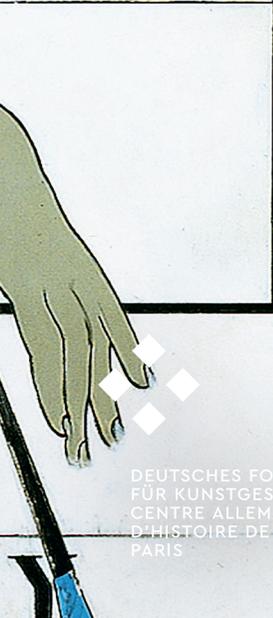


PASSAGES Online

B L S

LE MONDE
Le Monde



Sous la direction de
Thomas Kirchner, Déborah Laks
et Elvan Zabunyan

L'art en France à la croisée des cultures

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

L'art en France à la croisée des cultures

PASSAGES ONLINE 8

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER
DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

Sous la direction de
Thomas Kirchner, Déborah Laks et Elvan Zabunyan

L'art en France à la croisée des cultures



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0).

La couverture est soumise à la licence Creative Commons CC BY-ND 4.0.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-731-9>

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.731>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library

arthistoricum.net - Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2023, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Clara Rainer, Markus A. Castor

Assistance : Anna-Lena Brunecker, Christine Haller et Lara Pitteloud

Relecture : Catherine Bouanich, Julia Oswald

Mise en page et couverture : Jacques-Antoine Bresch

Couverture : Hervé Télémaque, *Voir ELLE* (détail), 1964, caséine et papiers collés sur toile, 195 × 130 cm, collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

ISSN : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-948466-54-1 (couverture rigide)

e-ISBN : 978-3-948466-53-4 (PDF)



Page précédente : Xul Solar, *Drago* (détail), 1927, aquarelle sur papier, 25,5 × 32 cm, Buenos Aires, Museo Xul Solar (fig. 4 de l'article de Laura Karp Lugo, *Exposer l'Amérique latine : d'une identité à l'autre*)

Sommaire

Préambule.....	11
<i>Thomas Kirchner</i>	

Introduction	15
<i>Elvan Zabunyan</i>	

Invitations

L'art de traverse	25
<i>Daho Djerbal</i>	

Pour un «ethnocentrisme critique». Exotisme, crise et condition moderne.....	31
<i>Rémi Labrusse</i>	

Le pouvoir de l'imaginaire : modalités d'appropriation de l'art amérindien par les surréalistes	45
<i>Marie Mauzé</i>	

Curating the Present. The Exhibition <i>New Cartographies:</i> <i>Algeria-France-UK</i>	61
<i>Joseph McGonagle</i>	

Migrations as a State of Being.....	73
<i>Diana B. Wechsler</i>	

Études dans le cadre du sujet annuel

Patrimoine critique et modernité en partage ? Retours de la collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger (1962-1969)	83
<i>Émilie Goudal</i>	

Exposer l'Amérique latine : d'une identité à l'autre.....	101
<i>Laura Karp Lugo</i>	
Die „Pilgerreise nach Touba“ (1968) in der Zentrale der Vereinten Nationen. Papa Ibra Talls Arbeit an einer modernen Kunst im Senegal zwischen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz	115
<i>Judith Rottenburg</i>	
Classical Economics: On the Currency of the Beaux-Arts System.....	129
<i>David Sadighian</i>	
L'illusion d'un territoire. Le Maghreb et la Société coloniale des artistes français (SCAF) de 1906 à 1935	143
<i>Nicolas Schaub</i>	
« Une histoire un peu haïtienne, un peu américaine, un peu française... ». De la déconstruction de l'altérité à la représentation de l'antillanité dans le Pop art d'Hervé Télémaque (1963-1971).....	159
<i>Marine Schütz</i>	
Positions et contre positions pour l'exposition d'un « sous-continent ». La section « Amérique latine » de la 10 ^e biennale de Paris (1977).....	175
<i>Annabela Tournon Zubieta</i>	
Crédits photographiques	201



Page précédente : Henri Vergé-Sarrat, *Le minaret de Gafsa* (détail), 1927, encre de Chine à la plume et aquarelle sur papier beige, 21,2 × 33,9 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent (fig. 5 de l'article de Nicolas Schaub, *L'illusion d'un territoire. Le Maghreb et la Société coloniale des artistes français (SCAF) de 1906 à 1935*)

Préambule

Thomas Kirchner

Depuis toujours, la France est au confluent de différentes cultures. Les relations avec les pays voisins, notamment l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne et les Pays-Bas, ont déjà fait l'objet d'études fouillées en histoire de l'art. Il s'agissait donc d'orienter davantage la focale sur les interactions avec des territoires d'autres continents, en particulier l'Afrique, l'Amérique latine et l'Asie. S'il aurait été impossible de penser les échanges dans lesquels s'est inscrit l'art en France indépendamment de la politique coloniale de l'hexagone – qui, depuis le XVI^e siècle, s'est efforcée avec un succès variable de donner au pays la stature d'une grande puissance – ce sujet annuel avait expressément vocation à inclure aussi des enquêtes se situant hors des frontières de l'empire colonial français. De même, il convenait de porter le regard au-delà de Paris, afin de prendre en considération d'autres hauts lieux de rencontres transrégionales que la seule « capitale du XIX^e siècle ».

Différents axes de recherche s'offraient. Les régions du sud de la France étaient le théâtre d'intenses échanges culturels et artistiques avec l'ensemble de l'espace méditerranéen. Par ailleurs, les relations avec certaines régions d'Afrique ont été renforcées par la politique d'expansion coloniale menée depuis la période napoléonienne, et il en a été de même pour l'Asie du Sud-Est à partir du Second Empire. La place des Caraïbes ou encore de la Polynésie s'est également révélée cruciale pour la création d'espaces artistiques en correspondance avec la France. En revanche, c'est sur une toile de fond entièrement différente que se sont développés les liens avec les pays d'Amérique latine, qui ont obtenu leur indépendance dès le début du XIX^e siècle. Des contacts intensifs existaient également avec les cultures asiatiques. L'histoire des collections d'art extra-européen en France, la représentation de pays d'autres continents dans les expositions universelles, les voies d'échanges, la mobilité des artistes et des œuvres, l'analyse des influences extra-occidentales sur les pratiques artistiques en France, la circulation des savoirs permettant de constituer une historiographie renouvelée, les questions propres au marché de l'art et les liens institutionnels ont constitué autant de thématiques de travail possibles.

Du point de vue méthodologique, la place centrale accordée à la France et aux interrelations de son art avec celui d'autres régions du monde ne devait pas conduire à prendre pour point de départ des modèles narratifs hiérarchisants. L'enjeu était bien plutôt de s'intéresser aux questions d'appropriation et de

démarcation, de révision et de traduction des processus et évolutions qui relie l'art produit en France à celui d'autres parties du monde. Ce sujet annuel se rattache au champ de recherche *Travelling art histories*, développé depuis quelques années au Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) sous la direction de Lena Bader et de Thomas Kirchner. Trois académies transrégionales sur l'art latino-américain ont jusqu'ici pu être organisées dans ce cadre.

Les projets de recherche des boursières et boursiers ont cherché à appréhender l'art en France dans un contexte global, comme une production imprégnée par les cultures d'autres continents mais ayant en retour influencé l'art d'autres pays. Tous ces travaux évitent de partir d'un modèle linéaire et binaire, mais ils reconstituent plutôt des réseaux qui ne sont pas nécessairement caractérisés par des hiérarchies classiques – à l'inverse du prisme de l'influence d'un art national sur un autre – et intègrent d'autres pays dans un entrelacs de relations. Commençons par l'Amérique latine. Les liens entre l'art latino-américain et la France sont au cœur du travail de recherche de Laura Karp Lugo : *L'art latino-américain à l'épreuve de la réception française (1855-1937)*. La chercheuse a choisi la période entre la première et la dernière exposition universelle à Paris comme cadre temporel, et montre que ce sont précisément ces expositions qui ont forgé l'image de l'Amérique latine et de son identité culturelle en France.

L'Amérique latine occupe également une place centrale dans la recherche d'Annabella Tournon. Dans son étude *Pour une histoire connectée des conceptualismes en France*, elle analyse l'importance des apports des artistes latino-américains qui vivaient en exil à Paris dans les années 1970 pour le développement de l'art conceptuel en France.

David Sadighian a élargi la perspective à l'ensemble du continent américain en examinant les traces laissées par l'architecture de l'École des Beaux-Arts de Paris au nord comme au sud de l'Amérique : *Global Paris. Beaux-Art Design and Networks of Internationalism between imperial France and the Pan-American World, 1867-1932*. Un aspect de son travail porte sur la question de l'articulation entre la diffusion du style des Beaux-Arts et les idéologies issues de l'internationalisme.

Marine Schütz s'est intéressée à une forme parisienne de pop art qui refusait l'influence de l'Amérique du Nord pour des raisons politiques, préférant chercher au Vietnam, en Afrique, en Russie ou aux Antilles les sources d'une peinture figurative narrative : *Postcolonial Pop? Inflexions globales dans la Figuration narrative (1960-1977)*.

Judith Rottenburg s'est également efforcée de reconstituer un réseau, au centre duquel se trouve cette fois l'Afrique : „*Globale Kunst*“ und *transkulturelle Kunstgeschichtsschreibung Afrikas in Dakar. Translationen zwischen Senegal, Frankreich und Amerika im 20. Jahrhundert*. Elle a pris pour point de départ de son investigation le mouvement d'émancipation de la Négritude, lequel se développa à Paris à travers la confrontation avec des courants afro-américains.

Nicolas Schaub s'est attaché à reconstruire les rapports entre l'art en France et les colonies, analysant en particulier la façon dont un certain regard français

s'est forgé en lien avec la politique coloniale du pays : *L'illusion d'un territoire. La Société coloniale des artistes français et l'Afrique du Nord entre 1905 et 1937*.

C'est également aux interactions artistiques et culturelles entre la France et ses colonies que s'est intéressée Émilie Goudal. L'Algérie avait obtenu son indépendance en 1962 et la collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger a été restituée en 1969, dans ce contexte. Son étude intitulée *D'une France à l'Autre. Les collections d'art françaises repères / Repaire des relations Algérie-France?* s'articule autour de ces aspects.

Devika Singh s'est penchée sur des artistes indiens ayant vécu et travaillé à Paris un certain temps avant de retourner dans leur pays natal où ils ont façonné l'art d'une Inde moderne, désormais indépendante : *Les artistes indiens en France des années 1920 aux années 1970. Mobilités, appropriations en espace universel*.

La situation artistique à Paris est également mise en lumière dans le travail d'Hannah Holtz *Sammeln – Ausstellen – Publizieren. Der Dialog zwischen Surrealismus und Ethnologie in der Zwischenkriegszeit in Paris*. Elle y retrace les relations entre les surréalistes et la discipline alors encore jeune qu'était l'ethnologie, approches qui au-delà de toutes les différences entre un regard artistique et scientifique poursuivaient des objectifs similaires.

En dépit du large éventail de thématiques, ces jeunes chercheuses et chercheurs originaires d'Allemagne, de France, d'Amérique du Nord et du Sud ou encore de Grande-Bretagne ont su esquisser ensemble une nouvelle image de l'art en France aux XIX^e et XX^e siècles. La volonté de dépasser les schémas narratifs classiques de l'histoire de l'art et d'ouvrir de nouveaux chemins, tant sur le fond que sur le plan méthodologique, est un autre dénominateur commun de leurs travaux.

Qu'ils soient ici remerciés pour leurs recherches, leurs initiatives et leurs activités qui ont enrichi la vie du DFK Paris pendant une année, mais aussi pour leur implication intensive dans la préparation du congrès annuel de notre institut, socle de la présente publication. Mes remerciements vont aussi à Déborah Laks et à Nele Putz, qui ont accompagné le groupe tout au long de l'année et assumé les charges organisationnelles. Déborah Laks s'est en outre occupé du suivi éditorial du présent volume, lequel s'est concrétisé grâce au travail comme toujours très professionnel de nos éditions numériques, sous la direction de Markus A. Castor assisté de Clara Rainer, et avec l'appui technique de Maria Effinger et son équipe de la bibliothèque universitaire d'Heidelberg.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement Elvan Zabunyan, dont les vastes connaissances ont permis à ce sujet annuel de prendre définitivement forme. Rarement une année aura été aussi riche en activités et en excursions. Le bénéfice a été considérable pour les boursières et les boursiers, mais aussi pour le Centre allemand d'histoire de l'art.



Introduction

Elvan Zabunyan

Je n'ai pas besoin de vous dire combien je me sens attaché à la France, tant par mes relations que par mes travaux. Rien au monde, pour moi, ne pourrait remplacer la Bibliothèque Nationale. De plus, je n'ai qu'à me féliciter de l'accueil que j'ai trouvé en France dès 1923; de la bienveillance des autorités aussi bien que du dévouement de mes amis. Cela n'exclut pas que mon existence et mon activité scientifique peuvent, ici, se voir mises en question d'un jour à l'autre.

Walter Benjamin, à Max Horkheimer,
Paris, 15 décembre 1939¹

Croyant m'enraciner profond, je me retrouvais happé par les quatre horizons. Je compris que pour résister (ou pour exister) nous voulûmes ériger nos terres en Territoires alors que les créolisations et les créolités les prédisposaient à ces sommes complexes que Glissant nomme des Lieux.

Patrick Chamoiseau²

Dans cette impossibilité dans laquelle je me suis trouvé d'utiliser mon propre langage, Je me suis aperçu, d'abord que celui-ci avait une épaisseur, une consistance, qu'il n'était pas simplement comme l'air qu'on respire, une transparence absolument insensible, ensuite qu'il avait ses lois propres, qu'il avait ses corridors, ses chemins de facilité, ses lignes, ses pentes, ses côtes, ses aspérités, bref qu'il avait une physionomie et qu'il formait un paysage où l'on pouvait se promener et découvrir au détour des mots, autour des phrases, brusquement, des points de vue qui n'apparaissaient pas autrement.

Michel Foucault³

I grew up to be someone adept at leaving.
Michelle Cliff⁴

1 Walter Benjamin, *Correspondance, 1929-1940*, Paris, Aubier, 1979, p. 317.

2 Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Folio Gallimard, 1997, p. 227.

3 Michel Foucault, *Le beau danger, entretien avec Claude Bonnefoy* (1968), Paris, éditions EHESS, 2011, p. 30.

4 Michelle Cliff, *Into the Interior*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 15.

Page précédente : Zineddine Bessaï, *H-Out*, 2010; *SOS*, 2010; et *Harragas*, 2010 (fig. 3 de l'article de Joseph McGonagle, *Curating the present. The Exhibition New Cartographies: Algeria-France-UK*)

Dans le souhait de mettre en exergue de cette introduction des références amies avec lesquelles je parcours des chemins intellectuels depuis de nombreuses années, j'ai commencé par isoler quelques citations. J'ai très vite compris qu'il me serait difficile d'en faire un choix limité car toutes mes lectures convergent, et ce, quels que soient les contextes considérés, vers des pensées liées à un déplacement pluriel. Déplacement physique, mental, géographique, allégorique, philosophique, transverse ou *quer* (pour reprendre le terme allemand qui a donné d'ailleurs le mot *queer*), se situant en contrepoint de trajectoires littéraires, artistiques et historiques. J'aurais pu continuer à lister les mots de Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *Kafka, pour une littérature mineure*, de Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, d'Edouard Glissant dans *Poétique de la Relation*, de Trinh T. Minh-ha dans *Native Woman Other*, de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*, de Toni Morrison dans *L'origine des autres*, de James Baldwin dans *Chassés de la lumière*, d'Angela Davis dans son *Autobiographie*, de Renée Green dans *Other Planes of There*, de Kobena Mercer dans *Travel & See*, de Stuart Hall dans *Familiar Stranger*, de Gloria Anzaldúa dans *Borderlands/La Frontera*, d'Audre Lorde dans *Sister Outsider*, de Mary Louise Pratt dans *Imperial Eyes*, de Derek Walcott dans *Omeros*, de Samuel Beckett dans *L'Innommable*, d'Edward Said dans *Orientalism*, de Jean Genet dans *Un Captif amoureux...* autant de textes de chevet qui infléchissent mes recherches et réflexions en ponctuant avec force l'impossibilité de penser les disciplines sans les impliquer dans une nécessaire et salutaire désorientation.

