Un Langage cosmico-rythmique : l'art folklorique comme ressource globale

Marina Dmitrieva

Traducteur : Phoebe Hadjimarkos Clarke

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/67962>

DOI : 10.4000/critiquedart.67962

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Cet article est une traduction de :

A Rhythmic-Cosmic Language: Folk Art as a Global Resource - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/67982> [en]

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

Pagination : 22-32

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Marina Dmitrieva, « Un Langage cosmico-rythmique : l'art folklorique comme ressource globale », *Critique d'art* [En ligne], 55 | Automne/hiver, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 15 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/67962> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.67962>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2022.

EN

Un Langage cosmico-rythmique : l'art folklorique comme ressource globale

Marina Dmitrieva

Traduction : Phoebe Hadjimarkos Clarke

- 1 Pour Walter Benjamin, le voyage à Moscou de 1926-1927 fut une déception, non seulement pour ses aspirations amoureuses, mais aussi pour sa foi en un avenir socialiste. Il ignore à cette occasion tous les signes de la modernité, tel que l'art avant-gardiste ou l'architecture constructiviste. A la place, il fut fasciné, voire obsédé, par l'art folklorique. Il passa des heures au musée du Jouet ; le journal qu'il tint à Moscou fourmille de descriptions de la gamme colorée des coffrets laqués, des empilements d'œufs, des fleurs en papier – œillets, roses et lys que des paysannes agençaient sur les trottoirs moscovites recouverts de neige. Leurs « couleurs éclatantes » lui révélaient un « ductus originellement russe » ; « [l]es impulsions arbitraires de la rencontre individuelle avec l'étrange inévitabilité en tous temps et en tous lieux, en utilisant des formes cosmico-rythmiques [...] »¹.
- 2 Depuis le XVIII^e siècle, des générations d'artistes ont puisé dans les traditions populaires, particulièrement goûtées pour leur potentiel de renouveau. Pourtant, le folklore a été banalisé ou détourné par le tourisme mondial, et instrumentalisé par les régimes dictatoriaux, tels que l'Allemagne nazie ou la Russie de Staline, ce qui le discrédita pour de nombreux artistes modernes. « La conciliation fasciste du mythe racial primitif avec une science et une technologie agressives représentent un défi pour l'art le plus dérangeant² », déclarait très justement Kirk Varnedoe dans le catalogue de la première exposition dédiée à la question du « primitivisme » dans l'art du XX^e siècle. En prenant en compte ces relations complexes, quel impact l'art populaire pourrait-il avoir sur l'art moderne ?
- 3 Deux expositions, *Folklore & Avant-garde: The Reception of Popular Traditions in the Age of Modernism* (sous la direction de Katia Baudin et Elina Knorpp) et *Folklore : artistes et folkloristes, une histoire croisée* (sous la direction de Marie-Charlotte Calafat et Jean-Marie

Gallais), ont été organisées en même temps en Allemagne et en France. Toutes deux sont dédiées à la relation entre la culture traditionnelle et l'art moderne. Il semble presque miraculeux que, malgré la pandémie, ces expositions furent accessibles non seulement virtuellement mais aussi dans l'espace du musée. Chacune est complétée par une publication méritant une analyse plus approfondie. L'ouvrage *Handbook of International Futurism* – présentation de la recherche actuelle sur le futurisme partout dans le monde – reconnaît par ailleurs que ce mouvement d'avant-garde tourné vers le futur, malgré tout son enthousiasme pour la technologie et le progrès, était profondément influencé par les traditions et les formes artistiques populaires.

