

6/10/86



la grande halle

la **ville** **ette**

parc
de
la Villette

la grande halle
211 avenue
Jean Jaurès
75019 Paris

téléphone
(1) 42 49 77 22
(1) 42 40 27 28

télex
HALLE
213 614 F

association de
gestion de
la grande halle
et des activités
culturelles
du parc
de la Villette

INSEE
331183 400 00018
URSSAF
710 75 119 0440 M
APE 9616

MAGICIENS DE LA TERRE

LA MORT DE L'ART, L'ART EN VIE.

Jean-Hubert MARTIN

Une exposition à la Halle de la Villette
Décembre 1988 - Février 1989

La notion d'oeuvre d'art est une invention spécifique à notre culture. Beaucoup de sociétés ne la connaissent pas. Les autres cultures n'en créent pas moins des objets visuels et statiques qui ont pour propriété essentielle d'être des réceptacles de l'esprit.

C'est ce potentiel spirituel imprégnant aussi bien des objets sacrés ou magiques que nos oeuvres d'art que l'exposition "Magiciens de la Terre" veut mettre en valeur. Trop d'activités artistiques sont aujourd'hui orientées vers une production intensive qui a tendance à oblitérer les valeurs proprement spirituelles. L'exposition sera une confrontation entre des artistes venant du monde entier et pas seulement des pays capitalistes développés. Les artistes y seront présentés en tant qu'individus issus bien entendu de facto de leur culture mais non en tant que représentants d'un état et d'une nation.

SITUATION DE L'ART OCCIDENTAL

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

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

Depuis le début de ce siècle, on ne cesse génération après génération de recréer l'oeuvre ultime, le dernier tableau. Depuis lors s'accumulent des oeuvres dont les caractéristiques formelles sont réduites à leur plus simple expression pour tenter d'atteindre l'essentiel. L'art conceptuel à la fin des années 60 et au début des années 70 marquait une étape décisive dans cette quête de l'absolu. La réflexion sur l'art qu'il impliquait, le confinait dans un terrible isolement. De par ses postulats il s'excluait de lui-même de toute mise en parallèle ou comparaison avec toutes sortes d'autres activités artistiques.

Paradoxalement, la conscience de sa propre existence, entreprise d'humilité dans son intention, l'empêchait de se situer sur un plan d'égalité avec toute activité artistique d'une autre société. La possibilité d'établir un pont avec des cultures différentes semblait exclue. La connaissance du contexte régissant la création rendait impossible la relation directe ou la comparaison avec d'autres contextes.

Entre-temps, la domination exercée pendant quelques années par cette tendance dans le monde de l'art s'est effacée au profit d'autres courants. Leur résurgence, bien plus que leur apparition spontanée, témoigne du mouvement pendulaire qui anime les modes artistiques.

Une nuée de productions régressives (par rapport à ce sens de l'histoire de l'art) ou à tout le moins très traditionnelles ont poussé comme des champignons. Non pas que la peinture expressionniste ait cessé d'exister pendant les années 60-70 : elle n'avait simplement pas accès aux circuits valorisants de l'art savant.

L'histoire de l'art -en tant que construction intellectuelle destinée à interpréter la création- procède de préférence par strates en oubliant la permanence de courants des pensées qui se poursuivent en parallèles parfois durant des décennies.

Le paysage de l'art qui s'étale devant nous n'est plus celui d'une avant-garde poursuivant la quête de l'oeuvre ultime qui résumerait tout en un condensé absolu. Au contraire, la diversité des directions suivies par les jeunes artistes étonne : néo-expressionnisme, nouvelle figuration, post-minimal, détournement d'objets, mobilier et décoration, photographie, ascèse critique et réflexive, positions politiques, "tableaux abstraits".

Les tenants du "tout par le rien", du "dire plus avec le moins" n'ont pas cessé de nous surprendre. Ce sont eux qui ont donné à ce siècle son image la plus originale. Ils ont donné forme à des aspirations et à une pratique de la liberté qui nous sert de fondement intellectuel et spirituel.

Même en l'absence d'un courant spirituel dominant, les artistes ne vont pas cesser de créer. Si la peinture perd partiellement sa position privilégiée, elle n'est cependant pas prête de mourir et on la voit coexister avec une multitude de genres et de techniques.

