

La Rencontre

Revue des Amis du Musée Fabre



Songda OUEDRAOGO

Songda est né au Burkina Faso en 1964. Après des études de comptabilité, passionné par le dessin, il exploite en autodidacte les possibilités décoratives offertes par la pyrogravure sur calebasses, retaillées en objets utilitaires: gourdes, bols, lampes, barrettes, bracelets...

Son évolution esthétique l'amène à travailler de plus en plus sur des panneaux de bois dont les fibres, les irrégularités de texture guident sa démarche. Ces éléments «déjà là» vont lui indiquer les développements de sa composition. Si le support ne comporte aucune indication, il pose une forme aléatoire et la laisse se développer selon sa logique interne jusqu'au remplissage total de l'espace, faisant surgir à un œil, là un torse, emboîtant les formes, hommes, bêtes, arbres, paysage, dans une démarche quasi surréaliste (1), la technique de la pyrogravure, lente et laborieuse, permettant le vagabondage de l'esprit.

«Je ne conçois pas systématiquement l'œuvre finie avant de commencer à travailler... en tant qu'artiste, je suis une ouverture grâce à laquelle des choses qui n'existaient pas se révèlent d'elles-mêmes.»

Dans un premier temps cette démarche l'amenait à sursaturer l'espace du panneau. Aujourd'hui une certaine décantation s'est opérée. Dans des cadrages toujours serrés et inventifs, qui focalisent l'attention sur l'idée initiale et où le contraste du format conduit à l'élimination des développements seconds et marginaux, l'œuvre a gagné en sobriété dans sa composition et en force dans son propos.

«Cette liberté créatrice me permet d'intervenir, de transformer, de raconter une histoire, de faire passer un message dans mes portraits de la société.»

Telle œuvre se focalise sur les nouveaux riches, le goût de l'argent, telle autre évoque le statut de la femme dans la société du Burkina, telle autre encore stigmatise l'impuissance des gens devant la déforestation, catastrophe écologique dont ils sont largement responsables. Mais l'essentiel de sa création est marqué par de purs moments de tendresse, de jubilation et au fond d'espérance.

Dans l'Afrique et le nouveau siècle (Le Monde – 26/01/2001), le sociologue Ousman Blondin-Diop note que: «Les jeunes veulent une transformation radicale de leur sort individuel et collectif. Une transformation nécessairement mentale et culturelle, qui devra marquer la fin des habitudes d'assistance, de misérabilisme, et qui sera capable d'engendrer ou de réveiller des utopies stimulantes et mobilisatrices. Les jeunes africains veulent un idéal, un rêve africain.»

Par son œuvre, je crois que c'est à cela que contribue très profondément Songda.

J.Barrot

1) Songda raconte que ses œuvres provoquent souvent la désapprobation des gens qui l'accusent de vouloir rectifier la Création: «Dieu n'a pas fait le monde ainsi!»

Expositions

1985 – Première participation à une exposition collective – Maison des jeunes de Bobo Dioulasso (Burkina Faso)

1987 – Bénéficiaire d'une bourse à la création pour la participation au 1er salon international de l'Artisanat de Ouagadougou (participation renouvelée en 1994)

1991 – Commande publique de trois grands panneaux

1993 – Centre National d'Artisanat et d'Art de Ouagadougou (participation renouvelée en 2000)

1995 – Centre culturel Français de Ouagadougou – 1er S.A.G.A (participation renouvelée en 1996)

1999 – Galerie d'Art ZAKA, Ouagadougou

2000 – Biennale d'Art Naïf – Abidjan (Côte d'Ivoire) – Prix de la créativité.

*En couverture:
Songda Ouedraogo
Maternité*

La Rencontre

SOMMAIRE



- 1 **Editorial**
- 2 **Regards sur l'art africain**
Par J.J Lacoeuilhe

- 14 **A propos d'une statuette**
Par J.L Beaudonnet

- 15 **L'art contemporain au Burkina Faso**
Par Stéphane Eliard

- 22 **C'est austère, mais lisez...**
Par Gaby Pallarès

- Dossier: critique d'art
- 23 **Critique d'art, art difficile**
Par Raymond Perrot

- 25 **Dessacralisons la critique**
Par Florian Marin

La Rencontre

Revue trimestrielle éditée par
l'Association des Amis du Musée Fabre
7 rue Verrerie Basse 34000 Montpellier
Directeur de publication : Gaby Pallarès.
Comité de rédaction : E. Aujaleu -
G. Boisson - R. Mongorin - O. Moussiegt
J. Pallarès - R. Reyne
Conception graphique : R. Reyne
Impression : Offset Langudoc

Dépôt légal - 1er trimestre 2001.
Ce numéro de "La Rencontre" a été tiré
à 1950 exemplaires.

Bulletin ACTIVITES
Supplément joint à
La Rencontre

La place des Amis dans le futur musée

Pour mener à bien les travaux de rénovation et d'extension du Musée Fabre, un jury a choisi, le 26 janvier dernier, parmi les cinq dossiers retenus dans un premier temps, l'agence bordelaise Brochet - Lajus - Pueyo. La presse locale a présenté (parfois avec des erreurs) les grandes lignes du projet.

Nous avons demandé à Monsieur Hilaire, Conservateur du musée, de nous recevoir afin qu'on nous précise la place et la surface dont nous disposerions. Puisque - vous vous en souvenez sans doute - non seulement Monsieur le Maire avait annoncé au cours d'une réunion publique que les Amis y auraient "pignon sur rue" et que, par la suite, une réunion avec les responsables du musée précisait que nous serait octroyé un local de travail.

Monsieur Hilaire ne peut pas nous répondre en l'état actuel du projet, entré dans une phase de répartition affinée des surfaces. Il viendra le présenter lors de notre assemblée générale prévue pour le 26 avril. Nous pensons qu'à ce moment-là notre situation sera réglée, et ... correctement réglée.

Le conseil qui s'est réuni le 22 février a néanmoins décidé de s'adresser à Monsieur le Maire pour rappeler et préciser nos demandes.

Gaby Pallarès

REGARDS SUR L'ART AFRICAIN

LA REALITE EN QUESTION

JJ. Lacoeyllhe

Le réalisme...On peut faire des choses magnifiques avec ça. Mais à une condition: recommencer à voir la réalité, la voir comme personne ne l'a jamais vue, c'est-à-dire avec les yeux de notre temps.

Edouard Pignon



Statue pombia, de la société du poro-Sénoufo, Côte d'Ivoire. Bois, métal, cauris et pigments.

Page de droite Statue commémorative d'une princesse. Bangwa, Cameroun. Bois et pigments.

Alors que les arts désormais qualifiés de « premiers » viennent d'entrer au Louvre, il est intéressant de considérer le chemin qu'il a été nécessaire de parcourir pour arriver à une telle reconnaissance. Peu des objets connus il y a 500 ans sont parvenus jusqu'à nous, mais ils ont suscité des réactions et des écrits. En août 1520, découvrant l'art mexicain à Bruxelles, Dürer s'exclamait en admirant plus une facture qu'un art : « De toute ma vie, jamais je n'ai vu choses ayant autant ravi mon cœur que celles-ci. Car j'ai vu parmi elles d'admirables choses artificielles et me suis émerveillé de la subtile ingéniosité qu'il y avait là. Et ne sais comment exprimer les choses qu'il y avait là ». On imagine le choc alors ressenti devant tant de choses étranges et inconnues.

Les causes de cette longue éclipse sont multiples et il est nécessaire de faire la place à différents points de vue pour tenter de comprendre ce qui s'est passé en plus de 500 ans. Aujourd'hui, et ceci est nouveau, on en est venu à considérer que les images sont le produit de représentations mentales et que leur étude permet de révéler une culture. Mais pour qu'un objet soit reconnu comme beau par des étrangers à la culture dont il est issu, des chemins longs et tortueux sont nécessaires. C'est toute la question du regard et de la perception, du regard sur l'œuvre et sur l'Autre qui se trouve ainsi posée. « L'art est ce que le groupe social reconnaît comme tel à un moment donné » a dit Marcel Mauss et cela s'applique à toutes les époques.





*Statuette Lobi.
Côte d'Ivoire.
Bois.*

La découverte d'un monde nouveau

La découverte des objets africains date du milieu du XV^e siècle. A cette époque, les Portugais explorent progressivement la côte occidentale de l'Afrique noire que le pape leur a «réservée» en 1454. Ils y construisent des forts dont certains vestiges subsistent encore de nos jours, au Ghana en particulier. Le commerce de l'or et des épices est le principal enjeu. Certains ne sont pas insensibles au travail de l'ivoire, par contre les bronzes suscitent peu d'intérêt. Quant aux sculptures en bois, elles sont brûlées car ce sont des fétiches.

A la fin du siècle, les Espagnols découvrent l'Amérique suivis par les Portugais, les Anglais, les Français. Les conquistadores ne tarissent pas d'éloges sur le caractère monumental des cités, les édifices mayas, les temples aztèques. Ils sont impressionnés par la beauté des parures des caciques indiens, les jardins flottants, les mosaïques en plumes... C'est leur art de cour et ses merveilles qui intéressent. On admire le savoir-faire des artisans indigènes et dès 1526 on rapporte en Europe les premiers objets coloniaux fabriqués par des artisans aztèques mobilisés au service de la religion catholique.

Les pièces qui peuvent l'être, sont fondues pour récupérer l'or après que les incrustations aient été prélevées. Par contre, les statues, les objets rituels et les temples sont brisés. Le premier regard sur les arts premiers porte donc sur un savoir-faire dans un contexte commercial et religieux qui correspond à l'ascension de l'aristocratie guerrière et marchande de l'époque. Découverte d'un monde nouveau dans un univers mental clos.

L'époque de la Renaissance

L'Europe des XV^e et XVI^e siècles connaît des bouleversements fantastiques. C'est l'époque du Quattrocento et de la Renaissance... C'est une conception nouvelle de l'homme considéré comme la «mesure» de toute chose. On retourne aux sources antiques de la connaissance et de l'art. On reprend les éléments de l'inspiration de l'Antiquité païenne qui revit, confrontée aux valeurs chrétiennes, elles aussi repensées au travers de la Réforme et de la Contre-Réforme au XVI^e siècle. Le culte de la Beauté (la Vérité?) donne une certaine autonomie à l'art et le rôle de l'artiste dans la cité en est renforcé. Les découvertes techniques de l'imprimerie, de la gravure, de la perspective, de la peinture à l'huile sont de puissants moteurs d'évolution. Mais tout cela crée beaucoup de turbulences auxquelles les hommes et les sociétés doivent s'adapter.

La pratique des collections, qui n'est pas nouvelle, prend un véritable essor et touche divers érudits et hauts personnages. Objets d'un véritable culte, les vestiges de l'Antiquité prennent de la valeur et on se soucie de leur conservation. Les plus belles sculptures romaines incarnent la supériorité artistique de la civilisation antique et sont les modèles du Beau.

Les objets étranges, étrangers, du nouveau monde ne peuvent pas, eux, s'intégrer autrement que par le biais d'une valeur marchande. L'or, les pierres en ont une. L'objet travaillé n'en a pas parce qu'il est pour longtemps encore isolé de son contexte rituel et social. Ces sociétés jusqu'alors non identifiées, inconnues, différentes, ont d'abord été un sujet d'étonnement ; mais certains ont rapidement compris les profits qu'il était possible d'en tirer.

Sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest, ces aspects commer-

ciaux se sont développés à la moitié du XV^e siècle avec les Maures qui troquaient de l'or et des esclaves noirs emmenés au Portugal sur le vrai chemin du salut. Les échanges ont pris rapidement un aspect particulier avec le développement des mines et des agricultures coloniales aux Caraïbes et au Brésil, et avec la disparition des Indiens décimés par les maladies. Un commerce triangulaire Europe-Afrique-Amérique s'est instauré. La traite des noirs africains ne sera abolie en France qu'en 1848. Ces hommes ont donc fait l'objet pendant plus de trois siècles, d'un commerce au même titre que les objets de leur artisanat et de leur art. Louis XIV proclame d'ailleurs en 1685 dans le Code Noir: «déclarons les esclaves être meubles, et comme tels entrer en la communauté, n'avoir point de suite par hypothèque». Première confrontation, individuelle et sociale, à l'Autre et à l'altérité...