- 4 L'intérêt renouvelé pour les traces laissées par les traditions folkloriques sur le modernisme révèle-t-il un *tournant ethnographique* dans la recherche en histoire de l'art, que Hal Foster identifia comme un « paradigme quasi anthropologique » au sein de l'art contemporain³ ? Comme le relève Katia Baudin, l'exposition au musée Kaiser Wilhelm de Krefeld est consacrée avant tout à l'intérêt des grandes figures de l'avant-garde du XXe siècle pour les traditions folkloriques et vernaculaires ainsi qu'à leur impact sur le développement du modernisme. Trente-sept artistes et deux architectes allemands, français, espagnols, néerlandais, norvégiens, suédois, suisses, russes et états-uniens sont exposés.
- 5 L'un des points essentiels de l'exposition est la référence à la ville de Krefeld dans le discours moderniste. De la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1920, le musée Kaiser Wilhelm de Krefeld comptait l'art traditionnel et exotique dans ses collections. En 1931, l'ancien professeur du Bauhaus Johannes Itten prit la direction de la Haute école technique d'art textile, nouvellement créée à Krefeld, influençant ainsi le design textile. Il existait également une tradition céramique très vivante dans cette ville.
- 6 Comment le folklore devient-il une ressource pour les artistes modernes ?, demandent les curateurs et les auteurs de ces deux projets. Leurs réponses varient. Les curatrices de l'exposition de Krefeld voient le folklore comme un phénomène moderne, une réaction à l'édification de l'Etat-nation et à la révolution industrielle du XIXe siècle. Elles se concentrent sur l'interrelation étroite entre art, architecture, traditions folkloriques et identité nationale, qui atteignit son apogée avec l'Exposition universelle de Paris en 1900. Le Primitivisme, qui émergeait de l'intérêt pour l'art exotique et folklorique, est considéré comme une libération artistique. Des exemples d'art tribal africain ou océanien qui inspirèrent Pablo Picasso et les expressionnistes allemands sont exposés aux côtés de *lubki* (gravures populaires) et de jouets russes qui servirent d'orientation aux néo-primitivistes de ce pays ; ou encore les « vieilles idoles Pátzkuaro » venues du Mexique auxquelles empruntèrent les artistes du Bauhaus Anni et Josef Albers. L'un des points centraux de l'exposition s'intitule « L'avant-garde collectionne l'art populaire ». Les collections de Mikhail Larionov, Vassily Kandinsky, Ludwig Kirchner, Pablo Picasso, Josef et Anni Albers, ainsi qu'Elie Nadelman sont évoquées et remarquablement bien présentées en dialogue avec les œuvres des artistes.
- 7 L'exposition « pose un regard nouveau sur la perspective historique qui construit également la pratique contemporaine [...]. Cent ans après l'avant-garde, nous sommes à nouveau face à un temps de crise et d'incertitude : en cette époque de mondialisation, les frontières sont fermées, le nationalisme progresse et les peurs de la perte d'identité se répandent. » (p. 12). Le folklore se présente ainsi comme un facteur de stabilité et une forme d'ancrage pour une modernité agitée.

- 8 Le projet français, qui se tient au Centre Pompidou-Metz et au Mucem de Marseille, crée quant à lui une « histoire croisée des artistes et folkloristes », dédiée aux influences mutuelles du folklore et de l'art moderne du début du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, notamment au caractère polémique voire dérangeant de leur relation. Deux perspectives déterminent cette influence réciproque : « Portrait de l'artiste en folkloriste » (Jean-Marie Gallais) donne à voir l'implication de l'art moderne et contemporain dans le domaine des traditions populaires, de Nikolai Roerich à Joseph Beuys et Marina Abramović, en passant par Peter Fischli et David Weiss. Cette tendance comprend aussi certains discours et savoirs liés à l'histoire de l'art, d'Aby Warburg à Hal Foster. Certains exemples mettent en scène le populaire à travers le stéréotype, à l'instar de la Suisse et du paysage du folklore (*My Life in Switzerland, Ongoingly*, 2009), dans les travaux de l'artiste israélien Anat Elberg, alors que d'autres adoptent la performance mystique (*Women Massaging Breasts, Serie Balkan Erotic Epic*, Belgrade, 2005, de Marina Abramović) ou l'utilisent comme un moyen de naviguer entre les cultures (cf. le collectif artistique Tatars and Slavs). Le projet *Folk Archive, Free for All* de Jeremy Deller et Alan Kane (lancé en 2005) suscita un musée comme organisme fertile plutôt que comme ensemble d'objets morts. La seconde approche présente un « Portrait du folkloriste en artiste » (Marie-Charlotte Calafat), et considère les folkloristes comme les « chevaliers servants d'une discipline essentiellement humaine », « oscillants entre savants et créateurs » (p. 42), s'intéressant principalement à la révélation de la « beauté populaire » (p. 38), qui comprend le paysage, la nature, les cultures populaires spirituelles et matérielles, ainsi que les musées et les collections.
- 9 Ces expositions, en Allemagne comme en France, se préoccupent de la recherche de racines. En tant que telles, les productions qu'elles traitent se recoupent : Paul Gauguin, Paul Sérusier, Vassily Kandinsky ou Constantin Brancuși. Elles examinent la relation entre l'abstraction et l'art textile, en soulignant particulièrement les dimensions spirituelles de l'art, en examinant le mysticisme et le shamanisme comme sources d'inspiration pour les artistes. Les exemples traités vont du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky aux *Ballets Russes* dont Nikolai Roerich signa les décors préhistoriques, en passant par les surréalistes et le mysticisme nomade de Joseph Beuys. Comme le souligne Jean-Marie Gallais, les expositions présentées à Metz et à Marseille se concentrent sur l'utilisation européenne du folklore.
- 10 **L'étrange zone périphérique**
- 11 La 22^e Biennale de Sydney, *NIRIN*, dirigée par l'artiste et commissaire australien Brook Andrew, présenta 298 artistes de l'hémisphère Sud – principalement issus d'Australie, de Nouvelle-Zélande, d'Afrique et d'Amérique du Sud. Comme l'a formulé Brook Andrew, il s'agit d'une « discussion sur l'art menée par les premières nations », par ceux qui le créent, qui assurent son commissariat et qui écrivent à son sujet. *NIRIN* signifie « bord » en Wiradjuni, une langue aborigène qui se trouve également être celle de la mère d'Andrew. Le concept de cette Biennale est de rompre avec les « héritages coloniaux » des biennales traditionnelles et avec les « trajectoires de l'hémisphère nord » (p. 324). Nombre des installations puissantes, des projets vidéo évocateurs et des peintures renvoie aux anciennes cultures des peuples indigènes. La sensibilité aux problèmes environnementaux, aux traumatismes sociaux et aux communautés stigmatisées font partie des thématiques traitées. Comme l'a souligné Mostaff Muchawaya, un artiste zimbabwéen, l'accent est placé sur la mémoire traumatique individuelle ou nationale – « la zone étrange où les formes sont plus claires vues du

