

Minorités linguistiques et art contemporain¹

Henri Giordan

On soutient le plus souvent la position suivante. L'art contemporain est d'abord international. La dimension universelle de l'art est primordiale. Sa logique s'oppose à toute localisation. D'éventuelles revendications identitaires sont, par principe, assimilées à des attitudes de repli. Le localisme a trop souvent servi d'alibi à la médiocrité. Dans un paysage artistique sans frontières, l'art qui se fait localement est assimilé à un art local, avec la dimension péjorative attachée à ce terme.

Cela veut dire que la valorisation des œuvres et la reconnaissance des artistes obéissent aux lois d'un marché structuré autour des nations les plus riches du monde par un duopole constitué d'une part par les États-Unis et d'autre part, par quelques pays d'Europe occidentale. Certes, depuis quelques années un discours sur le relativisme culturel et le métissage a permis qu'émergent des artistes de pays différents, du Tiers-monde en particulier. Mais une étude précise du marché de l'art met en évidence une réalité incontournable :

« [...] tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, États-Unis et Allemagne, ainsi que la Suisse et la Grande-Bretagne »²

Il est clair que la logique du marché de l'art ne se laisse pas aisément contourner. On a versé beaucoup d'encre sur la localisation ici, à Nice, à la fin des années 1950, d'une « École » qui a permis à une pléiade d'artistes, d'Yves Klein et Arman à Martial Raysse et Malaval, de s'imposer au niveau international sans appartenir à l'École de Paris alors dominante. Mais l'existence d'une École de Nice n'a jamais signifié que Nice soit pour autant devenu un lieu de valorisation de nouveaux créateurs. Elle n'a pas non plus signifié qu'à travers les artistes reconnus de cette « École » une « identité » niçoise soit lisible. La seule identité que l'on puisse entrevoir serait une identité en creux, le rejet par de jeunes artistes du provincialisme désuet qui caractérisait la vie culturelle de la Côte d'Azur de l'après-Guerre. Le terme « École de Nice » ne renvoie nullement à l'insertion des artistes dans une culture spécifique qui serait la culture niçoise. Il s'agit avant tout d'une référence à une identité artistique qui se constitue autour d'un ensemble de problèmes. La localisation géographique est secondaire : comme l'Expressionnisme abstrait recoupe l'École de New York, le Nouveau Réalisme coïncide avec l'École de Nice. Seul Ben a réussi à conquérir une

1. Conférence prononcée lors d'un Colloque tenu à Nice le 8 octobre 2004, dans le cadre d'une exposition *Shake*, organisée par l'OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz et la Villa Arson, Nice.

2. Quemin, Alain. – "L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage"". - In : "Les territoires de l'art", sous la direction de Jan Marontate et Alain Quemin. – *Sociologie et sociétés*. – Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. – Automne 2002, vol. 34, n° 2, p. 35.

audience internationale tout en affirmant son insertion dans une réalité niçoise occitane. Il a été influencé dans cette conscience, dès la fin des années 1950, par l'idéologie nationaliste de François Fontan mais il a approfondi cette sensibilité contre tous les sarcasmes d'une critique ignorante et aujourd'hui ce choix rencontre une actualité majeure : on finira bien par reconnaître que le témoignage de Ben ouvre une voie essentielle pour inventer un art contemporain résolument nouveau en Europe.

On constate par ailleurs l'existence de tentatives visant à lier un projet artistique à une culture locale saisie dans sa totalité. Ainsi, la Mostra del Larzac, créée en 1970 par Félix Castan sur le plateau du Larzac, a pour ambition d'affirmer la spécificité d'une création occitane et de promouvoir une créativité régionale à l'échelle internationale. Cette tentative sera soutenue dans le début des années 1980 par une politique de valorisation de la création locale mise en place par le ministère de la Culture, avec la création des FRAC. Mais dès 1985, le FRAC de Midi-Pyrénées privilégie d'acquisition d'œuvres d'artistes vivants incontestés pour sensibiliser des publics peu au fait de la création contemporaine. Cette position heurte les militants de la décentralisation qui estiment réduites à la portion congrue les sommes consacrées aux acquisitions de la création plastique régionale. La décentralisation culturelle portera très rapidement un coup fatal à cette tentative de valorisation autonome des artistes de la région et des synergies entre la création artistique et le mouvement occitaniste.

La question du débat qui nous réunit s'éclaire de ces deux exemples : d'un côté, à Nice, des artistes s'imposent sans qu'il y ait un lien attesté entre leur création et une identité locale quelconque. De l'autre, à Toulouse, des artistes articulent de façon très engagée leur démarche avec une revendication identitaire, mais finissent par en être réduits à se battre pour obtenir de l'État un soutien à la possibilité de créer en région, le problème de l'identité occitane étant passé par pertes et profits !