Je dis salutaire car agir en étant « désorienté·e·s » ne veut pas dire être « perdu·e·s ». J'entends plutôt une possibilité de quitter les espaces de confort propres à une entreprise linéaire pour problématiser une historiographie de l'art en lien avec l'histoire coloniale et son héritage depuis les luttes d'émancipation en étudiant de près des productions artistiques et culturelles qui les intègrent. De façon réflexive, les œuvres définissent les outils théoriques qui vont servir à les analyser en prenant notamment appui sur des « savoirs situés »⁵. Au cœur de cette construction épistémologique, et dans la continuité de ce qu'Edward Said nomme « la littérature comparée de l'impérialisme », l'histoire de l'art pourrait à son tour jouer un rôle déterminant⁶. Les débats à la fois esthétiques et politiques qui émergent dans la discipline sont, au même titre que ceux au sein de

5 Voir pour cette notion importante de « savoirs situés » : Donna Haraway, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14, 3, automne 1988, p. 575-599.

6 Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2000, p. 56. Voici le passage dont j'ai extrait l'expression : « Je veux d'abord examiner les réalités des terrains intellectuels, communs ou discordants, où se dit le discours public post-impérial, en me concentrant notamment sur ce qui, dans ce discours, engendre et encourage la rhétorique et la politique du blâme. Puis, en utilisant les perspectives et les méthodes de ce qu'on pourrait appeler une littérature comparée de l'impérialisme, je me demanderai par quelles reconsidérations et révisions une attitude intellectuelle post-impériale pourrait élargir l'espace commun où se chevauchent les sociétés métropolitaines et ex-colonisées. »

la littérature comparée, les fruits d'une étude approfondie où la création œuvre comme vectrice d'une histoire heurtée et au long cours.

« Penser le monde avec l'histoire de l'art, dépayser les trajectoires » est le titre que nous avons choisi de donner au colloque qui s'est déroulé en juin 2017. Son contenu a pris forme lors de longues sessions de discussions collectives avec les neuf jeunes chercheuses et chercheurs, *fellows* du centre allemand d'histoire de l'art, à la rigueur et à l'intelligence impressionnantes. Nombreuses propositions lexicales telles colonialité, postcolonialité, décolonialité, transferts, décentremments, circulations, frontières, diasporas, migrations, traductions, sont venues alimenter nos réflexions en éclairant différemment les études sur l'art, l'architecture, la littérature des cinq continents qui étaient pensés dans une historicité proposant le renouvellement de paradigmes. Alors que la rencontre entre les disciplines et les méthodologies qui pouvaient en découler ont été maintes fois interrogées, les hypothèses voire les conclusions ont, à chaque fois, privilégié le rôle majeur de l'histoire de l'art dans la formation d'une pensée critique, d'une théorie politique et d'un espace esthétique, choisissant respectivement de favoriser l'enchevêtrement de récits propres à chaque contexte culturel considéré. De traversées en retraversées, les recherches menées dans le cadre exigeant que nous avons défini ont fait corps avec le monde actuel, conséquence de l'histoire coloniale et de l'hégémonie européenne infondée, soulignant, en Algérie, en Inde, au Sénégal, en Amérique latine, en Allemagne, en France, dans les Amériques, que la création et l'engagement artistiques et intellectuels appartiennent aux mobilités de la mondialité.

Au départ, un projet annuel : « L'art en France à la croisée des cultures » qui nous a réuni·e·s autour de questions fédératrices. Les engagements communs que nous avons initiés sur des sujets exigeants ont nourri nos échanges nous menant à décrypter avec minutie des objets de recherche extrêmement pointus qui sont pour certains déclinés dans cet ouvrage. La nécessité de choisir le point de vue à partir duquel nous allions configurer les dialogues en les faisant coïncider avec une actualité critique, théorique, artistique et politique depuis la France nous a conduit vers multiples propositions, renouvelant clairement la réalité des questionnements propres à une histoire de l'art au sein de laquelle nous avons été formé·e·s et avec laquelle nous naviguons. Si la métaphore propre au déplacement, à l'orientation, à la désorientation, au mouvement, à la mobilité a été si souvent convoquée c'était pour mieux analyser les *Lieux* (et j'utilise ici le mot d'après Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau) que nous choissions de considérer : la France depuis un centre de recherche allemand, le monde depuis la France. Une France à la fois modèle, à la fois protagoniste d'une histoire coloniale européenne contrariée et contrariante. Une France paradoxalement à l'origine de transformations majeures pour la pensée et les arts tout en se disculpant du rôle autoritaire qu'elle a pu jouer et des enjeux de pouvoir qu'elle a endossés depuis des siècles. Une France engluée, aussi, pendant des mois de campagne électorale en 2016 et 2017 (c'est-à-dire notre année



Papa Ibra Tall, *Maaggala Tuubaa* (détail), 1968, tapisserie, 475 × 715 cm, New York City, siège des Nations unies
(fig. 1 de l'article de Judith Rottenburg, *Die „Pilgerreise nach Touba“ (1968) in der Zentrale der Vereinten Nationen.*
Papa Ibra Talls Arbeit an einer modernen Kunst im Senegal zwischen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz)

au centre allemand) dans des débats nauséabonds de frontières nationales et d'identités à préserver. Allant jusqu'à nous faire prendre en grippe le terme ressassé de « mondialisation », scandé avec férocité dans certains discours et nous obligeant à l'écartier définitivement de l'usage que pourtant nous en faisons, alors que nous nous sentions obligé·e·s de souvent légitimer les positions que nous occupions avec des objets parlant d'ailleurs depuis ici. Avec une conscience aiguë de la place qui se doit d'être occupée lorsque l'on travaille certains sujets, les rencontres que nous avons motivées pendant toute cette année sont venues confirmer qu'il n'était plus utile de justifier mais bien d'entreprendre le processus de déhiérarchisation dont nous avons la responsabilité dans le cadre de notre cercle de réflexion. Semaine après semaine, nous avons enchaîné les différentes étapes de ce processus en espérant favoriser un tournant que je juge exceptionnel à l'échelle d'une expérience collective unique.

Parmi les principales idées au cœur de constellations croisant histoire et narration, observation et imagination, la place de la modernité acceptée dans son élasticité a dominé nos échanges. Tout en titillant les contours d'une cartographie eurocentrée où centres/périphéries, Nords/Suds, Est/Ouest alternent selon des modalités établies, il a été question de modernités artistiques et littéraires qui se sont affirmées dans différentes régions du monde avec la même aisance qu'en Europe ou aux États-Unis. Si ces modernités ont été néanmoins exclues du canon officiel, elles l'ont été pour les mêmes raisons qui ont éconduit les formes de création appartenant aux pays colonisés comme si, chez ceux-ci, la part artistique ou intellectuelle subissait de fait une altération pour mieux conforter les formes de la domination coloniale. Dans la même volonté de réinitialiser certains mots d'un vocabulaire qui serait examiné selon son sens et son usage contemporains dans le champ de l'histoire de l'art, de l'exposition, de la collection et du musée, le terme actuellement très débattu de « décolonisation » a lui aussi été convoqué. Dans son introduction à *The Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, l'exposition qu'il a organisée en 2001, Okwui Enwezor insiste sur ces paramètres en remplaçant le terme dans son contexte historique :

« La décolonisation, et la contestation idéologique et philosophique contre l'impérialisme occidental qui y est attachée, sont parmi les événements les plus significatifs du ^{xx}e siècle, similaires à ce que l'abolition de l'esclavage a été au ^{xix}e siècle. Toutefois, très peu de ce que son processus représente – en particulier par la proposition de nouvelles narrativités et subjectivités, identités et nationalités, formes contemporaines et historiques – a produit une compréhension exacte des relations de réciprocités entre l'Europe et ses anciennes colonies. Des relations qui se manifestent dans les domaines du langage, de la culture, de la politique, du droit et d'autres institutions. C'est pourquoi, réexaminer et analyser ce que ces relations signifient au regard du

vaste corpus d'écrits historiques qui portent sur le xx^e siècle impliquent de nouvelles méthodologies⁷. »

La date de 1994 dans le titre de l'exposition correspond à la fin de l'apartheid soulignant que ce « siècle court » n'était pas exempt de tourments à peine sept ans avant que l'exposition ne soit montée à Munich puis voyage à Berlin, Chicago et New York. L'engagement artistique et curatorial se signale par une réaction immédiate face à l'actualité et, dans cette logique, des répercussions institutionnelles se font valoir lorsque des musées d'histoire et de société prennent le pas en reconsidérant les propositions des commissaires et des artistes contemporains. À Cape Town, le Slave Lodge Museum, qui se situe dans l'un des plus anciens bâtiments de la ville, accueille accrochages des collections et expositions temporaires pour un parcours retraçant la longue histoire de l'esclavage sud-africain. Dans l'une des salles, le public est accueilli par la phrase suivante : « échos culturels : tout autour de nous, tous les jours, nous expérimentons les échos de la culture de l'Asie et de l'Afrique – et les fruits du labeur d'un peuple qui a été réduit à l'esclavage. La grande contribution de tant d'hommes et de femmes, nos ancêtres, a été effacée par des récits coloniaux largement amplifiés ». Le terme d'« échos culturels » résonne aussi avec les orientations du sujet annuel telles que nous les avons considérées. Il me semble que c'est dans la volonté de proposer un nouveau récit de cette histoire coloniale que se situe toute la force et le sens de cette notion de décolonisation. C'est par une nouvelle narrativité de cette histoire que de nouvelles histoires peuvent naître et, dans le cadre d'un musée, l'idée de le décoloniser passerait par la volonté d'inventer un concept muséal renouvelé. Cela passerait par une réflexion autour de l'exposition des collections, des objets, des écrits et des œuvres permettant de repenser l'histoire en l'évoquant à partir de celles et ceux qui sont à l'origine de ces productions. Quelques pages plus loin, Okwui Enwezor affirme

« Ce que nous devons aussi rechercher sont les signes de rupture intégrés à la mise en place d'une Afrique libérée de la colonisation européenne. De cette rupture, nous pouvons saisir les commencements, les notions en lien avec les discours sur l'identité et la philosophie de la culture, sur les mouvements sociaux et les projets idéologiques qui se sont concrétisés à la fois dans une agitation politique populaire et dans les textes fondateurs des développements intellectuels. Dans ces textes, les projets et discours se nomment Négritude, Pan-Africanisme, Conscience noire, Socialisme africain, Nationalisme africain etc. Ces projets critiques, plus que d'être des positions idéo-

7 Okwui Enwezor, « Introduction », *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Munich, Prestel, 1999, p. 10.

logiques, affirment le profond enchevêtrement des Africains à la modernité du xx^e siècle.⁸»

Cette notion de rupture est importante à prendre en compte. Elle permet d'approfondir toutes les ramifications intellectuelles et culturelles que l'Afrique a produites en revenant à la modernité telle qu'elle est abordée par des artistes ou des théoriciens et théoriciennes qui interrogent des perspectives issues d'autres *Lieux* du monde. En ce sens, l'exemple de l'Afrique est un outil que l'on peut choisir d'utiliser ailleurs, à chaque fois qu'il s'agit de se détacher de ce que l'attache coloniale a imposé. Wazyatawin Angela Wilson et Michael Yellow Bird vont ainsi évoquer «La décolonisation» des Natifs-ves d'Amérique comme une «résistance active, intelligente et pensée contre les forces de la colonisation qui perpétue le joug ou l'exploitation de nos esprits, corps et terres»⁹. Madina Tlostanova (qui réfléchit aux problématiques de la décolonisation depuis la Russie) et Walter D. Mignolo vont proposer en 2012 avec *Learning to Unlearn, Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, une méthodologie de la déconstruction¹⁰. Désapprendre pour apprendre autrement, se défaire d'une histoire passée qui continue d'irriguer les relations humaines, s'en extraire non pas en l'oubliant mais en l'interprétant autrement, en intégrant dans sa réception les faits historiques qui viennent d'une certaine façon éclairer sous un nouveau jour la réalité des événements. Quand on étudie le terme de décolonisation en le contextualisant et en l'insérant à l'histoire coloniale, il se doit logiquement d'être associé aux luttes anticoloniales et à la mémoire de ces dernières. Ce sont des éléments qui peuvent *a posteriori* continuer à nourrir l'éventail des discussions qui ont émergé pendant tous ces mois au centre allemand. L'histoire de l'art à la croisée des disciplines venait toucher une histoire mondiale de l'humanité, les paysages visités s'accordaient pour conjuguer dimensions sociales et affectives. Comme nous le rappelait Walter D. Mignolo, notre dernier invité de l'année, dans le cadre feutré d'un après-midi de juillet, exprimer ses sentiments, montrer sa vulnérabilité, s'engager avec les autres avec subjectivité et revendiquer une forme collective de compréhension de l'espace sont aussi au cœur de la réflexion décoloniale. L'option décoloniale proposée par Walter D. Mignolo et ses collègues serait comme une lotion qui panse les plaies de la colonisation. La question décoloniale se définit selon les affects qui la déterminent.

On comprend que pour être fonctionnelle, l'histoire de l'art telle qu'on l'appréhende aujourd'hui doit maintenir au cœur de ses priorités scientifiques et publiques les processus coloniaux. En affinant l'analyse des travaux artistiques et de leur matérialité historique, elle doit montrer l'exemple et comprendre

8 Okwui Enwezor, *op. cit.* p. 15.

9 Wazyatawin Angela Wilson, Michael Yellow Bird (éds), *For Indigenous Eyes Only: A Decolonization Handbook*, Sante Fe: School of American Research, 2005, p. 5.

10 Madina Tlostanova et Walter D. Mignolo, *Learning to Unlearn, Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 2012.

comment les dissidences entre les anciens empires et les pays ayant subi cette emprise ont produit une bascule des rapports culturels, rapports qui nécessitent d'être *considérés*, dans le sens noble de la considération, pour permettre de nouvelles formes de convergences. En rendant hommage à Edouard Glissant et à ses sages paroles, il serait opportun de terminer cette introduction en se référant à cette Relation, si importante pour faire des dépassements de trajectoires une richesse planétaire.

« Quand nous disons que cette poétique de la Relation désormais se trame, qu'elle ne se projette plus, qu'elle s'inscrit dans une circularité, nous ne faisons pas référence à un circuit, à une ligne d'allant qui se serait incurvée sur elle-même. En vérité, la trajectoire, même infléchie, n'y vaut plus. Combien d'autres problématiques, secrétées dans combien d'autres régions du monde, et sous combien d'auspices différents, sont-elles venues rencontrer celle que nous évoquons ici, organisant la ronde de la totalité-Terre? Nous imaginons alors, dans une circularité en volume, l'esthétique révétable d'un Chaos, qui n'est réductible à aucune simplicité de norme et dont le moindre détail est aussi complexe que l'ensemble. Chacune de ses parties dessine un mouvement impliqué à celui de toutes les autres. Les histoires des peuples ont mené à cette dynamique.¹¹ »

Dans le contexte d'une « France à la croisée des cultures », cet ouvrage souhaite embrasser toutes ces « parties » et cette « dynamique » et faire état de multiples expériences de la recherche au prisme d'une histoire de l'art qui affirme les chemins de traverse, le déracinement, le fragment, l'égarément, ailleurs et ici, ici et maintenant.