Des cabinets de curiosité

A partir de 1550, une nouvelle forme de collection apparaît avec les cabinets de curiosité. Ils correspondent à l'idée qu'il est possible de reconstituer le monde autour de soi en rassemblant des objets dans un lieu qui serait le point de rencontre des arts et des sciences. Les objets des cabinets de curiosité ont un rôle documentaire. A côté des antiquités et des pièces historiques, ils rassemblent des objets d'un type nouveau : curiosités naturelles ou artificielles, raretés exotiques, fleurs, fruits, animaux, fossiles et toutes sortes de bizarreries plus ou moins magiques. Comme des relations régulières existent désormais entre l'Ancien et le Nouveau Monde, une grande variété d'objets des cultures indigènes y figurent. Si le regard est bienveillant et parfois admiratif, les objets rituels sont exclus, cibles d'un jugement «moral».

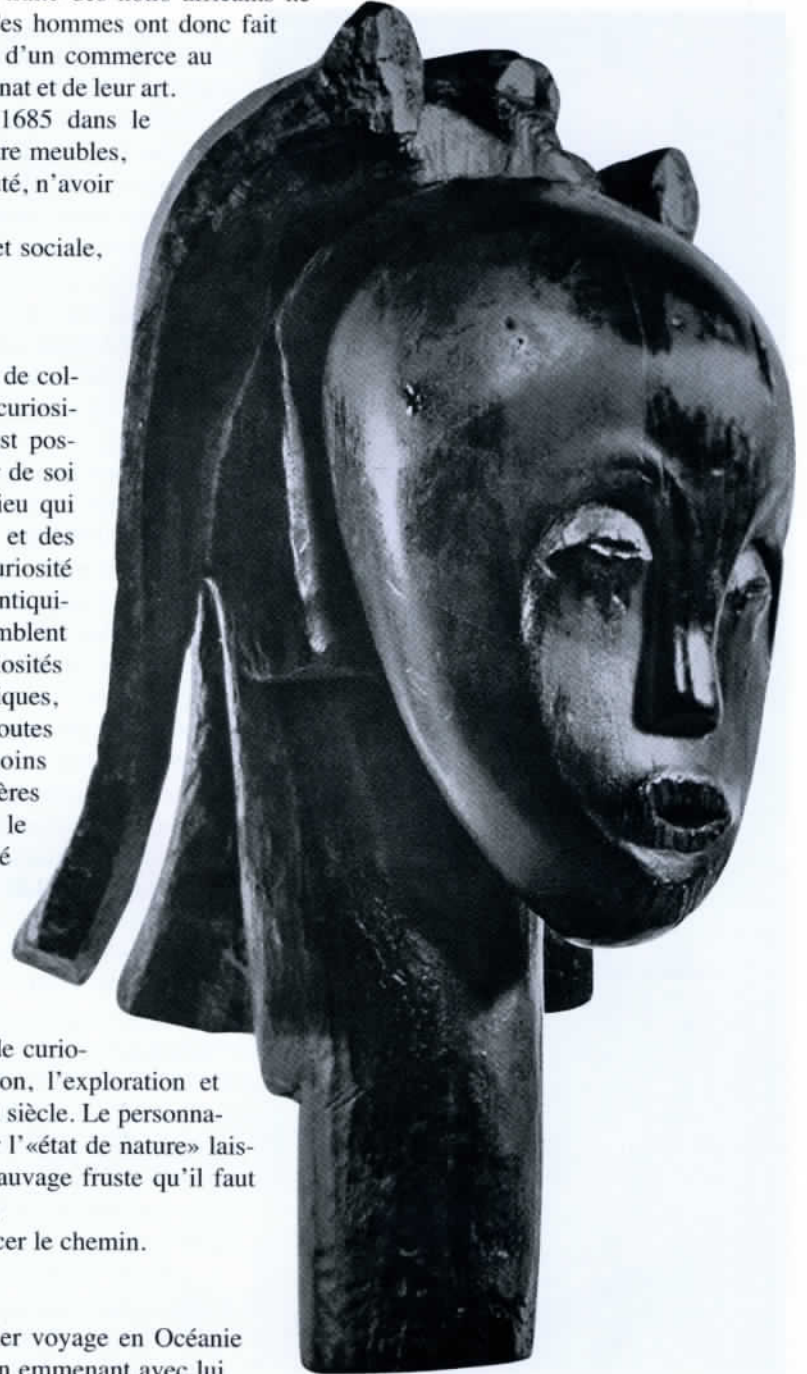
Jusqu'au XVIII^e siècle, les cabinets de curiosité entretiennent le goût, la réflexion, l'exploration et conduisent aux évolutions de la fin du siècle. Le personnage du «bon sauvage», la réflexion sur l'«état de nature» laissent rapidement la place à celle du sauvage fruste qu'il faut civiliser quand il n'en est pas indigne.

La curiosité continue néanmoins à tracer le chemin.

Des musées d'ethnographie

En 1768, Cook entreprend son premier voyage en Océanie pour la Royal Geographical Society en emmenant avec lui cinq géographes et un peintre paysagiste. Les premiers aspects scientifiques apparaissent. Le récit de ce voyage apporte des informations précises. Les objets déjà connus de l'univers occidental sont évidemment décrits avec un soin particulier. Par contre, les sculptures colossales de l'île de Pâques découverte en 1774, le laissent perplexe même s'il y décèle «un certain talent». La singularité des objets de toutes les régions visitées est difficile à appréhender.

L'objet de curiosité est devenu un objet scientifique qui doit être préservé pour témoigner de la diversité du monde. Le cabinet de curiosité cède la place au musée où la science seule a droit de cité. Le British Museum, créé en 1753, ouvre une gale-



*Tête Fang,
Gabon.*

Bois.

*Ornement de couvercle
d'une boîte en écorce
contenant le crâne et
des os d'ancêtre*

rie des Mers du Sud en 1780. Les musées publics se multiplient en Europe à partir des collections des princes. En France, à la Révolution, le musée devient le lieu où les richesses peuvent être conservées hors de leur contexte religieux, monarchique, féodal. Les produits des conquêtes peuvent y être entassés.

Le XIX^e siècle est considérablement marqué par Darwin. «De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle» paraît en 1859. On passe rapidement de l'évolutionnisme biologique à l'évolutionnisme social. Le sauvage devient un primitif figé dans le passé, sans histoire, mais l'appartenance à une même espèce s'affirme. On compare les peuples, on hiérarchise les cultures, les fractions de la race humaine. Pour cela, on en fait l'inventaire et la description.

Les collections ethnographiques doivent donc réunir exhaustivement tous les objets, qu'ils soient à usage domestique, religieux, militaire, agricole, économique. Pour cela, des expéditions sont mises sur pied. Un nombre très limité d'objets d'Afrique noire est antérieur à cette période. Avec la caution de la science, des pillages systématiques sont organisés. Ce n'est qu'en 1931 que Griaule et Leiris publieront des.

«Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques» destinées aux administrateurs coloniaux.

Dans toute l'Europe, de nombreuses sociétés d'ethnologie se créent en même temps que des musées d'ethnographie. En France, l'origine remonte au Musée Dauphin ouvert en 1830 dans les galeries du Louvre. Il devient le musée ethnographique du Trocadéro inauguré en 1878, mais beaucoup d'objets sont encore dispersés dans divers autres musées. Un peu avant, en 1862, le musée des Antiquités Nationales avait été ouvert à Saint Germain en Laye. Deux musées s'ouvrent donc à peu près à la même époque, l'un de notre préhistoire et l'autre de peuples considérés comme sans histoire. Le regard ethnographique apparaît, mais l'ethnocentrisme subsiste.

Des expositions universelles et coloniales

La deuxième moitié du XIX^e siècle est caractérisée par le colonialisme qui ne s'achève formellement qu'en 1960 avec l'indépendance des pays d'Afrique noire et surtout de l'Algérie en 1962. Des expositions universelles et coloniales sont destinées à justifier et à glorifier l'œuvre colonisatrice. Elles mettent en scène la vie des indigènes, allant jusqu'à en faire des phénomènes de foire. Exposant le caractère pittoresque et exotique de l'artisanat indigène, elles ignorent l'art et plus généralement la culture. Elles favorisent néanmoins les collectes muséographiques. L'Exposition internationale de Bruxelles de 1897 présente les collections d'objets du Congo belge et conduit à l'inauguration du musée de Tervuren en 1910. Une rupture se produit avec la reconnaissance par Ernst Grosse d'une «pulsion

esthétique» partagée par l'ensemble de l'humanité (The beginnings of Art, 1897).

Après la première guerre mondiale et la récession de 1929, les recherches sur les arts primitifs se développent en France et les colonies reviennent à la mode. En 1931, la mission Dakar-Djibouti, conduite par Griaule et Leiris, traverse l'Afrique de part en part et ramène un «butin» impressionnant. Pour conduire cette œuvre scientifique, la présentation a un peu changé: «Pour une grande nation coloniale comme la France, il y a un intérêt capital à étudier les peuples indigènes, à avoir une connaissance exacte et approfondie de leurs langues, de leurs religions, de leurs cadres sociaux». La



*Yâ Kamma, aïeule des
Dogous..
Dojou, Mali.
XVe/XVIIe siècles
Bois*

même année, l'Exposition coloniale est organisée au tout nouveau musée des Colonies. Les surréalistes réagissent violemment par un manifeste intitulé «Ne visitez pas l'Exposition coloniale» qui «exige l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux et des fonctionnaires responsables des massacres». Les artistes prennent la parole.

Des expositions aux musées modernes

Depuis le XIX^e siècle, les artistes sont confrontés au musée qui défend plus les valeurs de la tradition que les ruptures et les audaces. Les plus novateurs d'entre eux ne sont reconnus que tardivement, surtout en France. Les institutions ont du mal à reconnaître les nombreuses remises en cause dans le domaine de l'art.

En 1935, le Musée du Trocadéro ferme ses portes pour l'Exposition universelle de 1937. Il est remplacé par le Musée de l'Homme inauguré en 1938 et dirigé par Georges-Henri Rivière. Celui-ci joue un rôle fondamental. Venant du musée du Trocadéro et du musée des Arts et Traditions populaires, il fait une synthèse de ces expériences avec le concours des grands sociologues de l'époque: Marcel Mauss, Marcel Griaule, Michel Leiris, Denise Paulme. Il y développe des conceptions muséographiques tout à fait nouvelles. Il n'est plus question d'entasser des objets comme au XIX^e siècle. La présentation est allégée et l'objet est plus directement mis en valeur, même si des progrès sont encore nécessaires. Tout en restant dans le cadre de l'ethnologie, l'étude des contacts entre des cultures différentes devient prépondérante. «Comment je classe ce que je pense? Comment je pense ce que je classe?» dit un peu plus tard Georges Perec.

Ce n'est qu'en 1962, qu'André Malraux transforme le Musée des Colonies en Musée des Arts africains et océaniques. Depuis cette époque de nombreuses et importantes expositions ont été organisées par des musées ou des galeries. Mais c'est l'exposition en 1984 du Museum of Modern Art de New York intitulée «Primitivism in 20th Century Art» qui a réellement apporté la reconnaissance institutionnelle permettant aux arts primitifs d'entrer dans la catégorie des beaux arts. Le regard sur l'objet change.



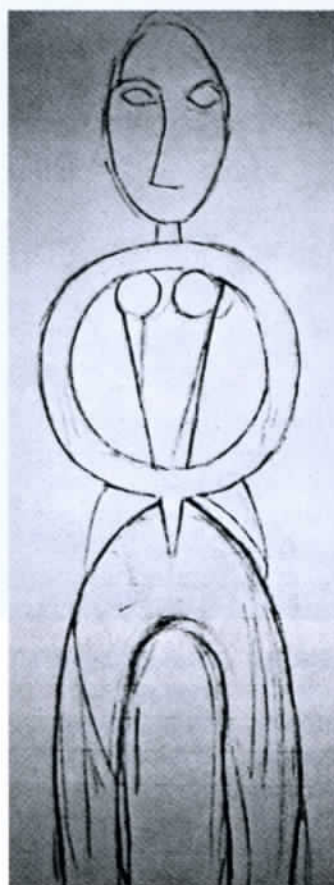
*Masque Nimba.
Baga, Guinée.
Musée Picasso.*



Objets ou images ?

