

## Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique

Maureen Murphy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8307>

DOI : 10.4000/critiquedart.8307

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 24 juin 2013

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

### Référence électronique

Maureen Murphy, « Des *Magiciens de la terre*, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique », *Critique d'art* [En ligne], 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8307> ; DOI : 10.4000/critiquedart.8307

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

---

# Des Magiciens de la terre, à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique

Maureen Murphy

---

## RÉFÉRENCE

Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, Paris : Flammarion, 2012, (Ecrire l'art)  
*Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la terre' 1989*, Londres : Afterall, 2013, (Exhibition Histories). Sous la dir. de Lucy Steeds

- 1 En 1989, *Magiciens de la terre* était présentée comme « la première exposition véritablement internationale, rassemblant des artistes du monde entier<sup>1</sup> ». En 2013, le musée national d'art moderne à Paris (MNAM) révélera au public ses collections permanentes envisagées pour la première fois sous l'angle des « modernités plurielles » et faisant la part belle aux scènes artistiques développées hors d'Occident. Comme par un jeu d'échos ou de résonances, l'institution renoue avec ses premières expérimentations pour mieux les adapter à un paysage artistique international radicalement modifié. A l'opposition binaire des blocs Est-Ouest caractéristique de la Guerre froide, qui plaçait dans l'ombre de leur rivalité un monde « Tiers » non aligné, a succédé une pluralité de scènes émergentes dynamiques, soutenue par un marché de l'art en pleine expansion. Depuis plus de vingt ans, les publications relatives aux *Magiciens de la terre* ainsi que les expositions dédiées à la création artistique contemporaine extra occidentale se sont multipliées dans le sillage des débats provoqués par les théories postmodernes et postcoloniales. La majorité de ces initiatives a été menée dans les pays anglo-saxons. En France, ces débats semblent n'avoir pas véritablement porté leurs fruits, du moins au niveau institutionnel<sup>2</sup>. Revenir sur l'histoire de la conception des *Magiciens de la terre*, sur les débats que l'exposition a provoqués, ainsi que sur son impact sur le long terme est plus que jamais nécessaire pour comprendre les questions soulevées par l'actualité

institutionnelle française à la lumière des débats internationaux. Deux ouvrages nous y invitent : l'un regroupant des textes publiés ou inédits de Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*. L'autre constituant le second volume de l'édition consacrée à l'histoire des expositions, *Making Art Global*, est exclusivement dédié aux *Magiciens de la terre*.