Le système dominant de valorisation des œuvres et de reconnaissance des artistes que j'ai évoqué en commençant impose un art délocalisé, stéréotypé, aisément reconnaissable et identifiable pour ce qu'il est : de l'art contemporain cosmopolite, transportable et consommable. Cependant, l'idée, ainsi universellement répandue, que les œuvres parlent toutes seules avec leur seul être visuel est une idée fautive. La réalité de la création n'est pas si simple. Dans l'intimité de son acte créateur, l'artiste travaille dans un rapport avec la culture à laquelle il participe. Il conçoit, pense, commente, titre ses œuvres dans une langue particulière et il entretient des rapports précis, au moment où il crée ses œuvres avec cette langue et sa culture.

Si, maintenant je me place du côté des cultures, des identités nationales, linguistiques, minoritaires, je constate que celles-ci ont besoin d'un rapport précis à l'art contemporain pour affirmer fortement leur existence.

Il est nécessaire, pour comprendre cette position, de s'arrêter un instant sur ce que sont les identités nationales, linguistiques, minoritaires. Prenons le cas des minorités linguistiques. La défense du droit à l'existence d'une langue minoritaire se situe dans le cadre de la diversité culturelle. L'anthropologie contempo-

raîne a bien mis en évidence le fait que chaque langue permet une appréhension de l'univers particulière, ferment de créations artistiques originales. Le directeur général de l'UNESCO, Koïchiro Matsuura, soulignait récemment l'incalculable valeur culturelle et intellectuelle de toute langue : « Chacune d'entre elles est un univers conceptuel, un assemblage complexe et fascinant de sons et d'émotions, d'associations et de symboles, de représentations du mouvement et du temps [...] La carte linguistique du monde actuel reflète la précieuse diversité de notre patrimoine humain composite : tangible, là où existent les écrits et les livres, immatériel et vulnérable lorsqu'il revêt de préférence d'autres formes ». Nier cela serait réduire la défense de la « diversité des contenus culturels et des expressions artistiques » à celle d'industries culturelles liées aux États les plus forts.

La principale raison de défendre le droit à l'existence d'une langue minoritaire se trouve dans son aptitude à enrichir le patrimoine culturel de l'humanité d'œuvres qui, sans elle, n'existeraient pas. Le plus souvent on se limite à valoriser les œuvres directement liées à la langue : écritures littéraires, théâtre, parfois musique à condition qu'elles comportent quelque texte... Pour le reste, la globalité de la création culturelle est occupée par les productions traditionnelles : danses traditionnelles, artisanat, etc. Ce panorama est affligeant ! Une culture ainsi conçue n'offre qu'un intérêt très limité. Il n'est pas étonnant que, dans ces conditions, les luttes en faveur des langues minoritaires ne rencontrent pas un plus large écho !

L'équation que je propose est simple. Premier point : le meilleur argument fondant la légitimité d'un soutien au développement des langues minoritaires se trouve dans la créativité culturelle spécifique qu'elles permettent. Second point : toute culture exprime la vision du monde, l'être au monde, propre à un groupe, à une communauté, et peu importe sa dimension. Troisième point : si cette affirmation est valide, aucune culture ne peut se réduire aux œuvres directement liées à la langue. Une culture spécifique s'exprime de façon globale avec l'ensemble des supports de la création. L'art contemporain entre dans cet ensemble. Son développement, dans un rapport conscient et clairement revendiqué, est essentiel pour fonder la crédibilité des revendications du droit à l'existence de telle ou telle langue minoritaire.

Le problème qui est alors posé à l'art contemporain est de trouver un équilibre délicat, toujours remis en question afin d'éviter aussi bien le nationalisme dominateur, le localisme étouffant que l'universalisme pseudo-internationaliste. La possibilité, pour une culture comme pour un artiste, de réussir cet équilibre, de parvenir à être pleinement soi-même, ne se décrète pas. Il y a toujours un danger de régression dans une formule stéréotypée. Il y a toujours le danger d'être récupéré comme anecdote folklorique au sein de l'art international.

÷ ÷ ÷ ÷

Il y a pourtant aujourd'hui des exemples contemporains qui montrent que ce défi peut être relevé. Que des cultures minoritaires peuvent s'affirmer non seulement à travers une revendication abstraite, mais en prouvant leur capacité

créatrice. Je terminerais cette brève intervention en proposant de réfléchir sur quelques exemples concrets.

L'exposition *Magiciens de la terre* en 1989 à la Grande Halle de la Villette et au centre Pompidou a permis de contrer l'idée communément admise qu'il n'y a de création artistique que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé. Cette première tentative a été suivie de plusieurs autres initiatives dans le même sens, notamment la 5e Biennale d'art contemporain de Lyon *Partage d'exotismes* (2000). On a pu formuler de nombreuses critiques sur la multiplication de ce type de manifestation et notamment déplorer l'habillage anthropologique dont les œuvres présentées ont fait l'objet. Il reste que ces manifestations ont ouvert la voie à une visibilité de l'art de créateurs qui sont, selon la formule d'Octavio Paz, « de la périphérie, habitants des faubourgs de l'histoire »¹.

