

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



ellini Giovanni **Bellini** Le **Tintoret** Nicolas **Poussin** Francesco **Goya** Em
va Emile **Bernard** Henri **Bergson** Henri **Matisse** Paul **Klee** Geneviève A
evière **Asse** Ernest **Pignon-Ernest** Gérard **Garouste** Marc **Couturier** V
r Valérie **Belin** Jean-Louis **Baudry** Jacques **Darras** François **Bouillon** M
on Michel **Perrin** Liliane & Michel **Durand-Dessert** Philippe **Piguet** Cla
et Claude **Schweisguth** Alain **Tapié** Stéphanie **Katz** Christine **Buci-Glu**
stine **Buci-Glucksmann** François **Jeune** Anne **Dagbert** Anne **Rivière** A

M 06192-1-F: 10,00 € - RD



mai 2002 • numéro

1

10 €

Forum

Francois Bouillon, Liliane et Michel Durand-Dessert,
Michel Perrin, Pascal Amel

“Discussion autour de l’Art Primitif et de l’Art Contemporain”

Un siècle après la “découverte” des arts dits primitifs ou premiers par les artistes de la modernité occidentale, qu'en est-il aujourd'hui du rapport art primitif/art contemporain?

(art absolument) conscient que cette réflexion nécessite des points de vue divers a organisé une rencontre entre LILIANE et MICHEL DURAND DESSERT, qui sont à la fois galeristes d'art contemporain et collectionneurs d'art primitif (cf. la belle exposition en juin dernier où ils ont réuni des fétiches des Ejagham et des dessins de l'artiste Pino Pascali); l'ethnologue MICHEL PERRIN, spécialiste du chamanisme et des indiens Kuna de Panama (dont il a exposé les tissus - *les molas* - au Musée Vasareli l'été dernier); l'artiste contemporain FRANÇOIS BOUILLON, dont les propositions plastiques prennent souvent en compte, de manière référentielle ou ludique, divers archétypes formalisés par les cultures lointaines; et l'écrivain PASCAL AMEL, qui est le directeur de la rédaction de la revue (art absolument) et le fondateur du premier festival de la culture des Gnaoua, à Essaouira, au Maroc.

Afin d'établir un cadre pour la discussion (art absolument) a préalablement envoyé ces quelques remarques aux différents intervenants :

1. La ferveur manifestée par les artistes majeurs des avant-gardes du début du XXe siècle (Brancusi, Picasso, les membres du *Blaue Reiter*, les Surréalistes, Paul Klee...) pour les arts dits primitifs ou premiers, semblent coïncider avec une revalorisation des esthétiques jusque là marginalisées, comme par exemple les gravures populaires, le monde paysan, l'art des enfants ou des malades mentaux? D'où provient, selon vous, ce besoin d'élargissement du cadre de l'art occidental - qu'il soit géographique ou interne à ce dernier ?

2. Dans nos sociétés, le triomphe de la rationalité et de la technique a évacué en grande partie la dimension du sacré - qualifiée au mieux d'illusoire au pire d'obscurantiste. L'attrait pour le primitivisme, qui semble être une constante du XXe siècle, ne serait-il pas un retour du refoulé des "valeurs spirituelles" comme, par exemple, les œuvres de Brancusi ou de Barnett Newmann en sont les évidents témoignages? Depuis la seconde guerre mondiale, d'autres artistes vous semblent-ils suivre cette voie ?

3. Nietzsche écrit que les artistes sont les médecins de la civilisation; certains artistes (Max Ernst ou Joseph Beuys) se sont volontiers reconnus dans la figure du chamane. L'art serait-il davantage qu'on ne le pense en Occident de l'ordre d'un remède, d'un "baume pour les yeux et pour l'âme" qu'une recherche esthétique ?

4. Quelles conditions doivent être réunies pour qu'une œuvre locale produite dans un contexte donné - telle tribu ou telle aire géographique - puisse émouvoir n'importe quel spectateur, et devienne en quelque sorte globale ?

5. La reconnaissance institutionnelle par l'occident - ethnologique, artistique, marchande, muséale, publique - des œuvres des civilisations lointaines influence-t-elle sur les artistes des pays concernés ?

François Bouillon : On peut peut-être s'interroger sur ce qui se passait au début du siècle, parallèlement à l'histoire de l'art, et notamment du côté de la psychanalyse. Freud étudie l'inconscient, puis Jung tente de le penser collectif. Cela laisse supposer une permanence humaine fixe, quels que soient les époques et les lieux. L'humain est désigné au-delà des approches formelles et anecdotiques de l'art. Grâce à ce recul, les différences entre les civilisations qui, au départ, paraissaient insurmontables, s'estompent et disparaissent. Sur un certain plan, art premier et art contemporain se rencontrent. Nous prenons conscience de l'aspect "primitif" propre à chaque être humain : il est en chacun de nous, dans l'avant comme dans l'après, au nord comme au sud. Le caractère cyclique de l'histoire de l'art, son besoin périodique de renaissance permet à l'homme de se situer et de se ressourcer – la modernité pouvant prendre alors des allures "archaïques" de retour en arrière. Après Dada au début du siècle, les années 70 manifestent avec l'*Arte Povera* le besoin de se recentrer, de remettre les pieds dans la terre, de "trouver son axe", de se confronter aux éléments, de revisiter les lois physiques les plus élémentaires souvent à la recherche d'une forme de spiritualité. Nous avons renoué avec les préoccupations ancestrales propres à toute civilisation, mais nous en avons maintenant conscience.