Aux yeux des européens, les objets africains ont donc été des objets étranges, des objets commerciaux, des objets de curiosité, des objets scientifiques, des objets ethnographiques. Tout au long de ce processus d'évolution, ils n'ont pas été dissociés de l'utilisation domestique et religieuse qui en était faite hors d'Europe. Ils ont ainsi traversé 500 ans de notre histoire sociale et culturelle. Aujourd'hui l'institution leur reconnaît enfin une valeur artistique et le statut d'objet d'art qui sont consacrés par leur entrée au musée.

Devenus objets d'art, les objets africains ont acquis, pour les Européens, des qualités et des fonctions nouvelles qui correspondent à un regard nouveau. Selon Durkheim: «ce qui explique le caractère de l'œuvre d'art, c'est que les états intérieurs qu'elle traduit et qu'elle communique ne sont ni des sensations, ni des conceptions, mais des images». Comme tous les autres types d'objets énumérés ci-dessus, l'objet d'art est un objet qui est vu et perçu, dont nous nous construisons une image, fruit de notre imagination. Mais ici, elle est nouvelle. Elle apporte quelque chose d'inconnu jusque là. Elle traduit un rapport différent à l'objet. Ce n'est donc pas tant l'objet qu'il faut considérer mais l'image qu'il suscite si nous voulons continuer à rechercher peuvent communiquer les représentations du monde de l'occidental et de l'africain. Cette préoccupation est d'autant plus légitime que des peintres se sont intéressés aux arts primitifs au début du XX^e siècle. Des peintres imprégnés de l'esprit de leur temps et à la recherche de moyens d'expression nouveaux, libérés du poids de la tradition. La rencontre a pu avoir lieu parce que les peintres sont plus sensibles aux images qu'aux objets. Les images nous émeuvent. Elles sont censées nous permettre de voir une réalité absente par l'image qui en tient lieu. Elles ont des valeurs de représentation, de symbole, de signe. Elles sont censées véhiculer du sens pour aider à connaître le monde visible et invisible. Pour nous Européens, si l'image nous parle de ce qui est représenté, le christianisme nous a appris que l'image est le signe de l'Invisible, pour nous faire accéder au sacré et à Dieu. Puisque l'art africain nous est présenté dans les musées d'art, il faut chercher ce qu'il représente, quelles images il fait naître en nous, ce dont il nous parle, et surtout ce dont il parle aux Africains.



Un art de l'illusion

Les théoriciens du Quattrocento effectuent une révolution en cherchant à donner l'illusion de la profondeur de l'espace dans une œuvre picturale. Ce désir est relativement nouveau, mais il court depuis la fin du Moyen Age en architecture et en sculpture. En peinture, c'est la mise au point des lois de la perspective linéaire décrite vers 1475 par Piero della Francesca dans son traité *De prospectiva pigendi*. Le réel est susceptible d'être ordonné conformément à la raison. Alors, comment regarder des objets africains qui ne respectent ni les proportions ni nature et comment accepter un art qui déforme et stylise?

Jusque là, la peinture et la sculpture illustrent la Bible, succession d'images narratives qui expriment la pensée la plus abstraite dans le langage le plus concret. L'image est un signe visible de l'Invisible et l'esprit est mis en demeure de contempler Dieu dans sa transcendance. Les principales religions monothéistes occidentales interdisent la figuration de Dieu. Alors que la peinture byzantine obéit à des canons strictement religieux (icônes miroirs de l'in-

En haut:
Statuette Bambara
Mali.
Bois.

Acquise par Kahn-
Weiler avant 1914.

En bas:
P. Picasso,
Nu debout
1907

visible, l'humain et le divin), l'art catholique fixe à la Contre-Réforme (le Concile de Trente se termine en 1565) des règles qui ne sont pas celles de la perspective linéaire. Elles imposent la figuration d'un cheminement jusqu'à Dieu, une sorte de ligne reliant le croyant à Dieu dans les églises baroques avec leurs retables à trois étages. Un cheminement qui promet le bonheur pour plus tard au prix de divers interdits. Il n'est pas question de conformité du réel à la raison, mais d'effets dramatiques, décoratifs, exagérés et puissants qui unissent toutes les techniques au service d'une propagande.

L'art africain ne trouve pas sa place dans l'instauration d'un merveilleux catholique, alors que le savoir-faire des ouvriers indigènes va contribuer largement aux splendeurs du baroque sud-américain.

Un univers esthétique nouveau

La quête de l'illusion de la réalité ou du merveilleux utilise une autre découverte essentielle du XV^e siècle : la peinture à l'huile. Elle se révèle tellement supérieure que toutes les autres techniques en usage sont aussitôt abandonnées. Les supports changent aussi, bousculant les habitudes : les panneaux de bois d'abord, suivis par la toile qui sera rapidement adoptée. L'œuvre se détache du mur et devient «une fenêtre ouverte sur le monde» avec l'apparition du cadre, enveloppe de l'image. Un avantage essentiel de l'huile est d'offrir une gamme de couleurs beaucoup plus étendue. La variété des nuances des couleurs devient un moyen pour rendre les objets plus naturels et plus présents. Par le dessin et la couleur, avec les ombres, les dégradés, la texture, le peintre peut traduire sa connaissance de l'objet. Cela n'a rien à voir avec l'art africain qui utilise peu les couleurs et dans un sens différent. Le blanc y est souvent le signe d'une initiation ou montre la capacité ou le désir de communiquer directement avec le surnaturel. La peinture est par contre beaucoup plus importante dans les arts océaniques qui impressionneront tant les surréalistes.

Ces découvertes ont permis de renouveler considérablement le sujet de la peinture. Patenier inverse délibérément l'importance des éléments picturaux; le paysage occupe toute la toile et les personnages ne sont que des silhouettes perdues dans le paysage. La réapparition du portrait permet un développement nouveau: portrait psychologique, classique, maniériste. Il devient un genre important, tout comme la nature morte, avec ses règles et ses coutumes.

Peu à peu l'image participe de la connaissance. Elle peut être reconnue par le spectateur qui s'en souvient et qui reste libre de l'associer à d'autres déjà connues, ou d'en inventer d'autres nouvelles. Désormais, le monde visible peut être reconnu aussi bien que le monde merveilleux. Ainsi se découvre le plaisir de retrouver, de répéter une expérience visuelle dans une image condensée et...maîtrisée. La réalité peut coexister avec le merveilleux.



*Masque Dan.
Côte d'Ivoire.
Bois, filasse végétale
tressée.*

L'univers de l'art africain

La démarche est différente, peut-être opposée à celle de l'art africain. L'univers africain est peuplé par les ancêtres et les « esprits ». La réalité et le surnaturel coexistent en permanence, s'interpénètrent. Ils ne sont pas dissociés. L'art africain consacre cette coexistence. Lévi-Strauss a mis à jour la signification collective des masques. Les reliquaires et les statues contiennent le passé et ils intègrent aussi le futur de ceux qui referont les mêmes gestes, les mêmes rituels entretenant la même spiritualité.

Ainsi apparaît ce qui est fondamental dans l'art africain : cet art doit participer à l'intégration de l'individu dans le groupe et dans son environnement. Impossible d'oublier « Prophète Bregbo », ce film des années 60 de Jean Rouch qui raconte comment un jeune « récalcitrant » accepte finalement de réintégrer la communauté villageoise.

L'exécution des objets n'est en général pas l'apanage d'artistes expérimentés, même si certains artistes sont connus pour leur savoir-faire. Ces objets de culte ne sont pas sélectionnés sur leur valeur esthétique. Ils sont chargés de leur pouvoir par les hommes initiés qui ont le savoir, qui protègent contre la sorcellerie et les forces occultes néfastes. Ces mêmes hommes dispensent les rites initiatiques qui font acquérir les règles de comportement social, qui font découvrir l'histoire du clan et les mythes fondateurs. Par ces deux voies, l'initiation protège des forces invisibles dangereuses, elle apaise les peurs, elle assure la cohésion du groupe et sa pérennité. Les objets sont des médiateurs qui ne sont pas jugés pour leur beauté mais pour leur pouvoir et leur efficacité à résoudre des problèmes existentiels. Ils agissent donc sur les sensations et les sentiments, ce qui correspond exactement au sens du mot esthétique à son origine au milieu du XVIII^e siècle, même si ce n'est plus le sens dominant aujourd'hui. Partout, l'image esthétique exprime un plaisir face à un univers bon ou mauvais, réel ou imaginé. Plaisir renforcé par la parole, le chant, la danse etc...

L'art africain exclut toute fonction du spectateur. Il permet de saisir directement toutes les dimensions de ce qui est représenté. L'objet figure un tout et permet d'imaginer aussi l'intérieur d'un volume. L'art occidental au contraire, quand il est soumis aux lois de la perspective linéaire, produit du point de vue du spectateur, des images qui suggèrent, par habitude, les trois dimensions.

La fin des tabous

Faisons un saut dans le temps. En 1822, la photographie est inventée dans un petit village de Saône et Loire. Elle sonne comme un rappel à l'ordre, bien que le débat sur merveilleux et réalisme ait été déjà bien engagé au XVIII^e siècle. Sortant de leurs ateliers, les peintres découvrent la brutalité de la vie quotidienne et les papillotements de la lumière. Ils doivent trouver de nouvelles règles, de nouvelles valeurs, inventer un nouveau métier. Fidélité à l'environnement et aux sensations qu'il procure. L'univers africain, lui, ne l'a jamais ignoré!

Pour ces peintres, et particulièrement pour Monet, il s'agit de rendre ce qu'ils ressentent, ce qu'il y a entre le motif et eux. L'utilisation de la couleur et de la lumière par les impressionnistes conduit à faire du temps et de la durée un sujet majeur. Inutile de disserter sur la notion de temps si différente entre individus et plus encore entre cultures, pour imaginer que la représentation du temps n'est pas le meilleur



Tête Nok.
Nigéria.

Ve siècle Av. JC
Bois, filasse végétale
tressée.

point de rencontre avec l'Afrique... Mais voici ce que pense Apollinaire de l'expressionnisme: «l'ignorance et la frénésie, voilà bien les caractéristiques de l'expressionnisme. Ces absurdes essais picturaux rejoignent déjà dans les musées les chefs d'œuvre et les mal-œuvres qu'on y entasse pêle-mêle. Il y a place maintenant pour un art plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé»

L'utilisation de la caricature (avec Daumier), de la gravure (avec Valotton), l'attrait pour le japonisme remettent fondamentalement en cause les lois de la perspective linéaire. Ainsi s'amorce un changement essentiel par rapport à l'illusion codée socia-

lement à partir des perceptions. Une nouvelle attitude esthétique naît. Elle accorde à l'émotion une place primordiale. Cela n'est pas totalement nouveau mais l'expressionnisme devient un des aspects fondamentaux d'un art qui se fonde sur le non respect d'un code formel. Van Gogh est le premier héros qui ose imposer aux images du monde des déformations flamboyantes. Il n'est pas le seul. A peu près à la même époque, Munch réveille la sensibilité expressionniste germanique avec pas moins de scandale. «Je ne peins pas ce que je vois mais ce que j'ai vu». Cela change tout! D'autant que cette extrême fin du XIX^e siècle est riche en bouleversements. L'interprétation des rêves de Freud paraît en 1900... L'époque est à la recherche de ce qui constitue la réalité...telle qu'elle est vécue.



Picasso, la vraie rencontre

Au début du XX^e siècle, des peintres recherchent la part de nous mêmes que la culture occidentale s'est refusée à connaître et à figurer jusque là. Cette altérité qui est en nous (le «je est un autre» de Rimbaud), Matisse et d'autres la cherchaient dans la simplicité de l'art des enfants, des aliénés, des primitifs afin d'y retrouver la pureté des moyens.