11 Edouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45

Invitations

L'art de traverse

Daho Djerbal

Le lourd héritage du passé

Dans les années 1960 l'Algérie hérite d'une mémoire traumatique de son passé colonial mais aussi de structures de formation, de production et d'expression esthétique dont les formes et le concept ont été pensés par l'Autre.

L'on s'aperçoit vite que ce courant venu du nord a fini par élire domicile non seulement sur la terre algérienne mais aussi dans les modes de pensée et dans les modes de figuration du monde, et de soi dans le monde.

Une fois l'indépendance acquise, il a fallu durant les premières décennies porter ce double héritage : celui du sujet vu par l'Autre et celui de l'art de la représentation dont il était quasiment exclu.

Il est vite apparu que l'on ne se libère pas d'une longue période de dépendance et de subordination par un simple jeu d'écriture, par un geste pictural ou par un geste d'image. Parce qu'il faut aussi compter avec les institutions vouées à la conceptualisation et à la formation dans le domaine des arts plastiques et des arts de la scène ainsi que les lieux de validation et de valorisation des savoirs et des savoir-faire.

Tout comme dans le domaine des arts plastiques, l'univers cinématographique est entièrement monopolisé sinon contrôlé par les Européens. L'ensemble du dispositif depuis la production, la distribution, l'exploitation et la fabrication du matériel cinématographique, jusqu'à la formation des techniciens et réalisateurs¹ dans les différents métiers du cinéma entraine dans le cadre du maintien de la domination coloniale.

L'image de l'Autre/soi

En fait, ce n'est pas seulement le procès de production et de valorisation de l'art qui est sous monopole colonial (occidental) mais, plus important encore, la conception même du geste d'art et de l'opération imageante.

1 Sous le CNC rattaché au ministère français de la Culture, les réalisateurs reçoivent une avance sur recette s'ils produisent des films « neutres » ou favorables à la France.

Parmi les rares jeunes instruits sortant des établissements scolaires français, certains n'acceptent plus de suivre l'avis de leurs parents les exhortant à suivre les filières traditionnelles qui les mènent au barreau ou aux fonctions libérales de médecin ou pharmacien. Le cas de Ali Djenaoui est emblématique.

« Ali Djenaoui est né le 25 octobre 1930 à Souk Ahras. Sixième enfant d'une famille composée de neuf frères et sœurs, il fréquenta sagement, sur les ordres de son père, l'école primaire française de sa ville natale. A l'âge de 19 ans, il remettait son titre de bachelier à son père qui l'avait mis en internat dans le lycée de Constantine.

Comme pour Djenaoui-père « la profession de médecin représentait le sommet de l'échelle sociale », Djenaoui-fils fut envoyé étudier la médecine à Alger.

Toujours obéissant à son père, Djenaoui-fils partit à Alger et fit une première année de médecine. C'est alors que le jeune Ali Djenaoui découvrit le Vide algérien. Une première réaction le poussa à rompre avec « l'échelle sociale des occupés de cette époque » : il abandonne la médecine pour le cinéma.

C'était la première rupture d'avec le « Chef de la tribu » comme dirait Kateb Yacine.

Après quoi, désobéissant encore à son père, il quittait l'Algérie occupée pour Paris afin de concrétiser son choix propre, l'appropriation des éléments techniques de la tradition cinématographique européenne. »²

Nous voilà donc devant ce que l'on pourrait considérer comme la sortie du point Zéro de la cinématographie algérienne. L'histoire de la domination/dépendance se met à compter à rebours. Mais le jeune en rupture de ban, qui vit hors des lieux, des habitudes ou des croyances de son milieu d'origine, va découvrir qu'il ne suffit pas d'apprendre dans les Grandes Ecoles parisiennes l'art (la technique) cinématographique pour se libérer des chaînes de l'oppression. Une autre rupture est à l'œuvre. Ali Djenaoui va se rendre compte que le langage cinématographique occidental est construit sur une épistémè et une sémiotique de la domination blanche. Comme le souligne Fouad Asfour³ reprenant lui-même Walter Mignolo⁴, le jeune étudiant découvre que le régime épistémique/sémiotique [de la cinématographie occidentale] est lié à la matrice coloniale du pouvoir. Dans son texte « Eating the Other », il ajoute en reprenant la philosophe américaine bell hooks que l'imagination blanche (américaine/européenne) de l'individu est façonnée contre le moule d'un « autre » imaginé⁵.

2 Younès Dadci, *Première histoire du cinéma algérien 1896-1979*, DAC 3^e Edition, Paris, Dadci, 1980, p. 294-295.

3 Fouad Asfour, Réflexions sur la critique d'art et la production esthétique dans les sociétés en crise, in *NAQD* N°33/34 Automne-Hiver 2016, p. 103-113.

4 Walter Mignolo, Delinking. *Cultural Studies*, 2007, 21: 2, 449-514.

5 bell hooks, "Eating the other: Desire and resistance." In *Black Looks: Race and Representation*, p. 21-39. Boston: South End Press, 1992. 24.

Comment alors se réapproprier sa propre histoire pour contribuer de manière productive à changer les choses et construire sa propre représentation d'un sujet qui ne soit pas *subtitus* (subalterne ou autre imaginé) mais *subjectus* (soi-même pensé et représenté) ?

Car en effet, comme il le dit dans un essai théorique qu'il présente sous la direction du Pr Pierre Fouré, en 1954-1955, à l'Institut L'Herbier, Ali Djenaoui écrit :

« En fait, dans les (films) qu'il lui est donné de voir, le spectateur algérien cherche naturellement ses correspondances ou des équivalences. Sa disponibilité générale et permanente a un sens profond, peut-être celle d'une société qui s'organise et, pour nous, celle d'un spectateur qui se construit. Elle est encore pour nous plus originale et plus riche, si l'on considère que le spectateur algérien, qui a vu tous les Visages, n'a jamais vu le sien, qu'il ne s'est jamais vu agir ses drames ni même, dans sa langue, ceux des autres (cette usurpation qu'est le doublage n'existe pas en Algérie : Sainte pauvreté !), qu'il n'a jamais eu à dialoguer avec son image projetée devant lui : "questions ou réponses, inquiétudes ou exaltations, qu'il n'a jamais eu à débattre ou à se débattre avec ce double vertigineux qu'est notre image (cinématographique)"⁶. »

En bref, et sans s'arrêter sur le style de son expression, Djenaoui posait le principe cinématographique suivant : l'expérience cinématographique nationale algérienne est la seule qui puisse transformer en réalité des projets cinématographiques algériens conformes aux réalités algériennes. Pour ce faire, en 1955, il faut remettre en question tout ce qui existe présentement, à commencer par l'asservissement de l'Algérie par les bandes d'Européens⁷.

De la fabrication du sujet/substitutus

Ce qui spécifie la violence coloniale et ses diverses formes d'héritage c'est « la désappropriation, la destitution du propre (langue, histoire et culture) »⁸.

L'assignation de l'autochtone au statut de l'indigène va entraîner « une désignation qui colle à la peau ».

On aura d'ailleurs une série de variantes syntaxiques dans ce qui va être le prédicat du colonisé : le natif, l'aborigène, le naturel etc. Quelle que soit la façon dont on le prononce, il est dit au figuré.

6 In Younès Dadci, *op. cit.* p. 302-303. C'est nous qui soulignons.

7 Y. Dadci, *op. cit.* p. 294-295.

8 Karima Lazali, « L'émergence du sujet face à l'Histoire. Quelques réflexions sur la situation de l'Algérie à partir de la pensée de Fanon », in *La célibataire* N° 20, été 2010 « Les mémoires » et in *Ché Vuoi?* N° 34, octobre 2010.

Ce qui se fabrique à partir de là est un « processus d'évidement de soi », comme le dit Karima Lazali⁹. Suivant la pensée de Fanon, la colonisation, phénomène de domination et de soumission, consiste à *fabriquer des sujets exclus du familier d'eux-mêmes, en quelque sorte témoins de leur propre faillite qui les laisse hors d'eux, au sens littéral et métaphorique*.¹⁰

Fanon écrira dans *L'an V de la révolution algérienne*, « Le colonialisme français s'est installé au centre-même de l'individu algérien (on pourrait dire aussi Kanak) et y a entrepris un travail soutenu de ratissage, d'expulsion de soi-même, de mutilation rationnellement poursuivie »¹¹.

Et sur cette question de la représentation de soi, Hamid Mokaddem en arrive à la conclusion que :

« [...] Malgré tout, l'expérience de la rupture est bien celle de l'absence de renvoi de l'image kanak, au sens de l'*imago* freudo-lacanienne, qui forme et structure la reconnaissance de soi. Le système éducatif ne renvoie pas en miroir l'image dans laquelle les Kanak puissent s'identifier et par conséquent être motivés dans la réussite scolaire. »¹²

La fausse issue du miroir retourné / le signe et l'abstraction comme ligne de fuite

Nous disions plus haut que le colonisé, le sujet colonial, est comme marqué au fer par le sort que l'on fait au vaincu. Cet être souffrant de la destitution du propre, de la stigmatisation de la peau, de l'évidement de soi, dé-figuré, mutilé et dévalorisé à ses propres yeux, s'insurge et prend les armes¹³ pour se libérer de la présence (physique) de l'Autre.

En fait, l'une des premières figurations de soi des années 1960, celle de la paix retrouvée, de la souveraineté restaurée, est d'habiller ce corps de signes plutôt que de le remplir. On est même allé, toujours par volontarisme, jusqu'à remettre en question les préceptes de l'art tels que transmis par les écoles coloniales.

Et, paradoxalement, comme le dit Nadira Laggoune,

9 Karima Lazali, « Plurilinguisme, pluriculture et identité », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 79, no. 1, 2010, p. 109-116.

10 Karima Lazali, « L'émergence du sujet au sein du politique », in Karima Lazali, *La parole oubliée*, Eres, Toulouse, 2015, p. 118-132.

11 F. Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, p. 57.

12 Hamid Mokaddem, in *Anthropologie politique de la Nouvelle Calédonie contemporaine. Constitution et médiation des espaces publics insulaires*. Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, soutenue à l'EHESS, Paris 2009, p. 164.

13 En février 1956, à l'appel du FLN à la grève générale des cours, un groupe d'étudiants, parmi lesquels Ali Djenaoui, se concerta sur la voie à suivre. Ils décident de gagner les maquis en groupe mais après s'être munis, individuellement, d'un matériel cinématographique complet de prise de vues et de sons pris dans les magasins du Gouvernement Général dans ceux de la Radio Télévision Française à Alger.

« Dans le même temps, les recherches des précurseurs de cette nouvelle peinture (Khadda, Mesli, Martinez, et d'autres...) se plaçaient de plain-pied dans la mouvance internationale de la déconstruction de l'art. La disparition du sujet, celle du motif et du sentiment étaient autant de caractéristiques de l'art moderne dont ils s'inspiraient. C'est toute une génération d'artistes qui se constitue alors en avant-garde de la peinture algérienne. »¹⁴

Comment s'en débarrasser ?

Traitant du geste cinématographique, Marie José Mondzain rappelle en se référant au fameux *Tractatus* du philosophe Ludwig Wittgenstein qu'en faisant des images des faits qui composent le monde, celles-ci font advenir la possibilité de penser le monde en donnant forme à son lieu. [...] ¹⁵

Ainsi sommes-nous au cœur de l'aphorisme cartésien : *Cogito ergo sum*. En faisant des images des faits qui composent le monde, on donne à penser le monde à partir de là où il se donne forme. J'imagine le monde et je le représente à partir du mode de pensée, d'une matrice produite à partir du lieu qui nous domine.

Comme le rappelle Marie José Mondzain :

« L'image est et doit être un état de notre relation au monde [...] Les opérations imageantes accueillent toutes permutations, renversements, réversibilités qu'il s'agisse du sexe, du genre, de la place sociale, du partage des pouvoirs mais aussi dans le registre temporel. [...] L'image produit cette fiction constituante que nous appelons l'humanité et qui n'est pas un genre, qui ignore la différence, toutes les différences et qui devient de ce fait la matrice d'un rapport d'égalité que j'appelle aussi la fiction constituante propre à produire le peuple »¹⁶

Quel étrange paradoxe que pour remplir le sujet de ce dont il a été vidé, pour affirmer son être au monde, les artistes algériens se soient mis à le transcrire dans les signes et finalement à l'abstraire.

Quelle terrible contradiction que l'être souffrant de la destitution du propre, de la stigmatisation de la peau, de l'évidement de soi, dé-figuré, mutilé et dévalorisé à ses propres yeux ne puisse accéder à l'humanité que par une fiction constituante prenant fait et place – par un pur renversement du miroir – des rapports de domination.

14 Id.

15 Marie José Mondzain, *Héros sans visage ou le geste cinématographique comme lieu d'accueil*. NAQD N°33/34, p. 57.

16 Id.

La question épistémique

Pour répondre à de telles apories, pouvons-nous pousser plus loin et interroger la question de l'épistémè ?

Pour Fouad Asfour¹⁷ reprenant Walter Mignolo¹⁸, il semble nécessaire « d'interroger le régime épistémique / sémiotique lié à la matrice coloniale du pouvoir, [...] remettre en question le potentiel de l'écriture d'art [...] et aussi s'interroger sur le pouvoir de l'imagination dans une pratique d'écriture critique. Dans son texte "Eating the Other", bell hooks affirmait que l'imagination blanche (américaine / européenne) de l'individu est façonnée contre le moule d'un "autre" imaginé¹⁹. »

En conclusion : Du contrôle des savoirs

En dehors du discours occidental / européen, l'écriture d'art et la production de connaissances dans la théorie et l'histoire de l'art ont été pour la plupart désavouées comme « manquantes ».

Madina Tlostanova et Walter Mignolo ont récemment élaboré une réflexion critique sur la décolonisation de l'histoire de l'art, qui implique nécessairement que l'éducation artistique reflète de manière critique la matrice coloniale du pouvoir. Ils en arrivent à la conclusion que « Le contrôle du savoir et de la subjectivité par l'éducation et la colonisation des savoirs existants... est la sphère fondamentale de contrôle qui rend possible la domination »²⁰.

17 Historien et critique d'art, Fouad Asfour vit et travaille à Vienne et Johannesburg en tant qu'écrivain et éditeur freelance. Il a collaboré au sein de l'équipe éditoriale de Documenta 12 à Kassel.

18 Walter Mignolo, la rhétorique de la modernité, la logique de la colonialité et la grammaire de la décolonialité, in *Delinking, Cultural Studies*, 2007, 21: 2, 449-514.

19 Fouad Asfour, Réflexion sur la critique d'art et la production esthétique dans une société en crise, *NAQD* N°33/34, p. 106.

20 id., p. 108.

