970

épreuve aux sels d'argent, 10,8 × 8

LUCIANO CASTELLI, 1975

épreuve aux sels d'argent, 12 × 8,3

André Papillon

SANS TITRE, v. 1935

surimpression, épreuve aux sels d'argent

29,5 × 23,4

SANS TITRE, v. 1935

surimpression, épreuve aux sels d'argent

29,5 × 23,4

L'ESPAGNE, 1936

épreuve aux sels d'argent, 39,2 × 22,8

SANS TITRE, v. 1935

6 épreuves aux sels d'argent

33 × 29,7

40 × 31

39,9 × 30,5

39,8 × 30,3

39,8 × 29,4

39,8 × 30,6

Roger Parry

SANS TITRE (NU), s.d.

épreuve aux sels d'argent, 23,8 × 17,7

René-Jacque

BISTROT PRÈS DES INVALIDES, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 29 × 40

L'ÎLE SAINT-LOUIS ET NOTRE-DAME

DE PARIS, 1947

épreuve aux sels d'argent, 40 × 30

AMBIANCE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

SANS TITRE (PAYSAGE), s.d.

épreuve aux sels d'argent, 30 × 40

LES INVALIDES, 1947

épreuve aux sels d'argent, 40 × 27

SANS TITRE (STATUE D'HENRI IV), s.d.

épreuve aux sels d'argent

Willy Ronis

VIGNERON GIRONDIN, 1945

LES AMOUREUX DU VIEUX-PORT,

MARSEILLE, 1946

ARCACHON, 1946

BOULEVARD HAUSMANN, 1946

LE BAISER, 1947

LE DIMANCHE A JOINVILLE, 1947

épreuves aux sels d'argent, 37 × 30

Georges Rousse

LE NUAGE ROUGE, 1987

épreuve cibachrome, 119 × 150

Émile Savitry

SUR LES QUAIS..., 1939

DANS L'ATELIER D'UN GRAND PEINTRE, 1946

OUVRIÈRES PARISIENNES, ATELIER

DE CHRISTIAN DIOR, 1947

PHOTO POUR « LE JARDIN DES MODES »,

ROBE DE CHRISTIAN DIOR, 1947

CONDUCTEUR D'ENTERREMENT,

NORMANDIE, 1947

épreuves aux sels d'argent, 40 × 29

André Steiner

DISTORSION, v. 1932-1934

épreuve aux sels d'argent, 18,5 × 17,3

SANS TITRE, v. 1932-1934

épreuve aux sels d'argent, 24,5 × 18

Josef Sudek

FENÊTRE, 1962

épreuve à la gomme bichromatée

23,8 × 17,8

FENÊTRE, 1951

(de la série « Fenêtre de mon atelier »)
épreuve aux sels d'argent, 22,2 × 16,8

Maurice Tabard

« RÉVÉLATEUR PEINTURE », À MAX ERNST, 1935
épreuve aux sels d'argent, 22 × 28

Ruth Thorne-Thomsen

LEVIATING MAN, WISCONSIN, 1983

(de la série « The Doors », n° 14)
épreuve au sténopé virée à l'or, 11,5 × 14

TWO FACES, CALIFORNIA, 1982

(de la série « The Doors », n° 15)
épreuve au sténopé virée à l'or

PRIMAL MAN, WISCONSIN, 1983

(de la série « The Doors », n° 16)
épreuve au sténopé virée à l'or

Raoul Ubac

L'ATELIER, s.d.

photomontage, 73 × 53,8

Nils Udo

FOUGÈRES, 5 AOÛT 1986

épreuve en couleurs, 102 × 102

POUR GUSTAV MAHLER, TERRE, PEUPLIERS,

HERBE, 1976

épreuve en couleurs, 77 × 77

MAISON D'EAU, EPICÉA, BOULEAUX, OSIERS,

TERRE, HERBE, 1982

épreuve en couleurs, 77 × 77

Umbo

SANS TITRE, s.d.

