

Le paysage politique des années 80 était bien morose pour qui s'intéressait à ce qui se passe dans le monde. Si mai 68 avait légèrement fait évoluer les mentalités et si l'émergence d'une nouvelle génération avait enfin amené l'alternance tant attendue, le piège de la guerre froide s'était refermé sur Prague et la division entre les deux blocs s'imposait à la planète entière avec son lot de révolutions.

Les informations sur les événements dans le monde parvenaient en temps réel. Les voyages devenaient plus faciles et moins onéreux, de sorte qu'il était possible à un jeune de vingt ans de se rendre dans d'autres continents sans trop de difficultés. Et pourtant l'affaire était entendue : il y avait de l'art dans les pays de l'Otan et quasiment rien en dehors. Les pays communistes ne connaissaient pas de liberté artistique, et les quelques dissidents ne pouvaient prétendre à une vraie reconnaissance, ils étaient trop éloignés des centres intellectuels – et mercantiles- où s'élaboraient les derniers avatars de l'avant-garde. Les pays sous-développés étaient réputés acculturés, ayant été laminés par le rouleau compresseur colonial. L'art primitif devait répondre aux canons établis par les collectionneurs. Il devait être ancien, si possible antérieur au contact avec les blancs. Tout ce qui se faisait aujourd'hui était qualifié d'objet de substitution, sans y jeter le moindre regard pour en évaluer les qualités formelles.

Quand des pièces de bois indatables à la suite de leur séjour en climat tropical arrivaient malgré tout dans les galeries, elles étaient immédiatement baptisées anciennes, rareté oblige.

Pour justifier les prix, il fallait tabler sur l'arrêt de la production. La quête éperdue du Paradis perdu et de l'authenticité décrétée par quelques experts occidentaux ne laissait plus de place qu'à des productions disqualifiées en tant que répétitives et stéréotypées. Tout ce qui ne pouvait pas se connecter à la modernité, était relégué dans des catégories telles que folklore, art d'aéroport... D'une manière générale, à l'Occident les artistes, aux autres continents, les artisans. Que la théorie hégélienne prenne une dimension universelle et s'applique à toute culture, ne semblait pas gêner grand monde. Les sociétés traditionnelles étaient en voie de disparition et rien ne semblait pouvoir contrarier le sens de l'histoire. Les Indiens d'Amazonie régulièrement médiatisés étaient les acteurs de cette tragédie qui se jouait dans un espace culturel autre où nous ne pouvions qu'assister rageurs à leur mort programmée. Lothar Baumgarten qui a livré quelques œuvres à la suite de son séjour chez les Yanoumani fournissait l'alibi pour le milieu de l'art contemporain.

Une certaine critique d'art est toujours friande de nouveautés intellectuelles et se précipite sur toute théorie qu'elle peut instrumentaliser via citations, néologismes et concepts inédits. Tout comme Baudrillard plus tard qui paradoxalement défend une conception très rétrograde de l'art, les écrits de Levi-Strauss et le structuralisme furent pillés de manière superficielle. On en a retenu le constat de disparition progressive des sociétés traditionnelles et la rigueur de la grille de lecture du structuralisme, mais on a oublié la valorisation des cultures archaïques en tant que systèmes d'interprétation de l'environnement et leur élaboration très sophistiquée. Dans le contexte a priori internationaliste de 68, la reconnaissance de la pensée sauvage et du relativisme quant à la valeur des cultures aurait pu faire son chemin s'il n'y avait pas eu l'influence de la pensée dominante marxiste (« la religion est l'opium du peuple ») et la concentration auto-réflexive du milieu de l'art sur son développement. Quelques artistes comme Robert Filliou ou Lawrence Weiner avaient bien vu le problème. Ce dernier accompagnait prudemment ses travaux de la mention. « Dans le contexte d'une culture donnée.. », indiquant de ce fait sa distanciation par rapport à une universalisation de sa proposition. Pour la plupart des artistes, la question ne se posait pas.

La fin des années 60 et les années 70 ont été marquées par la prééminence de la tendance art minimal et conceptuel. La réduction de la forme, le rigorisme noir et blanc, l'exigence intellectuelle et la référence à l'histoire de l'art dont elle représentait l'alpha et l'Omega, n'étaient pas de nature à faciliter la comparaison et encore moins le dialogue avec d'autres cultures.

Après la période de domination de l'art conceptuel et minimal des années 70, les années 80 on a vu apparaître une forte résurgence de la peinture. Ce mouvement semblait anéantir le bénéfice de deux décennies d'avant-garde se référant à Dada qui s'étaient employées à avaliser l'idée que l'art pouvait résulter de tout matériau.