François Bouillon
Élément de *Se
ipsum pinxit*
martelant son
ombre rue Amelot
le 03.01.88

Michel Perrin : Pourquoi le regard occidental s'est-il élargi au début du XXe siècle ? Cela tient, bien sûr, à l'histoire même de l'image, de l'art et de la science en Occident, marquée entre autres par l'invention de la photographie et l'innovation de l'impressionnisme qui, en réaction aux conventions pesantes de l'art du XIXe siècle, proposait une nouvelle transcription de la réalité, une innovation qui trouva vite ses limites. Parallèlement, les nations colonialistes ont éprouvé à cette époque le besoin de connaître mieux les sociétés qu'elles dominaient. C'est ainsi qu'est née l'ethnologie. Elle eut d'abord pour but d'aider à comprendre les résistances et donc à mieux dominer les peuples soumis. Mais elle a rapidement reconnu des valeurs à des peuples qu'elle étudiait, elle a réfléchi sur leurs cultures et leurs arts et elle s'est rapidement éloignée des théories évolutionnistes qui, jusque-là, avaient légitimé la bonne conscience, le mépris et la violence coloniales en qualifiant ces peuples de primitifs ou d'attardés. Par ailleurs, se voulant universaliste, l'Occident a toujours su récupérer et assimiler tout ce qui lui avait échappé. Les ethnologues, les administrateurs et les voyageurs éclairés, en valorisant certains aspects des cultures "primitives", ont suscité envers elles un intérêt nouveau. Contrairement aux préjugés distillés précédemment, ces cultures se révélaient vivantes, collectivistes, créatrices et ancrées dans le sacré... Elles avaient imaginé des formes imprévues, leur conception de l'art et du monde était non le réalisme, mais le symbolisme, non la représentation, mais la signification... D'où l'intérêt porté à leurs objets au début du XXe siècle. Si l'on anticipe la suite de la discussion sur l'influence des sociétés traditionnelles sur l'art contemporain, ne pourrait-on dire qu'aujourd'hui c'est davantage la dimension rituelle, les gestes sacrés liés à ces objets plus que les objets eux-mêmes, qui influencent les artistes ? N'est-ce pas une dimension du rite que transcrivent, explicitement ou implicitement, maintes "installations" actuelles ?



*Mola du poisson et ses petits
ou du grand poisson qui a
mangé le petit (ua e ua
mimigananika mor, ua tum
mat ua pipi gucha). 37 x 50 cm*

Liliane Durand-Dessert : Pour moi la question essentielle me paraît être la place de l'art dans notre société... à la fois comme expression individuelle et collective mais aussi comme rapport à la réalité... De fait, certains artistes - ceux de l'*Arte Povera* par exemple - se préoccupent autant de ce qui peut définir ontologiquement l'homme que de créer un lien à la collectivité ou de la faire participer... De sortir de l'art pour l'art... d'un art devenu un langage spécifique qui ne renvoie qu'à lui-même et n'est compréhensible que pour un certain nombre de professionnels parlant ce même langage... D'où la nécessité de →

trouver un art qui crée un lien entre l'individu et la réalité... Or, je ne pense pas que ce fut le cas au début du XXe siècle : ce qui intéressait les artistes et les amateurs d'art à ce moment-là c'était de découvrir de nouvelles manières de représenter beaucoup plus que de nouvelles manières de percevoir... C'était avant tout esthétique... Aujourd'hui, ce qui nous intéresse dans l'art c'est comment celui-ci nous fait mieux percevoir de nouvelles dimensions du réel...

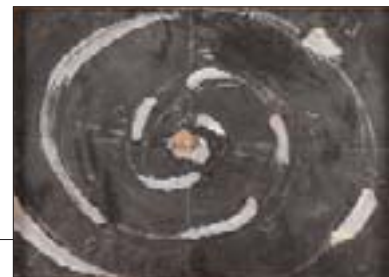
Michel Durand-Dessert : L'intérêt pour l'art primitif, d'un art en provenance d'autres sociétés, d'autres cultures, est lié aux problèmes généraux de notre société. Au fur et à mesure que celle-ci se coupe de sa réalité naturelle, de sa dimension sacrée ou religieuse, de sa dimension sociale ou collective en privilégiant un individualisme forcené, la société et l'art, qui en est l'un des éléments, vont chercher désespérément ailleurs à retrouver ce qui semble être un "paradis perdu"... Au fur et à mesure du XXe siècle l'intérêt pour les formes primitives va rejoindre celui porté à des pratiques ou à des formes d'art perçues comme non esthétiques par notre propre société... Il y a donc eu une évolution au cours du XXe siècle... Une évolution et une nécessité...

