

Cohen-Solal, Annie & Martin, Jean-Hubert (dir.),
*Magiciens de la terre : Retour sur une exposition
légendaire*

Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2014, 400 p.,
bibl., ill.

El Hadji Malick Ndiaye



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18575>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.18575
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

El Hadji Malick Ndiaye, « Cohen-Solal, Annie & Martin, Jean-Hubert (dir.), *Magiciens de la terre : Retour sur une exposition légendaire* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18575> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18575>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Cohen-Solal, Annie & Martin, Jean-Hubert (dir.), *Magiciens de la terre : Retour sur une exposition légendaire*

Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2014, 400 p., bibl., ill.

El Hadji Malick Ndiaye

COHEN-SOLAL, Annie & MARTIN, Jean-Hubert (dir.). — *Magiciens de la terre : Retour sur une exposition légendaire*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2014, 400 p., bibl., ill.

- 1 Un spectre domine l'histoire de l'art, il a pour nom *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou et Grande Halle de la Villette, 1989). Cette exposition était organisée par Jean-Hubert Martin, assisté par Mark Francis au titre de commissaire délégué, et par André Magnin et Aline Luque en tant que commissaires adjoints. Elle réunissait pour la première fois de grands noms de l'art occidental aux côtés d'artistes, en provenance d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et d'Amérique latine. Cet événement entendait défier le système international de l'art, jusque-là circonscrit dans les rapports étroits entre l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord. À la faveur des études prenant l'exposition comme objet historique et grâce à leur institutionnalisation académique, cet événement est devenu un paradigme qui, tout compte fait, fige le débat sur la mondialisation de l'art depuis bientôt deux décennies. Ultime opportunité de revisiter son histoire, deux ouvrages récents s'y attèlent avec des partis pris différents : *Making art Global (Part 2)*... publié par les éditions Afterall Books sous la direction de Lucy Steeds et *Magiciens de la terre...*, publié par les éditions Xavier Barral et du Centre Pompidou.
- 2 À l'occasion de la commémoration des vingt-cinq ans de l'exposition, le Centre Pompidou a organisé une série de manifestations au printemps 2014 : une exposition

documentaire, une université d'été, un colloque et une publication de luxe. Ce prestigieux ouvrage montre de belles reproductions d'œuvres dans le contexte scénographique de l'époque. Les images sont accompagnées de biographies d'artistes dont quelques témoignages émouvants laissent entrevoir une nostalgie de pionniers, conscients d'avoir pris part à un défi historique. Sous trois formes complémentaires, les textes se polarisent sur la géopolitique de l'art comme principale grille de lecture.