- 2 Pour Lucy Steeds, auteure d'une excellente analyse de l'exposition nourrie de recherches en archives et d'entretiens inédits, *Magiciens de la terre* inaugure un style d'exposition international de grande envergure, qui prit son plein essor dans le contexte de la globalisation néolibérale du capitalisme. Avant 1989, une « exposition internationale voulait dire des artistes américains et une poignée d'Allemands<sup>3</sup> ». Sans doute désireuse de reprendre le flambeau de l'art moderne « dérobé » par New York après la Seconde Guerre mondiale, Paris décide d'investir dans une exposition ambitieuse déployée sur deux sites : la Halle de la Villette et le Centre Pompidou. Lucy Steeds nous renseigne sur les financements de l'exposition dont l'un des plus importants mécènes fut la chaîne de télévision Canal Plus. Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'implication de la chaîne ne se limita pas aux financements : elle contribua également à acquérir certaines des œuvres exposées, à l'issue de l'évènement. Car du côté des institutions nationales françaises, l'accueil fait aux œuvres fut réservé, voire nul. Non seulement, le MNAM n'acquiesça que peu d'œuvres, mais il les déposa de manière permanente au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAO) lorsque Jean-Hubert Martin en prit la direction en 1994. Comme si la brèche ouverte par l'exposition n'avait pas lieu d'être au musée d'art moderne et que les œuvres devaient retourner à leurs origines coloniales, dans le palais construit à leur effet en 1931<sup>4</sup>. Cet aspect de l'histoire des collections souligné par Lucy Steeds est peu connu, mais en dit long sur le rapport des institutions françaises et la création contemporaine extra occidentale.
- 3 Si l'évènement fut largement débattu à l'étranger, en France les questions qu'il soulève sont restées en suspens, à l'image de la frilosité qui accompagne la prise en compte des questions liées à l'héritage colonial. Car, qui dit ouverture sur le monde extra occidental dit forcément prise en compte de ce passé conflictuel et douloureux.<sup>5</sup> Au moment où se développent les théories postmodernes et postcoloniales visant à rompre avec la prééminence du regard « Blanc, masculin et occidental », la méthode adoptée par Jean-Hubert Martin pour choisir les artistes lui fut vivement reprochée. Si sa démarche peut paraître sous bien des aspects révélatrice du rapport entretenu par la France aux questions coloniales, elle n'en reste pas moins singulière et liée au parcours de l'homme : conservateur du patrimoine, Jean-Hubert Martin, précédemment directeur de la Kunsthalle de Bern (de 1982 à 1985), est nommé directeur du Musée national d'art moderne (MNAM) au Centre Pompidou en 1987. Tout au long de sa carrière, il n'aura de cesse de repousser les frontières du monde de l'art contemporain, d'en questionner les limites, les catégories, d'en infléchir le goût dominant en privilégiant l'émotion, le sensible, voire le merveilleux (Cf. par exemple *Altäre : Kunst zum Niederknien*, 2001). L'anthologie de textes *L'Art au large* témoigne de cet éclectisme, des différents jalons de son parcours ainsi que de la volonté de Jean-Hubert Martin de répondre aux critiques qui lui furent adressées à l'occasion des *Magiciens de la terre* : au reproche de ne pas avoir suffisamment donné la parole aux artistes, il répond par les *Rencontres africaines* de l'Institut du monde arabe (1994) ; concernant la décontextualisation des œuvres, il organise la *Galerie des 5 continents* aux MNAO (1995 et 2000), il réaffirme les partis pris des *Magiciens* avec la Biennale de Lyon, *Partage d'exotismes* (2000). Dans une veine post Mai 1968, son discours est souvent critique et revendicateur. Jean-Hubert Martin se montre

aussi nostalgique de la démarche d'un André Breton ou de la poésie née des affinités tissées dans les cabinets de curiosités de la Renaissance. *Magiciens de la terre* s'apparenterait ainsi presque à *L'Exposition surréaliste d'objets* (1936) à deux détails près : « Par fétichisme de collectionneur attaché à la "charge" de l'objet et par crainte des difficultés de communication avec l'autre, Breton et son entourage n'ont jamais invité de "sauvage" à venir exposer à Paris. Un demi-siècle plus tard, ce pas pouvait être franchi, grâce au rétrécissement de la planète dû à l'intensification des communications et des transports<sup>6</sup> ». Cette absence de distance critique ou historique par rapport au regard porté par l'artiste sur les « sauvages », rappelle celle adoptée en 1984 à New York à l'occasion de l'exposition *Primitivism*. Attaquée pour son formalisme, ainsi que pour la réappropriation moderniste qu'elle opéra sur les arts d'Afrique ou d'Océanie<sup>7</sup>, l'exposition fit l'objet de vives critiques outre-Atlantique, qui n'eurent qu'un faible impact en France et ne semblent pas avoir été pris en compte par Jean-Hubert Martin qui plaça *Magiciens de la terre* dans un rapport de complémentarité avec *Primitivism* sans en remettre fondamentalement en cause les principes. Aux œuvres d'art contemporain occidentales furent donc juxtaposés des objets religieux, ou de l'art populaire, comme pour mieux réactiver l'esprit des artistes modernes qui en leur temps s'intéressèrent aux masques ou aux figures de reliquaires issus de contrées éloignées. Mais en 1989 Jean-Hubert Martin choisit des artistes vivants, et les fit venir à Paris pour réaliser des œuvres *in situ*. Cette attention portée au présent de la création religieuse ou populaire hors d'Occident était à l'époque, et reste aujourd'hui marginale et souvent négligée dans les musées consacrés aux arts extra occidentaux qui ont tendance à privilégier une vision de ces cultures éteintes ou en voie de disparition. Si Jean-Hubert Martin s'en était tenu à cette dimension, l'exposition n'aurait pas posé de problème. Mais en juxtaposant ces œuvres à celles d'artistes occidentaux travaillant dans les milieux de l'art contemporain occidental, Jean-Hubert Martin établit un mode de comparaison implicite, problématique.