SITUATION DE L'ART EN DEHORS DU MONDE OCCIDENTAL

La notion de relativité, si présente dans toute la pensée de ce siècle, achoppe jusqu'à présent dans le domaine des arts visuels. La parade est bien connue : les artistes occidentaux, les nôtres, ont parfaitement eu conscience des qualités des arts dits "primitifs" et s'en sont amplement servis durant la première moitié du siècle. Depuis, le déferlement des structures de notre société a été tel dans le Tiers Monde qu'il a tout détruit ou au moins avili. Et chacun de s'empresse de faire un mea culpa attristé, qui évite d'aller y voir ou de faire preuve de curiosité.

On s'accorde à transposer rapidement les idées hégéliennes sur la disparition progressive des religions traditionnelles et par conséquent de la mort de l'art sur les sociétés non occidentales. D'autre part, notre conception évolutionniste de l'art serait incompatible avec des pratiques artistiques reposant sur la tradition et sur la répétition de modèles. Cette affirmation doit être modérée/nuancée. Outre le fait que la course à la nouveauté, l'invention fait partie de notre tradition, on doit aujourd'hui se distancier d'une conception de l'histoire de l'art qui ne fonctionne qu'à partir de ruptures. La fameuse rupture cézannienne était-elle aussi importante qu'on le dit? On peut tout aussi bien voir l'histoire de l'art sous l'angle de la permanence. Il ne s'agit pas forcément d'une continuité linéaire, mais de reprises de traditions enfouies, de résurgences de signes et de valeurs symboliques appartenant à l'histoire de l'humanité et pas forcément à l'histoire de l'art.

Les prémisses sont différentes, les contextes également, mais si l'on fait abstraction des grands discours culturels, et si l'on s'interroge sur le fonctionnement de l'acte créateur chez l'artiste en tant qu'individu, peut-être le fossé n'est-il plus aussi large. C'est à ce stade qu'il pourrait y avoir des dénominateurs communs : les motivations qui poussent un individu à créer et la série de décisions formelles où il engage sa liberté. Lorsque l'artiste donne forme à une pensée, les différences entre le respect de la tradition et le goût de l'innovation peuvent s'estomper. Un peintre de tonkas népalais ou tibétain investit toute sa foi dans son oeuvre. Il peut être amené à opérer des modifications par rapport à ses modèles en fonction de ses propres convictions religieuses ou de son interprétation du dogme. Il peut donc y avoir évolution, même si elle est très lente. A l'opposé, lorsque Toroni peint depuis 20 ans des empreintes de pinceau n° 50, il ne fait que répéter un modèle qu'il s'est fixé. Cette activité représente le geste minimal du peintre. Toroni a remarqué récemment que les aborigènes Warlpiri d'Australie peignent des figures linéaires sur le sable en juxtaposant des points qui ne sont que des empreintes de bâtons recouverts d'étoffe trempés dans la peinture.

L'exposition dans cette perspective pourra se dérouler en trois volets :

1° La mort de l'art, l'art en vit :

Un bilan de l'actualité présentant à la fois les artistes en pleine maturité les plus engagés de l'avant garde des 20 dernières années. Formellement ils présentent des objets très réducteurs, mais qui nous semblent encore les plus chargés des valeurs spirituelles de notre époque.

A côté d'eux, des artistes plus jeunes qui, moins engagés que les précédents et sans illusion sur un hypothétique avenir radieux, font preuve soit d'un refus des choses telles qu'elles sont, soit d'un grand scepticisme, voire d'une totale ironie. Ils n'hésitent pas à réutiliser des formules déjà connues (on se rapproche peut-être d'un retour au modèle) : détournement, "tableaux abstraits", relation/liaison avec l'architecture. (il est bien entendu de convenance pour une exposition de cette importance et à ce stade de son élaboration de ne donner aucun nom. Les spéculations et les pressions n'arriveront que trop tôt).

2° Les artistes qui ont un lien avec les cultures non occidentales.

- Les artistes africains ou asiatiques qui se sont installés et vivent en Occident et dont l'oeuvre révèle des caractéristiques issues de leur culture d'origine.

- les artistes occidentaux qui se sont distingués par le réel intérêt qu'ils ont porté à d'autres cultures.