- 3 D'abord, *Magiciens de la terre* a bénéficié d'un contexte historique fécond qu'Alain Seban (président du Centre Pompidou) évoque en quelques épisodes dans l'avant-propos (p. 5) : « répression sanglante des étudiants sur la place Tiananmen à Pékin, chute du mur de Berlin, fatwa réclamant l'exécution de Salman Rushdie, retrait des troupes soviétiques d'Afghanistan. Ces événements préfiguraient une nouvelle carte géopolitique, dont la scène artistique portait déjà les signes »⁵³. C'est en ce sens que Mark Francis souligne le caractère révolutionnaire de l'exposition. L'ouverture aux autres cultures guide la comparaison qu'Annie Cohen-Solal, initiatrice de cette commémoration, établit entre l'exposition et l'immense foire de l'*Armory Show* (New York, 1913), dont la célébration du centenaire précéda de quelques mois celle des vingt-cinq ans de l'exposition parisienne. Selon elle, les deux événements ont joué le rôle de passeurs interculturels entre des mondes distants au sein de la cartographie de l'art. Annie Cohen-Solal rappelle par ailleurs l'importance que la carte occupe dans l'imaginaire de Jean-Hubert Martin, particulièrement celle réalisée par Stuart McArthur (1979) et reproduite en première page de l'ouvrage. Cette carte – planisphère inversé du monde – place l'Afrique et l'Australie dans l'hémisphère nord. Ensuite, les changements intervenus dans la géographie de l'art font l'objet d'une étude de cas à travers le prisme de la Chine des années 1980. C'est ainsi qu'Hou Hanru revient sur l'effervescence de l'avant-garde artistique chinoise entre 1985 et 1989. Il relate le contexte dans lequel, pour les besoins de l'exposition, Jean-Hubert Martin a rencontré des artistes (novembre 1987) dans un Pékin très fermé.
- 4 Enfin, la technique de l'entretien apparaît comme un moyen qui traduit la complexité des méthodes envisagées, au début, par les organisateurs de cet événement historique. En revenant sur les défis méthodologiques liés à la préparation de l'événement, Aline Luque et André Magnin évoquent l'itinéraire les ayant conduits à prendre part à l'aventure tout en insistant sur l'argumentaire du décentrement géographique. À travers la figure du commissaire d'exposition, symbolisée ici par Jean-Hubert Martin, la conversation entre ce dernier et Raymonde Moulin est l'occasion de dresser un état des mondes de l'art. En conséquence, dans sa postface, Jean-Hubert Martin lui-même revient sur ses intentions de l'époque (défiance vis-à-vis du Grand art moderne) et permet de mieux lire l'introduction du catalogue de 1989, le seul texte d'époque republié dans le livre. La prise de parole des principaux acteurs a l'avantage de placer l'objet *Magiciens de la terre* à travers un faisceau d'expériences qui se recourent et enrichissent notre connaissance de l'exposition.
- 5 Pour autant, les textes resserrent la compréhension de l'événement autour d'une interprétation positiviste largement dominée par le regard des commissaires. La portée de cette connaissance empirique accorde peu de place à une lecture contrastée de l'histoire. Car l'identité commune de ces champs d'observation repose sur la partie extérieure de la question de l'ouverture des frontières. La forte insistance sur ce thème neutralise l'approche critique de l'exposition et résume celle-ci à un slogan d'une mondialisation dont la structure n'est pas discutée. La dimension critique est

repoussée, d'une part, vers la vertigineuse bibliographie que l'ouvrage enchâsse dans un lien Internet⁵⁴ et, d'autre part, vers la brève allusion faite au livre *Making art global (Part 2)*, publié quelques mois plus tôt.