Pascal Amel : La quête d'un "paradis perdu", d'un moment privilégié de la production artistique revient périodiquement dans l'histoire de l'art. On sait que la Renaissance naît en partie de sa redécouverte de l'Antiquité, que le Romantisme, s'intéresse non seulement à la Grèce ou à l'Orient mais au monde médiéval même si celui-ci est perçu de façon plus ou moins mythique. J'ai l'impression qu'avec la découverte de l'art primitif on passe de la quête d'un idéal dans le temps - l'histoire - à une quête dans l'espace - la géographie. À la fin du XIXe siècle, l'occident est en quête d'altérité - peut-être même d'une altérité "absolue", d'où son rapport au merveilleux mais aussi à l'effroi, son inquiétante étrangeté...

Michel Durand-Dessert : On peut dire qu'une meilleure connaissance de l'art primitif a permis de faire une chronologie de ces arts. Aujourd'hui on essaie de définir telle ou telle période comme archaïque ou classique ou décadente... On sait que les sociétés primitives ne sont pas figées, qu'elle ont aussi leur histoire et leur évolution...

Liliane Durand-Dessert : Il y a toute une mythologie de la création collective qui nous fait rêver, mais qui est en partie une fiction : on pense aux compagnons qui ont construit les cathédrales, par exemple. En fait, il y a des sculpteurs plus doués que d'autres, il y a un individu derrière chaque sculpture...

Mario Merz
Sans titre, 1973
Technique mixte,
74 x 104 cm
Coll. privée, Paris.
Courtesy Galerie
Durand-Dessert.



Michel Perrin : C'est vrai, nous avons toujours tendance à projeter un certain nombre de valeurs sur les arts traditionnels, valeurs dont ils ne sont pas forcément porteurs, soit parce qu'elles sont si profondément inscrites dans notre culture qu'elles nous semblent universelles, soit, au contraire, parce que, ayant disparu dans notre société, nous en avons la nostalgie. Nous voudrions, par exemple, que tout en ces arts soit sacré ou soit symbolique. Ce que nous associons dans ce cas au sacré - notion devenue mystérieuse dans notre société - c'est une conséquence de la dimension collective de l'art traditionnel : devant faire signe à tous les membres de la société, il est soumis à des règles strictes, que l'artiste peut difficilement contourner. Et, comme l'a dit C. Lévi-Strauss, selon une formule paradoxale : "Chaque chose sacrée doit être à sa place... C'est cela qui la rend sacrée, puisqu'en la supprimant, ne serait-ce que par la pensée, l'ordre entier de l'univers se trouverait détruit..." (C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*).

Liliane Durand-Dessert : Pour moi le sacré c'est, étymologiquement (*se-cerno*) ce qui est mis de côté, ce qui est séparé, interdit ou inviolable, à part. Par exemple, à l'origine, dans nos civilisations, un espace sacré était délimité par les augures qui traçaient dans l'air un espace imaginaire où l'on pouvait lire ou interpréter les signes formés par le vol des oiseaux... ou le *templum*, délimité par un tracé sur le sol qui sacralise ce qui s'y déroule... Parfois on cherche dans les autres civilisations ce qui existe dans les nôtres...

Michel Perrin : Aujourd'hui, le sacré, lorsqu'il concerne un objet ou une image, semble chez nous conventionnellement lié à l'édifice ou au réceptacle qui le contient. J'ai été très frappé par la manière dont on a exposé des œuvres d'Yves Klein au Centre Pompidou : bleues ou dorées, elles étaient isolées dans des sortes de chapelles, comme s'il fallait un type d'édifice traditionnellement associé à la religion pour les sacraliser, comme si le sacré ne pouvait pas prendre d'autre forme... Or, dans les sociétés traditionnelles, le sacré peut être le collectif,



Art tribal des Ejagham
(Cameroun)
Emblème
90 x 108 x 22 cm
Courtesy Galerie
Durand-Dessert

c'est-à-dire, dans notre cas, le fait qu'il y ait dans l'art (traditionnel) un système de signes compris et partagé par toute la société. La fixité des règles, des canons en fait la force, ... mais aussi, de notre point de vue occidental, la faiblesse. (Mais l'individualisme ne fait-il pas au contraire chez nous que le créateur doit être un inventeur de signes qui espère former autour de lui une communauté, lui offrant - si l'on parodie le langage des linguistes - de nouveaux "signifiants" auxquels il peut proposer des "signifiés" accompagnant son œuvre d'un discours spécifique ?)

François Bouillon : C'est moins l'aspect religieux des œuvres d'art primitif qui m'intéresse - même si on s'émerveille de comprendre comment telle tribu ou telle civilisation se représente le monde - que les œuvres d'art elles-mêmes, vues sous tous ces angles. Le fait que l'on puisse avoir la connaissance des différents modes de production de toutes ces civilisations est fondamental pour nous. Cela élargit le champ des signes, cela ouvre notre imaginaire, cela permet de nouvelles possibilités comme, par exemple, revivre certains symboles...

Michel Durand-Dessert : Un des lieux communs concernant l'art contemporain, pour le grand public, c'est que l'on peut tout faire, que tout est de l'art, que les artistes peuvent faire n'importe quoi... C'est comme ça que le public le voit... Or, je me souviens très bien de ce que Beuys nous a dit lorsque notre galerie a organisé l'une de ses expositions, c'est que dans l'art contemporain on croit que l'on peut tout faire mais en fait on ne peut presque rien faire... Beuys était très conscient d'avoir fait éclater les limites de l'art, mais il savait très bien que l'on ne pouvait faire n'importe quoi compte tenu de l'histoire de l'art, de l'engagement de l'art par rapport à la société ou au monde : l'artiste en réalité ne peut travailler que dans le cadre d'une infime liberté... C'est pour cela que l'on peut comprendre la fascination d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs d'art pour l'art primitif parce que là justement il y a encore des normes, des limites, une structure qui en fait une sorte de "paradis perdu" de ce qu'est, pour un certain nombre de gens, l'art...