Ces deux groupes d'artistes pourront apporter des points de vue intéressants dans les discussions et nous aider à orienter nos recherches. Il se pourrait, sans que cela devienne une nécessité, que ces contacts aboutissent à des travaux de collaboration entre artistes occidentaux et artistes du Tiers Monde, ou sinon à des "dialogues" en harmonie ou en contrepoint.

3° Les artistes du Tiers Monde et des pays socialistes

L'enquête sur ces artistes devra couvrir un champ d'investigation extrêmement large. Elle sera menée avec la plus grande curiosité et la plus grande ouverture d'esprit possible.

Déjà les contacts pris en Europe et les recherches bibliographiques ont permis de localiser un grand nombre d'artistes. Il faudra se rendre sur place et vérifier l'authenticité de chaque cas. On peut d'ores et déjà distinguer plusieurs types de créations et d'oeuvres :

- Les oeuvres de caractère archaïque créées pour des cérémonies rituelles et liées à une transcendance religieuse ou magique (ex. les aborigènes Warlpiri d'Australie qui ont réalisé une peinture sur sable à l'ARC au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1983).

- Les oeuvres de caractère traditionnel faisant preuve d'une assimilation de la réalité vécue (ex. les avions ou les motards sur les masques Gelede au Nigéria).

- Les oeuvres dues à l'imagination d'artistes, quelquefois marginaux, qui reprennent à leur compte ou réinventent une cosmogonie ou une interprétation du monde. Ces oeuvres peuvent donner lieu à toutes sortes de croisements culturels.

- Les oeuvres d'artistes ayant fréquenté des écoles d'art occidentales ou occidentalises.

On le voit, il ne s'agit en aucun cas de rechercher une sorte de pureté originelle ou même d'identité culturelle maintenue à l'abri d'une pollution occidentale. Sauf exception, cela n'existe plus. L'intérêt qu'on montre aux aborigènes et aux papous, n'est pas destiné, comme on le lit constamment, à retrouver un état antérieur de notre humanité, mais bien au contraire pour rencontrer des hommes et des femmes qui n'ont pas la même histoire que nous, mais qui vivent dans le présent et qui possèdent des valeurs qui nous font défaut. Les artistes le savent bien. Et ceux du début du siècle ne se sont pas intéressés uniquement aux caractéristiques formelles de la sculpture africaine.

Le mythe du bon sauvage est encore très vivace dans ce domaine. On considère encore souvent que tout contact d'une culture archaïque avec la civilisation occidentale est destructeur et que tout effort pour faire connaître les cultures non occidentales relève d'une attitude néo-colonialiste.

Les jugements idéalistes sur l'art non occidental sont le lot commun. On suppose souvent que la création d'objets visuels sacrés ou magiques (que nous appelons communément art) est le résultat d'une expression de groupe spontanée (à l'abri de conflits internes) comme dans un paradis perdu. En fait toute oeuvre est toujours réalisée par une personne ou un petit groupe d'individus qui en a la responsabilité et a acquis, pour ce faire, des connaissances particulières. Il n'y a pas d'art anonyme. Il y a toujours un ou plusieurs auteurs identifiables. Si la sculpture traditionnelle africaine est anonyme, c'est parce que les blancs qui collectionnaient les pièces, ne s'intéressaient pas à leurs auteurs et à leur identité. Au contraire, ils voulaient plutôt propager l'idée d'une expression artistique issue du génie de la communauté entière. En fait des recherches récentes, sur les masques Gelede en particulier, ont prouvé qu'on pouvait identifier les sculpteurs et parfois des dynasties de sculpteurs sur plusieurs générations.

L'EVOLUTION

On dit souvent que certaines sociétés sont statiques comparées au concept occidental d'histoire et d'évolution. Dans ces cultures, il n'y a souvent pas de sens de l'histoire d'un point de vue chronologique, et de ce fait, pas de sens de l'évolution. Cependant, il n'y a pas de société totalement statique. La relation de l'homme avec la nature (c'est à dire la culture) change en fonction des contacts avec d'autres communautés ou des impulsions données par certains individus de l'intérieur. Les vitesses sont bien entendu complètement différentes. Les rythmes de changement ne sont pas comparables.