Pour un « ethnocentrisme critique »

Exotisme, crise et condition moderne

Rémi Labrusse

Cette réflexion s'appuie sur un premier constat plutôt banal, exprimé par de nombreux chercheurs en sciences sociales, de la philosophie à l'histoire en passant par l'anthropologie et l'histoire de l'art, depuis une trentaine d'années : sur le long terme, la conscience de soi propre aux cultures dites « occidentales » se structure comme une conscience d'être à la périphérie¹. Sur le plan métaphysique, la Révélation divine – le sens de l'être, autrement dit – s'est accomplie au-dehors, dans les lointains, sur les rivages orientaux de la Méditerranée; tout commence à Ur en Chaldée, tout se révèle à Jérusalem en Galilée et tout finira donc à nouveau dans une « Jérusalem » céleste, tandis que l'« Occident » n'aura pris part à ce processus de dévoilement des fins dernières qu'entre-deux, dans l'espace intervallaire, inessentiel, qui est celui de l'histoire humaine. Pire, même sur ce plan contingent de l'histoire, la culture humaine semble s'être déjà parfaitement accomplie dans ce qu'on nomme l'« Antiquité », temps révolu que seules des ruines permettent désormais de saisir. À elles deux, Athènes et Jérusalem font de l'Occident, dans sa conscience de soi la plus intime, une sorte de banlieue du sens, séparée d'un centre inaccessible à la fois dans l'espace et dans le temps; tout s'est déjà accompli ailleurs (en Orient) et avant (en Grèce classique). Ce sentiment de relégation dans les marges, intrinsèquement lié au christianisme et au culte de l'Antique, s'inscrit dans le long terme mais connaît un spectaculaire renforcement à partir de la Renaissance, lorsque le scepticisme et la mélancolie ombrent systématiquement – à supposer qu'ils ne minent pas d'emblée – une pensée refondatrice et progressiste. D'innombrables œuvres en témoignent, qui nourrissent la sombre humeur occidentale (l'impression inguérissable d'un manque d'être) et, corrélativement, son attrait obstiné – mais toujours déçu – pour les ailleurs temporels ou géographiques, du temps des Croisades à celui de la première colonisation, des objets « orientaux » dans les

1 Par exemple : Rudolf Wittkower, *L'Orient fabuleux* [1977], Paris, Thames & Hudson, 1991; René Etiemble, *L'Europe chinoise*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1988; *Europa und der Orient 800-1900*, dir. Gereon Sievernich et Hendrik Budde, Berlin, Bertelsmann, 1989; Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989; Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris, Gallimard, 1992. Etc.

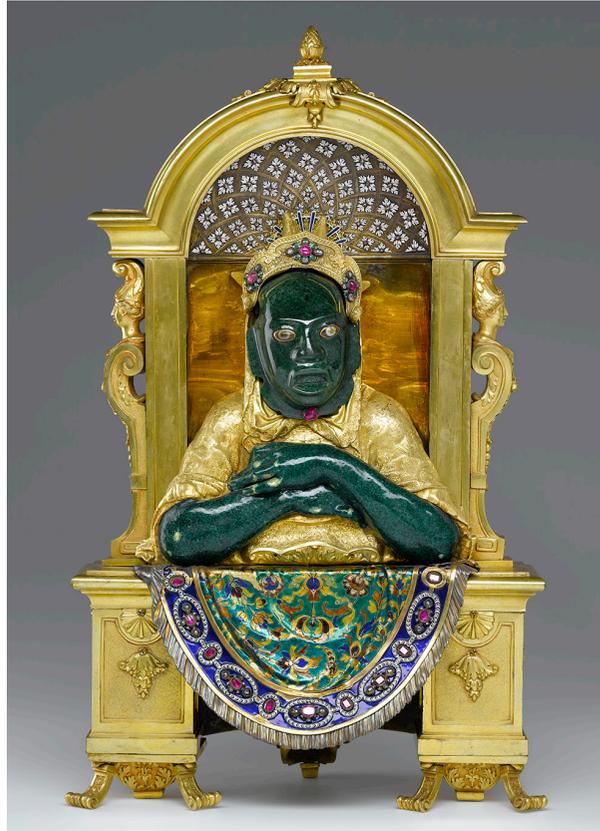


1 Aiguière dite de Saint-Denis, art fatimide, x^e-xi^e s. (vase en cristal de roche), Italie du Sud, xi^e siècle (monture en or), Paris, musée du Louvre

trésors d'églises [fig. 1] aux *exotica* des cabinets de curiosité [fig. 2], de la poésie des ruines aux spéculations romantiques sur l'Orient des origines².

Second constat : en les situant sur cet horizon de long terme, on comprend mieux les contradictions internes de la modernité *stricto sensu* (c'est-à-dire considérée dans son adéquation temporelle avec l'hégémonie d'un paradigme technoscientifique dans la vision du monde, depuis la Révolution industrielle). Cette compréhension repose elle-même sur plusieurs observations de base. La première, c'est que l'idéologie du progrès, pierre angulaire de notre « modernité », peut être définie comme le produit d'un désir de recentrement de l'histoire universelle autour de l'Occident, de réparation – sinon d'effacement – d'une marginalité de naissance, pour ainsi dire. En entreprenant de se situer à la pointe la plus « avancée » d'une histoire universelle linéaire, l'Occident « moderne » s'efforce de contrebalancer la douloureuse insuffisance de ses origines par une

2 Avinoam Shalem, *Islam Christianized : Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Francfort et New York, Peter Lang, 1998; Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* [1908], trad. L. Marignac, Paris, Macula, 2012; Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020; Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.



2 Masque olmèque, repris à l'époque aztèque et remonté en Europe dans une niche (attrib. à Guillaume de Groff), Mexique, premiers siècles de l'ère chrétienne et xiv^e - xv^e siècles, Europe centrale, vers 1720, Munich, Schatzkammer der Residenz (coll. Albert V de Bavière en 1611), or, argent, bronze doré, onyx, pierres précieuses, émail

appropriation du présent et surtout du futur. A défaut de pouvoir se trouver au centre ou au fondement, on se glorifie d'être à la pointe ou au sommet. Ou plutôt : on tente follement de faire fusionner la pointe et le centre ; on rêve qu'être en avant, en *premier*, c'est aussi être central, axial, solairement au *milieu*, dans le vaste édifice des significations produites par les sociétés humaines. La deuxième observation, non moins banale, c'est que cette idéologie progressiste a pour vecteur spécifique la maîtrise des armes de la rationalité technoscientifique, seules susceptibles d'assurer une position symbolique dominante en articulant le rationalisme philosophique des Lumières, sur un plan théorique, et la Révolution industrielle, sur un plan pratique. Troisième point fondamental : le progressisme a pour condition première de possibilité l'évolutionnisme. Autrement dit, cette stratégie de conquête d'une position dominante, par la voie de l'histoire univer-

selle concrète et non d'un ordre des choses défini *a priori*, implique d'abord de s'immerger dans une perception globalement évolutionniste du monde et donc de privilégier, pour approcher le réel et lui donner sens, tout ce qui est de l'ordre du relatif, tout ce qui détache les possibles d'un fondement immuable, tout ce qui valorise le mouvement et la métamorphose. Les sciences sociales y pourvoient, attentives qu'elles sont aux variations du réel, plutôt que la théologie ou la métaphysique; et, au sein des sciences sociales, l'histoire, où toute signification prend la forme fragile et évolutive du récit, devient la discipline directrice par excellence, plutôt que l'anthropologie, laquelle tendrait au contraire à établir des invariants, ou du moins des récurrences structurelles dans la définition de l'humain. Enfin, quatrième et dernière observation : l'évolutionnisme n'est pas seulement une condition de possibilité mais aussi une condition *d'impossibilité* du progressisme, dans son ambition la plus intérieure de conquête d'une centralité symbolique pour une culture qui s'est toujours vécue comme périphérique. Cette conquête est logiquement privée de sens, en effet, si on la considère avec les lunettes de l'évolutionnisme, lequel, dans son principe le plus pur, conduit à postuler la relativité de toute signification, la contingence irréductible de son apparition et de sa disparition dans la succession des temps. Dans un monde perçu sur le mode du mouvement linéaire, la notion même de centralité se dissout sans espoir de retour.

L'Occident « moderne » s'est ainsi placé de lui-même dans une situation de double contrainte : il s'agit, identiquement et simultanément, de vouloir être tout et de savoir n'être rien; de vouloir incarner l'accomplissement de l'histoire et de savoir que l'historicité comme telle, dès lors qu'on lui confère un rôle directeur et qu'on ne l'inféode plus à un socle métaphysique, est incompatible avec toute idée d'accomplissement – sauf au prix d'artifices idéologiques bientôt ruinés par la logique interne de cette vision historiciste qui légitime et *pour-tant* interdit l'établissement d'une centralité symbolique. Autrement dit, penser son propre recentrement au cœur de l'histoire universelle, affirmer sa propre hégémonie sur le sens de l'être ne peut se faire qu'à un prix très élevé : la pensée historiciste nous permet certes de se situer « en tête », mais c'est en promettant l'extinction; orgueil de la domination et peur de la disparition sont comme deux frères siamois au sein de cette nouvelle conscience de soi.

Cette situation de double contrainte permet d'éclairer, sinon d'expliquer complètement, la complexité des pratiques occidentales modernes à l'égard de ce qui est perçu comme de l'altérité. D'un côté, un ethnocentrisme exalté, fruit de l'ivresse de s'affirmer enfin au centre, se construit sur l'axe majeur du rationalisme scientifique et de sa face concrète, la technique. Il légitime une entreprise systématique d'emprise à la fois théorique et pratique sur le reste du monde et relie donc étroitement industrialisme et impérialisme. D'un autre côté, un sentiment accru de l'historicité et, donc, de la relativité de toute culture délégitime au contraire cette conscience d'être au centre, donc cette entreprise de domination

universelle, en la privant de toute signification ontologique stable. Si la *raison* moderne se donne d'abord en tant que *rationalisme*, c'est-à-dire si elle se révèle n'être qu'une attitude immergée dans l'histoire, un pli parmi d'autres intervenu dans le devenir des cultures, elle prête forcément le flanc à un relativisme global qui la condamne tôt ou tard à la dissolution, à l'instar de toute construction historique – et ce quels que soient ses succès *historiques*, vérifiés par l'expansion impériale. Du reste, produit par cette expansion même, le spectacle de la disparition accélérée des cultures non occidentales, tout au long du XIX^e siècle, forme le théâtre tragique de cette fatale relativité qu'on ne peut réserver aux autres que par une censure idéologique évidemment contraire à la logique interne de l'historicisme. On peut bien s'appliquer à rêver le cours du monde comme régi par une progression logique vers l'avènement magistral et définitif de la raison occidentale, ce rêve n'en est pas moins continûment sapé à sa base par l'absence corrélatrice de substrat ontologique, l'effritement nécessaire de toute légitimité métaphysique à cette avancée prétendue vers des lendemains qui chantent. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si c'est précisément au moment le plus intense de surgissement d'une telle contradiction – au cœur du XIX^e siècle – que fut inventée l'idée de « préhistoire »³ : elle accroît en effet dramatiquement le sentiment de notre contingence en situant « l'aventure » humaine, comme on dit, sur la toile de fond d'une terre sans hommes, où notre apparition fait figure de simple aléa, engloutis que nous sommes dans un processus évolutionniste global qui nous dépasse [fig. 3].

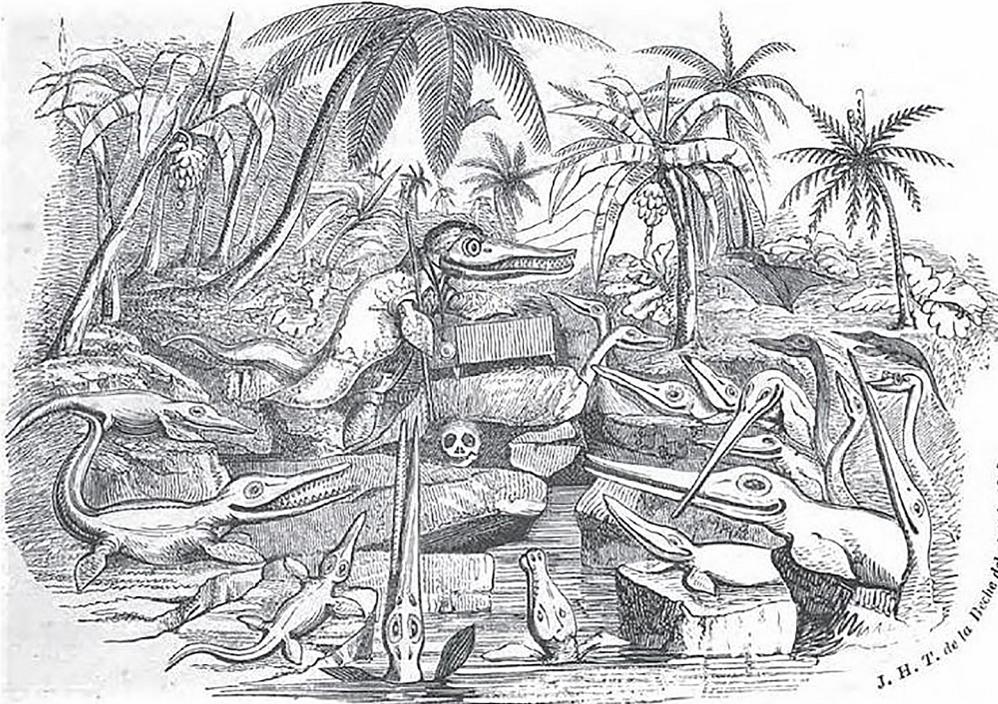
La conséquence de ces apories propres à l'idéologie du progrès, c'est que la conscience d'être périphérique ne peut pas disparaître. De fait, on constate sans peine que l'antique quête du sens hors de soi, dans une altérité toujours fascinante, se poursuit obstinément, alors même que cette altérité est désormais vilipendée pour son infériorité sur l'échelle du progrès : objet simultané, autrement dit, de fascination fantasmagorique et de mépris idéologique. Comme toute situation de double contrainte, celle-ci est productrice de violence : le regard fasciné sur des dehors demeurés désirables alors qu'ils sont ouvertement dévalorisés s'affole et engendre des pratiques exaspérées de captation, dans une sorte de fuite en avant ou plutôt de gesticulation destructrice, par laquelle on tente plus ou moins vainement d'échapper au piège de la contradiction. C'est dans ce cadre qu'on peut parler de crise de la modernité, ou plutôt de la modernité *en tant que crise*, aux deux sens du mot, le sens spéculatif – la crise est l'ouverture d'une question irrefermable – et le sens historique – la crise est l'explosion d'un drame violent⁴.

Dans un premier temps, sur un plan spéculatif, la crise signifie que la position dans le monde – l'identité, en un mot – de chaque individu se trouve transformée

3 Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994.

4 Reinhardt Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979 (éd. orig. *Kritik und Krise. ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, 1959).

AWFUL CHANGES.
MAN FOUND ONLY IN A FOSSIL STATE—REAPPEARANCE OF ICHTHYOSAURA.



A Lecture.—"You will at once perceive," continued PROFESSOR ICHTHYOSAURUS, "that the skull before us belonged to some of the lower order of animals; the teeth are very insignificant, the power of the jaws trifling, and altogether it seems wonderful how the creature could have procured food."

3 Henry Thomas De La Beche, *Awful Changes*, 1830 (publié en 1858), caricature de la théorie uniformitariste de Charles Lyell postulant le retour des espèces disparues

en question à laquelle la société ne fournit pas de réponse mais qu'elle contribue au contraire à accentuer jusqu'à la rendre béante. Condition moderne et crise de la subjectivité – en tant que questionnement incessant sur soi – ne font qu'un. D'où l'inquiétude anthropologique qui porte à arpenter indéfiniment les deux versants de la double contrainte par laquelle est affectée cette conscience, en faisant du rapport que celle-ci entretient avec son dehors – ou supposé dehors – l'objet de son questionnement (c'est la dimension autocritique de l'orientalisme), puis en culminant dans l'anti-humanisme global de la seconde moitié du xx^e siècle (qui rassemble dans un même rejet soi-même et les autres). Cela signifie qu'au cœur d'attitudes apparemment centrifuges – les pulsions exotiques, la quête de l'ailleurs, la négation de soi – se recompose en permanence un mouvement profondément centripète; le moteur central de l'orchestration occidentale de la croisée des cultures est en réalité constitué par un mécanisme introspectif autocritique, d'interrogation sur soi.