Cézanne, avec ses simplifications drastiques de la forme, a réussi à obtenir des effets sculpturaux avec des plans décomposés en facettes colorées; mais attaché à la perception visuelle, il ne s'est pas avisé de l'existence de l'art tribal. Derain dont on connaît l'attrait pour l'art africain, a montré que des rapports de volume peuvent exprimer une lumière ou la coïncidence de la lumière avec certaines formes. Ce sont eux qui ont rendu la Rencontre possible.

Mais c'est le génie de Picasso qui l'a concrétisée avec l'acuité de son regard qui révèle et fait exister tout ce qui sous-tend l'image et aussi la sculpture africaine. Il dit à Françoise Gilot: «Mais je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que des hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils

Les Demoiselles.
Picasso
MOMA

servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues, hostiles, qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors, j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs». Nul doute que, pour Picasso, le primitivisme est un retour à l'essentiel, à l'homme où qu'il soit.

L'année 1907 est cruciale. C'est l'année des *Demoiselles d'Avignon*. Après les périodes bleue et rose, Picasso est tenté par les formes sculpturales. Comme Matisse, il dessine d'un trait l'orbite et le nez qu'il rabat sur le visage.

Mais il réagit très vite contre la frontalité et les aplatissements de Matisse en cherchant au contraire à restaurer les volumes sur la toile. Il accentue les ombres, puis les figure par les nuances du brun et de l'ocre et enfin par des griffures, des hachures. Dans les *Demoiselles*, on retrouve les trois étapes de son évolution, avec à gauche le profil « recréusé », au centre les deux nus de face avec la simplification des signes et l'aplatissement des volumes et à droite enfin les deux nus de la troisième manière, africaine, avec la saillie des formes et des plans et l'approfondissement de la perspective. Toute cette période est placée sous le signe du volume dessiné par le graphisme et la couleur. L'évolution plastique a pris une telle force que Picasso supprime le marin et l'étudiant en médecine portant une tête de mort qui étaient initialement à gauche de la toile. Cette figuration symbolique et narrative n'est plus nécessaire pour l'expression d'une réflexion intellectuelle sur le désir et la mort. Tout cela est à l'opposé du style de Matisse, tout comme ce bordel de la rue d'Avignon s'oppose à *Luxe*, calme et volupté.

Il existe une polémique sur le lien entre les *Demoiselles* et l'art nègre : Picasso connaît-il l'art nègre avant de terminer la toile? Qu'importe! On peut admettre avec vraisemblance qu'il ne s'agit pas d'imitation mais de « justification » pour reprendre un mot de Picasso lui-même. Ce rapport serait fondé sur l'intensité de l'expression, ce que Picasso nomme magie et exorcisme, ce qu'il accuse Matisse de ne pas avoir compris. Malraux rapporte que Picasso lui aurait dit: «J'ai compris pourquoi j'étais peintre... Les *Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause de la forme: parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui!»



P. Picasso, Tête de femme (Marie-Thérèse Walter) 1931-32 Bronze. Après des siècles de regards froids et distants, l'art africain a pu commencer à prendre place dans l'univers occidental. Grâce à Picasso, une communauté de peurs, de désirs, d'émotions a révélé une correspondance psychique et esthétique. Il est devenu possible de considérer les objets africains non comme des choses mais

comme une relation possible et non plus refusée avec nous même et avec ce qui nous entoure. De nombreux artistes ont trouvé là une caution à leurs recherches et le droit de tout oser. Les spectateurs ont appris à changer leurs regards, à se libérer de la figuration narrative, à percevoir l'intensité d'expressions diverses. Il est devenu possible de faire coexister dans les mêmes lieux des œuvres et des idées issues de systèmes de pensée très variés. Avec le temps, la rencontre d'univers différents devrait aller encore plus loin car beaucoup de chemin reste à parcourir pour que tous les métisages soient possibles et acceptés.

Quant à l'art africain, il continue à se pratiquer dans les villages et aussi dans les centres d'artisanat où il peut donner des images hybrides comme à l'époque coloniale. En même temps, un art nouveau, différent, postcolonial, obsédé par le présent du continent noir, se développe dans les villes. Il s'intègre de plus en plus dans le marché international de l'art.

Bibliographie :

- RUBIN William (sous la direction de) – Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle – Edition française sous la direction de Jean-Louis PAUDRAT - Flammarion – 1987 – 703 pages
- FALGAYRETTES-LEVEAU Christiane (sous la direction de) – Arts d'Afrique – Musée Dapper – Gallimard – 2000 – 359 pages
- FAGG William – Sculptures africaines, les univers artistiques des tribus d'Afrique noire – Fernand Hazan éditeur – 1965 – 123 pages
- LAUDE Jean – Les arts de l'Afrique noire – Le Livre de Poche – 1966 – 381 pages
- DEGLI Marine et MAUZE Marie – Arts premiers, le temps de la reconnaissance - Découvertes Gallimard – 2000 - 159 pages
- DAGEN Philippe – Le peintre, le poète, le sauvage – Flammarion – 1998 – 286 pages
- HOLAS B. – Sculptures ivoiriennes (introuvable aujourd'hui)
- EINSTEIN Carl – La sculpture nègre – L'Harmattan – 1998 – 121 pages (la 1^o édition en allemand date de 1915)
- AUJALEU Edouard – L'ethnologue et l'esthète – La Rencontre n°16, p. 6-8, 1991
- DELACAMPAGNE Christian – La découverte de l'Afrique ou « l'Art Nègre » vu par les Blancs – La Rencontre n°16, p. 3-5, 1991
- STERCKX Pierre – De l'art moderne aux arts premiers – in Télérama hors série : Les arts premiers entrent au Louvre, p. 40-51, 2000
- RHODES Colin – Le primitivisme et l'art moderne – Thames et Hudson – édition française de 1997 – 216 pages
- PRICE Sally – Arts primitifs ; regards civilisés – Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts – 1989 – 208 pages
- SPIES Werner – Picasso sculpteur – Centre Pompidou – 2000 – 442 pages
- MAILLARD Robert (sous la direction de) – Dictionnaire universel de la peinture – Dictionnaires Robert – 1975 – 6 vol.
- AUMONT Jacques – L'image – Nathan Cinéma – 1999 – 248 pages
- TISSERON Serge – Psychanalyse de l'image – Dunod – 2^e édition 1997 – 222 pages
- NANCY Jean-Luc – Le Regard du portrait – Galilée – 2000 – 90 pages
- PIGNON Edouard – La quête de la réalité – Denoël – 1966 – 186 pages
- TOSATTO Guy et coll. - L'ivresse du réel, l'objet dans l'art du XX^e siècle – Carré d'Art de Nîmes – 1993 – 207 pages
- PRAT Thierry, RASPAIL Thierry et coll. - Partages d'exotismes - 5^e Biennale d'Art contemporain de Lyon – 2 vol. - 2000
- NEYRAT Yvonne – L'Art et l'Autre, le miroir dans la peinture occidentale – L'Harmattan – 1999 – 269 pages
- DUBY Georges – An 1000, an 2000, sur les traces de nos peurs – Textuel – 1995 – 141 pages
- KASFIR Sidney Littlefield – L'Art contemporain africain – Thames et Hudson – 2000 – 224 pages



A propos d'une statuette Luba-Shankadi du Zaïre

Par Jean-Louis Beaudonnet

Cette figure féminine mesure 29 cm de haut, elle se cale bien dans le creux de la main. Comme beaucoup de sculptures africaines, elle invite à la caresse, au toucher répété qui vient polir les formes et patine par endroit le bois. Il s'en dégage cette odeur particulière accompagnant si souvent les masques, statuettes ou objets usuels venant du continent africain. Fragrance indéfinissable ne venant pas seulement des huiles de palmes et des fumées de feux variés qui accompagnèrent sa « vie active ». Taillée dans un bois tendre et léger, elle se caractérise surtout par le traitement géométrique de ses formes. Au premier regard, la figurine peut sembler naïve et même simpliste, cependant, dès que l'œil s'attarde, il est séduit par une grande élégance dans l'attitude sobre du corps. Elle résulte de cet équilibre entre le buste et les jambes. Tous se présentent comme un ensemble de prismes quadrangulaires s'imbriquant naturellement en un mouvement venant soutenir le bloc carré et simple – comme l'abaque d'une colonne dorique – constitué de la poitrine et des épaules. De profil, la courbure du dos se retrouve dans celle des jambes comme pour apaiser cette force massive presque hiératique qui s'impose de face, accentuée par la présence prégnante de l'abdomen triangulaire venant pointer à l'endroit d'un nombril absent.

Dans la stylisation de leur forme, les statuettes et les masques provenant du Zaïre présentent le plus souvent une prédilection pour les courbes, c'est le cas par exemple chez les Songye, les Kuba, les Salampasu, les Lele ou encore les Pende. Cette petite sculpture Luba-Shankadi, venant du nord du Zaïre, se démarque nettement par son style à la structuration géométrique plus anguleuse qui ne se retrouve pas de façon aussi radicale dans la production traditionnelle des Luba. Elle est moins figurative et se rapproche davantage formellement de celle des Mbuun par exemple. Son aspect cubiste, pour nous européens, ne peut que nous interpellier et ce n'est certainement pas pour rien qu'une de ses semblables est reproduite dans l'ouvrage le Primitivisme et l'art du 20^{ème} siècle, sous la direction de William Rubin et aussi dans l'Art Africain de Jacques Kerchache.

Dans la statuaire africaine, l'aspect formel n'est jamais dissocié de son rôle symbolique. Ici, c'est une jeune femme qui est présentée. Sa coiffure complexe, délicatement sophistiquée, composée de différents chignons parallèles est caractéristique de cette représentation de la féminité. Elle contribue à affirmer la gracilité sensuelle du visage en losange, prolongeant la ligne du menton.

La femme Luba est celle par qui la vie arrive. Elle donne la vie et la protège. Elle est placée comme un vecteur qui attire les énergies cosmiques sur la terre en se trouvant au confluent des forces spirituelles agissant sur le quotidien des habitants du village. Pour la communauté sociale, elle tient ce rôle de transition tout comme le forgeron a une place à part également, car il extrait le minerai de la terre pour lui donner vie en le transformant en métal. En quelque sorte, celui-ci est considéré comme la femme du village et suscite un grand respect. L'anneau métallique autour du cou de la statuette vient nous rappeler ce lien entre le bois venant de la terre comme le fer, tous deux transformés par la main de l'homme qui est mis au monde par la femme dont le ventre forme ce losange, symbole chez les Luba de la rencontre entre la lune et la terre. Celle-ci venant féconder celle-là...

L'ART CONTEMPORAIN AU BURKINA FASO

Par Stéphane Aliard



BABS,
«Ciné Riale», 2000.
Acrylique sur toile,
45X30 cms

Un contexte peu propice.

Il est souvent question, au sujet de l'art contemporain occidental, de "style international". Les grandes biennales internationales illustrent ce phénomène de façon exemplaire. Celui-ci tient autant à l'uniformisation des modes de vie et des rapports à la culture dans les pays technologiquement avancés qu'à celle des enseignements dispensés dans les écoles d'art et dans les universités. Les jeunes artistes ont pratiquement tous étudié les mêmes grandes œuvres du passé et lu les mêmes ouvrages théoriques. Cela tient aussi aux modes de mécénat, de commercialisation et d'exposition des œuvres, identiques – à quelques nuances près – de Paris à New York en passant par Londres ou Berlin. S'agissant de l'art africain contemporain, nous abordons une réalité beaucoup plus éclatée. Les pays africains ne sont pas tous également dotés en infrastructures culturelles et en politique de soutien public aux arts plastiques. Ils n'offrent pas tous un espace social et économique dans lequel un marché de l'art contemporain peut se développer naturellement. Un pays comme le Sénégal a pu, dès son indépendance mettre en œuvre une politique culturelle efficace dont la biennale de Dakar est l'un des plus beaux résultats. D'une façon générale les pays côtiers d'Afrique de l'Ouest sont mieux équipés (on pense aux écoles et aux musées de Dakar, Kumasi ou Abidjan) et offrent des espaces de développement des milieux de l'art plus dynamiques que les pays de l'intérieur. Le Burkina Faso est un pays enclavé qui, en outre, a longtemps souffert d'une instabilité politique chronique qui reléguait naturellement les questions culturelles au second plan. Ce n'est que depuis quelques années qu'il existe un véritable ministère de la culture. Cependant, les artistes burkinabè ne sont pas encore vraiment présents sur la scène internationale et rarement cités dans les ouvrages consacrés à l'art africain contemporain. Mais l'évolution rapide qu'a connue ce pays dans le domaine des arts plastiques ces dernières années, laisse entrevoir clairement qu'il ne s'agit pas là d'une fatalité.