Liliane Durand-Dessert : Le problème de la limite renvoie à celui de la règle... de la nécessité d'inventer des règles ou de les retrouver... Je repense à la phrase de Paul Valéry : "*donnez-moi des chaussures trop étroites, que j'invente une danse toute nouvelle...*" Dans notre société, une certaine forme de permissivité a finalement bloqué la création, en faisant l'économie de la règle pourtant nécessaire pour qui veut inventer...

François Bouillon : Aujourd'hui les artistes sont obligés de créer leurs propres règles, leurs propres limites. J'ai l'impression que depuis le carré de Malevitch c'est la fin de l'icône, ou plutôt chacun doit inventer sa propre icône. D'un côté il y a les modèles que l'on répète, qui peuvent parfois être très beaux, de l'autre chacun doit inventer ses propres techniques, ses propres gestes, ses propres signes... C'est d'abord collectif, puis très individualisé, dans une sorte de passage de l'inconscience à la conscience...

Michel Perrin : Cette notion de recul est importante, ne serait ce que parce que les sociétés dites traditionnelles produisent des images ou des objets qui ne sont pas explicitement dotés d'une dimension symbolique ou sacrée, même s'ils le sont inconsciemment, ou implicitement.



François Bouillon
État d'âme n° 4, 1999, dans "sous l'étoile rouge la vie au grand air".
Altuglass peint
150 x 150 cm

Pascal Amel : Sans doute. Mais il semblerait que les grandes œuvres de l'histoire de l'art, que ce soit l'art moderne, l'art classique ou l'art primitif, soient souvent des intermédiaires symboliques entre la matière et l'esprit. Elles ne sont pas forcément sacrées, mais elles délivrent de l'impersonnel, quelque chose qui excède l'individu ou la société qui la produit...



François Bouillon
Vénus ricane, 1985
Bronze, branche, riz
150 x 80 cm

manière... Il y a des fonctions différentes du regard, du cerveau, de la sensibilité qui sont mobilisées... Souvent, dans l'art primitif on a besoin d'un regard analytique... Pour lire, pour comprendre un objet, on a besoin de l'analyser, de connaître sa fonction, comment il a été fait, à quoi il sert, comment il est porté, etc... Ce qui est rarement le cas dans l'art contemporain... Lorsque vous allez à un vernissage d'art contemporain ou d'art primitif c'est complètement différent... Le fonctionnement du public, la manière de prendre les œuvres, de discuter, la passion qui anime les gens, tout est différent...

Liliane Durand-Dessert : Chaque type d'art suppose une initiation... Dans l'art contemporain il y a une initiation du regard qui est très importante, une initiation à la fois culturelle et intellectuelle... L'art primitif suppose un apprentissage livresque, visuel, mais c'est d'abord un objet d'expérience... Pour moi l'art est davantage un objet d'expérience que de culture... Je recherche plus une relation qu'un objet culturel... Ce qui m'intéresse c'est qu'il y ait un rapport au réel, aux éléments, à l'ontologie de l'individu, quelle que soit la forme d'art ou son contexte...

Michel Durand-Dessert : Aujourd'hui beaucoup d'artistes imaginent que l'art est un simple reflet de la société. Qu'il suffit de donner une image de la maladie, de la sexualité, de la violence, du supermarché pour que ce soit de l'art. C'est une lecture au premier degré, et il me semble évident, qu'avec le recul du temps, on verra différemment... Cela dit, le regard peut être multiple... Notre expérience nous a montré que l'on ne peut pas regarder les œuvres d'art contemporain ou d'art primitif de la même

François Bouillon : Le statut des œuvres d'art contemporain et d'art primitif est complètement différent : on voit bien dans les expositions qui essaient de réunir des œuvres individuelles d'artistes contemporains et celles issues de tel ou tel groupe ethnique... Mais, à travers des passerelles et des correspondances, il peut y avoir des équivalences mentales...

Michel Perrin : Je vois chez François Bouillon des "équivalences mentales" entre l'art africain, dont il est familier, et son travail, très contemporain. Il a créé, pourrait-on dire, un vocabulaire personnel à partir de formes que l'on trouve dans des sociétés traditionnelles.

François Bouillon : Ce n'est pas un vocabulaire personnel, c'est un vocabulaire commun... parfois même le plus éculé...

Michel Perrin : Sauf que l'on reconnaît une œuvre de François Bouillon au premier coup d'œil... Il a donc une manière très particulière d'interpréter ce vocabulaire, d'en faire un langage pictural.

Pascal Amel : On a l'impression que certaines œuvres d'art, à travers les mots ou les formes, créent du transport. Qu'elles nous transportent. Qu'elles nous permettent d'explorer une part de nous-même ou de la société dont nous sommes issus, et qui, sans elles, n'aurait jamais pu l'être. Qu'elles permettent l'émergence d'une sorte de flux - "vital", "cosmique", "intemporel", "impersonnel", c'est difficile à définir - qui nous délivre pour un temps de notre propre finitude...