Mais l'état de crise a aussi un sens politico-historique : il signifie la diffusion incessante de la violence sans retour à l'équilibre. Cet état de crise collective n'est pas dans la continuité de la crise de la subjectivité ; il en est au contraire le refoulement, l'occultation par la violence, laquelle constitue une voie de sortie pulsionnelle, face à l'épreuve intime de la contradiction. La double contrainte qui forme le cadre mental de la modernité n'engendre pas seulement, en effet, le questionnement sans réponse mais aussi le désir de refermer cet abîme auto-critique par l'action destructrice, de compenser un mouvement centripète infini, retourné sur soi, par une expansion centrifuge, brutalement dirigée vers l'extérieur. Ce faisant, on peut dire que la consubstantialité à la fois nécessaire et paniquante, à la fois inévitable et insupportable, entre progressisme et mélancolie est le *primum mobile* de l'ultra-violence coloniale moderne. Ce qui ressort de ce recours à la dévastation systématique des zones d'altérité, pour fuir les abîmes d'un questionnement identitaire, c'est un rapport désillusionné, désacralisé, déritualisé à la violence conquérante, laquelle s'intensifie à proportion même de son incapacité structurelle à opérer une refondation. Ce rapport peut prendre une tonalité cynique, impliquant une disjonction entre les discours et les actes, entre l'apologie idéologique d'un *imperium* exercé au nom du progrès et la menée désabusée d'une exploitation à court terme, délibérément destructrice. L'autre tonalité possible est celle de la dénonciation mélancolique, consternée par des agissements et par une situation qu'elle appréhende cependant comme procédant d'une logique historique insurmontable⁵. Corrélativement, il faut souligner que l'horreur qu'inspire aujourd'hui le moment colonial n'a rien, en son fond, de particulièrement nouveau ; quoique refoulée à des degrés divers, elle a été présente dès l'origine dans la structure même de la colonialité moderne, c'est-à-dire de ce type bien particulier d'impérialisme mondial, grevé d'insolubles contradictions, qu'a exercé l'Occident au nom du progrès technoscientifique.

Pourquoi la contribution de l'histoire de l'art est-elle essentielle dans ce cadre de pensée ? Parce que l'approche occidentale des arts non-européens constitue un des symptômes les plus frappants de l'état de crise qui caractérise la culture industrielle et impériale du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas d'exagérer cette importance par narcissisme disciplinaire mais simplement de constater que la culture visuelle en général et la création artistique en particulier ont formé (et forment toujours, dans notre société du spectacle) une caisse de résonance privilégiée où l'idéologie du progrès révèle ses contradictions avec une intensité particulière ; une zone névralgique où l'attrait pour le passé et pour l'ailleurs apparaît au sujet

5 Par exemple : « *The law which consigns to destruction all savage races when brought into contact with a civilization much higher than their own, is now operating with unrelenting fury in every part of the world* » (Augustus Henry Lane-Fox Pitt-Rivers, « Primitive Warfare » [1867], dans *The Evolution of Culture and Other Essays*, éd. J. L. Myres, Oxford, Clarendon Press, 1906, p. 54).

occidental lui-même comme une fatalité de sa propre culture et mine ouvertement la légitimité globale de l'ordre du progrès. Là où sciences et techniques paraissent obéir à un ordre linéaire rassurant et consacrent ainsi la validité du progressisme, les arts visuels imposent au contraire une expérience régressive du désordre, dès lors que la diversité des cultures, dans le temps et dans l'espace, se présente comme une nébuleuse buissonnante de références déhiérarchisées – et ce dès les temps préhistoriques⁶. En matière artistique, autrement dit, histoire, archéologie et ethnographie n'ont pas été les substrats logiques mais les vecteurs de déconstruction du progressisme⁷.

Le rapport avec les arts non-occidentaux, en particulier, entre dans ce cadre. L'expansion impériale de l'Occident a conduit à mettre en évidence une multiplicité toujours croissante de systèmes de « fabrication des images », pour reprendre l'expression de Philippe Descola⁸. Pour faire barrage au sentiment de chaos que menaçait de susciter cette démultiplication inexorable des références visuelles, inintégrable à un ordre linéaire, la réaction la plus immédiatement efficace était la répulsion, avec son corrélat matériel : la destruction. Mais cette répulsion, dans la mesure même où son objet ne s'adaptait qu'imparfaitement à la logique interne du progressisme, a été obstinément contrebalancée par des phénomènes d'attraction. Ces derniers, souvent regroupés sous la dénomination générique de « primitivisme », se sont enracinés, on l'a vu, dans la perpétuation d'une conscience d'être périphérique, pour le sujet occidental moderne. Ils se sont présentés en quelque sorte comme des retours du refoulé, caractérisation préférable à celle de « préférence pour le primitif » proposée par Ernst Gombrich⁹, laquelle isole artificiellement le jugement de goût en s'en tenant à un plan esthétique décontextualisé.

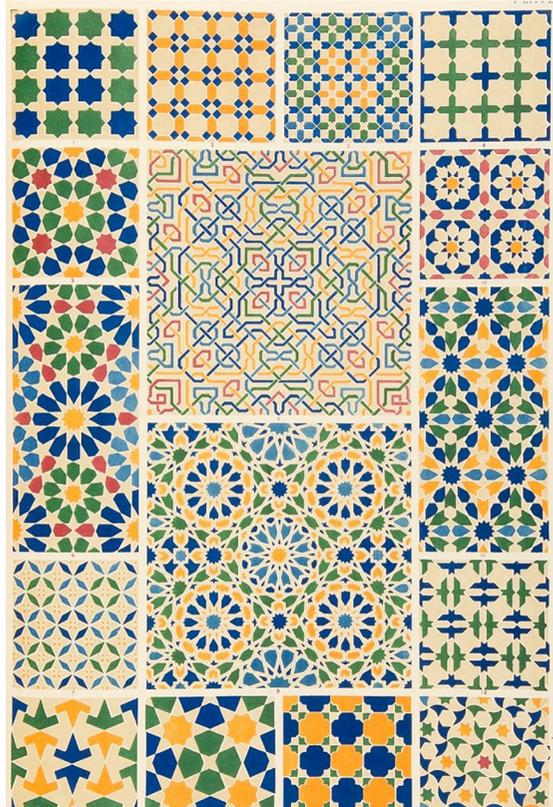
Il reste maintenant à caractériser l'ambivalence interne de ces phénomènes d'attraction, qui, en eux-mêmes, n'ont rien d'univoque. Je prendrai un premier exemple emprunté au rapport entretenu avec les arts de l'Islam, ceux qu'on appelait volontiers les arts « orientaux » comme pour mettre en avant leur

6 Par exemple : « Nous reconnaissons en elles [les gravures et sculptures magdaléniennes] les œuvres d'une population éminemment artiste. [...] Cette enfance de l'art est loin d'être de l'art d'enfant. Il y a loin, bien loin des œuvres de cette époque aux ébauches informes qui parfois couvrent les murs autour de nos écoles » (Gabriel de Mortillet, *Le Préhistorique. Antiquité de l'homme* [1883], Paris, Reinwald, 1885, p. 416).

7 Par exemple : « Ces hommes qui résistent à notre civilisation, nous les suspectons de barbarie et dans notre inconcevable orgueil, nous sommes près de les appeler des sauvages. Comment ! elles seraient sauvages, ces populations mal connues, plus mal comprises, dont les œuvres ont un tel cachet de distinction exquise et de richesse éblouissante ! [...] Quel génie leur a donc enseigné ces secrets qu'après tant de siècles de recherches nous n'avons pu découvrir ? Ce n'est pas à nous de faire la leçon aux paysans d'Afrique et d'Asie, c'est à nous, au contraire, d'apprendre en étudiant leur travail. [...] Où donc est l'art ? où le progrès ? où la civilisation ? Que de doutes écrasants renferme un tel phénomène ? » (Alexis de Valon, « Le tour du monde à l'exposition de Londres », *Revue des deux mondes*, Paris, 15 juillet 1851, p. 204-205).

8 *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, dir. Philippe Descola, Paris, Somogy et musée du Quai Branly, 2010.

9 Ernst H. Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002], Paris, Phaidon, 2004.



4 Owen Jones, « Moresque n°5 », *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856, Pl. XLIII

valeur première d'altérité par rapport à l'Occident – c'est-à-dire, aussi bien, leur qualité motrice pour la mise en branle d'une mécanique introspective d'interrogation sur soi. D'un côté, ces créations ont suscité – et suscitent toujours – un goût fondé sur l'exaltation fantasmagorique des différences, c'est-à-dire sur l'exotisme entendu comme la mise en scène d'une altérité dont on éprouve *a priori* la nature théâtrale, artificielle et illusoire¹⁰. C'est ce qu'incarne l'orientalisme visuel sous toutes ses formes – des beaux-arts académiques à l'imagerie populaire et à la publicité des voyages –, construction de mondes-images poussée à la surenchère par son échec à faire triompher une fois pour toutes l'utopie paradisiaque sur la désillusion mélancolique. Moins on croit à l'image qu'on produit, plus on l'exagère (jusqu'à la caricature) et plus on la répète (jusqu'au cliché). D'un autre côté, ces mêmes créations ont été à l'origine d'une autre forme d'appropriation qui exaltait non leur particularisme mais leur capacité à incarner un langage universel des formes [fig. 4] (on peut l'appeler *islamophile*, parce qu'elle procède d'un mouvement d'adhésion affective et qu'elle remonte à la racine du

¹⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, éd. Dominique Lelong, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

processus de fabrication des formes en terres d'islam, cherchant à l'assimiler de l'intérieur)¹¹. D'un côté, donc, le fantasme débridé, de l'autre l'inclination raisonnée; d'un côté, la représentation manipulée de l'extérieur, de l'autre, la forme intériorisée; d'un côté, la mélancolie passéiste, désireuse d'oublier le présent dans un ailleurs-passé, de l'autre, l'invention progressiste, déterminée à réformer le présent pour un avenir meilleur. Et tout cela à partir de sources exactement identiques qu'on s'occupe à exalter dans le mouvement même qui conduit à les annihiler, soit en les déréalisant dans les clichés du pittoresque exotique, soit en les dissolvant dans une utopie de langue ornementale universelle. Au total, ce qui se reflète dans le rapport occidental moderne avec les arts de l'islam n'est donc pas l'appropriation univoque d'on ne sait quelle réalité déterminée *a priori* dans son essence mais l'incapacité de la conscience de soi occidentale à stabiliser son rapport avec ce qu'elle désigne comme altérité et qu'elle rêve à la fois de célébrer et de supprimer.

Un second exemple concerne le rapport avec les cultures non-occidentales dans leur ensemble. Il oppose, cette fois, les valeurs affrontées de l'authenticité et de l'hybridité, appliquées aux mêmes corpus d'objets¹². Le XIX^e siècle, on le sait, a passionnément rêvé d'authenticité retrouvée grâce aux objets : dans une ère de mutation accélérée des conditions d'existence et des structures symboliques, le geste conservatoire s'est voulu de plus en plus rigoureux, comme pour conjurer les peurs liées à l'instabilité croissante du réel. Aux opérations traditionnelles de transformation des objets exotiques – opérations conformes, par exemple, au goût des « objets-frontières » propre à l'éthique et à l'esthétique de la curiosité, depuis la Renaissance – ont donc tendu à se substituer des opérations systématiques de préservation. En regard, l'objet hybride (ou frontière) a été de plus en plus stigmatisé par l'esprit moderne comme une faute : faute de goût du point de vue esthétique, faute de discernement du point de vue de la science – et, en tout, fauteur de désordre. L'objectif de cette rhétorique dominante de l'authenticité était de s'assurer le contrôle du temps et de l'espace et de conjurer ainsi le sentiment effrayant de la relativité des états de culture, qu'on savait promis par le cours de l'histoire au déclin et à la disparition.

Mais le fantasme selon lequel la conservation rigoureuse de l'intégrité matérielle d'un objet suffirait à en transmettre le sens a aussi été miné de l'intérieur par l'évidence que s'y perdait une dimension essentielle : la capacité de ce même objet à irriguer la vie, étant donné que la garde de son authenticité supposait la suppression de sa valeur d'usage. Plus l'opération d'identification et de stabilisation des significations d'une chose est réussie, plus on sépare cette chose de la subjectivité vivante sans laquelle elle n'a pourtant pas de sens. Le « ne pas

11 Voir Rémi Labrusse et Salima Hellal, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'islam*, Paris, Somogy, Lyon, Musée des beaux-arts, 2011.

12 Les analyses qui suivent reprennent en substance celles qui se trouvent dans mon article intitulé « Objet frontière, intérieur frontière, état frontière. Une situation moderne », dans *Exogenèses. Objets frontière dans l'art européen XVI-XX^e siècle*, dir. Sabine du Crest, Paris, De Boccard, 2018, p. 129-146.

toucher » qui est la devise de l'éthique de l'authenticité est identiquement une injonction à constituer un monde d'objets déserté par la vie. Corrélativement, le sujet que nous sommes se trouve plus que jamais ébranlé par ces procédures qu'il a lui-même mises en œuvre. Radicalement menacé dans sa propension légitime à habiter son environnement, il se reconnaît en crise, étouffé par ces masses d'objets qu'il a rêvé de figer dans leur pure et stricte objectivité. Là encore, la contradiction a engendré un phénomène de fuite en avant, sensible dans la pulsion accumulatrice inouïe des musées et des collectionneurs privés du XIX^e siècle, tout particulièrement dans le domaine ethnographique, comme si la quantité de matière amoncelée devait pallier la dégradation qualitative de l'expérience subjective qui y était attachée.

Parallèlement, ce dogme désillusionné de l'authenticité a été contrebalancé par un attrait persistant de l'hybridité – mais transférée aux espaces : les intérieurs-frontières – fumoirs, jardins d'hiver, ateliers d'artistes et salons orientaux en tous genres, si caractéristiques des « fantasmagories de l'intérieur¹³ » propres au XIX^e siècle – sont clairement l'expression d'un désir de restauration de l'expérience subjective, permettant à l'individu de mettre en œuvre sa capacité d'intériorisation des lointains par la fabrication d'un milieu hybride, et de s'admirer ainsi dans sa libre puissance productive en *activant* le monde d'objets dont il orchestre le décor. Certes, l'hybridité de ces intérieurs-frontières n'a cessé d'être à son tour menacée par une paralysie de type muséal, manifestant un retour en puissance de l'objectivité dite authentique (qu'on songe à la tendance des intérieurs exotiques à se peupler de vitrines et à organiser leurs parois comme celles d'une salle de musée [fig. 5]). Cela dit, la dynamique d'interrogation autocritique du sujet n'en a pas été bloquée pour autant : elle a rebondi dans la quête d'états psychologiques frontières (dont les intérieurs-frontières ont d'ailleurs souvent été le théâtre privilégié d'expérimentation), lorsque les limites mêmes de la cohérence psychique de l'individu étaient mises à l'épreuve par toutes sortes de procédures (des psychotropes à l'hypnose ou, plus simplement, à la cure analytique). C'est dire, en bref, que la crise du sujet qui résulte inévitablement de la quête malheureuse de l'authenticité dans les objets exotiques implique aussi son exaltation : crise ne signifie pas déconstruction, accomplie une fois pour toutes, mais plutôt incessante mise en tension, jusqu'à l'incandescence.

De ces réflexions ressortent maintenant trois constatations principales. La première, c'est que, sous les dehors de l'expansion centrifuge et de la fascination pour l'altérité, la condition occidentale moderne est fondamentalement ethnocentrique. Deuxièmement, cet ethnocentrisme se définit en termes de crise, à la fois spéculativement et historiquement. Enfin, la situation coloniale, avec son

13 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle. Exposé » [1939], *Écrits français*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 298.