Le dogme qui fixait l'adéquation de l'art et de la peinture comme technique majeure avait été sérieusement mis à mal. Or on voyait les mêmes galeries qui avaient défendues ces pratiques novatrices présenter la peinture comme la dernière avant-garde, ce qui revenait à faire un petit tour de passe-passe pour affirmer que rien ne change jamais. L'avantage des pratiques non –picturales et en particulier de l'installation était de pouvoir enfin échapper au dogme de la peinture –que la colonisation a imposé au Tiers monde– et de pouvoir faire voisiner des techniques très diverses : des objets rituels, des sanctuaires ou des autels. C'est la raison pour laquelle j'ai eu tendance à écarter à l'époque la peinture issue des écoles d'art, outre le fait que l'exposition, au lieu de susciter la discussion stimulante que l'on sait, n'aurait attiré qu'indifférence ou commentaire bien-pensant.

Les tentatives pour sortir du cadre étroit de l'art occidental se sont concentrées à Paris sur la Biennale des jeunes. Elles ont abouti soit à avaliser l'idée peu fertile que l'art abstrait était devenu un langage universel décliné localement selon un mode vernaculaire, le médium peinture sur châssis étant devenu le message, soit à montrer à la suite d'accords officiels un village de peintres voué tout entier à la propagande du régime maoïste. Dans les discours et les communications de congrès revenait régulièrement la préoccupation des cultures vivant hors du circuit améropéen. Cependant même Pierre Gaudibert lorsqu'il initiait un festival africain à Grenoble revenait au poncif d'une exposition d'art primitif adjointe à une exposition de photos. Les expositions de sculpture shona ou makonde avaient suscité un intérêt auprès de quelques professionnels pour être aussitôt rejetées. La leçon inéluctable était qu'il fallait aller y voir soi-même pour pouvoir juger sur pièce et se rendre compte quelles créations pouvaient éventuellement être montrées aux côtés de l'art occidental.

Ayant fait quelques voyages dans d'autres continents, plus routard que voyage organisé, j'ai eu l'occasion de voir à Katmandu des peintres de tonka de bonne qualité – destinées soit à la décoration des sanctuaires soit au marché dit « touristique »-, des peintures aborigènes en Australie et des effigies colorées grandeur nature dans un cimetière de Lagos. J'avais donc acquis la certitude qu'en menant de vraies recherches, on pouvait découvrir des phénomènes artistiques totalement ignorés par nos réseaux. Les termes de mondialisation et de globalisation n'étaient pas encore entrés dans le langage courant, mais des revues comme « Actuel » envoyaient tous azimuts des journalistes qui rendaient compte d'éruptions culturelles excitantes, en particulier dans le domaine de la musique, comme par exemple à Kinshasa.

Aujourd'hui où le danger d'un retour en force exclusif de la peinture semble écarté, c'est l'inverse qui se passe chez bien des conservateurs qui s'insurgent à juste titre contre son éradication dans les manifestations de pointe. Sur le marché elle tient toujours le haut du pavé, même si la photographie, plus conforme à notre mode de vie, commence à la rattraper.

L'alternative était soit de montrer un art étranger semblable au nôtre et d'avaliser l'idée peu glorieuse que lentement mais sûrement l'occident va mettre toutes les cultures au pas de sorte qu'elles lui ressemblent, soit au contraire de s'engager dans une défense et illustration de cultures toutes en voie de transformation rapide mais loin d'être éteintes. Qu'on les appelle «traditionnelles», alors qu'elles subissent de constantes évolutions, est tout aussi inapproprié que le qualificatif anglais d'«ethnic art» puisque la modernité est elle-même issue d'une longue tradition, serait-ce à force de rupture, et qu'elle est profondément ethnique, le fait qu'elle se soit inspiré du «primitivisme» ne changeant rien à l'affaire. Elle ne peut en tous cas prétendre à un quelconque supplément d'universalité par rapport à toute autre culture. L'exposition «Magiciens de la Terre» tombait en porte à faux car elle explorait un no man's land. Aucun des grands Lobbys ne s'y retrouvait. Les artistes africains patentés ayant pignon sur rue n'y étaient pas représentés. Les collectionneurs d'art africain traditionnels trouvaient les masques trop neufs et bariolés ou les œuvres hybrides totalement non conformes au canon de l'art dit «primitif». Tout ce qui relève des rites et de la religion, base de ce que conservent les musées d'art ancien, n'a plus d'existence dans notre taxinomie d'aujourd'hui, car la modernité agnostique ne sait qu'en faire. Cette même modernité qui est née au plus fort de la période coloniale s'est attribuée le beau rôle de découvreur de l'art africain. On l'a immédiatement taxé d'ancestral et on lui a attribué une ancienneté fabriquée, pour mieux éviter de s'intéresser à ses auteurs. Cette anthropophagie acquise du sauvage a été subtilement revendiquée par le Brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son Manifeste anthropophage pour justifier le métissage culturel.