coin de l'œil, où elles disparaissent lorsqu'on les regarde en face » (p. 1). La diaspora, la périphérie, les frontières, la souveraineté, le décolonial, la restitution, le rapatriement, le traumatisme du pouvoir racial sont des mots clés pour cette exposition et cette discussion. La vision du monde panthéiste de la philosophie indigène représente un contrepoint idéologique à la modernité européenne.

- 12 L'exposition, et les livres évoqués ici ouvrent une nouvelle perspective transnationale sur le potentiel de la culture traditionnelle dans le village global qu'est le monde actuel. Il s'agit, comme l'a formulé Le Corbusier de manière saisissante, d'une matrice universelle pour l'humanité. Ces projets démontrent que le folklore est complexe et toujours vivace. Banalisée ou ridiculisée, la culture folklorique révèle son caractère ubiquitaire, archaïque et même étrange. Rétrospectivement, elle aide à comprendre ce que tentait d'exprimer Walter Benjamin dans les années 1920, lorsqu'il vit dans l'art des « primitifs » (l'art folklorique ou l'art des « fous ») une manière d'utiliser, « en tout temps et en tous lieux », un « langage cosmico-rythmique » qui représente une alternative à « l'Occident rationnel ».

NOTES

1. Benjamin, Walter. « Spielzeug und Spielen », *Gesammelte Schriften* III, Berlin : Suhrkamp/Insel Verlag, 1991, p. 127-132, ici 131. [ici traduit par N.d.l.T.]
 2. Varnedoe, Kirk. « Abstract expressionism », *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. 2, New York : MoMA, 1984, p. 652. Au sujet de la nouvelle évaluation de cette exposition depuis le point de vue du colonial, voir : Hay, Jonathan. « Primitivism reconsidered (Part 1): A question of attitude », *Res*, vol. 67-68, 2016/2017, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/693994> (consulté le 1 octobre 2020)
 3. Foster, Hal. « The Artist as Ethnographer? », *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press 1995, p. 302-309. Sous la dir. de George A. Marcus et Fred R. Myers
-

AUTEURS

MARINA DMITRIEVA

Historienne de l'art, **Marina Dmitrieva** consacre ses recherches au transfert culturel dans la culture visuelle de l'Europe centrale et orientale et à l'historiographie de l'art. Depuis 1994, elle travaille comme chercheuse au département d'histoire de l'art de l'Institut Leibniz pour l'histoire et la culture de l'Europe de l'Est (GWZO) à Leipzig (Allemagne). Avant de rejoindre le centre de Leipzig, elle était chercheuse à l'Institut d'Histoire de l'art de Moscou et a enseigné dans les universités de Fribourg-en-Brisgau, Bâle, Hambourg et Brême en Allemagne. Ses publications les

plus récentes comprennent : « The Riddle of Modernism in the Art Historical Discourse of the Thaw », *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades* (sous la dir. de Krista Kodres, Kristina Joekalda, Michaela Marek, 2019) ; « St. Pétersbourg – Fenêtre sur l'Europe », *Europa, notre histoire*, (sous la dir. d'Etienne François, Thomas Serrier, 2017) ; *Community and Utopia: Artists' Colonies in Eastern Europe from the Fin-de-Siècle to Socialist Period* (dirigé avec Laima Lauckaite, 2017) ; *Italy in Sarmatia: The Ways of the Renaissance in Eastern Europe* (2015) ; *Zwischen Stadt und Steppe: Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren* (2012).