Tout objet dont nous avons connaissance implique qu'il y a eu à un moment donné contact avec le monde occidentalisé. Il n'y a pas de création vierge à l'état pur. Et ce contact implique que ces gens ont dû réagir d'une façon ou d'une autre à ces rencontres. On peut en donner deux exemples :

- Les sculpteurs de masques Gelede au Nigéria ont inclus dans leurs oeuvres toutes sortes d'objets appartenant au monde moderne occidental: bicyclette, avion, automobile, etc... Certains ethnologues considèrent cela comme une décadence à cause d'une soi-disant influence débordante de l'occident, alors qu'au contraire une culture y fait preuve de sa capacité à assimiler le monde dans lequel elle vit. Au lieu d'être sclérosée dans une forme archétypale qui ne correspond plus à la réalité vécue. Ces échanges sont loin d'être neufs puisque on arrive à déceler des influences portugaises sur l'art africain probablement dès le XVI^e siècle.

- Les Warlpiri, une tribu aborigène d'Australie acceptent de réaliser et de montrer des peintures sur sable qui étaient à l'origine réservées exclusivement à des cérémonies rituelles de circoncision. Ils le font parce qu'ils croient que c'est le meilleur moyen pour eux de faire connaître leur culture. Ils en sont très fiers et conscients de l'importance de sa survivance. Ils espèrent à travers cette reconnaissance extérieure se protéger des agressions ou de la destruction par les influences occidentales.

MYTHES ET LEGENDES REPRIS PAR UN ARTISTE

Des mythes et légendes traditionnelles peuvent servir de fond thématique à des artistes qui les interprètent avec des techniques traditionnelles mais en y apportant leur propre invention formelle. Chez les indiens Huichols du Mexique, une des ethnies qui a résisté avec le plus de tenacité à l'occidentalisation, on trouve des artistes qui font des tableaux selon la technique traditionnelle des brins de laine colorés collés sur une surface de cire. Ils sont en relation étroite avec leur communauté et partagent sa vie spirituelle. Certains sont plus inventifs que d'autres et créent de nouvelles formules pour rendre compte des vieilles légendes. L'un d'eux (éventuellement deux) seulement sera invité à l'exposition. Son rapport au groupe communautaire et à sa vie spirituelle sera un critère d'appréciation essentiel, et s'ajoutera à l'analyse de son originalité formelle.

LE BLOCAGE DES ARTS VISUELS PAR RAPPORT AUX AUTRES DISCIPLINES ET LE PROBLEME DU CONTEXTE

Il est étrange de constater que notre information sur la littérature dans le monde est beaucoup plus grande que sur les arts visuels. Et pourtant chacun sait qu'une traduction est une trahison, alors que, pour les arts visuels, même si le code de réception peut varier d'une culture à l'autre, l'oeuvre, l'objet reste lui au moins identique.

Il est maintenant communément admis dans le domaine des arts du spectacle de faire venir d'Afrique ou d'Asie des troupes de théâtre et des musiciens. Et alors que pour les arts visuels on ne cesse de poser le problème du contexte comme un préalable, on s'en inquiète peu dans les autres disciplines. Les oeuvres d'art non occidentales semblent frappées d'un tabou selon lequel on ne peut les montrer sans expliquer leur contexte. Or, il ne faut oublier la capacité des objets visuels à véhiculer du sens et des symboles et à stimuler par le canal des sens l'émotion ou l'imagination.

Le visiteur de musée moyen a sans doute plus d'informations sur les pays du Tiers Monde diffusées par les médias que sur les conditions de la création au Moyen Age. Le problème se situe plus du côté du sentiment de l'appartenance culturelle que des connaissances.

OEUVRES EPHEMERES ET INSTALLATIONS

Beaucoup d'oeuvres seront réalisées et installées sur place par les artistes. Ceci à l'avantage de pouvoir éventuellement permettre aux intervenants de réagir au changement de contexte culturel et grâce à leur propre appréciation sensitive de Paris, d'adapter leur oeuvre à ces nouvelles données.

Les oeuvres éphémères (peintures sur sable des aborigènes, peintures de sable navajo, vèvés vaudous, dessins dans le sable en Papouasie) arrivent à se perpétuer en toute authenticité car elles échappent à l'emprise du circuit marchand. Les peintures de sable réalisées au sol par les sorciers lors de rituels de guérison doivent obligatoirement être détruites après un certain temps.