5 Vue de la collection ethnographique d'Herbert Ward dans son atelier, Paris, vers 1900

hyper-violence et sa puissance de déstabilisation radicale des représentations de tous ses acteurs, est la résultante directe de cet état de crise ethnocentrique.

A l'intérieur de cette situation, trois positions intellectuelles sont aujourd'hui envisageables. La première consiste à vouloir occulter purement et simplement la dimension critique et à assumer idéologiquement la seule valeur de l'ethnocentrisme. Il s'agit d'une position défensive, réactionnaire au sens étymologique du terme, qui débouche sur des attitudes volontaristes de supériorité et de domination, comme au temps du triomphe de l'idéologie du progrès occidental-centré. Cependant, on a vu que, dans la mesure où celle-ci a été minée dès l'origine par ses contradictions internes, la formulation explicite d'un tel discours a dû se durcir et ajouter aux mots l'action violente, dont les guerres coloniales ont constitué un paroxysme. Aussi barricadée soit-elle, cette position n'en a pas moins été inexorablement fragilisée de l'intérieur, au point de devenir intenable moralement et intellectuellement même si elle connaît de loin en loin des phases de résurgence (par exemple, de nos jours, dans les poussées de l'islamophobie, jusque dans des cercles sociaux et politiques non-marginaux). Cela dit, même frappée d'interdit au niveau des discours explicites, une telle affirmation

ethnocentrique demeure agissante souterrainement, au plan inconscient, soutenue par le besoin de mettre un terme à l'angoisse que provoque un perpétuel état de crise. Dans les mondes de l'art, nombre d'expositions sont aujourd'hui les porteuses plus ou moins déguisées de ce fantasme d'auto-appréciation narcissique, sous forme de néo-orientalisme et de récits pittoresques de la geste coloniale dont on prend soin, grâce aux prestiges de l'art, d'édulcorer l'horreur.

La position inverse consiste à dénoncer radicalement l'ethnocentrisme et à ne conserver qu'une attitude autocritique, détachée de toute réflexion sur le fait que ses propres conditions de possibilité sont inscrites dans le développement interne de la conscience occidentale. A l'idolâtrie de soi fait alors pendant la haine de soi, qui n'en est au fond que le revers, obéissant à la même tentation de fuite face à une logique introspective. Ce criticisme acritique, en quelque sorte, débouche d'ordinaire sur des expressions figées d'anti-occidentalisme, expressions réflexes plutôt que réflexives d'un affolement par rapport à la condition historique occidentale moderne. Il y répond par une forme seconde, assez singulière, d'idéologie progressiste, dans la valorisation d'une lucidité nouvelle, d'une capacité dénonciatrice inédite, qui appartiendraient spécifiquement à notre présent. Comme le progressisme technoscientifique originel, ce progressisme au second degré est affecté par une structure de double contrainte, où un engagement politique et moral de refondation du sens se trouve contradictoirement accolé à un mouvement de déconstruction et de scepticisme anti-humaniste.

Enfin, la troisième position consiste à tenir ensemble les deux éléments constitutifs de la condition moderne – ethnocentrisme et criticisme – et à les instaurer en moteurs légitimes d'une autoanalyse simultanément tournée vers soi et vers le monde. On peut, en ce point, s'appuyer sur les présupposés méthodologiques formulés par l'ethnologue italien Ernesto De Martino dans les années 1940, par opposition aux écoles françaises et anglaises d'anthropologie et de sociologie. Ces dernières lui étaient apparues, non sans raison, fortement marquées par la situation impériale de leurs nations respectives et donc par une attirance majoritaire pour une ethnologie objectivante, non participative, tournée préférentiellement vers des mondes étrangers. Par opposition, De Martino prône un recentrement de l'observateur sur soi, à la fois du point de vue des objets de pensée et du point de vue des méthodes. Il ne s'agit pas d'aller étudier les autres comme s'ils étaient des objets mais de s'étudier soi-même en tant que sujet : d'où ses études magistrales sur le « monde magique » en Lucanie, proche de la région d'où il était lui-même issu, dans le Sud de l'Italie¹⁴. Et méthodologiquement, il ne s'agit pas de se placer fictivement dans une position d'observateur impartial mais de se reconnaître immergé dans la situation même dont on s'efforce de démêler les significations et les antécédents culturels et psychologiques. Bref, toute démarche analytique doit être participative, ce qui

14 Ernesto De Martino, *Le Monde magique* [1948], Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1999.

implique de commencer par s'autodiagnostiquer, en se consacrant à l'intellection réflexive et historicisée de son propre monde de pensée.

Concrètement, l'«ethnocentrisme critique»¹⁵ consiste donc à interroger, sur un mode spéculaire, les conditions de possibilité à la fois de notre ethnocentrisme impérial et de notre criticisme moderne, leur économie interne, leurs liens paradoxaux, leurs apories partagées. Cela revient à pratiquer en permanence une critique de la critique, en s'attachant constamment à l'historicisation de ses schèmes de pensée, qu'ils s'expriment dans des discours, dans des images ou dans des actes. C'est par cet effort premier de pensée critique *de soi* (plutôt que *sur soi*) que le sujet occidental moderne peut authentiquement s'insérer dans le monde, en mettant à distance analytique à la fois sa pulsion dominante et son complexe d'infériorité, à la fois son amour et sa haine de soi.

J'ajouterai pour finir que cette méthode peut être appliquée à l'histoire de l'art de deux façons. D'abord, pour éviter l'illusion objectiviste, elle conduit à privilégier l'étude des situations de création et de réception qui se sont développées dans le cadre culturel – plus ou moins largement entendu – qui est celui du chercheur. Ensuite, elle implique d'accoler toujours à la question de ce qu'on voit celle des conditions de possibilité de cette question même, à la fois psychologiquement et sociologiquement. Cela correspond à une histoire de l'art délibérément locale et subjective, mais formulée sur un mode introspectif, radicalement autocritique. L'ethnocentrisme critique en histoire de l'art, comme dans les autres sciences humaines, peut alors devenir synonyme d'une intensification incessante de la conscience de soi, qui cherche moins à guérir l'état de crise qu'à l'habiter en le redoublant.

15 «Son idéal [de Lévi-Strauss] en tant qu'homme de science était d'assumer "le point de vue de Dieu", autrement dit "de comprendre les hommes comme s'il était complètement hors jeu", voire "comme s'il était l'observateur d'une autre planète, disposant d'une perspective absolument objective et complète", de sorte que le chercheur en sciences humaines devra adopter le point de vue de l'esthète qui examine les hommes "comme s'ils étaient des fourmis". La vérité nous semble tout autre. Ayant été élevé et éduqué au sein de la civilisation occidentale, le chercheur peut seulement être disposé à remettre délibérément en cause les corporatismes et les fétichismes hérités de son éducation; ce qu'il peut et doit faire en développant un *ethnocentrisme critique et ouvert*, porté par une éthique de la confrontation entre l'histoire occidentale et ces histoires jusqu'alors sans lien les unes avec les autres, divergentes et dispersées, pour accomplir ce devoir d'unification très humblement humain et très historiquement déterminé» (Ernesto De Martino, «Apocalypse du Tiers Monde et apocalypse européenne», dans *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* [1977], éd. Giordana Charuty, Daniel Fabre et Marcello Massenzio, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2016, p. 69). Je souligne.

Le pouvoir de l'imaginaire : modalités d'appropriation de l'art amérindien par les surréalistes

Marie Mauzé

« Savez-vous ce que l'art moderne nous a pris ? Ils [les surréalistes] [nous] ont pris la liberté. Nous leur avons enlevé leurs œillères, mais ils ne l'ont pas reconnu ». Ce sont les propos recueillis auprès de Dempsey Bob, artiste amérindien Tlingit-Tahltan, par la journaliste Sarah Milroy, à l'occasion de l'exposition dans un musée local d'objets collectés par le Révérend Robert J. Dundas en 1863 chez les Tsimshian (Colombie britannique, Canada)¹. Conservées au sein de sa famille depuis un siècle et demi, les quelque quatre-vingt-pièces sont revenues sur leur terre d'origine avant d'être dispersées dans une vente aux enchères par Sotheby's en 2007, à New York². Ce qui est en jeu dans la déclaration de Dempsey Bob, ce n'est pas sa justesse – André Breton et ses compagnons ont dans leurs écrits rendu maintes fois hommage aux arts nord-amérindiens (et océaniens) – mais l'expression d'une critique contre les modalités d'appropriation ou plutôt de mis-appropriation d'objets provenant de sociétés tribales par des artistes et des intellectuels appartenant à l'avant-garde européenne. En effet, depuis plusieurs décennies, la notion d'appropriation est associée dans divers champs disciplinaires aux stratégies utilisées par les sociétés dominantes pour incorporer dans leur propre culture des éléments qui appartiennent à des groupes minoritaires soumis au pouvoir colonial³. Nombre d'auteurs, dont James Clifford, critiquent la manière dont le modernisme s'est approprié l'altérité sous couvert

1 Il s'agit du Museum of Northern British Columbia à Prince Rupert.

2 Sarah Milroy, "The Eagle Down Dance", dans Donald Ellis, ed., *Tsimshian Treasures: The Remarkable Journey of the Dundas Collection*, Douglas & McIntyre, Vancouver, 2007, p. 22-36, ici p. 35-36. "You know what modern art took from us? [...] They [the Surrealists] took freedom. We took off the blinders for them, but we never got the credit for it."

3 Voir par exemple, B. Ascroft, G. Griffith et H. Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, London, 2000; Bruce Ziff et Partima V. Rao (éd.), *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J., 1997; Tressa Berman, "Cultural Appropriation", dans Thomas Biolsi (éd.), *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, p. 383-397; Brown Michael, *Who Owns Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 2003; James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, Oxford, 2007; Marcus Boon, "On appropriation", *The New Centennial Review*, vol. 7. N° 1, p. 1-14.

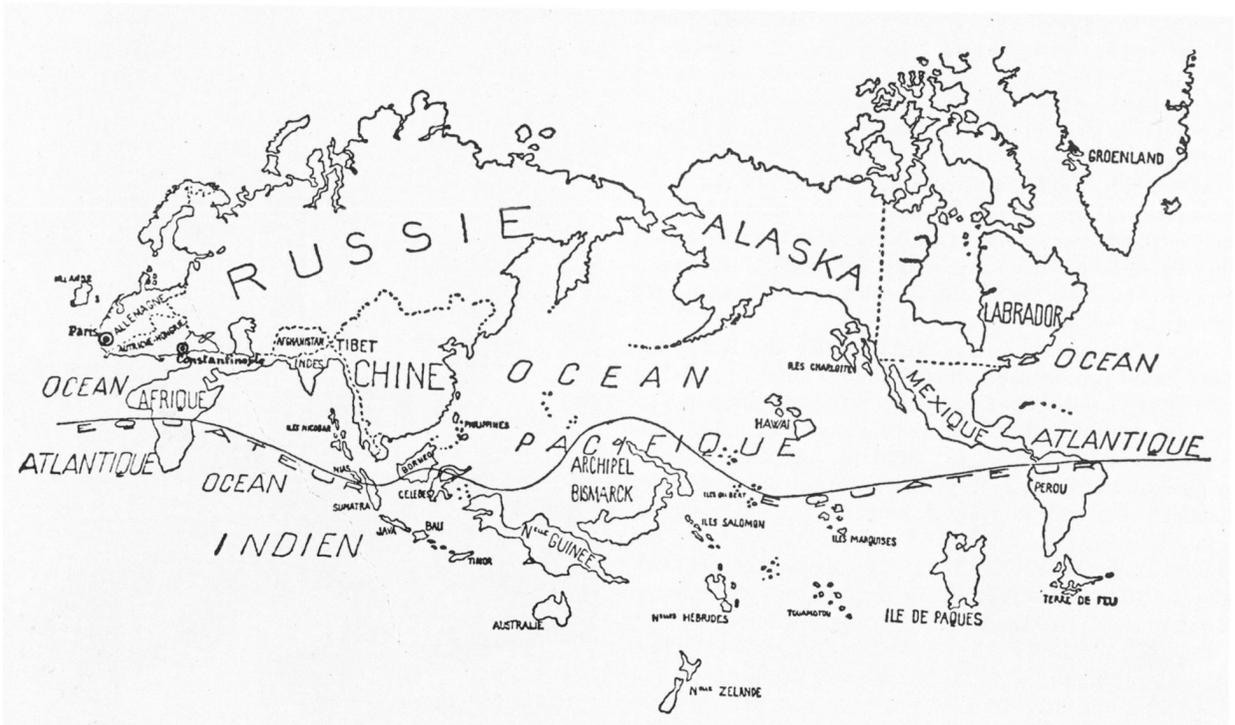
d'universalisme et a ainsi projeté sur les arts « tribaux » ses propres curiosités et obsessions sans questionner le fait que ces objets tenus pour des œuvres depuis quasiment un siècle sont entrés dans les musées ou arrivés sur le marché au moment où ceux qui les avaient produits étaient passés sous la domination politique, religieuse et économique des pouvoirs coloniaux⁴. Comme le montre la réflexion de Dempsey Bob, l'appropriation par les Occidentaux d'objets de leur culture matérielle est aussi soumise à un jugement négatif au sein des sociétés autochtones, par ailleurs relayé par des intellectuels influencés par les théories postmodernistes et postcoloniales qui irriguent le domaine des sciences sociales.

L'objet de cet article est d'analyser les différentes modalités d'appropriation culturelle des objets amérindiens par les surréalistes qu'elles soient d'ordre matériel avec la constitution de collection, d'ordre représentationnel et sensible dans la manière dont ils considérés et interprétés. En conclusion est posée la question de savoir si une réconciliation entre le point de vue surréaliste et le point de vue autochtone est possible aujourd'hui.

Nouvelle sensibilité moderniste

La découverte des arts nord-amérindiens et inuits par les surréalistes s'inscrit dans un mouvement général, dit moderniste, marqué par un intérêt grandissant pour les productions artistiques de peuples non-occidentaux, à un moment où elles ont commencé à circuler sur le marché européen. Dans le cadre d'une remise en question des systèmes de pensée et de création en Europe, nombre d'artistes au tout début du xx^e siècle ont cru déceler dans les qualités plastiques des arts africains et océaniens des éléments susceptibles de renouveler les modalités de représentation et ainsi d'ouvrir un nouvel horizon à la création artistique. L'art « nègre » est apprécié par les peintres de die Brücke ou der Blaue Reiter, en Allemagne, des artistes tels que Maurice de Vlaminck, Henri Matisse, André Derain ou Pablo Picasso, en France, ainsi que par les représentants du mouvement Dada né en Suisse. Au sortir de la Première Guerre mondiale, les surréalistes emboîtent le pas des dadaïstes et poursuivent cette quête de l'art primitif, mais à la différence de leurs contemporains, ils manifestent un intérêt notamment pour les arts amérindiens et inuits. Ils se passionnent moins pour l'exploration d'un univers plastique formel qu'il est donné à voir dans les créations africaines, par exemple, que pour les origines de la création artistique. A travers les œuvres des peuples d'Amérique et d'Océanie, les surréalistes avaient

4 James Clifford, "Museums as Contact Zones" dans *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, ici p. 188-219; Louise Tythacott, *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge; Charlotte Townsend-Gault, "'My World is Surreal,' or 'The Northwest Coast' is Surreal", *Journal of Surrealism and the Americas* 7:1 (2013), 96-107.