- 4 L'une des finalités de l'exposition visait à contredire « l'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé », croyance qui serait à mettre, selon Jean-Hubert Martin, « au compte des survivances de l'arrogance de notre culture<sup>8</sup> ». Derrière la charge militante de cette affirmation, surgit une question : celle du choix des œuvres retenues ainsi du mode de sélection opéré. Car n'importe quel objet pourrait être qualifié d'artistique si les conditions de son devenir « œuvre d'art » étaient réunies. L'urinoir de Marcel Duchamp en est un exemple parfait et n'a rien perdu de son mordant ironique. Loin de nous inviter à la contemplation de ses formes, l'œuvre interroge les conditions de transformation de l'objet en œuvre d'art, à savoir : l'existence d'un auteur revendiquant la paternité de l'œuvre, l'institution validant la démarche de l'artiste, la présence et l'action des « regardeurs ». Si l'une de ces données venait à disparaître, comme la présence de l'auteur qui ne situerait pas son travail dans la sphère de l'art contemporain occidental, que se passerait-il ? L'objet deviendrait le support de projection des désirs du commissaire et viendrait alimenter un discours qui ne le concerne pas. N'est-ce pas ce qui se produisit en 1989 lorsque fut réactivé le couple « primitif » / « moderne » à l'occasion des *Magiciens de la terre* ?
- 5 En 1989, l'occasion semblait offerte d'écrire une « histoire à parts égales »<sup>9</sup>. Mais que choisir ? Et que montrer par rapport à la richesse de l'existant ? C'est une question centrale, pourtant rarement abordée dans les débats relatifs à la création contemporaine extra occidentale. Les carnets de voyages inédits, publiés dans *L'Art au large*, permettent

de prendre conscience de la connaissance précise qu'avait Jean-Hubert Martin concernant la création artistique hors d'Occident, et ainsi d'évaluer la sélectivité opérée pour les *Magiciens de la terre*. Lorsqu'il se rend par exemple au Nigéria, au Togo ou au Bénin, Jean-Hubert Martin est témoin de la production artistique locale, de la présence d'écoles, d'ateliers de peintures, d'associations d'artistes se rattachant explicitement aux courants modernistes occidentaux. Ce n'est pourtant pas ce qu'il retient. Dans la préface de *Magiciens de la terre*, il écrit n'avoir pas rencontré « d'expert du Tiers-monde<sup>10</sup> ». Non qu'il n'en existât pas, mais plutôt qu'ils ne partageaient pas la même vision de ce que devait être l'art en Afrique selon lui. Ainsi écrit-il que le directeur du musée de Benin City, M. Omoruyi, « [...] nous reçoit aimablement, mais a un peu de mal à comprendre qu'on s'intéresse aux « shrines » du culte d'Olokun. Il est lui-même artiste et nous explique qu'il s'agit là de statues faites par des gens sans éducation et qui par conséquent n'ont pas de valeur artistique<sup>11</sup> ». Nous pourrions citer d'autres exemples. Il n'en reste pas moins qu'une « histoire à parts égales » était donc possible, même si les œuvres en question n'étaient pas forcément du même niveau que celles produites dans les grands centres new-yorkais ou berlinois. Jean-Hubert Martin préféra choisir des objets relevant du populaire ou du religieux, privilégiant l'idée d'altérité et de différence si chère à l'Occident soucieux de conserver « ailleurs », une part d'altérité régénératrice. Il n'est pas anodin de noter que son livre de chevet en Afrique était *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, rédigé au début des années 1930.