En 1983, Thomas Sankara accédant au pouvoir grâce à un coup d'état militaire, rebaptisa la Haute-Volta qui devint le Burkina Faso. Le nouveau régime révolutionnaire vit dans la culture un puissant vecteur de diffusion idéologique. Il s'attacha à la mise en valeur de la culture nationale : il s'agissait de reconquérir une identité et une fierté nationale. Il s'agissait également de promouvoir l'image du pays à l'étranger. Dès lors, de nombreuses manifestations culturelles déjà existantes furent réinvesties d'un sens et d'un souffle nouveau, d'autres furent créées. Cela engendra un dynamisme qui, ajouté à l'injonction qui leur était faite de

chanter les louanges du peuple et de la culture burkinabè, incita les artistes, en cette période d'enthousiasme populaire, à redoubler de créativité. Sur le plan des arts plastiques, le soutien de l'Etat consista essentiellement en une politique de commandes publiques de statues et de monuments commémoratifs, une mise en place de bourses pour les artistes, l'introduction des disciplines artistiques à l'école, etc. Blaise Compaoré, actuel président du Burkina et successeur de Thomas Sankara, ne modifiera pas fondamentalement la politique culturelle du pays. On notera cependant quelques initiatives, certaines louables, d'autres critiquables telles que l'abandon de la sollici-

tation idéologique à l'endroit des artistes ou le retrait des arts plastiques des matières enseignées à l'école. Il s'attacha surtout à maintenir et à développer les structures et les manifestations déjà en place. Les plus importantes étant les Semaines Nationales de la Culture (SNC), le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO), le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO.) La vie culturelle burkinabè compte en outre de multiples manifestations associatives liées à la tradition telles que les festivals de masques, les symposiums de sculpture, etc.

Globalement, le cinéma et les arts vivants tels que la musique, le théâtre, et les manifestations

traditionnelles font l'objet d'une grande attention de la part des pouvoirs publics. Ils y voient, en effet, le moyen d'assurer la promotion d'une identité culturelle nationale tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. Le soutien aux arts plastiques contemporains se limite à l'organisation de grands prix nationaux de peinture et de sculpture qui visent à récompenser les artistes mais qui ne peuvent tenir lieu de structure durable. En guise de lieu de formation, le pays s'est doté en 1967 d'un Centre Nationale d'Artisanat d'Art (CNAA.) Celui-ci est un centre de formation pluridisciplinaire n'établissant pas de vraie distinction entre l'art et l'artisanat. Il n'a pas, d'autre part, vocation à organiser des expositions, ni à accueillir de collections, néanmoins, il joue un rôle important dans la formation de nombreux artistes. Aujourd'hui, le pays attend toujours une réelle politique de soutien aux arts plastiques, un grand musée national comprenant un département réservé à l'art moderne, une école d'art ou un véritable département Arts Plastiques à l'université. Avec le SIAO, on pouvait espérer une évolution dans ce sens, mais il s'agit d'un salon d'artisanat qui relève du Ministère du Commerce, de l'Industrie et de l'Artisanat et non pas de celui de la Culture. Il n'a pas vocation à jouer le rôle d'une biennale d'art contemporain ni même à assurer la promotion des artistes burkinabè.

Les changements.

Dans les années 1980, il existait un certain nombre d'artistes au Burkina Faso, mais rares étaient ceux qui vivaient de leur art. Ainsi le peintre Paul Darga dut concilier son emploi au Ministère de la Culture avec sa pratique de la peinture. Abou Traoré, sculpteur de Bobo-Dioulasso, poursuivant en cela la tradition familiale, produisait – et produit toujours – des figurines artisanales pour les touristes en marge de son travail de création. D'autres oscillèrent entre l'art et l'artisanat comme Noufou Ouédraogo ou sont parti à l'étranger comme Clément Ouezzin Coulibaly qui s'installa à Paris. Quelques uns s'en sortirent mieux comme Guy Compaoré et Ky Siriki qui complétèrent tous deux en Italie une formation commencée au CNAA pour le premier et à l'école des beaux-arts d'Abidjan pour le second. Ces deux derniers exceptés, rares furent ceux qui, dans ces années-là, purent aller à l'étranger pour se former ou même exposer leurs œuvres. Malgré la présence de quelques artistes étrangers de passage ou installés sur place tel que le peintre français Blaise Patrice, l'ouverture sur le monde des artistes burkinabè



*Drah'man Chérif,
Photophore, 2000.*

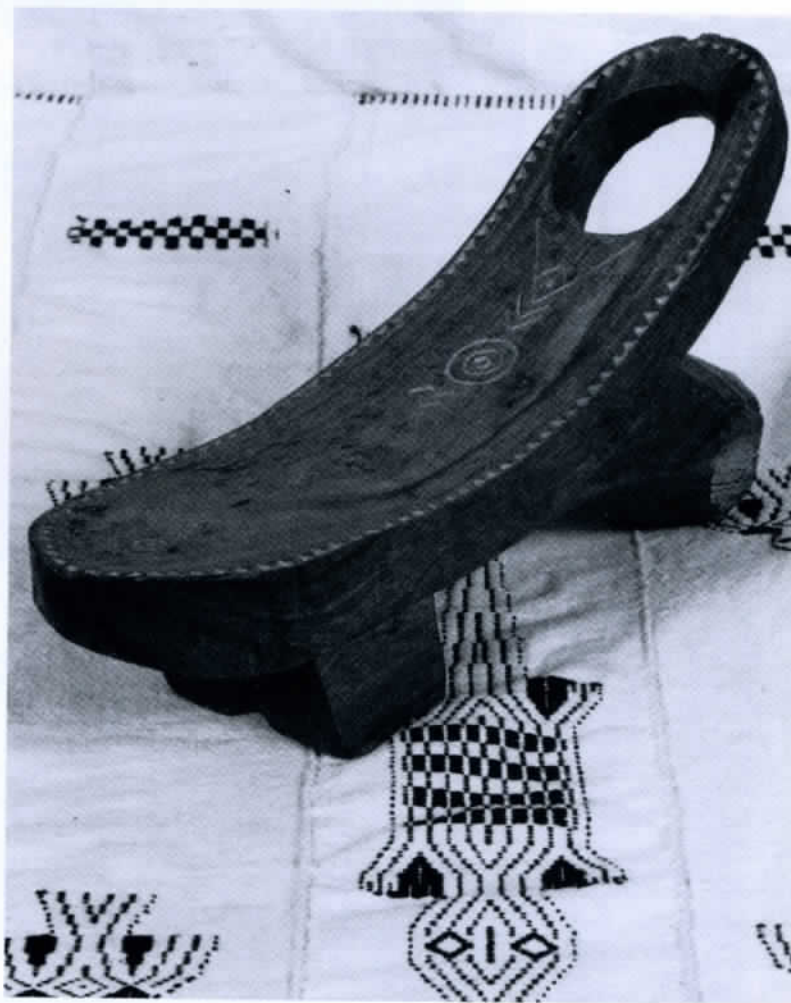
était limitée. Le manque de moyen les empêchant de voyager, le manque d'infrastructure d'accueil et d'exposition n'encourageant pas les artistes étrangers à venir exposer au Burkina.

Mais la situation évolua progressivement. Blaise Patrice organisa des expositions à l'étranger, en Allemagne notamment, ainsi que des stages au Burkina visant à élargir le vocabulaire formel des artistes. En 1989, Ky Siriki fut à l'instigation du symposium international de sculpture sur granit de Laongo qui attira des sculpteurs du monde entier. Toujours dans une logique d'ouverture, le directeur du Centre Culturel Français de Ouagadougou en poste au début des années 1990, Guy Maurette, mit en place une manifestation nommée Ouag'art. Celle-ci avait pour but de permettre aux artistes burkinabè de rencontrer leur homologues nigériens, togolais, béninois, maliens ou européens et, en même temps, de former de nouveaux talents. Cette manifestation était organisée selon plusieurs modules : débat-conférences, formations, expositions. Les diverses éditions de Ouag'art eurent plusieurs conséquences durables. La première fut de former une génération de jeunes artistes dont beaucoup provenaient du monde de l'artisanat et désiraient sortir des schémas souvent répétitifs de leur discipline. Ce fut entre autre le cas de Saliou Traoré, frère cadet de Abou Traoré, lequel fut d'ailleurs animateur d'un stage de sculpture.

Une autre conséquence des rencontres de Ouag'art fut que, parmi les artistes étrangers invités, certains introduisirent au Burkina des pratiques qui n'avaient pas cours et ouvrirent ainsi de nouveaux horizons techniques et formels aux stagiaires. Lors de l'édition de 1998 de Ouag'art, le stage de design qui eu lieu à Gaoua, en pays Lobi dans le sud du Burkina, animé par le designer français François Kiéné, eut un impact considérable. Il fut à l'origine du développement de cette discipline dans un pays déjà riche d'une grande tradition de l'objet fonctionnel en milieu rural (que l'on songe à la sculpture de sièges, à la poterie, etc.) Avec des artistes comme Vincent Bailou, Draïman Cherif et beaucoup d'autres, car presque tous les sculpteurs sont également designers, cette créativité traditionnelle semble aujourd'hui trouver ses prolongements modernes.

Cependant quel que fut le rayonnement de ces manifestations, il manquait toujours au Burkina Faso des lieux permanents de formation, d'exposition et de commercialisation des œuvres. En 1994, ce vide fut partiellement comblé par

l'inauguration dans le quartier de Gounghin de la fondation Olorun. Celle-ci assure la formation, la promotion et la diffusion des œuvres des artistes qu'elle accueille. La fondation est engagée dans divers programmes socioculturels en Europe et aux USA, elle est, de surcroît, riche de nombreux contacts à l'étranger. Elle permet ainsi aux artistes de toucher des clients au-delà du cercle d'expatriés qui constitue l'essentiel du contingent d'acheteur et de collec-



tionneurs. Les burkinabè eux-mêmes, ceux qui du moins en auraient les moyens, étant encore peu sensibilisés à l'art moderne. Dans la foulée d'autres lieux ont vu le jour comme la galerie Farafina, seul espace privé dévolu à l'art contemporain tenu par un Burkinabè. Ce fut ensuite l'espace culturel Zaka qui, jusque là lié aux arts vivants, se dota, en 1998 d'une galerie. Ce nouvel espace a su, à l'instar des autres lieux, accueillir des artistes étrangers tels que le Togolais Sokey Edorh ou organiser des manifestations hors les murs comme « expo 2000. » D'autres initiatives sont à mentionner comme

*Vincent Bailou,
Tabouret, 1997.*

la publication par Elisabeth Mouillé et le peintre Christophe Sawadogo d'un Catalogue des artistes plasticiens au Burkina Faso. Celui-ci est le fruit d'un « stage de critique d'art » organisé pour les étudiants en art et communication de l'université de Ouagadougou et animé par le professeur et critique d'art sénégalais, Iba N'Diaye Diadji. Il faut encore signaler diverses manifestations comme le symposium de sculpture de Boromo des frères Konaté eux-

contemporain ou de la réintroduction de l'enseignement artistique à l'école – ne manquent pas et traduisent le dynamisme qui anime le milieu de l'art burkinabè. Mais au-delà de toutes ces initiatives, il faut garder à l'esprit que ce dynamisme repose, bien entendu, au premier chef, sur le travail des artistes eux-mêmes.