épreuve aux sels d'argent, 15,7 × 21,7

PAUL CITROËN, v. 1925

épreuve aux sels d'argent, 16,8 × 12

PAUL CITROËN, 1926

surimpression,

épreuve aux sels d'argent, 16,8 × 12

Luigi Veronesi

PHOTOGRAMME ABSTRAIT N° 99, 1942

photogramme,

épreuve aux sels d'argent, 22 × 28

Hannah Villiger

SANS TITRE, 1984-85

épreuve couleurs collée sur plaque
d'aluminium, 125 × 123

tirage unique

SANS TITRE, 1984-85

épreuve couleurs collée sur plaque
d'aluminium, 125 × 123

tirage unique

Nancy Wilson-Pajic

TRIPTYQUE, 1938

glacis bichromaté quadrichromique
sur toile, 120 × 160 chaque

Joël-Peter Witkin

WOMAN ON A TABLE, 1987

épreuve aux sels d'argent, 71 × 71

Piet Zwart

NATURE MORTE, v. 1930

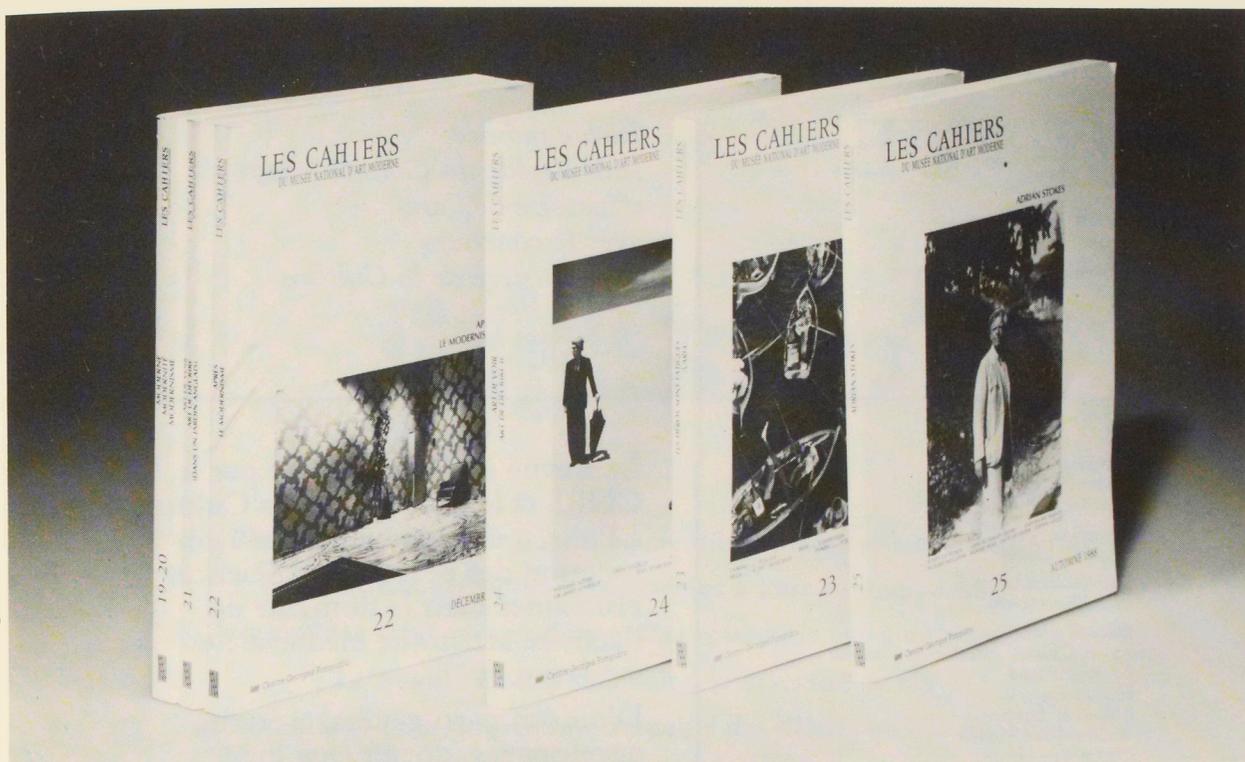
épreuve aux sels d'argent virée, 17 × 11