Ne serait-ce pas là l'une des fonctions ou l'un des effets produits par nombre d'œuvres de l'art primitif? N'y aurait-il pas là une équivalence?

Michel Perrin : Les ethnologues s'accordent généralement sur ce point : les arts dits primitifs (ou, aujourd'hui, dits premiers) sont avant tout significatifs : l'objet ou le sujet y sont rendus par un système de signes plastiques, comme s'ils émanaient d'une sorte de langage esthétique partagé par toute la communauté. Les arts picturaux sont souvent, dans les sociétés "traditionnelles", un des grands modes de communication. Ils ont aussi une valeur didactique. Que ce soit par choix, conscient ou inconscient, ou bien en raison de contraintes ou de difficultés techniques, ces arts semblent tourner le dos à la figuration : ils signifient plus qu'ils représentent, même lorsqu'ils sont censés représenter des dieux, des esprits ou des chimères vus en rêve ou durant des expériences de type chamanique. Mais il y a plus : maintes "œuvres d'art" ont, dans ces sociétés, une valeur thérapeutique.

Des œuvres guérissent, elles sont des lieux de transfert entre la maladie et la santé, ou entre le thérapeute et les êtres du monde-autre : telles sont par exemple les peintures de sable des Indiens navajo, les masques esquimaux ou les figurines thérapeutiques taillées dans du bois des Indiens kuna... Ce fut aussi le cas chez nous, il y a bien longtemps. Dans les relations complexes entre religion, symbolisme et maladie, ces objets ou ces images définissent également des frontières. On ne peut pas les mettre dans n'importe quelles mains, mais seulement dans celles d'un initié, d'un thérapeute, d'un chamane ou d'un malade. On peut bien sûr s'interroger sur leur action réelle. La réalité de celle-ci est comme la réalité des relations que les hommes entretiennent avec les dieux, avec un monde-autre. Une réalité qui ne cesse de se modifier au cours de l'histoire de chaque société. C'est là que l'on peut trouver des équivalences ou des échos dans l'art contemporain. Joseph Beuys ne disait-il pas lorsqu'on suggérait que son art était "chamanique" : "*(Le chamanisme) est la racine la plus profonde... Je considère cette conduite ancienne comme liée à une idée de transformation... Sa nature est thérapeutique... Si le chamanisme représente un point dans le passé, il indique aussi une possibilité de développement historique... Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités...*" Beuys voit le chamane comme un perpétuel inventeur de rites. Par ce biais, il fabrique des symboles qui expriment d'une manière radicale des réalités sociales mouvantes et souvent profondément occultées par des mécanismes inconscients. C'est peut-être ce que Beuys a, dans notre société, tenté de réaliser dans son art.



Joseph Beuys
Dernier espace
avec introspecteur
 Préparation de l'exposition
 à la Galerie Durand-Dessert
 Janvier 1982



François Bouillon
À la recherche du temps
perdu : 4 heures, 1987
 Mine de plomb sur papier
 Hauteur : 300 cm

Liliane Durand-Dessert : Une des dimensions intéressantes dans l'art conceptuel et minimal c'est que là, on sort de l'expression de problématiques uniquement individuelles ou collectives. L'Art, tout à-coup s'intéresse aux fondements de son support : la géométrie, mais aussi la matière couleur, la matière peinture, le châssis, le mur, l'espace concret ou idéologique qui l'entourne, et qui participe de sa perception. Néanmoins, je trouve que l'aventure qui consiste à essayer de raisonner, de travailler sur autre chose que les problèmes uniquement formels de l'art est importante... Ce qui est intéressant c'est que les artistes font parfois autre chose que ce qu'ils croient...

Michel Durand-Dessert : Absolument ! La dimension mystique de l'art conceptuel de Sol Lewitt ou de Bruce Nauman n'est plus à prouver...

Liliane Durand-Dessert : ... même chez ceux qui pensent qu'ils n'ont rien à voir avec ça !... De temps en temps certains artistes parviennent à nous faire approcher le réel objectif... Par exemple on sait que Mario Merz a travaillé sur la suite de Fibonacci*. Ce que l'on sait moins c'est que si l'on divise 2 chiffres qui se suivent de cette série, comme par exemple 8/5 ou 13/8, on obtient toujours le nombre d'or... Apparemment cela semble concerner une progression numérique, mais finalement on touche du doigt le réel... à la réalité de la nature... Mario Merz parle toujours de la suite de Fibonacci, jamais de la section d'or, mais je trouve fascinant qu'à partir d'une donnée culturelle choisie par un artiste on retrouve du réel... le réel du développement de la nature, comme les coquillages, les cornes spiralées des cervidés, les igloos... L'approximation relève de l'imperfection de notre système arithmétique, mais ce qui me fascine, c'est que, quel que soit le degré d'éloignement où l'on puisse être par rapport à l'unité originelle, le rapport avec elle reste strictement le même.