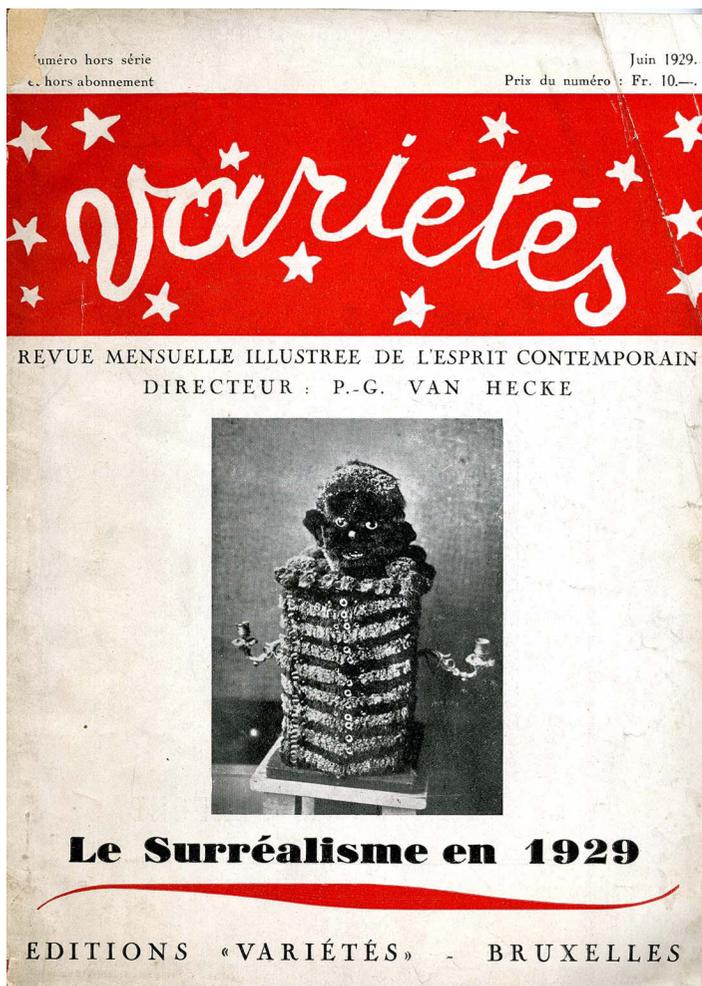
1 Anonyme, *Le Monde au temps des Surréalistes*, publiée dans la revue *Variétés* en juin 1929

identifié un univers mental susceptible de nourrir leur projet intellectuel et artistique fondé sur la recherche d'une énergie créatrice nourrie par la libre expression de l'inconscient et l'activité onirique, ce qui était pour eux une des voies pour « faire rempart au rationalisme occidental »⁵. C'est à travers la matérialité des objets « exotiques » qu'ils pensaient pouvoir accéder aux modes de pensée des peuples non-occidentaux. Comme le souligne Amy Winter (2008) : « Les surréalistes ont reconnu dans les arts autochtones une aura ; ils enviaient le type de société que ces peuples partageaient, et se sont mis en quête de ces objets à des fins artistiques, [mais aussi] pour les sauver des ruines de la modernité »⁶. Ainsi, les objets créés par les peuples d'Amérique du Nord étaient considérés comme l'expression tangible d'une vision du monde qui les séduisait. L'acquisition d'objets provenant de ces sociétés constituait une porte d'entrée dans des univers mentaux dont ils essayaient de se rapprocher.

L'intérêt pour les arts autochtones d'Amérique du Nord remonte à la fin des années 1910, soit quelques années avant l'acte naissance du surréalisme avec la

5 Alfred Métraux et Fernande Bing, « Entretiens avec Alfred Métraux », *L'Homme* 4 (2) : 20-32, ici p. 21.

6 Amy Winter, « Surrealism and Ethnography », dans *Journal of Surrealism in the Americas* 2 (1), 2008 : i-vi, ici p. ii. (traduction de l'auteure).



2 Couverture de la revue *Variétés*

publication du *Manifeste du surréalisme* en 1924. La rupture avec les arts africains jugés dépourvus de poésie semble consommée à la fin des années 1920. Preuve en est l'organisation de deux expositions à la Galerie surréaliste en 1926 et 1927 qui n'incluent aucun objet africain : alors que l'exposition *Tableaux de Man Ray et objets des îles* de 1926 montre aux côtés des œuvres de l'artiste des pièces en provenance d'Océanie, la seconde manifestation consacrée à *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* (1927) présente outre des objets précolombiens du Pérou et du Mexique, quelques pièces de la côte Nord-Ouest et une poupée katsina du Nouveau-Mexique⁷. La publication, en 1929, de la carte *Le Monde au temps des*

⁷ Les objets sont prêtés par Louis Aragon, Nancy Cunard, André Breton, Paul Éluard, André Masson et Roland Tual.

surréalistes dans le numéro hors-série de la revue belge *Variétés* vient confirmer la fascination des surréalistes pour les arts et les cultures de l'Amérique du Nord (fig. 1 et 2). C'est une carte déformée aux contours redessinés qui, pour ne s'en tenir qu'à l'hémisphère nord, donne une importance particulière au Groenland, au Labrador, à l'archipel des Haïda Gwaii (îles de la Reine-Charlotte). Curieusement, le Sud-Ouest, terre des Pueblos et des Hopis, n'est pas véritablement mis en évidence.

Appropriation matérielle des objets amérindiens et inuit

L'appropriation d'objets nord-amérindiens par les surréalistes est marquée par deux périodes distinctes, celle des années 1920 jusqu'à l'exil américain, puis celle de l'exil entre 1941 et 1946 et du retour en France. Les objets sont généralement achetés chez des marchands, à de rares exceptions près, où certaines pièces ont été acquises sur le terrain. Les peintres Kurt Seligmann et Wolfgang Paalen se sont rendus sur la côte Nord-Ouest respectivement en 1938 et 1939. Seligmann a fait l'acquisition, pour 100 dollars canadiens de l'époque, d'un mât héraldique, entré dans les collections du Musée du Trocadéro en janvier 1939. Il est aujourd'hui érigé dans le hall du Musée du quai Branly. Quant à Paalen, il a réuni une très belle collection d'objets principalement auprès d'antiquaires et de *curio shops*. Paalen cherche des objets de belle facture et ne renonce pas à acquérir quelques pièces pillées sous ses yeux dans une tombe de chamane en Alaska⁸. Max Ernst et Breton ont chacun entrepris un voyage dans le Sud-Ouest dans les années 1940. En 1941, Ernst achète des figurines katsina dans les « trading posts » et autres magasins, quant à Breton, il en achète une petite vingtaine dans plusieurs villages hopi qu'il visite en août 1945 (fig. 3)⁹.

Revenons au début des années 1920. Les surréalistes – en particulier Breton et Éluard – ont commencé à constituer leurs collections d'objets nord-amérindiens et inuits dans les années 1920. Ils s'approvisionnent auprès de brocanteurs ou d'antiquaires, mais aussi de marchands qui avaient pignon sur rue, aussi bien en France qu'en Allemagne, ou en Grande-Bretagne. A cette époque, Éluard gagne de l'argent grâce au courtage d'objets « primitifs », achetant des pièces de provenance fort différente comme l'indique sa correspondance avec son épouse Gala¹⁰.

8 Marie Mauzé, "Totemic Landscapes and Vanishing Cultures through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligmann", *Journal of Surrealism and the Americas* 2 (2008), p. 1-21. <http://jsa.asu.edu/index.php/jsa>; « Odes à l'art de la côte Nord-Ouest. Surréalisme et ethnographie », *Gradhiva* 26, 2017, p. 180-209, ici p. 187-191; Colin Browne, *I had an Interesting French Artist to See Me This Summer. Emily Carr and Wolfgang Paalen in British Columbia*. Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2016.

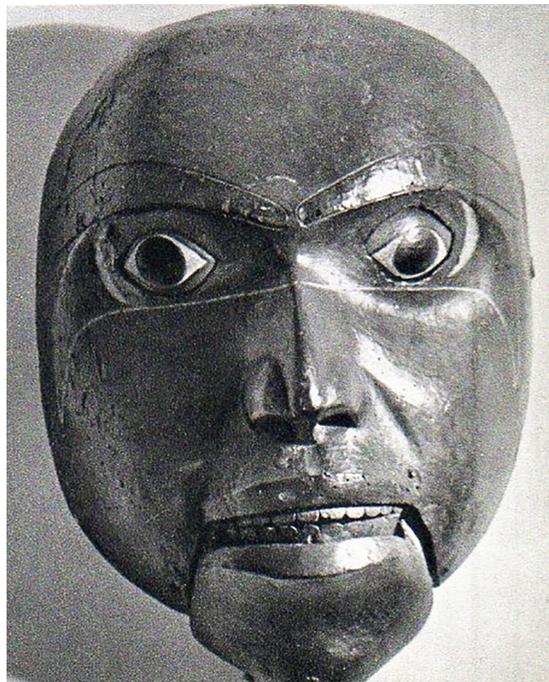
9 André Breton, *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*, dans *Œuvres complètes*, Tome III, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 183-209; Anton Gill, *Peggy Guggenheim. The Life of an Art Addict*, Harper Collins Publishers, 2002, p. 283.

10 Marguerite Bonnet, « A partir de ces 'mécaniques à la fois naïves et véhémentes...' », *Pleine Marge* 1, 1989 :18-28, ici p. 19. Voir aussi Paul, Éluard, *Lettres à Gala. 1924-1948*, Gallimard, Paris, p. 22, 23, 24, 25.

Katchinas

1 Moenkopy	—	8
1 Hotenilla	—	5
3 "	à 2	6
1 "	à 3	3
6 Shungapary	à 2	12
1 "	5	5
2 Mishongary	(2,5)	5
3 Shipaulary	(3)	6,50
1 Taiwa (Walpi)	(2)	2
	+ Papillon (5)	
1 Kears Canyon	(violette)	0
2 Shungapary		11
		<u>63,50</u>
8 dessins quini Gallup		10,50
Poupées Albuquerque		1
Poupée Navajo		2,50

3 Page du Carnet de terrain d'André Breton 1945



4 Masque tsimshian acquis par Breton

Espérant tirer profit des effets de l'Exposition coloniale sur le commerce de pièces extra-européennes, Breton et Éluard mettent leur collection en vente. Le catalogue de vente *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*¹¹ rassemble 310 numéros, parmi lesquels 13 petites pièces « Esquimau d'Alaska » et 34 provenant de la côte Nord-Ouest, dont un masque tsimshian acheté par Breton chez W.O. Oldman à Londres vers 1928-1929 (fig. 4 et 5)¹². On y trouve aussi beaucoup de petits objets en ivoire tels des amulettes, ou des curios telles les pipes en argilite ou les mâts miniatures destinés aux amateurs de curiosités. Le peintre André Masson rapporte qu'il a ressenti un véritable choc lorsqu'il a découvert des objets de la côte Nord-

11 Collection André Breton et Paul Éluard. *Sculptures d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie*. Paris, Hôtel Drouot, les 2 et 3 juillet 1931.

12 Voir photographie dans Hermione Waterfield et J.C.H. King, *Provenance. Twelve Collectors of Ethnographic Art in England 1760-1990*, Paul Holberton Publishing, London, 2009, p. 68.



5 Magasin W. O. Oldman vers 1928

Ouest chez ses amis¹³. Il est à noter cependant que s'ils se défont de leurs objets d'Alaska et de la Colombie Britannique, y compris des masques, ils conservent les poupées katsina dont ils possédaient chacun plusieurs exemplaires¹⁴. Quant à l'acquisition de masques inuit (yup'ik) d'Alaska, elle interviendra à la faveur de

13 *Chefs d'œuvre du Musée de l'Homme*, Paris Musée de l'Homme, 1965 p. 24.

14 Éluard, *Lettres à Gala*, p. 23 : en mai 1927 Éluard écrit à Gala : « J'ai deux belles poupées Pueblo. C'est ce qu'il y a de plus beau au monde » ; en juin de la même année, il écrit d'Eaubonne : « Ici, nous avons trouvé, moi et Breton des poupées du Nouveau-Mexique. C'est merveilleux ».

l'Exposition de masques et d'ivoires anciens de l'Alaska et de la côte nord-ouest de l'Amérique organisée dans sa galerie par Charles Ratton en 1935. Seul Man Ray achète un masque, et quelques mois après l'événement, Breton échange avec Ratton une pièce de sa collection contre un masque dit de « L'homme-baleine »¹⁵.

C'est au cours de leur exil américain, pendant la Seconde Guerre mondiale (1941-1946) que Breton et son groupe d'amis (Ernst, Roberto Matta, Robert Lebel, Georges Duthuit, Claude Lévi-Strauss, Enrico Donati, Isabelle Waldberg, André Masson, etc.) ont acquis des collections remarquables d'objets. A New York, par l'intermédiaire d'un antiquaire, Julius Carlebach, ils font l'acquisition de katsinam, de masques yup'ik et de la côte Nord-Ouest. C'est Ernst qui le premier avait repéré une cuiller de la côte Nord-Ouest en corne de chèvre de montagne dans la devanture de l'antiquaire chez qui tous se sont par la suite précipités pour acquérir des œuvres tant désirées¹⁶. Ces objets provenaient des collections du Museum of the American Indian – fondé en 1916 par le grand collectionneur George Heye, qui, à la suite de difficultés financières, vendait ou échangeait des pièces de sa riche collection dont il pensait qu'elles étaient des doubles. Lors de cette période, les membres de la constellation surréaliste ont réuni des collections qui dépassaient alors largement en nombre et en qualité celles du Musée de l'Homme¹⁷.

Appropriation intellectuelle et esthétique

L'appropriation matérielle des objets constituait pour les surréalistes une fenêtre ouverte sur d'autres mondes, d'autres modes de pensée, permettant de stimuler leur imaginaire quotidiennement au contact de ces œuvres. Dans le cadre de l'instauration d'un ordre poétique nouveau, ils se livraient à la confrontation de productions artistiques extra-européennes avec des œuvres modernes ou d'autres types d'objets. Cependant, montrer des œuvres de provenance diverse, créées avec des intentions particulières et destinées à des usages précis, aux côtés d'œuvres occidentales remettait en cause les classifications d'origine pour les reconfigurer dans les catégories de la pensée « surréaliste ». Le but avoué de Breton et de ses amis était de déstabiliser les registres de signification d'origine

15 Elizabeth Cowling, "The Eskimos, the American Indians, and the Surrealists", *Art History* 1(4) December 1978, p. 484-500, ici p. 487; Marie Mauzé, « The Yup'ik World and the Surrealists », dans Donald Ellis (éd.), *Art of the Arctic. Reflections on the Unseen*, London, Black Dog Publishing, p. 54-61, 152-153, ici p. 55, 152 note 9.

16 Claude Lévi-Strauss, "New York post- et préfiguratif" dans *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, p. 348-349. Claude Lévi-Strauss et Didier Eribon, *De près et de loin*, Paris, Editions Odile Jacob, 1988, p. 51. Roberto Matta Echaurren, *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944*, Germana Ferrari (ed.), London,istan, 1987, p. 149.

17 Marie Mauzé, « Les Esprits du silence », dans *Les Esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit, Une Fête en Cimmérie*, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 47-58, ici p. 54.

pour intégrer les œuvres dans leur propre cadre sensible et imaginaire. Ils parlaient de l'idée que les arts extra-occidentaux partageaient avec les œuvres modernes des qualités, une essence commune, que Breton désigne sous le terme d'affinité. C'est donc en raison de ces affinités que les œuvres qu'ils avaient élues pouvaient être mises en relation de manière à faire naître des analogies entre des éléments de prime abord étrangers les uns aux autres. Le rapprochement « incongru » de deux ou plusieurs objets était censé provoquer la surprise et donc l'émerveillement.