Les artistes aujourd'hui

Parmi les sculpteurs, nous avons cité Ky Siriki, sculpteur né dans les années 50, qui se dis-



*Sambo Boly,
«Les dormeurs», 1999
Technique mixte
70X80 cms*

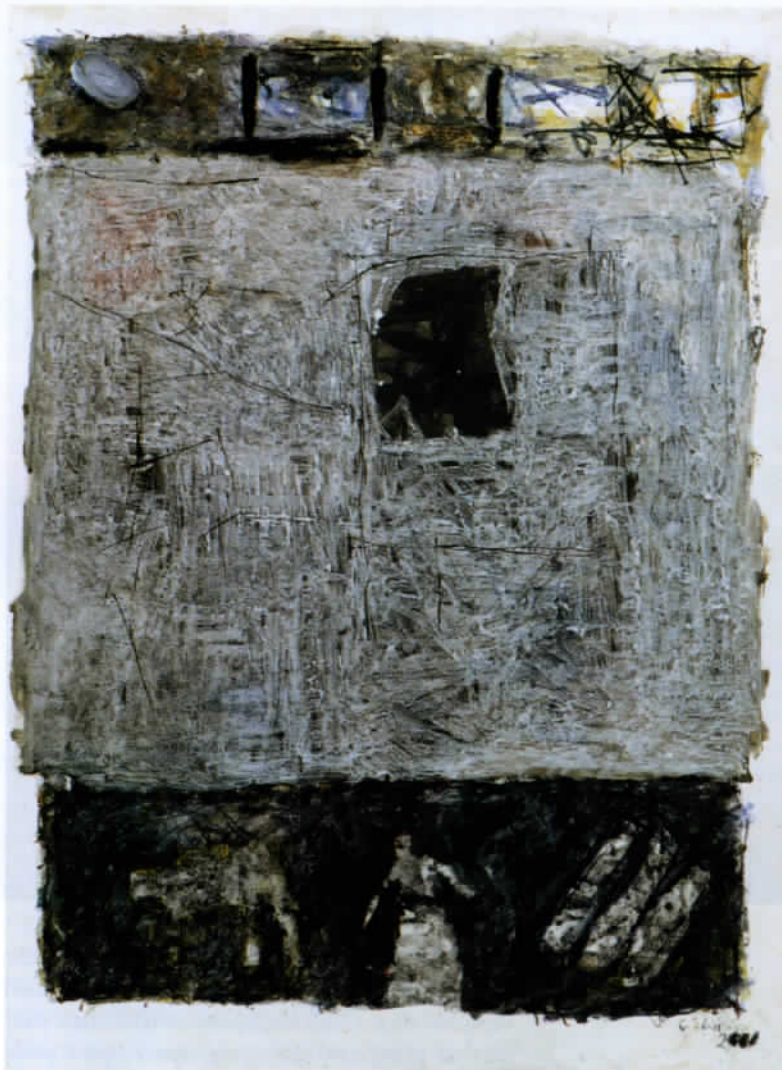
mêmes sculpteurs ou celui qu'une association toulousaine, « Terre Blanche », organise à Bobo Dioulasso. Depuis quelques années maintenant, on peut voir sur certains sites Internet les œuvres de nombreux artistes. En outre, de multiples associations d'artistes, de critiques d'art et de designer, voient régulièrement le jour. De même, les projets d'artistes – qu'il s'agisse de la mise sur pied d'un centre d'art

tingue par un travail sur le bronze faisant intervenir de nombreux éléments. Les uns traditionnels, comme les signes et les écritures anciennes, les autres naturels, la forme d'une branche, par exemple, sont associés dans le bronze. La grande modernité de ces œuvres-fétiches tient justement dans cet assemblage, moins hétéroclite qu'il n'y paraît. Guy Compaoré, artiste de la même génération, pro-

duit des œuvres, abstraites ou figuratives, en bois ou en pierre. Pour être plus classiques et peut-être moins surprenantes, elles n'en traduisent pas moins une solide maîtrise technique et la pleine possession d'un vocabulaire formel bien assumé. Parmi les plus jeunes, on trouve des artistes comme les frères Traoré. Abou, l'aîné, travaille à Bobo-Dioulasso ; il produit des formes abstraites dynamiques mêlant le bois et le métal. Lorsqu'elles sont figuratives, ses œuvres sont d'abord celles d'un artiste exigeant, qui ne sacrifie à rien, surtout pas à l'anecdote, la forme pure. Il faut nuancer ce propos avec son frère cadet, Saliou, chez qui on retrouve quelque chose de plus discursif. Qu'il s'agisse de son travail sur les masques ou de ses fameuses figures représentant les victimes des mines antipersonnel, projet qu'il mène en commun avec son ami Allassane Drabo, Saliou ne se contente pas de rendre la vie à des pièces mécaniques. Il dit aussi quelque chose, par le langage des formes, sur l'évolution de la culture burkinabè ou sur les drames qui déchirent l'Afrique. Il est très proche en cela de son ami Allassane Drabo qui refuse lui aussi de séparer l'éthique de l'esthétique. Autant on peut lire dans les œuvres de Saliou l'héritage métallique d'une grande famille de forgerons, autant on peut repérer chez Allassane Drabo les traces de son apprentissage dans l'atelier de Guy Compaoré. Mais là où ce dernier traite la pierre ou le bois en courbes et en rondeurs, Drabo n'hésite pas à jouer de formes plus agressives. A cette liste de sculpteurs, on peut rajouter Sam T. Michel qui réalise des sculptures figuratives très réalistes, en béton peint, grandeur nature ou plus grandes. Il s'agit souvent de personnages, qui là encore, illustrent les positions morales de l'artiste. Sam T. Michel est le seul, à l'heure actuelle à utiliser cette technique au Burkina. On signalera encore Moussa Kaboré qui, à travers son œuvre, fait évoluer l'art du bronze à la cire perdue (qui est la grande spécialité de l'artisanat burkinabè) vers des voies plus modernes et formellement plus audacieuses.

La peinture connaît un statut paradoxal au Burkina Faso où il n'existe pas vraiment de tradition picturale. En revanche, les peintres jouissent d'un succès relativement plus important que les sculpteurs car leurs réalisations trouvent plus facilement acheteurs en raison du faible encombrement des toiles par rapport aux sculptures lourdes et volumineuses. Comme la majorité des sculpteurs, les peintres sont avant tout des formalistes. Qu'il s'agisse du courant abstrait ou d'une figuration qui, de toute façon,

ne concède que peu au réalisme photographique, il existe des constantes formelles et chromatiques qu'on retrouve d'ailleurs dans toute la sous-région. Leurs couleurs de prédilection sont par exemple, celles qu'offre la terre, dans toutes ses gammes, du blanc (kaolin) au rouge (latérite.) Le rouge-brun étant de loin la couleur la plus présente en brousse comme en ville, il est naturel qu'on la retrouve dans la grande majorité des toiles. Sur le plan des



formes, on retrouve des similitudes du même ordre. On chercherait en vain par exemple des abstractions géométrisantes répondant à des principes de construction logiques, comme on en trouve chez Mondrian ou les artistes minimalistes. Les Burkinabè sont dans une toute autre logique : celle du déchiffrement de signes plus ou moins ésotériques. La composition est un art de la négociation, un art du déchiffrement des mystères du Monde, par le jeu de l'agencement des éléments dans l'espace de la toile.

*Christophe Sawadogo,
«Le temple», 1999
Technique mixte
130X90 cms*

Il suffit d'entendre les artistes abstraits comme Fernand Nonkouni, Sama, André Sanou ou certains figuratifs, pour mesurer l'importance de la part de spirituel qui rentre dans leurs œuvres. Mais il n'y a pas que le spirituel dans l'art. D'autres artistes, comme Boly Sambo, traitent de la tradition avec un recul et une distance à la fois respectueux et humoristiques. Cet artiste, musulman convaincu formé à l'école coranique, n'hésite pas à dénoncer les tartufes et

Parmi les plus originaux, on trouve Songda, qui affirme modestement qu'il se borne à transcrire ce qui passe à travers lui. Concrètement, il se contente de suivre les contours des traces naturelles (fibre, nœuds, tâches, etc.) de sa plaque de contre-plaqué. Il en résulte un motif graphique qu'il développe de façon à faire apparaître un élément figuratif, un visage, un ensemble de personnages ou une composition plus complexe. Songda ne travaille que sur de

petits supports car la technique de la pyrogravure ne permet pas de couvrir de grandes surfaces. Il s'ensuit que son motif déborde souvent des limites du support. Qu'importe! Voici une contrainte plastique qui n'en rajoute que plus d'étrangeté à l'œuvre. C'est sans doute ce jeu de cadrage, pas si objectif que l'artiste le prétend, qui rend l'œuvre de Songda si captivante. Il offre à des sujets, qui traduisent souvent ses préoccupations morales, un vocabulaire qui ne peut laisser indifférent. Parmi les anciens de la fondation Olorun aujourd'hui devenus des artistes reconnus, il faut mentionner les deux seules femmes peintres burkinabè, Marie-Blanche Ouédraogo et Suzanne Ouédraogo. La première dresse au fil de son œuvre la carte d'un paysage mental qui reflète sans doute son territoire intime mais qui traduit surtout ses ambitions spirituelles. Celles-ci consistent en la recherche d'un terrain d'entente et de compréhension entre la religion Chrétienne, l'Islam et l'animisme. On sait combien les deux premières sont excluantes et rejettent ce qu'elles ne peuvent reconvertir. Dans un bel élan créatif qui peut sembler naïf, mais qui est avant tout



Songda, Pyrogravure. autres docteurs de la foi, agneaux à la mosquée et loups dans la rue. Il éclaire d'un jour nouveau les ancestrales traditions en n'hésitant pas, tout en marquant clairement son respect pour elles, à épinglez les comportements envieux et mesquins. Sambo Boly est un artiste qui met sa technique unique, mélange de composition et de bricolage, au service d'une morale amusée, mais ce moraliste peul sait aussi mettre simplement en valeur la beauté des jeunes femmes de son ethnie.

Beaucoup d'artistes sont des autodidactes, ce qui peut expliquer à la fois les limites techniques auxquelles ils se heurtent parfois, et la profonde originalité dont la plupart font preuve.

généreux, Marie-Blanche, catholique elle-même, tente de peindre cet espace de partage. Suzanne Ouédraogo n'est pas, comme son homonyme, tout en introspection silencieuse. Chez elle, tout est rage, hurlement, angoisse. Elle utilise la peinture pour exprimer la laideur du monde, la cruauté des hommes et ses peurs face à l'avenir. Contrairement à Marie-Blanche, Suzanne n'est pas un peintre de l'espace, mais de la figure, de la défiguration pour être plus précis. Elle peint des monstres, des animaux mutants, mi-hommes, mi-bêtes, qui vomissent leur angoisse existentielle. On pense à Bacon devant tant de malaise, à Rebeyrolle pour la manière dont les corps sont maltraités, mais aussi à la Fontaine et avec lui à tous les

grands moralistes qui utilisent les animaux pour rappeler aux humains leur comportement bestial.

Un autre artiste doit attirer, à plus d'un titre, notre attention. Christophe Sawadogo est l'un des rares à avoir suivi un enseignement universitaire en arts plastiques. Bon connaisseur de l'art occidental, il ne se laisse pas pour autant influencer par les modèles éloignés de ses propres recherches. Son œuvre se déploie sur plusieurs niveaux et selon plusieurs techniques. Passant de l'abstraction à la figuration, des encres fluides à la terre la plus grumeleuse, il refuse de s'enfermer dans un genre ou dans un style. Cependant, on peut repérer dans son œuvre un élément récurant : l'usage du texte, du mot, de la lettre. On ne peut pas parler à son égard de calligraphie; le texte est plutôt utilisé comme une matière picturale brute. Le titre d'une des dernières séries de l'artiste, «Palimpseste», traduit bien le type de rapport que Christophe Sawadogo entretient avec lui. Notre panorama des grandes tendances de la peinture burkinabè ne serait pas complet si nous ne faisons état des naïfs. Parmi les chefs de file de ce genre, se détachent incontestablement les personnalités de Babs et de Beybson. Le second fut l'élève du premier, mais n'a plus rien à envier, aujourd'hui, à son ancien maître. Ces artistes donnent à voir des scènes urbaines ou rurales pittoresques (au sens de ce qui mérite d'être peint) où la profusion des détails met en valeur le moindre petit rien du quotidien africain. Notons que ces artistes sont également souvent des peintres d'enseignes pour les commerçants ou illustrateurs pour les campagnes sanitaires, aussi, leur style pictural et leur humour sont sans doute ceux qui s'accordent le mieux à la sensibilité populaire.