Michel Durand-Dessert : Ce qui est intéressant c'est qu'une grande partie des œuvres sont fondées sur la suite de Fibonacci, que ce soient les Igloos, les collages ou les installations... et donc, finalement, sur la section d'or... →

Pascal Amel : C'est la fameuse question du local et du global ? qu'est-ce qui fait que du local peut devenir "absolu" ; une singularité, un point de vue universel ?

Michel Perrin : Qu'appelle-t-on universel ? N'est-ce pas parfois une simple réduction de la complexité afin de faire coïncider des choses de nature parfois fort différentes ? Un soi-disant ethnologue, dans un livre fort en vogue intitulé *Le Serpent cosmique*, n'affirme-t-il pas, au nom de l'universalité, que certains dessins représentant des serpents, en particulier ceux faits sous hallucinogène par des Indiens du Pérou, prouvent que nombre de sociétés traditionnelles ont une connaissance spontanée de l'ADN...

Pascal Amel : Dit autrement : qu'est-ce qui fait qu'une œuvre ou un objet d'art a plus d'intérêt qu'un autre ? qu'on peut lire un auteur d'une culture parfois lointaine - prenons par exemple le Japonais Kawabata ou le dernier prix Nobel Gao Xingjian - et que cela nous importe ; qu'une œuvre parvienne à excéder son contexte même si évidemment elle ne peut se concrétiser qu'à travers ce dernier ? Il y a sans doute un certain nombre de critères, sinon c'est seulement de l'accumulation, le risque d'un cabinet de curiosité plus ou moins exotique, de singularités qui s'additionnent à l'infini sans que cela révèle quoi que ce soit sur l'être humain ou sur la société ? Et là on peut se demander quel intérêt ça peut bien avoir ?

François Bouillon : Il y a évidemment un fond commun... Les conditions naturelles et physiques sont les mêmes pour tous, les questions existentielles sont souvent les mêmes... Il y a un plaisir incroyable de rencontrer un "frère" en s'intéressant à celui qui a sculpté un masque alors que je ne sais pas quand il l'a fait, pourquoi il l'a fait, ni à quoi ça sert... Il y a aussi une dimension d'énigme... Le rôle social des œuvres est aussi quelque chose d'important : certains objets d'art ne marqueront peut-être pas leur siècle ou l'histoire de l'art, mais ils ont leur importance dans leur rapport au social, dans ce qu'ils créent comme état d'esprit...

Liliane Durand-Dessert : C'est ce qu'a fait Beuys : l'aventure finale de Beuys a été d'essayer d'être un artiste dont l'œuvre se situe par rapport au corps social... d'être dans un rapport aux autres, à une collectivité... d'être un artiste qui rend service aux autres dans un rapport esthétique, intellectuel, affectif, écologique, politique... à tous les niveaux... Il voulait que son rapport à autrui soit l'œuvre réelle de sa vie... Il considérait ça comme une mission...

Michel Perrin : Face à l'universel, les ethnologues ont une position ambiguë et ils doivent trouver la bonne distance. S'ils le recherchaient trop systématiquement, ils perdraient ce qui fait la spécificité d'une culture. Si, en revanche, ils insistaient trop sur la spécificité unique et irréductible de telle société, ils s'interdiraient toute comparaison. Dans les deux cas, leur discipline deviendrait inutile. Mais l'universalisme est une notion typiquement occidentale, définie par une culture dominante. C'est vrai qu'en considérant l'art des *molas***, je dis parfois, selon une formule excessive, que les Indiennes kuna ont durant ce siècle ouvert et exploré des voies esthétiques comparables à celles qu'ont ouvertes et explorées nos plus grands artistes du XXe siècle, suggérant par là que la passion créatrice et l'esprit humain, une fois mis en branle, sont certainement soumis à des règles comparables. Seules varieraient les contraintes techniques, l'usage et la destination des œuvres dans un contexte social donné... Quant à l'appréciation des œuvres auxquelles nous donnons péremptoirement une valeur universelle, l'histoire de l'art occidental ne nous montre-t-elle pas que certains artistes - dont nous avons souligné l'universalité - sont oubliés durant des siècles puis redeviennent incontournables, puis sont de nouveau oubliés ?

Mario Merz
Fibonacci, 1970
Métal et néon
Coll. MAM de la Ville de Paris,
Courtesy Gal. Durand-Dessert



Michel Durand-Dessert : Les grands artistes parviennent à produire de l'universel... enfin ceux que je considère grands dans mon panthéon personnel !... Ce qui est merveilleux dans l'histoire de l'art c'est que rien n'est jamais donné une bonne fois pour toutes... Le regard est évolutif... Un jour on a demandé à De Kooning s'il avait été influencé par Rembrandt : il a répondu : Non ! mais moi j'ai influencé Rembrandt !... Ce qui est tout à fait juste puisque si l'on connaît l'œuvre de De Kooning cela influence notre manière de voir celle de Rembrandt...

Pascal Amel : Ce qui est passionnant c'est que l'art contemporain modifie non seulement notre manière de voir les œuvres du passé ou celles des autres civilisations, mais aussi ce qui nous entoure... Même si les der-

niers mouvements à la mode dans l'art contemporain - comme "l'esthétique relationnelle" ou des formes radicales "d'art conceptuel" - ne me passionnent pas outre mesure, cela me permet de voir différemment le mobilier urbain, un chantier dans la rue ou même des objets de consommation courante dans un supermarché... On peut aimer ou ne pas aimer, mais l'on est obligé de reconnaître que cela élargit le champ de notre perception...