« BLANC SUR BLANC », v. 1930

épreuve aux sels d'argent, 17,4 × 12,2

SANS TITRE, v. 1929-30

épreuve aux sels d'argent, 33,3 × 24,2



- | | | | |
|----|---|------------|--------------------------------------|
| 19 | MODERNE, MODERNITÉ, MODERNISME | 25 | ADRIAN STOKES |
| 20 | juin 1987 | | automne 1988 |
| 21 | ART DE VOIR, ART DE DÉCRIRE (DANS UN JARDIN ANGLAIS) | 26 | L'ART AU PAYS DES SOVIETS, 1963-1988 |
| | septembre 1987 | | hiver 1988 |
| 22 | APRÈS LE MODERNISME | HORS-SÉRIE | L'ART CONTEMPORAIN ET LE MUSÉE |
| | décembre 1987 | | mars 1989 |
| 23 | LES HÉROS SONT FATIGUÉS (VARIA) | 29 | EN REVENANT DE L'EXPO |
| | printemps 1988 | | automne 1989 |
| 24 | ART DE VOIR, ART DE DÉCRIRE II | 30 | VARIA |
| | été 1988 | | hiver 1989 |

TARIFS D'ABONNEMENT

| | | |
|----------------------|-------|---|
| FRANCE 4 numéros | 350 F | Détenteurs d'un laissez-passer permanent, |
| ÉTRANGER 4 numéros | 450 F | étudiants, Amis du Musée d'art moderne |
| ÉTRANGER (par avion) | 550 F | de la Ville de Paris et du Musée national |
| | | d'art moderne |
| | | 320 F |

Le règlement doit être établi à l'ordre de Mme l'Agent comptable du Centre Georges Pompidou et retourné au Service commercial du Centre Georges Pompidou 75191 Paris cedex 04, France

REVUE DE L'ART

Revue publiée
sous l'égide du Comité français
d'histoire de l'art,
avec le concours
du Ministère de la Culture.

Fondateur

André Chastel
Membre de l'Institut

Direction

Michel Laclotte
Jean Guillaume
Pierre Rosenberg

Conseil scientifique

André Chastel, Membre de l'Institut
Jan Bialostocki
Francis Haskell
Robert L. Herbert
Willibald Sauerländer
Carlos Van Hasselt
Roseline Bacou, Jean Coural
Marie-Madeleine Gauthier
Antoine Schnapper, Jean Taralon
Jacques Thirion, Jacques Thuillier
Henri Zerner

Comité de rédaction

Jean-Pierre Cuzin, Marc Fumaroli,
Danielle Gaborit, Françoise Hamon,
Anne-Marie Lecoq, Serge Lemoine,
Françoise Levaillant, Henri Loyrette,
Monique Mosser, Éliane Vergnolle,
Nicole Reynaud.

Secrétaires de rédaction

M.-G. de La Coste-Messelière
Laurence de Pémillé
Rédaction : Collège de France
11, place Marcelin-Berthelot, 75005 Paris
Téléphone : 43 29 12 11
Maquette : Jacqueline Vincent

Administration et vente :

Librairie du CNRS
295, rue Saint-Jacques, 75005 Paris
Tél. 43 26 56 11

Abonnements : Centrale des Revues
11, rue Gossin, 92543 Montrouge Cedex
C.C.P. La Source 33.368.61
C.D.R.-Gauthier-Villars

Prix du numéro : 90 F
Abonnement (4 numéros) :
France : 325 F, Étranger : 375 F.

*Les abonnements sont réputés souscrits
depuis le premier numéro de l'année
civile en cours au jour de la souscription,
quelle que soit la date de celle-ci.*

Le gérant : G. Lilamand

La Revue de l'Art publiée par le
CNRS et le Ministère de la Culture,
à Paris, a été conçue en 1968 en
fonction des besoins des Sciences
Humaines dans le domaine de
l'activité artistique médiévale et
moderne.

D'où son parti général : études
développées, documents inédits,
chroniques d'actualité. A quoi
s'ajoutent des comptes rendus
bibliographiques.