Le mouvement post-moderne est venu utilement rappeler le monde de l'art à l'ouverture et à la co-existence de formes et de techniques diverses. Il résulte aussi d'un ferment inscrit dans la réalité moderne qui s'est toujours nourri d'une dialectique bien huilée depuis un siècle. La valorisation intellectuelle et financière d'un certain nombre d'artistes promus au rang de héros de l'ouverture moderne a régulièrement été remise en cause par les coups de buttoir dadaïstes dont Francis Picabia reste, avec ses virages à angle droit, l'un des promoteurs les plus efficaces. Dubuffet et l'art brut constituent l'un des autres pôles de remise en cause permanente d'un art savant rompu aux stratégies de marketing et promu par les galeries.

Beaucoup plus qu'un acte de générosité vis à vis des oubliés, du riche pour le pauvre, c'est à cette tradition dialectique qu'appartient Magiciens de la Terre. En étant curieux, en s'appliquant à aller voir sur place, à ne pas attendre qu'une galerie dépose une œuvre devant ma porte, j'ai voulu ouvrir le spectre très largement et reposer la question d'un art auto-référentiel dont les professionnels de la profession s'auto congratulent.

La relativité de notre culture par rapport aux autres semble toujours encore faire débat. L'ethnocentrisme en constitue le point axial. Espérer pour ce qui relève du jugement esthétique pouvoir échapper à sa culture et à son éducation confine à l'utopie. Imaginer de se servir des critères d'autres cultures implique dans la plupart des cas de plonger dans des croyances religieuses aux systèmes clos et exclusifs. La distanciation –et l'orphelinat- acquis par l'occident grâce aux Lumières confère la prééminence à l'esthétique sur la foi, alors que c'est l'inverse qui se passe dans les communautés soudées par leur croyance. L'origine de l'expert ne joue qu'un piètre rôle car, le plus souvent, il appartient à la caste universitaire formée dans le moule du rationalisme. Le religieux et le moderne agnostique sont deux catégories en principe exclusives, mais d'une part la seconde s'inscrit dans l'évolution de la tradition chrétienne, d'autre part des sociétés comme les Maoris par exemple font co-exister la pensée rationaliste avec le respect de la mythologie.

Le second écueil réside dans l'adéquation supposée du développement culturel avec celui de la technologie. L'évolution de l'anthropologie dans ce domaine ne semble pas avoir dépassée un petit cercle spécialisé.

La question de ce fait était de savoir comment faire voisiner des œuvres dont on reconnaissait l'hétérogénéité. Le tabou était tel qu'il exigeait à mes yeux une sérieuse mise en question. Les deux modèles ou plutôt les topiques qui s'offraient à la réflexion étaient les cabinets de curiosités des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles et leur descendant que constituait l'atelier d'André Breton. Parler à propos de l'atmosphère qui y régnait de magie, relève du pléonasme. Tous les visiteurs que je connais ont été profondément atteints à des degrés divers par la rare qualité de l'effet produit par les voisinages inattendus d'œuvres et d'objets. Le transfert d'un mur au MNAM Centre Pompidou permet aujourd'hui à tout un chacun de s'en faire une idée. Il faut cependant y ajouter deux corrections. Cette merveilleuse organisation des objets s'étendait sur les espaces des deux pièces du logement et sa diffusion fait qu'elle ne produit plus aujourd'hui le même effet de choc que dans les années 80. La plongée dans une atmosphère aussi dense ne pouvait que reléguer tout autre accrochage dans un positivisme poussiéreux. (note Schwarz) A cela s'ajoute que les sentiments vis à vis du surréalisme étaient encore mêlés. L'ombre de l'impérieux commandeur Breton planait encore et l'on n'était que trop content de voir s'évaporer les effluves d'un surréalisme tardif. Par fétichisme de collectionneur attaché à la « charge » de l'objet et par crainte des difficultés de communication avec l'autre, Breton et son entourage n'ont jamais invité de « sauvage » à venir exposer à Paris.