Michel Perrin : On ne voit plus les champs de coquelicots de la même manière depuis que Claude Monet en a peints !

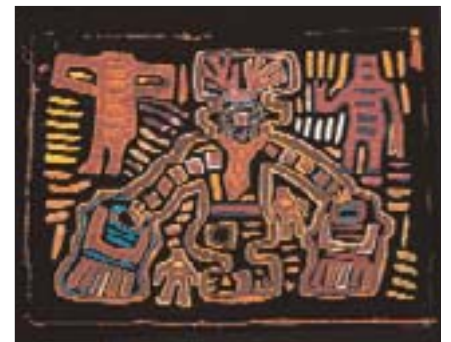
Pascal Amel : L'art élargit notre regard... Les artistes les plus intéressants créent une nouvelle manière de voir ou de comprendre... On peut même dire qu'ils créent leurs propres lecteurs ou leurs propres spectateurs... Les grandes œuvres nécessitent le plus souvent une médiation...

François Bouillon : Le récepteur est essentiel. C'est grâce à lui que certaines réalisations peuvent émerger... J'ai toujours été étonné dans les débats sur l'art, que l'on ne parle que de l'artiste... Sans réception réelle de l'art, sans le regard de certains spectateurs sur les nouvelles œuvres produites, cela ne peut pas fonctionner...

Liliane Durand-Dessert : J'évoquais Beuys, il y a quelques instants. C'est l'exemple d'un artiste qui s'intéressait non seulement à l'altérité mais qui reconnaissait, en l'autre, un sujet à part entière... C'est fondamental... En tant que littéraire, je pense à Proust, au début de *La Recherche* où le narrateur nous décrit ce moment particulier qui est le passage de l'état de veille à l'état de sommeil... Le fait que Proust décide de rendre compte de ce passage par le biais de l'écriture lui permet d'en avoir une conscience plus vive que dans la vie réelle... Quand Proust dit que "*la vraie vie, la vie véritablement vécue, c'est la Littérature*" on peut affirmer que, dans son cas, c'est vrai. Car le phénomène de l'écriture correspond à un accroissement de la conscience, à un enracinement plus précis et plus profond dans un réel - que la conscience vit ordinairement de façon superficielle - et donc à un authentique accroissement d'être. Ce travail, il nous aide, en retour, à le faire. C'est pour moi, une des plus hautes fonctions que puisse avoir l'art, et, en le plagiant, je dirais que "*la vraie vie, la vie véritablement vécue, c'est l'Art*".

Michel Perrin : Cet exemple remarquable concernant Proust prouve l'importance de l'art littéraire dans la prise de conscience de certaines réalités. De même, les arts visuels - les images, les formes, les mouvements... - révèlent certainement, à leur manière, des choses que ni le langage, ni l'art littéraire peuvent dire. Sinon, n'y aurait-il pas fort longtemps que ces arts n'existeraient plus ?

Michel Durand-Dessert : A chaque fois il s'agit d'une ouverture de la conscience... Chaque art est spécifique, mais ce qui compte c'est l'ouverture... que ce soit dans la littérature, les arts visuels ou la musique... Ça peut être interne à chaque discipline : on parlait de l'influence des arts primitifs sur l'art moderne, mais l'influence des musiques traditionnelles sur la musique occidentale est aussi très intéressante... →



*Mola du porteur
de brûloirs à cacao
(sianar daket mor)
(Durant les cérémonies
ce personnage porte
parfois, comme ici,
cravate et chapeau
à plumes). 32 x 43cm*

Pascal Amel : Il peut aussi y avoir des croisements. C'est ce qui se passe chez les Gnaoua - que je connais bien puisque j'ai créé avec Abdeslam Alikane, l'un des maîtres musiciens de leur confrérie, le premier festival de la culture des Gnaoua, en juin 1998, à Essaouira, au Maroc. Parallèlement à leurs rituels, certains Gnaoua, qui ont un désir de rencontrer des musiciens venus d'horizons différents, participent à des expériences musicales avec des Jazzmen américains ou européens fascinés par leur culture... La reconnaissance "mondiale" de certaines cultures minoritaires influe sur la reconnaissance de celles-ci dans leur propre pays... Pour ce qui concerne les Gnaoua, qui sont le plus souvent issus de classes défavorisées, leur statut a évolué au Maroc : ils sont maintenant considérés comme des artistes à part entière...

François Bouillon : C'est vrai que le statut des artistes de cultures minoritaires évolue en fonction de leur reconnaissance par le milieu international de l'art... par ce qu'on appelle la mondialisation... Il y a le risque de se couper avec ses racines et ses traditions mais aussi la possibilité d'enrichissement sur un nouveau terrain...