A la demande d'une clientèle de touristes, les indiens navajo font des peintures de sable fixées sur panneaux pour en faire des tableaux. Pour échapper à l'interdit, les artistes navajo prennent bien soin de ne jamais faire figurer les motifs sacrés sur leurs tableaux. Ils s'appliquent à les transformer.

METHODES ET CRITERES

Le projet ne peut se réaliser que dans une indépendance totale par rapport aux circuits politiques officiels, nationaux ou internationaux.

Ce sera la première exposition internationale réelle conçue par un organisateur qui garantit l'unité intellectuelle des choix. Une équipe de collaborateurs :

- Jan Debbaut, Directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles,
- Mark Francis, Directeur de la Fruitmarket Gallery, Edimbourg,
- Jean-Louis Maubant, Directeur du Nouveau Musée de Lyon-Villeurbanne,

ont participé à la phase de réflexion et d'élaboration de ce projet. Ils appartiennent tous les trois à une nouvelle génération d'organisateur d'exposition et sont appelés, par la pertinence de leurs choix respectifs, à jouer un rôle déterminant sur la scène de l'art contemporain dans les années à venir.

Si l'ouverture vers d'autres civilisations doit être aussi large que possible, il n'en reste pas moins que le choix est dicté par un regard occidental. Plutôt que de tenter de nier ce regard, il importe d'utiliser l'expérience artistique de ce siècle qui a exploré un très grand nombre de possibles. Il ne s'agit pas d'un catalogue des activités artistiques du monde. C'est bien plus un dialogue entre diverses attitudes de création. L'exposition ne prétend à aucune exhaustivité. De même que dans notre propre culture le goût dominant d'un moment peut rendre aveugle à certaines oeuvres, on ne cherche pas à se cacher ce que ce projet peut avoir d'aléatoire. Il ne vise pas à un absolu intemporel, il est bien au contraire ancré dans son époque, dont il est le produit.

Les créateurs ne seront pas choisis et montrés comme représentants de nations qui pourraient à travers eux faire la démonstration de leur pouvoirs culturels, économiques ou politiques, mais comme des individus venant du monde entier, et travaillant tous pour la vie de l'esprit.

Ils seront donc présentés sur un pied d'égalité. Pour éviter les petites comptabilités nationalistes auxquelles aiment se livrer les journalistes, chaque artiste sera présenté avec trois informations fondamentales : pays de naissance, pays de résidence et nationalité (passeport). Il ne serait pas étonnant de trouver beaucoup d'artistes dont les 3 "entrées" seront différentes.

Les critères utilisés seront donc ceux dont nous faisons usage couramment pour l'art contemporain. Ils seront relativisés et dosés en fonction des situations particulières. Certains s'avèrent totalement inadéquats au profit d'autres, selon les contextes. Il apparaît cependant important de les énoncer :

- la radicalité : les idées doivent être poussées et traduites jusqu'à leur conséquences extrêmes.
- le sens de l'aventure et le risque doivent primer sur le sens de l'esthétique et de la forme.
- l'originalité par rapport au contexte culturel historique.
- l'invention dans le sens d'une nouvelle interprétation du réel, comme dans le domaine scientifique.
- l'adéquation de l'homme et de l'oeuvre. C'est pourquoi tout artiste devra être rencontré dans son lieu de travail, dans son atelier.
- la valeur d'opposition et de résistance au milieu environnant de la part d'individus ou d'un groupe (minorité culturelle).

ARCHITECTURE

La mise en forme des espaces et leur adéquation aux oeuvres présentées fera l'objet d'un soin particulier. Trop d'expositions d'art contemporain en France ont par le passé montré un grand laisser-aller sur ce plan là.

L'architecture intérieure construite dans la Halle de la Villette sera conçue de façon à créer des espaces variés. Ils devront agir fortement sur le visiteur, pouvant aller jusqu'à des contraintes physiques, pour lui faire sentir les différences de contexte. Un circuit particulier, pourrait entraîner le visiteur dans une expérience d'un temps plus dilué pour voir des oeuvres requérant silence et contemplation.

Cette exposition devrait enfin permettre de mettre en évidence le potentiel de la Grande Halle en se servant à la fois de sa lumière et de son espace propres et en y construisant des salles closes pour des ambiances plus intimes.