Outre la peinture et la sculpture, le design constitue une discipline très récente au Burkina Faso mais dont il faut suivre l'évolution. Le design ne jouit pas dans ce pays du même statut qu'en occident dans la mesure où il n'y a pas de véritable relation entre les créateurs et un monde industriel encore embryonnaire. L'artisanat est en effet une part essentielle de l'économie nationale et ce que les artisans ne fabriquent pas, le pays l'importe. Il n'y a donc pas vraiment de place dans l'économie burkinabè, telle qu'elle se présente aujourd'hui, pour les designers, sauf si ceux-ci s'investissent dans la production de pièces uniques non destinées à la production industrielle. Cependant nombreux sont les artistes, surtout parmi les sculp-

teurs, qui s'engagent dans la réalisation de meubles ou d'objets utilitaires. Ceux-là travaillent pour une petite clientèle d'expatriés ou en collaboration avec des boutiques de décorations mais considèrent généralement le design comme une activité annexe par rapport à la sculpture. Deux créateurs néanmoins se limitent exclusivement à cette discipline. Drahman Cherif, un Sénégalais qui vit et travaille actuellement à Ouagadougou et Vincent Baïlou. Grand amateur du design européen des années 30, le premier se reconnaît le droit de multiplier les sources d'inspiration et refuse le ghetto dans lequel on enferme souvent les créateurs africains. Il mêle donc des influences occidentales aux techniques artisanales typiquement africaines. Le second cherche plutôt à enraciner son travail dans les traditions sculpturales villageoises, bien qu'avec sa casquette vissée à l'envers sur la tête, il revendique pleinement son appartenance au monde moderne et urbain. Utilisant le bois plus systématiquement que Drahman, la démarche de Vincent Baïlou s'apparente plus à celle du sculpteur. Ses œuvres sont, de même que celles de Drahman, l'expression de recherches purement formelles, mais elles sont aussi chargées de certaines significations. Qu'elles soient tournées vers la tradition ou vers le monde moderne, elles expriment toujours le regard que l'artiste porte sur le monde dans lequel il évolue.

On le voit, le Burkina Faso ne manque pas d'artistes dont certains mériteraient d'être reconnus au-delà des frontières nationales. Il en est d'ailleurs qui profitent de toutes les occasions qui leur sont offertes pour partir exposer à l'étranger, en Afrique ou en Europe. Mais cela ne se peut généralement que par le biais d'instances de coopération, telles que l'AFAA ou d'associations d'échanges interculturels. Ces organismes sont nécessaires et même indispensables à la promotion et à la carrière des artistes. Néanmoins, ils doivent, à terme être, relayés par les instances internationales de légitimation, de production du discours théorique et critique, de l'expertise et finalement de la commercialisation des œuvres d'art. Il faut donc espérer qu'on trouvera bientôt dans les galeries d'occident, dans les livres sur l'art africain contemporain et les revues d'art généralistes, à côté de noms comme Ousmane Sow, Mustapha Dimé, Bakari Ouattara, Frédéric Bruly-Bouabré, Chéri Samba, ou Bodys Isek Kinguelez, ceux de Boly Sambo, de Songda, de Christophe Sawadogo, de Suzanne Ouédraogo, de Saliou Traoré, etc.

C'EST AUSTERE!

mais lisez quand même...

En février 1999 étaient réunies, sous la haute présidence de M. Le Premier Ministre, les premières Assises Nationales de la vie associative. Une absence remarquable : pratiquement pas de représentants de la vie associative culturelle ni, parmi les nombreux ministres présents, le ministre de la culture. Les quelques « culturels » présents se rendirent vite compte que, dans les autres domaines, s'étaient constitués des regroupements qui leur donnaient plus de représentativité et plus de force. Et, fin 99, naissait la COFAC (Coordination des fédérations et des associations culturelles) sous l'impulsion des Jeunesses Musicales de France. La Fédération des Écomusées entraînait notre fédération à y adhérer. Actuellement, la COFAC compte 18 membres.

Le 9 janvier dernier, elle tenait un colloque au Sénat. Toutes les interventions n'ont pas été d'égale tenue et toutes les précisions demandées n'ont pas été apportées, ni par Michel Duffour, secrétaire d'état au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle et encore moins par les sénateurs (Adrien Gouteyron, président de la Commission des Affaires Culturelles ou René Regnault, Association des Maires de France, président de la commission culture)

Ce fut néanmoins l'occasion pour la COFAC de s'affirmer officiellement et, pour beaucoup d'entre nous, d'y voir un peu plus clair dans les projets en cours, voire dans les mises en place en train de se faire. En particulier, par rapport aux récentes lois Chevènement et Voynet ou aux perspectives ouvertes par la commission Mauroy sur l'avenir de la décentralisation et les projets de l'état en matière de décentralisation culturelle.

De quoi s'agit-il essentiellement ?

Il s'agit, pour les communes, de mettre en commun leurs moyens, de trouver ensemble des aides – publiques ou privées – pour financer des projets d'envergure. Plusieurs cas de figure sont à envisager. Nous n'en retiendrons que les grandes lignes, en tentant de dégager ce qui implique la culture et, peut-être, nos associations.

Le code des collectivités territoriales a été modifié par la loi Voynet de 25 juin 1999 et par la loi Chevènement du 12 juillet 1999. Le nouveau dispositif établit le régime juridique de l'établissement public de coopération intercommunale (E.P.C.I.) Ces dispositions devraient être appliquées d'ici le 1er janvier 2002.

Nous ne nous attacherons qu'aux cas qui nous concernent :

La communauté d'agglomération regroupant plusieurs communes formant, à la date de sa création, un ensemble de plus de 50 000 habitants d'un seul tenant et sans entrave, autour d'une ou plusieurs communes centre de plus de 15 000 habitants.

La seule différence avec la communauté urbaine est qu'ici, on passe du seuil de 50 000 habitants à 500 000.

Si les compétences qui sont transférées de plein droit des communes à la communauté d'agglomération peuvent – et peuvent seulement – intégrer la construction, l'aménagement, l'entretien et la gestion des équipements culturels et sportifs, dans le cas de la communauté urbaine, elle intègre impérativement ces aspects qui viennent d'être nommés. Il faut même y ajouter la responsabilité de l'animation. Montpellier se trouvera au cœur d'une communauté d'agglomération.

Le conseil général et le conseil régional peuvent demander à être associés à l'élaboration de tout projet de développement et d'aménagement de son territoire en vue de fixer des objectifs généraux de partenariat et de coopération avec un E.P.C.I.

Et les citoyens ?

La loi Chevènement prévoit expressément (dans son article 43) l'information et la participation des habitants. C'est à ce niveau que les associations ont un rôle à jouer. Mais ... attention !... l'article L52 11 49 1 prévoit la possibilité pour l'organe délibérant d'un E.P.C.I de créer des comités consultatifs qui comprennent toutes personnes désignées pour une année en raison de leur représentativité ou de leur compétence. La loi précise : « notamment des représentants des associations locales ».

On peut observer qu'il s'agit là d'une démocratie... bien tiède, et qu'il faudra s'imposer !

La Région

Nous ne pouvons terminer cette présentation sans mentionner que la loi Voynet lie les collectivités territoriales et l'Etat dans les contrats qu'ils concluent avec des organismes culturels subventionnés par l'Etat. Et, par ailleurs, la loi précise que la conférence régionale de l'aménagement et du développement du territoire est l'organe de concertation qui contribue au renforcement et à la coordination des politiques culturelles menées par l'Etat et par les collectivités territoriales dans la région.

La commission Mauroy, quant à elle, envisage un développement considérable du nombre d'E.P.C.I et une démocratisation de ces structures par le biais de l'élection de leurs organes dirigeants au suffrage universel direct. La perspective est à un pouvoir régional renforcé (et, prétend-on ici et là, avec une diminution importante du nombre de régions administratives)

D'autres exemples originaux d'organisation d'établissements culturels existent

Il existe déjà des exemples originaux d'organisation d'établissements culturels. C'est le cas des « Abattoirs », à Toulouse, qui fonctionnent sous la responsabilité d'un syndicat mixte où la commune intervient pour 60% et la région pour 40% (avec, pour les deux, participation de l'état). Le conservateur et l'ensemble du personnel sont nommés et rémunérés par le Conseil d'administration.

Les collections ont regroupé des œuvres venant du musée des Augustins, de l'ancien centre d'art contemporain Labège et du FRAC qui, en tant que tel, s'est dissout pour entrer dans cette nouvelle structure. Et les Abattoirs bénéficient en outre de prêts importants.

Conclusion

Il faudra revenir sur tous ces aspects. Cet article voulait seulement introduire la réflexion, car il semble bien que la plupart des citoyens de ce pays (dont les Amis du Musée Fabre) n'ont pas mesuré les transformations en cours.

Pourtant, pour prendre un exemple très concret, c'est dans ces cadres nouveaux que devrait s'inscrire le futur Centre d'art contemporain qui a été annoncé dans le prolongement de la rénovation et de l'extension du Musée Fabre. Dans certaines réunions déjà, la différence est précisée entre adjoint aux affaires culturelles municipales et chargé des affaires culturelles à la communauté urbaine.

Ne croyez pas que nous envisageons là, des projets... futuristes!

G.Pallarés
Présidente des AMF

La critique d'art

«[...] nul ne peut être blâmé pour prendre aux oeuvres d'art un plaisir «naïf» - pour les évaluer et les interpréter en fonction de ses propres lumières, sans chercher plus loin. Mais l'humaniste regardera d'un oeil soupçonneux «l'appréciationnisme» (l'esthétique qui pose en principe l'appréciation subjective). Celui qui prétend instruire le profane à comprendre l'art sans s'encombrer de langues anciennes, de fastidieuses méthodes historiques et de vieux documents poussiéreux, celui là ôte à la naïveté son charme, sans corriger ses erreurs.» (Erwin Panofsky, L'œuvre d'art et ses significations, Gallimard, p.46)

Critique d'art, art difficile?

Par Raymond Perrot

J'apprécie que La Rencontre s'aventure sur ce terrain miné, parce qu'il y a en effet dans la fabrication de cette revue une problématique qui doit être mise au jour. L'ancien et le contemporain sont amenés à s'y côtoyer, créant des perturbations qu'on peut suivre à travers les articles et prises de position des différents auteurs. Un art qui se rapporte au musée, un art dit contemporain, mais pas seulement : il y a aussi une manière d'aborder l'art ancien, où tout est déjà d'une certaine façon délimité et défini (à tort, on s'en aperçoit souvent), qui ne peut servir lorsqu'on se trouve face à des œuvres actuelles en mal de classement de valeur. Assumer l'hésitation, et

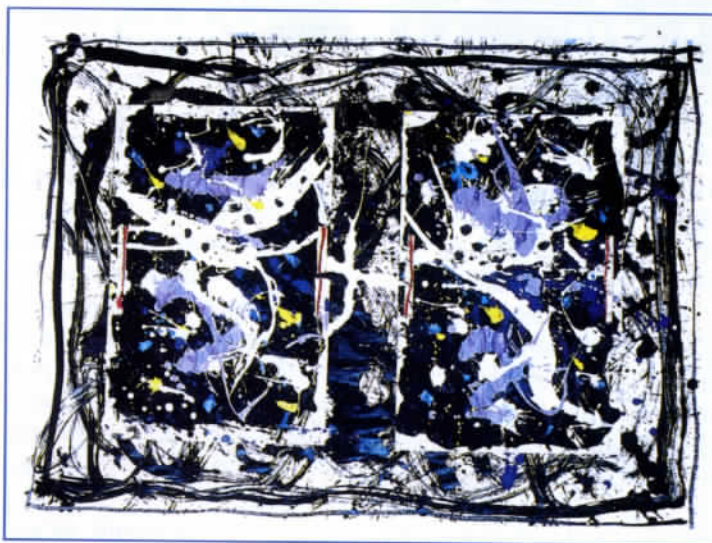
donc la controverse et la dénégation, pour l'aujourd'hui est plus fructueux que de s'installer dans un avis assuré sur Sébastien Bourdon, les Vénitiens, ou même Delacroix et Courbet.