Un demi-siècle plus tard ce pas pouvait être franchi, grâce au rétrécissement de la planète du à l'accroissement des communications et à l'intensification des transports. La suite est plus connue et a été décrite dans le catalogue et dans des entretiens. Avec l'aide d'une équipe, une vaste enquête a été lancée pour identifier des artistes en dehors des circuits habituels des musées et des galeries. Le rassemblement des informations et de la totalité de la maigre bibliographie concernant les arts vivants hors Europe et Amérique a mis en évidence le gouffre qui les séparait des milliers d'ouvrages sur l'art contemporain de la bibliothèque du MNAM.

Etant donné l'extrême disparité des pratiques culturelles prises en compte, la recherche d'un dénominateur commun s'est portée sur l'artiste en tant qu'individu créateur, maître de son libre arbitre. Ce choix avait l'avantage de coller à la revendication depuis longtemps exprimée par certains experts de l'« art primitif » de renoncer à la vieille conception romantique d'un art tribal émanant d'une création collective où l'individu se noyait dans le groupe. En fait ni l'une, ni l'autre des deux théories ne correspond aux réalités complexes de l'art dit traditionnel. L'intervention dans l'exposition de groupes de tibétains et d'aborigènes de la communauté de Yuendumu pour réaliser des peintures éphémères contredisait la théorie de l'individu créateur. Ce qui importait était d'affirmer la capacité de création des autres cultures en dehors du champ de la modernité et de reconnaître à part entière les auteurs, de les appeler par leur nom et de les inviter à participer à l'élaboration de l'exposition, comme le postulait l'art d'avant garde depuis les années 60. Cette règle commune posée, et en pleine connaissance de ses limites, l'intérêt consistait à saisir les différences et la spécificité des pratiques et des ouvrages. Laissant à Breton sa quête d'objets enchanteurs, les choix se sont plutôt orientés en faveur des auteurs à la manière de Peter Brook et de ses « Rencontres avec des hommes remarquables ».

Les clivages étaient gigantesques. L'usage des catégories en vigueur dans l'art occidental s'est rapidement avéré caduque. Il a révélé leur totale relativité et leur ancrage dans

le contexte historique et colonialiste de l'Europe. Une nouvelle histoire de l'art reste à écrire qui ne repose plus uniquement sur le concept de Grande civilisation que l'Occident colonial voulait bien reconnaître comme ses égaux. Que faire de catégories comme arts majeurs ou mineurs, arts décoratifs, artisanat, art brut, art populaire, folklore etc. ? Que faire de la calligraphie chinoise ou japonaise, de l'art du kimono ou de la céramique et des trésors d'art vivant ?

Ou ne fallait-il envisager que les formes en contact avec la modernité en privilégiant l'hybridité et le métissage comme l'a fait plus tard l'exposition « Partage d'exotismes »? Le choix a consisté à se concentrer sur le champ dont l'art moderne a fait son terreau en se servant toujours des transpositions opérées par ses grands héros et en affirmant dans la foulée que les sources en question étaient disparues ou en voie de disparition. La tâche était vaste et le terrain mouvant, mais quelques voies se sont ouvertes qui ont prouvé leur fécondité. L'ethnocentricité endémique du monde de l'art contemporain l'entraîne à des exclusions répétées sous les anathèmes de kitsch ou de folklore. L'écueil de l'authenticité dont on oublie qu'elle est décrétée par des experts occidentaux a été évité en recentrant la sélection sur la réception des œuvres c. a. d. sur leur capacité à produire une nouveauté assimilable ou comparable à celle de l'art contemporain occidental.

Les expressions visuelles générées par les rites religieux restent un domaine totalement inexploré. Par un effet paradoxal de double retournement, l'Occident colonial exclue de sa taxinomie les arts religieux qui ne sont pas antérieurs à ses conquêtes et les fait partiellement « découvrir » par ses artistes d'avant garde. L'idée non réalisée de consacrer au sacré une section particulière dans l'exposition Magiciens de la terre s'est concrétisé plus tard avec l'exposition des Autels.

En dehors des individus isolés rencontrés à la suite du recoupement des informations les plus diverses, l'identification de milieux créatifs : groupes, écoles, communautés ou populations, s'est avérée fructueuse. Le principe consistait à tenter de trouver à chaque fois la personnalité la plus originale et la plus radicale dans ses choix. Céder aujourd'hui à la tentation d'introduire les artistes montrés alors pour la première fois dans les catégories existantes reviendrait à nier le défi lancé à la Kunstwissenschaft. C'est pourquoi je préfère citer quelques exemples de milieux créatifs pour leur valeur intrinsèque, sans prétendre à la moindre exhaustivité dans le cadre imparti