Lila des Gnaoua d'Essaouira
Groupe d'Abdeslam Alikane

Michel Durand-Dessert : Tout de même il peut arriver que des artistes aient un rapport fort à leur tradition tout en s'inscrivant dans l'art contemporain... Je pense par exemple à l'artiste coréen Lee Ufan... De manière plus globale, dans le rapport entre l'art occidental et l'art venu d'ailleurs, l'altérité est beaucoup plus facile à gérer du côté occidental que du côté par exemple des artistes africains ou aborigènes australiens, parce que, pour eux, il n'y a pas d'altérité... Soit ils font plus ou moins de l'art "à l'occidentale", soit on les confine à l'image de leur tradition qui, certes, est la leur, mais au sein de laquelle on les enferme de manière plus ou moins exotique ou décadente... C'est le drame de ces artistes : comment exister dans le circuit de l'art contemporain, où tous les critères de jugement et d'évaluation sont a priori occidentaux ?

François Bouillon : Je suis tout à fait d'accord avec l'exemple de Lee Ufan donné par Michel Durand-Dessert, et je voudrais signaler l'exposition "des-sins choisis" - qui a eu lieu dernièrement au forum culturel du Blanc Mesnil, en région parisienne - qui montrait des dessins d'artistes issus de pays très différents, gardant le plus souvent un lien avec leur tradition et composant tous avec une certaine "efficacité" grâce à leur évidence plastique. Cette exposition a eu pour point de départ les dessins de Gédéon et de Géra, tous deux très attachés à la tradition talismanique éthiopienne telle qu'a pu en parler Jacques Mercier dans son livre "Le roi Salomon et les maîtres du regard". A côté de ces dessins, où art et thérapie se trouvent inextricablement mêlés, on a pu voir entre autres les signes synthétiques et voyageurs de David Tremlett, les fausses écritures du peuple Icarva, la géométrie sensible issue de l'architecture arabo-andalouse de Najia Mehadji, ou les objets sagement et obsessionnellement alignés par Reisenbauer...



François Bouillon
Ycone, Peinture sur laque
1990, 1m x 2m

Pascal Amel : En littérature, il y a beaucoup d'écrivains qui s'inscrivent dans leur propre culture mais qui ont su, grâce à leur connaissance des techniques modernes de narration, émerger au niveau international : le roman latino-américain des années 70, fortement influencé par Hemingway et Faulkner, est l'exemple que l'on cite le plus fréquemment ; mais il y a aussi, plus proche de nous, des écrivains comme V.S. Naipaul ou Edouard Glissant qui ont su non seulement créer une vision très personnelle mais enrichir la langue - pour l'un l'Anglais, pour l'autre le Français - au sein de laquelle ils ont écrit leurs romans...

Michel Perrin : Quant à l'influence de l'art occidental et de l'Occident sur les arts dits primitifs, je suis beaucoup plus pessimiste que vous ne l'êtes... Je prendrai comme exemple l'évolution actuelle de l'art des molas. Liées au marché, des pressions directes s'exercent contre cet art. Une partie de la production est maintenant marquée par des conventions distillées par les Blancs et progressivement intériorisées par les créatrices. Le genre narratif progresse, encouragé par la demande extérieure. Cela

influence les thèmes mais aussi le style des molas que l'on fait pour soi puisque, comme le disent les femmes kuna, "on peut faire une mola de n'importe quoi". L'imaginaire véhiculé par la parole des hommes, les rites et les mythes, sont relégués au second plan, au profit de la copie de modèles occidentaux. Cette évolution du style vient de l'évanescence des contraintes qui l'ont forgé. Les conceptions traditionnelles du monde s'effritant, certains repères disparaissant, les compositions marquées par la dualité, la symétrie et la facture labyrinthique se raréfient. Mais il y a plus paradoxal encore. Voulant répondre à la demande d'Occidentaux recherchant l'authenticité et l'exotisme, certains nouveaux leaders indigènes - d'une génération culturellement métissée - poussent les femmes à produire essentiellement des molas dites "des ancêtres". Ces molas, qui offrent une stylisation conventionnelle d'objets, d'animaux ou d'éléments naturels, reproduisent depuis un siècle les mêmes motifs et sont considérées pour cela comme traditionnelles. Cette tentative funeste du "retour à l'authentique" serait équivalent à tuer toute la passion créatrice des artistes indiennes qui leur a fait explorer maintes voies picturales. L'art des molas a éveillé une grande liberté esthétique chez les femmes kuna. Mais l'Occident qui, par son intolérance, son pouvoir de fascination et sa prétention à l'universel, a contribué à sa naissance et à son développement semble aujourd'hui contribuer à son déclin. A moins que le profond ancrage de l'art de leurs ancêtres chez les Kuna produise une fois encore un fabuleux miracle... ■



Lee Ufan
Relatum, 1999
Pierre et fer
Courtesy Gal. Durand-Dessert

→ Notes :

* Fibonacci : mathématicien italien du XIIIe s. qui a trouvé une loi de développement organique - ou morphologique - ayant pour base la suite des nombres dont on additionne les conséquents ($1+1 = 2$; $2+1 = 3$; $3+2 = 5$; $5+3 = 8$; etc.) pour obtenir une progression numérique observable dans de très nombreuses formes naturelles : pétales de fleur, coquille d'escargot, structure de cornes animales...

** Les molas sont de véritables tableaux de tissus qui composent le corsage des indiennes kuna, habitantes d'îles de corail sises près de la Côte atlantique, au Panama. (cf Michel Perrin : *Tableaux kuna. Les molas, un art d'Amérique*, Paris, Arthaud).