La parution est trimestrielle :
mars, juin, septembre, décembre.

Parmi les études publiées :

Art et Archives n° 54 (1981)
L'architecture et sa représentation
n° 58-59 (1982-83)
Art et Laboratoire n° 60 (1983)
L'inventaire général des Monuments et des
Richesses Artistiques de la France
n° 65 (1984)
Miniatures inédites de Jean Fouquet
n° 67 (1985)
Picasso à l'Hôtel Salé n° 68 (1985)
L'art espagnol, par les historiens de l'art
d'Espagne n° 70, (1985)
Études sur l'art du XVIII^e siècle n° 73 (1986)
Études sur l'art du XIX^e siècle n° 74 (1986)
L'encadrement n° 76 (1987)
Les fouilles du Palais du Louvre n° 78 (1987)
Autour de Vasari n° 80 (1988)
Aspects de l'art du XX^e siècle n° 82 (1988)

Éditions du CNRS 

PARKETT

«PARKETT s'est imposée depuis sa création comme une des meilleures publications périodiques consacrées à l'art contemporain.

C'est une des rares revues d'art qui ne ressemble pas à un magazine.

La qualité de son sommaire, la diversité de ses interventions et la surprenante actualité des débats qu'elle propose en font une revue luxueuse et paradoxalement nécessaire.»

Centre Georges Pompidou

LA REVUE:

Publiée quatre fois par an en anglais et allemand. Numéros disponible:

Ed Ruscha (No. 18), Fischl/Weiss (No. 17), Robert Wilson (No. 16),

Mario Merz (No. 15), Gilbert & George (No. 14),

Rebecca Horn (No. 13), Andy Warhol (No. 12), Georg Baselitz (No. 11),

Bruce Nauman (No. 10), Francesco Clemente (No. 9).

LES LIVRES:

Robert Frank, «The Lines of My Hand»

Eric Fischl, «Monotypes»

Erik Bulatov, Catalogue en anglais et en allemand

«Bâtissons une Cathédrale», le débat entre Joseph Beuys, Jannis Kounellis,

Anselm Kiefer et Enzo Cucchi, publié en français par L'Arche, Paris.

Information:

PARKETT Editions, Quellenstrasse 27, CH-8005 Zurich

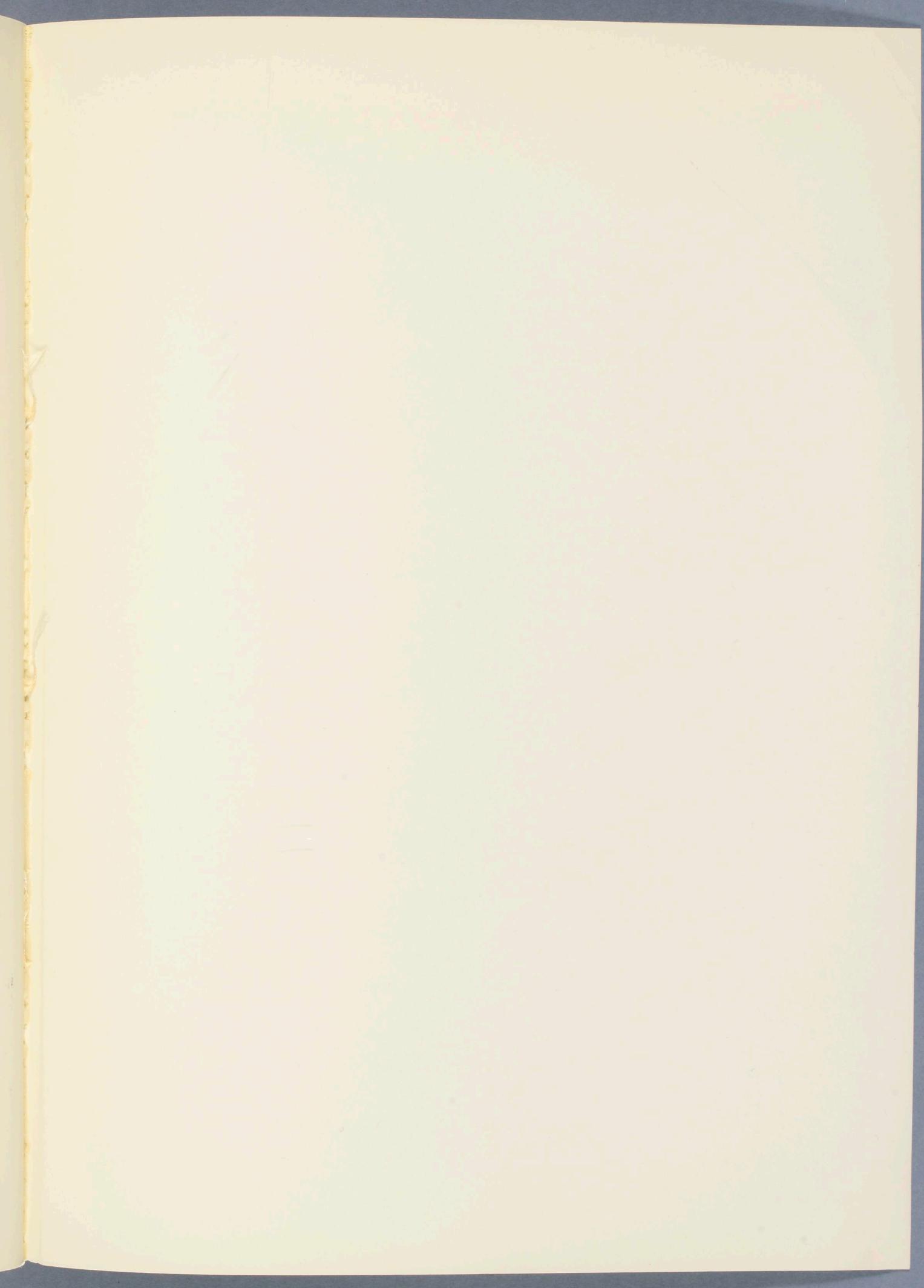
Tel. (01) 271 81 40, Fax: (01) 44 63 23

© SPADEM, PARIS, 1989
GIORGIO DE CHIRICO

TOUS DROITS RÉSERVÉS
POUR LES PHOTOGRAPHIES
D'ORIGINE NON MENTIONNÉE

© ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU, PARIS
ISSN 0181-1525-18
COMMISSION PARITAIRE : 1436-AD
N° D'ÉDITEUR : 677
DÉPÔT LÉGAL : MAI 1989

IMPRIMÉ EN FRANCE
PHOTOCOMPOSITION, PHOTOGRAVURE
IMPRESSION : J. LONDON, PARIS



LES CAHIERS

DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

MAGICIENS DE LA TERRE

TEXTES

JEAN-HUBERT MARTIN et BENJAMIN BUCHLOH Entretien

FUMIO NANJO Situation japonaise

JOHN MUNDINE L'art aborigène de l'Australie contemporaine

JYOTINDRA JAIN Ganga Devi : tradition et expression dans la peinture Madhubani

LOUIS PERROIS Le regard du Blanc, de l'« art nègre » aux arts africains

CARLO SEVERI Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman
et l'anthropologie de l'art

SALLY PRICE Art autre — art nôtre

JAMES CLIFFORD Les autres — au-delà des paradigmes de « préservation »

JEAN FISHER Autres cartographies

YVES MICHAUD Docteur explorateur chef curateur

GUY BRETT Terre et musée — local ou global ?

LUCY LIPPARD Esprits captifs

NOTES DE LECTURE

par JEAN-PAUL BOUILLON, CLAIRE BRUNET, STÉPHANE DORÉ,
ÉTIENNE JOLLET, YVES KOBRY, ANTOINE PERROT

VIE DU MUSÉE

Entretien avec SARKIS

Acquisitions

SUPPLÉMENT CATALOGUS 4



9 770181 152287

FO 6024-89-V

ISSN 0181-1525-18

110 Francs

28

ÉTÉ 1989