Les visiteurs non avertis des musées d'ethnologie ou même du Metropolitan Museum de New York seraient bien étonnés d'apprendre que les frontons de maisons des hommes de Papouasie Nouvelle Guinée (région de Maprik), les peintures décorant leur plafond du Sépik ou les poteaux Bis représentant les lignées d'ancêtres Asmat ont rejoint les collections il y a quelques années et sont toujours faits actuellement. Voilà qui vient contredire le stéréotype de la mort des sociétés traditionnelles. La survivance de ces cultures n'est pas uniquement due à des facteurs externes aussi visibles et médiatisables que la déforestation en Amazonie. La résistance à la culture chrétienne, capitaliste, technologique et démocratique fait l'objet partout dans le monde d'âpres débats. Aucune communauté n'en sortira indemne, la question est de savoir quel taux de leur tradition elles pourront préserver au travers de toutes sortes de formes hybrides et métissées qu'elles sont en train d'inventer.

L'art aborigène australien, bien que toujours considéré comme bâtard et folklorique par les intégristes de la modernité, connaît un réel succès qui reste une exception. Issu de la peinture corporelle et pariétale transposée sur écorce, le mouvement s'est amplifié avec

l'école de Papunya Tula qui a fourni toile et couleur industrielle. Les peintures rituelles et sacrées côtoient les recherches formelles d'un art en constante évolution.

La sculpture Shona est le plus bel exemple de retour à l'envoyeur qu'aient donné les rapports entre modernité et primitivisme. Frank Mc Ewen, directeur du musée de Harare dans la Rhodésie d'alors suscite des talents en montrant à des jeunes gens des sculptures de Picasso, Henry Moore et Gaudier Bresska. Il en découle l'une des écoles les plus productives de toute l'Afrique qui est aujourd'hui encore régulièrement exposée. En 1971-72, les sculptures aux formes élémentaires en serpentine polie sont présentées avec un catalogue au musée Rodin à Paris et à l'ICA à Londres.

A la même époque, en 1969-70, la Grosvenor Gallery de Londres présente une exposition de sculpture Makonde. Ces bois sont caractérisés par l'extrême élongation des membres filiformes qui autorise l'entrelacs très complexe des figures dans des poses extravagantes. Le marchand de curiosités indien Peera a pendant longtemps favorisé l'inventivité et l'imagination des artistes qui apportaient leurs oeuvres pour les vendre. Après son départ, la production a pour l'essentiel sombré dans le stéréotype et la répétitivité, à l'exception de quelques artistes accrochés à leurs idées obsessionnelles comme John Fundi. Ces deux écoles ont souffert d'une désaffection rapide du milieu de l'art valorisant. La tendance consiste, dès qu'on aperçoit une production en grande quantité, irréductible au phénomène de rareté nécessaire, d'où il est difficile d'identifier des individualités au premier regard, à rejeter tout en bloc et du coup à jeter le bébé avec l'eau du bain. La double contrainte les guette et les enferme : soit on leur reproche de se répéter et de reproduire, soit d'évoluer et de ce fait de perdre leur authenticité. Personne ne prend la peine de sélectionner. L'arc afro-américain fournit un domaine en pleine vitalité qui a la chance de s'étendre jusqu'à l'Amérique du Nord et de ce fait de profiter d'une plus grande attention. Le vaudou du Bénin alimente la perpétuation d'une iconographie magistralement interprétée par Tokoudagba. Le cubain José Bedia qui vit à Miami, Patrick Vilaire en Haïti et Mestre Didi au Brésil réinterprètent et revitalisent chacun à leur manière les croyances transmises par les héritiers de l'esclavage.

La stratégie de « Magiciens de la terre » a consisté à inviter une moitié d'artistes de l'avant-garde ayant tous plus ou moins un lien ou un intérêt pour d'autres cultures. Elle postulait une égalité des cultures vivantes dont les expressions visuelles originales pouvaient être senties et comprises. Avant d'être cannibalisées, elles pouvaient soutenir la comparaison avec notre art contemporain. Pour éviter la réduction aux critères de l'art contemporain occidental, le catalogue donne la réponse de chaque artiste à la question : « Qu'est-ce que l'art ? ». Or on se félicite de l'entrée dans le club des exotiques sans s'apercevoir qu'on les formate et on réprovoque toute poursuite de la tradition, alors qu'on vient de reconnaître enfin les canons esthétiques des sociétés sans écriture, opposés à ceux de l'Occident. La double contrainte reste le lourd héritage du colonialisme. Les formes d'expression du plus fort sont forcément parées de toutes les vertus, mais on aimerait espérer que suffisamment d'artistes resteront fidèles à leur histoire et à leur philosophie pour donner naissance à des croisements féconds, non pas pour la satisfaction de la curiosité occidentale, mais par amour propre de leur héritage.