- 6 Outre la riche documentation photographique et les explications accompagnant l'installation de chaque œuvre, *Making art global (Part 2)* est composé de quatre types de textes. Il s'agit tout d'abord d'articles parus dans plusieurs revues durant les années 1980-1990 : *Third Text*⁵⁵ et *Artforum*⁵⁶. La vision qu'ils donnent est éclairée par des documents d'archives : un *statement* inédit de 1986 signé de Jean-Hubert Martin et la communication de Gayatri Chakravorty Spivak délivrée à l'occasion du colloque organisé au Centre Pompidou (3-4 juin 1989). À ces documents historiques, s'ajoute la reproduction de l'entretien entre Benjamin Buchloh et Jean-Hubert Martin, publié en 1989 dans les *Cahiers du musée national d'art moderne*, accompagné d'une *interview* inédite d'Alfredo Jaar de 2012 et de témoignages plus récents comme celui de Frédéric Bruly Bouabré⁵⁷ en 2008 ou de Barbara Kruger⁵⁸ en 2012. Enfin, ces points de vue diversifiés sont introduits par trois textes dont les analyses bénéficient d'un recul historique. Ils sont signés de Pablo Lafuente, Jean-Marc Poinot et Lucy Steeds. Cette dernière décrit minutieusement les différentes lignes de force ayant façonné l'exposition. Sur la base d'une riche enquête, elle en détaille toutes les étapes, de son concept à sa postérité historique en passant par la structure scénographique. L'intervention de Gayatri Spivak révèle l'exposition dans ses implications théoriques avec le discours postcolonial et les notions d'identité, de métissage et d'altérité. Quant à Thomas McEvilley — qui avait auparavant défendu le projet —, il soupçonne l'exposition de garder des résidus du regard dominant. La diversité des appréciations critiques montre combien *Magiciens de la terre* est une exposition complexe que Jean-Marc Poinot situe dans le contexte de la crise de l'autorité ethnographique et place en tête d'une généalogie qui conduit à la *Triennale de Paris -Intenses proximités* (Palais de Tokyo, 2012).
- 7 Un des thèmes de l'ouvrage concerne la question du jugement esthétique au regard de la dimension spirituelle de l'œuvre, en tant que celle-ci est un pur produit de l'esprit. Il est particulièrement évoqué par le texte de Jean-Hubert Martin (voir son *statement* de 1986), dans lequel l'histoire de l'art comme construction intellectuelle est confrontée à une vision de l'histoire à travers la pratique curatoriale. En invoquant le postulat hégélien de la mort de l'art devant l'affaiblissement de la croyance religieuse, Jean-Hubert Martin souhaitait replacer le potentiel spirituel de l'œuvre au cœur du débat esthétique. Cette ressource spirituelle est le socle de ce qu'il nomme la magie de l'art car elle sous-tend l'aura de l'œuvre. Cela expliquerait la flambée des prix observée sur le marché des années 1980. Il s'agit là d'un argumentaire noble et séduisant. Mais résiste-t-il à un examen logique ? Selon R. Araeen, l'argumentaire de J.-H. Martin présentait plusieurs incohérences. D'abord, la magie du travail artistique est assujettie à une lecture partielle tout en bénéficiant d'un sens universel. Le fondateur de *Third Text* posait cette question — d'une étrange actualité — à savoir : pourquoi cette magie ne fonctionne-t-elle pas pour les artistes non occidentaux sur le marché de l'art ? Ensuite, au commissaire français qui prétendait ne faire confiance qu'à ses yeux dans l'appréciation esthétique, R. Araeen répondait que l'œil n'est pas un critère de jugement suffisant, un discours est nécessaire devant des objets chargés d'une teneur idéologique. Cependant, au cours de son entretien fructueux avec l'historien de l'art Benjamin Buchloh, J.-H. Martin insistait sur l'utilisation de l'anthropologie comme méthode critique pour justifier ses choix personnels en s'appuyant sur sa propre histoire et sur sa propre sensibilité. Mais tout semble indiquer — ainsi que le présentent

les questions incisives de B. Buchloh — que le souhait d'inscrire l'exposition dans une décentralisation culturelle n'a pas suffi à vaincre l'illusion de l'égalité.