- 6 Plus de vingt ans plus tard, *Magiciens de la terre* suscite toujours autant de questionnements et de débats passionnés, car son impact ne se limite pas à l'année de son inauguration, ni à son périmètre institutionnel. L'exposition marqua durablement la perception de la création contemporaine extra occidentale en initiant, dans son sillage, un marché de l'art qui en perpétua les partis pris. Pour ne prendre que l'exemple de l'Afrique, citons la collection de Jean Pigozzi, initiée par André Magnin, émissaire pour le continent à l'occasion des *Magiciens de la terre*, puis conseiller auprès de ce dernier. Par sa diffusion internationale et ses publications nombreuses, la collection contribua à construire un canon de « l'art contemporain africain » en privilégiant des peintres d'enseignes, des sculpteurs de poteau funéraire, des créateurs au service d'un culte religieux ou des photographes de studio. Pour contredire et surtout complexifier cette vision sélective et primitive, nombreux furent les auteurs essentiellement anglo-saxons, qui s'efforcèrent de promouvoir des œuvres en phase avec l'esthétique moderniste, des œuvres critiques connectées aux débats artistiques et politiques, locaux ou internationaux<sup>12</sup>. Entre ces deux pôles dialectiques, la dynamique artistique en Afrique reste riche mais fragile, en raison du manque de soutien des institutions locales envers les artistes et du manque de visibilité des experts locaux à l'échelle internationale. Ce déséquilibre propre au monde globalisé actuel explique la prééminence accordée à l'Occident, libre d'inventer des figures d'artistes répondant à des désirs d'exotisme sans cesse réactivés alors même que la surface du monde connu se réduit.

---

## NOTES

1. Jean-Hubert Martin, *L'Art au large*, Paris : Flammarion, p. 42
2. La volonté de donner une visibilité à la création extra occidentale en menant une politique d'acquisition en faveur de la création ne s'est concrètement développée qu'il y a deux ans au MNAM, grâce à l'initiative de Catherine Grenier.
3. Godoy Vega ,Francisco. "Interview with Alfredo Jaar", *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la terre' 1989*, Londres : Afterall, (Exhibition Histories), p. 277-278 (traduit de l'anglais par l'auteure : « an 'international exhibition' meant US artists and a handful of Germans. »)
4. Le musée des arts d'Afrique et d'Océanie était logé dans un palais construit à l'occasion de l'exposition coloniale de 1931. Ce dernier accueille aujourd'hui la Cité nationale de l'histoire de l'immigration.
5. Voir Poinso, Jean-Marc. « Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of 'Magiciens de la terre ' », in *Making Art Global (Part 2)*, op. cit., p. 106
6. Martin, Jean-Hubert. « Est-Ouest, Nord-Sud : nouveaux venus, nouveaux continents », *L'Art du XXème siècle 1939-2002 : de l'art moderne à l'art contemporain*, sous la dir. de Daniel Soutif, Paris : Citadelles & Mazenod, p. 459-478
7. A propos des débats provoqués par l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*, voir l'anthologie de la Triennale : *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*, Paris : Palais de Tokyo : La Triennale ; Cnap, 2012, qui réunit un choix de textes importants. A propos des études critiques parues sur le primitivisme dans les années 1990 voir, par exemple : Torgovnick, Marriana. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1990 ou Blake, Jody. *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Art Paris, 1900-1930*, Pennsylvania : The Pennsylvania State University, 1999.
8. J. H. Martin, préface du catalogue *Magiciens de la terre* (Paris : Centre Pompidou, 1989), réédité dans *L'Art au large*, op. cit., p. 16
9. Bertrand, Romain. *L'Histoire à parts égales : récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVI-XVIIe siècles)*, Paris : Seuil, 2011
10. Martin, Jean-Hubert. *L'Art au large*, op. cit., p. 17
11. Martin, Jean-Hubert. « Journal de voyage : Nigéria, Bénin, Togo et Ghana : 23 juillet – 8 août 1987 », *L'Art au large*, op. cit., p. 100-101
12. Voir les publications de *La Revue noire*, fondée par Jean-Loup Pivin en 1991 ou la revue *NKA*, fondée en 1994 par Okwui Enwesor. En réponse (directe ou indirecte) aux *Magiciens de la terre*, voir, entre autres, les expositions suivantes : *Seven Stories About Modern Art in Africa* (Clémentine Deliss. Londres, 1995), *The Short Century: Independence and Liberation Movement in Africa 1945-1994* (Okwui Enwesor. Munich, Berlin, New York, 2001) ou *Authentic/Excentric: Africa In and Out* (Olu Oguibe. Venise, 2001).