Aussi distingue-t-on habituellement « la critique d'art » de « l'histoire de l'art » - comme doivent être distinguées la critique et l'histoire de l'art de « l'esthétique » et de la « philosophie de l'art » (cf. l'article de Edouard Aujaleu, La mesure du beau, dans le n° 54) Mais comment un historien pourrait-il s'empêcher de faire irruption dans la contemporanéité, à partir des méthodes d'analyse qu'il connaît s'ap-

pliquant à l'art ancien (style de l'époque, individualités, codes d'émission et de réception, conditions économiques et sociales...) et comment un écrivain actuel pourrait-il s'empêcher de reporter ses intuitions sur des œuvres passées qui n'ont jamais fini d'être interprétées ?

La « querelle » à propos des matériologies récentes

est fondée, parce que « l'histoire » de la matériologie en art s'appuie sur des exemples connus, même s'ils sont tirés d'un passé proche (cf. l'article de J.L. Beaudonnet, La matière dans les années 50 comme mémoire des anciens désastres, dans le même n° 54) Ayant moi-même vécu cette période « historique », et



Alain Bonicel, peinture

ayant connu (et pratiqué) des codes suivants (l'abstraction lyrique informelle, la redécouverte de l'objet, la figuration), je suis susceptible de ne trouver dans une réminiscence de ces matériologies qu'une régression des pratiques et une dissimulation des nouveaux enjeux de l'art - ce qu'a semble-t-il éprouvé Lise Ott quand elle s'est référée aux années passées pour exprimer sa déconvenue à l'exposition Matière/Matières. Ce glissement de la critique d'art à l'histoire de l'art est inévitable, à partir d'une expérience qui accumule les données du présent sur celles du passé, fût-il récent. Faut-il vraiment en tirer des «

exigences » (cf. le texte de J.Barrot) qui limiteraient autant la liberté de l'historien formé que celle de l'écrivain actuel (critique, journaliste, poète, enseignant, amateur...) ?

Un des principes moteurs de notre travail de critique d'art est d'admettre la dialectique entre l'individuel et le collectif, ici entre l'artiste et la société dont il ne peut être extrait. Relevons les erreurs qui attaquent ce principe :

La proposition « c'est le regardeur qui fait le tableau » (cf. l'article de J.J.Lacoeuilhe) est un truisme inapplicable, puisqu'il nie radicalement l'apport de l'artiste ;

La proposition « Ce sont les œuvres et les artistes qui produisent leurs propres règles » (cf. l'article de E.Aujaleu) est à moitié incomplète, puisque l'artiste ne peut pas échapper aux codes de réception qui appartiennent à sa société.

Le concept d'intentionnalité a été fondé pour rendre compte de cette double origine de l'œuvre : un individu, un groupe parle(nt) dans et à une société, à travers des codes d'entente, de révélation, de refus...

Un second principe se déduit du premier : une œuvre est faite de signes groupés en figures qui font sens. L'historiographie, l'iconographie et l'iconologie (Wölfflin, Panofsky, Francastel, Chastel, Gombrich, Schapiro...) ont préparé, en histoire des formes, l'avènement de la sémiologie (Jakobson, Prieto, Barthes, Metz, Lotman, Eco...) L'exposition de la Section d'Or nous remet en mémoire cette insertion obligatoire de l'intention de l'artiste dans les codes de l'époque. Et ces codes ne sont pas seulement plastiques, mais sociaux (cf. l'article de S.Amic dans le n° 54) : les individus s'épaulant en groupes ; la personnalité des leaders (Picabia, Duchamp, Delaunay...) ; les acteurs annexes comme les poètes, écrivains, journalistes, éditeurs, marchands ; les échanges nationaux (Puteaux, Rouen, Paris...) et internationaux (Belgique, Allemagne, Russie, Italie...) ; les lieux (mairies, salons, galeries...) ; les « philosophies » du moment (ésotérisme, socialisme, anarchisme, cercles spéculatifs, première apparition de la Gestaltheorie avec Kahnweiler ; les mouvements précédents et leurs modes d'accession auprès du public (Symbolisme, Nabis, Fauvisme...) ; les mouvements contemporains (Futurisme italien, Rayonnisme russe, Die Brücke, Der Blaue Reiter...)

Des « principes » à la place d' « exigences » ? Voilà de quoi ne pas satisfaire les valeureux défenseurs de la liberté de penser, d'interpréter, d'agir... Mais quand on se place dans la question de la critique d'art – faut-il en faire et à quoi ça sert – c'est qu'on cherche à accéder volontairement à un plan de la méthodologie et de propositions non dénué de règles de travail. La méthodologie, le structuralisme, la sociologie, la sémiologie, et bien des « sciences humaines » ont été rejetées du discours contempo-

rain, sous les coups de l'ultra libéralisme. Un brusque retour à « l'enfance de l'art » avec le matérialisme, le gribouilli, l'informe, l'indistinct, ne peut être vu que comme une conséquence (parmi d'autres) d'une perte de repères – ne serait-ce que dans le domaine restreint et spécifique de l'art. Pas d'histoire, pas de science, pas de comportement socialement bâtisseur. Mais l'individu, à qui il faudrait accorder « l'identité ». Or les vedettes récentes, Soulages, Viallat, Lavier, Buren, Raynaud... ne sont que ceux dont on identifie la signature institutionnelle et marchande. Leur effet culturel est une « signature », pas une œuvre générale parlant à la collectivité.

Ce lien entre l'avis que l'on peut avoir sur une phénoménalité contemporaine restrictive (entretenu par l'institution et le marché sous la gouverne politique du libéralisme), et l'aspiration à d'autres événements artistiques où les tendances seraient enfin reconnues dans leur diversité formelle et leur narrativité plurielle – ce lien est l'exact reflet de ce qu'on constate dans la textualité concernant les arts : d'une part un discours conventionnel, bloqué et arriviste qui condamne tout projet contraire (qualifié de « ringard », « réac », à la limite « fasciste ») à l'exemple de celui de Nicolas Bourriaud, d'autre part des analyses serrées et courageuses sur l'intention des artistes dans l'œuvre et la responsabilité socio-culturelle qu'ils y mettent.

Désacralisons la critique.

Par Florian Marin

Il faut désacraliser la critique ! J'ai en effet observé que les critiques qui, par exemple, s'élèvent le plus vivement contre le poids des institutions sur la création et donc sur les créateurs, se rangent comme au garde-à-vous derrière certaines références seulement parce que les critiques sont réputés, qu'ils « font autorité ». S'il ne s'agit pas de noms (célèbres), il s'agit de courants reconnus sans discussion – la critique émanant d'historiens d'art par exemple. Et il arrive qu'on ait tout un cours et qu'on oublie les œuvres qui étaient exposées !

Je laisserai délibérément de côté les polémiques entretenues par des critiques qui prendraient la plume sur commande pour « descendre » une exposition, son commissaire, les choix retenus ou, au contraire, pour les porter aux nues parce que, à la clef, il y aurait des promotions, des nominations... auxquelles il faudrait donner un coup de pouce. Ne soyons pas naïfs, cela existe. Mais nous ne citerons personne pour ne pas courir le risque d'une grave erreur. Nous sommes là dans un domaine proche de la critique cinématographique qui, évidemment, contribue au succès ou à l'échec d'un film, sans l'expliquer totalement.

La critique devrait éclairer le public. En ce qui concerne l'exposition Matière/Matières, les intentions étaient clairement affichées dans le petit livret qu'on pouvait se procurer au Carré Sainte Anne. On n'y annonçait pas une volonté d'exposer les dernières découvertes en matière d'arts plastiques. J'ai cru comprendre qu'il s'agissait plutôt d'une double intention : proposer des passages entre la tradition et la recherche (disons de Jacques Daniel à Alain Bonicel) et exposer des artistes jugés attachants et dont le travail sur la matière picturale était intéressant.

Il me semble alors qu'un travail critique devrait mesurer le succès quant aux intentions – quand elles sont annoncées – et non se situer au niveau du regret de ne pas voir une autre exposition. Ce que, bien entendu, on peut concevoir. Mais il suffit de quatre lignes pour le dire. On peut tout aussi bien ne rien en dire si on est trop déçu...

Je ne sais pas comment j'aurais vu les œuvres de Matière/Matières si j'étais entré au Carré Sainte Anne en toute innocence, sans rien avoir lu précédemment des intentions. J'ai visité l'exposition avec un ami qui, adhérent de votre association, m'en parle toujours avec enthousiasme. Et peut-être cela est-il intervenu jusque dans mon regard. Mais je crois qu'il

n'est pas impossible que des a priori guident de la même façon le regard des critiques professionnels : défendent-ils ou non la figuration, les installations ? Inscrivent-ils l'art contemporain dans la continuité ou dans la rupture ? Et s'ils appartiennent au dernier camp, où la situent-ils ? etc.

Personnellement, j'ai trouvé que Jacques Daniel, à côté de sa moto bien plantée – et toute figurative – proposait parmi ses couples une représentation proche de l'abstraction, où la matière, justement, se dissolvait en ombres et en traces bien plus qu'en image. Noëlle Viard s'attaque à la fluidité : elle en a le droit et le fait bien. Jean-Yves Bert (mal installé à mon avis) noue dans ses laines des impressions de jardin et de paysages. Alain Bonicel a nettement franchi le pas d'une modernité plus audacieuse et ses rythmes à la fois saccadés et souples s'inscrivent dans une vision d'espace qui abandonne totalement la figuration et provoque la participation de celui qui regarde.

La présentation écrite de ces œuvres et de ces artistes était simple, allait à l'essentiel, aidait le regard qui aurait encore besoin d'être guidé.

Je me demande si ça ne devrait pas être le rôle de la critique qui, parfois, au contraire, obscurcit plus qu'elle n'éclaire. Soit à cause du langage utilisé (et c'est parfois de temps en temps, un défaut que présentent certains articles publiés dans la revue, surtout, d'ailleurs, quand il s'agit d'art contemporain) soit à cause de fondements théoriques mal explicités ou, peut-être, supposés connus.

Et puis, surtout, lorsqu'il s'agit des villes de province (même des grandes villes où la vie culturelle connaît une réelle intensité, comme c'est le cas de Montpellier), ce qu'on appelle « la critique » est étroitement limitée à de rares interventions et à de rares signatures. Le rôle et le pouvoir des médias s'en trouvent multipliés. Je ne crois pas, par exemple, que la magnifique exposition Bourdon ait bénéficié d'un soutien médiatique suffisant. Il s'agissait pourtant d'un grand peintre dans sa ville. Mais l'événement n'a pas été réellement « couvert ». Par négligence ? Parti pris ?

Alors, désacralisons ! Sans complexe. Cela ne signifie pas que ne seraient pas respectées les connaissances, les compétences, la formation, les études. Mais la confrontation des approches et des points de vue reste essentielle pourvu qu'elle soit ouverte, sans aigreur, sans intention malveillante et qu'elle s'élabore dans le respect des autres.



Picasso, suite Vollard, musée Fabre

Comité d'honneur des Amis du Musée Fabre

Henry AGEL

Mme DEMANGEL-GILLET (†)

Robert T BUCK

Directeur du musée
de Brooklyn

Jean Jacques FERNIER

Conservateur
du musée d'Ornans

Jean CARDONNEL

Ecrivain

Pierre MIQUEL

Historien d'art

André CHASTEL (†)

Membre de l'Institut

Mme Linda NOCHLIN

Critique d'art américaine

Xavier DEJEAN

Conservateur
des Musées de France

Mme Françoise de STAEL

Epouse du peintre
Nicolas de Staël

Association des Amis du Musée Fabre

7 rue Verrerie basse 34000 Montpellier

Tel. 04 67 60 63 50

Permanences : mercredi de 14h à 16h - samedi de 10h à 12h