- 8 Le décalage entre le vœu sain du projet et sa démarche méthodologique transparait dans les rapports établis entre modernisme et sécularisation discutés notamment par R. Araeen. La contradiction qui en résulte est une conséquence collatérale de la dimension spirituelle de l'œuvre d'art. De quoi s'agit-il ? Le fait de constater des pastiches de la culture occidentale (sécularisée) chez d'autres artistes — touchés par les effets globaux du système de l'art — a conduit à les exclure de la sélection. La conséquence est un intérêt excessif porté au folklore extra-occidental, dont la présence devait illustrer le principe de la différence. Ce choix s'appuie, en outre, sur une vision binaire qui introduit un modernisme à deux vitesses. Une telle démarche ouvre sur une seconde contradiction qui est un faux dilemme consistant à opposer tradition et sécularisation. Malgré une ambition bienvenue d'agiter le concept universel de la création, la faiblesse de *Magiciens de la terre* se traduit d'une part par l'ambiguïté de la notion de différence, qu'elle tente d'éviter à travers la similarité visuelle, et, de l'autre, par son incapacité théorique à justifier l'assemblage de toutes les œuvres appartenant à des régimes socio-culturels différents. En effet, quel dialogue peut-on construire — se demandait Jean Fisher — entre l'art occidental des galeries et les objets folkloriques destinés à un marché touristique européen ?
- 9 Cette question soulève les enjeux de la décontextualisation dont R. Araeen précise qu'il s'agit davantage d'un changement de paradigme sémantique que de contexte culturel ; ce dernier étant de toute façon inévitable. Sur ce point, Pablo Lafuente interroge l'exposition à travers le prisme du contexte en lien avec la figure de l'artiste. Afin d'échapper au modernisme et à ses déterminations socioculturelles, le terme artiste est abandonné au profit de magicien comme individu ayant des relations spécifiques avec le groupe et pourvu de la capacité de s'extraire des contraintes de son milieu. Pour vérifier cette hypothèse et dans le but de dégager un modèle spécifique à l'exposition *Magiciens de la terre*, il établit une comparaison entre celle-ci et *When Attitudes Become Form* (1969). Le but de cette exposition était de réunir plusieurs artistes pour mettre en valeur les différentes facettes de la créativité, là où *Magiciens de la terre* s'appesantissait sur l'égalitarisme entre les artistes invités. Sur la même teneur, l'exposition de 1989 est comparée à *Seven Stories about Modern Art in Africa* (1995), *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* (2001-2002), *The Other Story* (1989) et *Primitivism in 20th Century Art* (1984-1985).
- 10 Les deux publications explorent les modalités du changement de l'art depuis les années 1990, les relations entre l'artiste et sa pratique, les biens culturels et les institutions. Les lectures divergentes qu'elles exposent nous livrent deux enseignements. Le premier présente *Magiciens de la terre* comme un grain de sable coincé dans l'œil du modèle curatorial transculturel. Le mérite de l'exposition est en effet inséparable de ce qui l'accable, car elle désactive le complexe impérial tout en gardant sa mémoire. Cette contradiction est étrangement présente dans la métaphore ambiguë et récurrente de la carte qui allie rencontre, découverte, voyage et conquête. Elle se dégage également des témoignages contrastés de Frédéric Bruly Bouabré, Alfredo Jaar et Barbara Kruger. Le second enseignement montre la complexité d'une exposition prise entre la valeur de l'archive, le temps de l'histoire et le jugement du présent. Deux modes d'analyse s'affrontent ici. Si l'édition du Centre Pompidou — à force de détails techniques — tire un bilan du passé à travers le prisme d'une décennie de critiques, l'ouvrage édité par

Afterall Books place l'exposition dans son contexte historique à la lumière d'une histoire sociale de l'art. Il ressort de leur interaction une certaine complémentarité qui, en définitive, éclaire les circonstances et l'élaboration de *Magiciens de la terre* et montre la somme des paradoxes de son histoire.

NOTES

53. Ce rappel est une occasion pour le président du Centre Pompidou de placer la politique de son institution, relative à la globalisation de l'art, dans le sillage de l'exposition de 1989. Il s'agit du programme « Recherche et Mondialisation », de l'exposition *Paris-Delhi-Bombay* (2011) et du nouvel accrochage des collections de *Modernités plurielles* (2013).

54. <www.centrepompidou.fr/BibliographieMagiciensDeLaTerre2014>.

55. R. ARAEEN, « Our Bauhaus Others' Mudhouse », *Third Text*, 6 (3), 1989, pp. 3-14.

56. Voir J. FISHER, « Fictional Histories : "Magiciens de la terre" — The Invisible Labyrinth », *Artforum International*, 28, September 1989, pp. 158-162 ; T. MCEVILLEY, « Marginalia : Thomas McEvelley on The Global Issue », *Artforum International*, 28, September 1990, pp. 19-21.

57. Voir l'*interview* de Frédéric Bruly Bouabré par Lucy Steeds, le 26 avril 2008 (pp. 274-275).

58. Voir l'*interview* de Barbara Kruger par Lucy Steeds, en mars 2008 (pp. 286-287).