Deux réalisations récentes, parmi d'autres, méritent une attention particulière dans la mesure où elles permettent de saisir le rôle de l'art dans des cultures minoritaires.

La première est l'exposition présentée en 2002 à La Villette, *Indiens, Chiapas > Mexico > Californie*. Cette exposition présente des œuvres provenant de trois régions où les communautés indiennes sont très présentes : Chiapas, Oaxaca et Guerrero, mais aussi Mexico et la Californie, de l'autre côté de la frontière. On découvre ainsi, par exemple, la richesse de l'art contemporain de l'État d'Oaxaca. L'œuvre de Francisco Toledo, le plus indien et le plus universel des grands peintres mexicains, plonge ses racines dans l'univers zapotèque – nature, imaginaire, histoire –, le pétrit, le transforme et l'enrichit. Pour ces artistes, informés de l'art contemporain occidental, l'art est une façon créative de faire de la politique. « Les artistes remplissent leur rôle en étant de bons artistes », constate Toledo. Dans l'État voisin de Guerrero, les peintres amateurs (artistes qui travaillent sur du papier d'écorce de ficus, l'amate) participent de l'invention d'une nouvelle identité indienne dont le rayonnement se projette, par-delà les frontières régionales, sur la scène nationale et internationale. Nicolás de Jesús, l'un de ces artistes du Guerrero, marque clairement le rôle de la langue et de la culture de son peuple dans sa création :

« Devrons-nous toujours nous excuser d'être Indiens ? Moi, je parle nahuatl et je me suis aperçu, en vivant à Chicago, que les Américains ne font pas de différence entre les Mexicains ; pour eux, nous sommes tous des Latinos. Alors qu'ici, au Mexique, nous sommes en butte au racisme. Notre culture nahua est celle qui a donné naissance à ce pays. C'est pour cela que je soutiens le combat des organisations indiennes pour la reconnaissance de nos droits. »

La seconde réalisation met en évidence la valeur de l'art contemporain des Indiens Mapuche du Chili dans un parcours qui va des terres du Canada à l'extrême austral du continent américain : le projet international *Migrations norte-sur/sur-norte – Obras site-specific de Canada y Chile* (2002). L'un des participants à cette aventure, l'artiste et théoricien huron Guy Sioui-Durand nous livre plusieurs analyses et témoignages d'artistes qui explorent cette « nouvelle

1. Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude*, Gallimard, 1987.

dialectique de l'art québécois instaurée entre "ici" et "ailleurs", caractérisée par la multiplication des échanges et la circulation généralisée des personnes, des savoirs, des pratiques et qui déborde les oppositions régionalistes versus exotiques, nationalistes versus internationalistes, réalités locales versus problématiques dans les grandes capitales ». Abordant l'art amérindien actuel il affirme ce parti pris du nécessaire retour au-delà de la reconnaissance exogène :

« La question de la représentation collective par l'art, de ses vitrines internationales ou circulant parmi les premiers peuples, interpelle l'individualité des créateurs. Les questions d'appartenance et d'individualité sont évidemment au cœur de l'art amérindien. D'un côté, plusieurs artistes indigènes revendiquent en priorité le statut de créateur sur celui d'héritier... Toutefois, pour la plupart des artistes amérindiens contemporains, il ne s'agit ni de renier l'héritage identitaire ni de s'y confiner. Pour plusieurs, cela signifie un engagement personnel dans l'avancement de l'art dans les communautés, tout en poursuivant une carrière internationale. On trouve chez eux, bien que ce soit de manière polymorphe, des éléments de réponse à la dynamique entre responsabilité collective de l'art et individualité carriériste, entre l'éthique de l'engagement social lié à l'appartenance et les exigences de la liberté liées au nomadisme ».

Le difficile équilibre entre insertion au sein d'une culture et recherche d'une reconnaissance dans le système de l'art contemporain est tracé par la conclusion de Guy Sioui-Durand :

« Aller se faire voir ailleurs, c'est bien. Mais faire voir son art aux siens l'est aussi. C'est ce qui importe. Finalement, si tous les artistes étaient, dans la logique iroquoienne de l'adoption, tous des Indiens ? »

Face à ces témoignages vivifiants, la question qui se pose à nous, ici, à Nice, est cruciale : comment se fait-il que les artistes qui travaillent ici n'expriment pas clairement leur insertion dans la culture occitane qui est la culture de ce lieu ? Question aux artistes. Question aux défenseurs de cette minorité linguistique. La conscience identitaire ne se décrète pas : si les artistes de l'École de Nice n'ont pas davantage pensé leur travail en occitan, c'est sans doute que cette langue minoritaire n'est plus très vivante. Si les militants occitanistes ne se soucient pas de mettre en évidence les rapports de la langue et de la culture occitane avec l'art contemporain, c'est sans doute que leur combat est mal engagé, coupé des réalités vivantes de la création.

Villevieille, 7 octobre 2004