L'exposition *Yves Tanguy et Objets d'Amérique* comme celle organisée l'année précédente *Man Ray et objets des Iles* (1926) à la Galerie surréaliste avait notamment pour objectif d'interroger le statut de l'objet ethnographique en regard de l'objet d'art tel qu'il était défini dans l'histoire de l'art occidentale. En considérant que l'« art est un langage universel » et que les objets pouvaient transcender les frontières culturelles, les surréalistes ont ainsi requalifié les artefacts tribaux en œuvres d'art¹⁸. La célèbre *Exposition surréaliste d'objets* de 1936 à la Galerie Charles Ratton avait une ambition très affirmée qui dépassait probablement le projet initial du galeriste. En tant que marchand, il souhaitait avant tout mettre en valeur les objets de sa collection, notamment ceux provenant d'Alaska jusqu'alors inconnus en France, et qu'il avait exposés déjà en 1935¹⁹. Mais cette exposition dont le commissaire n'était autre qu'André Breton constitue un cas d'école car elle signe la marque de fabrique des surréalistes à cette époque. Elle est remarquable, d'une part, en raison de la réputation des artistes sollicités pour y participer, et d'autre part, en raison de sa conception. Breton avait associé à d'œuvres d'artistes tels que Ernst, Duchamp, Dali, Picasso, Arp, Giacometti, Man Ray – tous ne sont pas estampillés surréalistes – des objets ethnographiques, mais aussi un ensemble éclectique d'objets classés en plusieurs catégories : objets mathématiques, objets trouvés, objets naturels, objets irrationnels, etc. C'était pour Breton l'occasion de mettre à l'épreuve ses idées énoncées dans un article intitulé « Crise de l'objet », publié dans les *Cahiers d'art* un mois avant l'exposition. L'objectif était de briser les schèmes de la perception ordinaire des choses pour révéler ce qui n'est pas donné à voir mais qui existe à l'état de latence et que peuvent dévoiler le rêve et l'imagination : « la démarche surréaliste » consistait à « provoquer une révolution totale de l'objet » en le détournant de ses fins. Ce détournement intervient notamment par le « rapprochement » ou la mise en regard de deux images différentes²⁰. Dans cette

18 Sur la notion d'universalisme dans l'art, voir, par exemple, Sally Price, *Arts primitif; regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2006, p. 47-64.

19 Ratton n'était pas le seul prêteur d'objets non-occidentaux. Voir liste dans le catalogue de l'exposition (22 au 29 mai 1936).

20 « Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces 'champs de force' créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. » dans « Crise de l'objet », *Cahiers d'Art* 1-2, 1936, 21-26 24, republié dans *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 681-688, ici p. 687; voir aussi *La Confession dédaigneuse* (1924) : « La signification propre d'une œuvre, n'est-elle pas, non pas celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rap-



6 Vue de L'« exposition Surréaliste d'objets », Galerie Charles Ratton, Paris, 22-29 Mai 1936, Photographie de Man Ray

perspective, l'action de juxtaposer ou de faire voisiner, dans un même espace, des objets de nature éloignée était jugée propice à faire émerger leur pouvoir évocateur, et ainsi à provoquer un effet de surprise et des émotions inattendues.

La scénographie de l'exposition avait pour ambition de « dépayser » les œuvres, qu'elles fussent accrochées aux murs de la galerie ou placées dans des vitrines en verre. Chaque œuvre était envisagée dans un environnement étranger à son cadre d'origine. Si l'on porte notre attention sur la présentation des objets ethnographiques, qu'observe-t-on à partir de l'étude des photographies de Man Ray qui documentent l'exposition? Les objets d'Océanie et d'Amérique du Nord sont disséminés dans la galerie et non rassemblés par aire géographique ou culturelle. Des masques yup'ik figurant des esprits animaux et des esprits auxiliaires de chamanes sont exposés dans le voisinage de masques de Nouvelle-Guinée et de Nouvelle-Irlande; ils côtoient *Le Veston aphrodisiaque* de Dali (1935) ou le *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, œuvre composée d'une soucoupe, d'une tasse, et d'une cuiller, tous recouverts de fourrure de gazelle (1936). Le ready-made de Duchamp (porte-bouteilles) partage la même

port à ce qui l'entoure » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, 1988, p. 193-202, ici p. 198.

vitrine qu'une figurine katsina (fig. 6). Que révèle le jeu des correspondances entre le ready-made de Duchamp et la katsina? Se poser la question relève de l'absurde car ainsi que le souligne l'historienne de l'art Agnès de la Beaumelle, Breton a certainement été «le seul à percevoir les forces d'attraction [entre les objets] et à être capable aussi de les susciter»²¹.

C'est un dispositif similaire que Breton avait mis en place dans son atelier de la rue Fontaine, à son retour d'exil. Le fameux «mur», assemblage de plus de 200 objets hétéroclites (tableaux, dessins, insectes, cailloux, objets ethnographiques, objets trouvés, etc.) est à ce titre exemplaire de la «fabrique» surréaliste (fig. 7)²². «C'était sa propre pratique quotidienne de l'art», souligne pertinemment l'artiste plasticien et ami de Breton, Jean-Jacques Lebel, qui établit une analogie entre les objets et les mots «C'était les mêmes mots, mais le poème changeait» faisant référence au fait que Breton procédait souvent à de nouveaux agencements, écartant certains objets pour en mettre d'autres plus en valeur. Et d'ajouter que ce dispositif

«était un poème plastique habitable [...], et qui variait selon les années, selon les nouveaux apports, ou les absences. Il [Breton] agissait donc directement et transformait le sens de ces œuvres en les juxtaposant à côté de telle ou telle autre, c'est-à-dire que la sémiologie de l'art est un processus dans lequel il intervenait en tant que protagoniste, en tant que regardeur, auteur, co-auteur»²³.

Chez Breton, le voisinage du tableau *Le Cerveau de L'Enfant* de Giorgio de Chirico avec deux masques à transformation de la côte Nord-Ouest dont les yeux pouvaient s'ouvrir et se fermer grâce à la manipulation de ficelles était-il destiné à prêter un regard au visage «exsangue ou sans âme»²⁴ de la toile comme leur mise en espace semble le suggérer? Après la vente du tableau en 1964, Breton substitua à ce dispositif une nouvelle installation centrée sur un jeu d'attraction des regards en installant sur sa table de travail une statue imposante de Nouvelle-Irlande, appelée Uli²⁵, avec des yeux en nacre et des pupilles en opercule de coquillage. A ce propos, Jean-Michel Goutier remarque :

21 Agnès de la Beaumelle, «Le grand atelier» dans *André Breton, la beauté convulsive*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1991 p. 61.

22 Fabrice Flahutez, «Atelier de Breton» dans *Dictionnaire du surréalisme*, Didier Ottinger (éd.), Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 2013, p. 16-18.

23 Entretien de l'auteur avec Jean-Jacques Lebel, 21 avril 2004.

24 André Breton, «Lettre à R. Amadou», 1953 dans *Perspective cavalière 1970*, republié dans *Œuvres complètes*, Tome IV, p. 873-879, ici p. 877.

25 La figure uli appartient à la catégorie des malanggan (Nouvelle-Irlande), objets qui représentaient des entités humaines et non-humaines. Ils étaient exposés lors de cérémonies funéraires ou initiatiques du même nom.



7 Kachinas exposées dans l'Atelier André Breton

« L'absence de ce tableau autour duquel semblait graviter le jour les objets de l'atelier et la nuit les rêves du poète, entraînait obligatoirement la recherche d'un nouvel axe d'aimantation. C'est ainsi que, tournant le dos à la place, au-dessus du lit, précédemment occupée par la célèbre toile de De Chirico, se dressa alors sur la table de travail de l'auteur du Surréalisme et la peinture, une statue de Nouvelle-Irlande dite Uli »²⁶.

²⁶ Jean Michel Goutier, « Au regard d'Uli » dans *André Breton, la beauté convulsive* 1991, p. 427-429, ici p. 427.

Dans la proximité du Uli, Breton installe une coiffe cérémonielle de la côte Nord-Ouest (kwakwaka'wakw), traditionnellement portée par les personnages de haut statut lors de rituels dits Danse de la paix. La coiffe figure un faucon dont les yeux et les dents sont rehaussés d'incrustations en nacre. Si comme le note Goutier «le jeu des métamorphoses, entre [le] Uli et le *Cerveau de l'enfant*, passe par le balancier du regard»²⁷, on peut supposer que Breton a opéré la substitution en transformant un non-regard (celui du tableau) en un regard énigmatique lui-même transformé au contact du regard fixe et quasiment aveuglant provoqué par le reflet chatoyant de l'haliotide des yeux du faucon de la coiffure. Ainsi, le regard unificateur de Breton fait entrer en résonance des objets de toute origine, sans établir aucune hiérarchie. Comme le souligne Werner Spies à propos du célèbre mur de l'atelier de Breton : « Des objets souvenirs, qui demeurent liés à un commentaire affectif d'ordre privé, se combinent avec des curiosités, des accessoires mythologiques et des œuvres d'art. Il se produit un blasphème iconographique inouï. »²⁸ Cependant, certaines monstrations sont plus attendues : ainsi les photographies de l'atelier des années 1950 et 1960 montrent que l'accrochage des objets amérindiens revêtait la dimension classique de la muséographie telle qu'elle avait été définie au tournant du xx^e siècle par l'anthropologue Franz Boas. Bon nombre de pièces étaient en effet rassemblées par aire culturelle, et les poupées katsina suspendues à un des murs de son atelier telles qu'elles le sont dans les maisons hopi (fig. 7). Quant aux masques yup'ik, ils tiennent ensemble une place de choix au-dessus de son lit. En établissant des correspondances entre les choses, Breton endosse le rôle de regardeur-magicien qui « dépayse » les œuvres en les conduisant loin de leurs terres d'origine pour les re-territorialiser dans un champ de signification construit par une pratique créatrice relevant de l'activité poétique.

La force des objets

Au phénomène de l'appropriation est articulée la dimension de l'attachement au sens où le fait de tenir à une chose matérielle veut dire que « les objets font quelque chose, et d'abord ils nous font nous »²⁹. Dans ce type de configuration, qui ressort de ce qu'il est convenu d'appeler le fétichisme, les objets sont pris dans un système de relations où ceux qui les ont choisis, collectionnés, conservés, leur attribuent des qualités ou un pouvoir qui, par un effet de miroir,

27 Goutier, *ibid.* p. 429. Voir aussi Marie Mauzé, «Trois destinées, un destin». Biographie d'une coiffure kwakwaka'wakw, *Gradhiva* 7, 200, p. 101-119.

28 Werner Spies « "Le mur" d'André Breton », dans *L'œil, le mot*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2007, p. 27-52, ici p. 42.

29 Antoine Hennion et Bruno Latour, «Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme », *Sociologie de l'art* n° 6, p. 7-24, ici p. 21.

affectent ceux qui sont à l'origine de cette imputation³⁰. Ainsi, les surréalistes pensaient que les objets dont ils s'entouraient étaient investis d'une force agnitive produisant un effet sur les individus avec lesquels ils étaient en contact. Tout se passe comme si les surréalistes avaient épousé le point autochtone selon lequel les objets exerçaient un pouvoir sur le monde qui pouvait être activé ou réactivé dans le cadre d'interactions rituelles entre les humains et les esprits. A ceci près que les surréalistes considéraient que, même déconnectés de leur contexte d'origine, les objets gardaient encore en eux une charge « magique » qui pouvait leur être favorable. José Pierre remarque :

« André Breton s'il aimait s'entourer de masque eskimo et de poupées hopi, avouait bien volontiers que c'était parce qu'il les estimait bénéfiques, tournés vers le côté favorable des êtres et des choses, somme toute du côté du bonheur. »³¹

L'agencement des objets n'était pas le fruit du hasard, comme si le choix d'un lieu précis dans l'espace occupé par les individus révélait la force de l'attachement tout en reflétant quelque chose d'eux-mêmes et de leurs relations aux autres et au monde qui les entourait. Ainsi Breton travaillait et dormait sous la protection des katsinam hopi, des masques yup'ik et de la côte Nord-Ouest, qu'il estimait bénéfiques, mais qui étaient aussi susceptibles de stimuler son activité créatrice et onirique. L'attribution de qualités qui leur était prêtée n'était pas le seul fait de Breton. Georges Duthuit imputait des propriétés quasi curatives aux masques yup'ik de sa collection. Dans une lettre à Picasso datant de 1949, il notait que ces masques lui avaient procuré un grand réconfort lors de son exil : « Pendant la longue insomnie new-yorkaise, ces affectueux démons ont été ma seule compagnie, ou à peu près, une espèce de protection nocturne, vraiment efficace »³². De même, le peintre italo-américain Enrico Donati s'était placé sous la protection d'un masque yup'ik représentant un chamane chevauchant un phoque suspendu au-dessus de son lit et dont il refusait de se séparer. Il considérait que la présence de ces êtres bienveillants dans son atelier donnant sur Central Park à New York l'aidait à faire abstraction du monde extérieur et à établir les conditions mentales nécessaires à la création de son œuvre³³.

30 Hennion et Latour, *ibid.* p. 7.

31 « Le Hopi, la poupée et le poète. Une mythologie vécue » dans *Kachina des Indiens Hopi*, M.-E. Laniel-Le François, José Pierre, Jorge Camacho, Editions Amez, 1992, 95-121, ici p. 120 ; voir aussi Katharine Conley, « What Makes a Collection Surrealist? Twentieth-Century Cabinets of Curiosities in Paris and Houston », *Journal of Surrealism in the Americas* 6:1 (2012), 1-23, ici 12-13.

32 Lettre de Duthuit à Picasso datée du 30 mai 1947, citée dans Rémi Labrusse, « Chimérique Cimmérie, Georges Duthuit et les arts amérindiens » dans *Les Esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit. Une fête en Cimmérie*, Paris, Hazan, 2010, p. 25-46, ici p. 42-44.

33 Marie Mauzé, « Under the Spell of the Seal: Enrico Donati and Native North American Art », dans Enrico Donati, *Dawn Aides*, ed., New York, Skira Rizolli, p. 74-94, ici p. 88-89.

Une réconciliation est-elle possible ?

Dans un contexte marqué par le réveil identitaire des peuples autochtones en Amérique du Nord depuis les années 1970-1980, les conditions dans lesquelles les objets ont été extraits de leur communauté d'origine en vue de la constitution de collections publiques ou privées – la collecte s'étant opérée soit sous la contrainte ou soit dans une relation d'échange asymétrique – sont remises en cause. Les autochtones dénoncent aujourd'hui l'appropriation abusive de leur patrimoine matériel et contestent la manière dont les musées ont interprété les objets, et à travers eux, ont représenté leurs cultures comme des cultures disparues. De nouvelles méthodes de consultation ont été progressivement mises en place en collaboration avec les musées qui accordent un rôle de plus ou en plus important à l'autorité et au savoir des groupes concernés. Les demandes de restitution d'objets de leur patrimoine par les communautés sources sont aujourd'hui honorées par les musées ethnographiques aux États-Unis et au Canada³⁴. Généralement accueillis dans des musées ou des centres culturels autochtones, ils sont intégrés à la culture « vivante », et parfois utilisés dans les rituels. Censés réactualiser le savoir et les valeurs culturelles et stimuler une réflexion sur la place des autochtones dans le monde contemporain, ils offrent aussi un support à la reconstruction de la mémoire collective³⁵.

Sans contester la valeur artistique de leurs productions plastiques, la réappropriation par les communautés autochtones de leur patrimoine matériel s'inscrit dans une démarche opposée à celle qui a promu les objets amérindiens au rang de chefs d'œuvre. La requalification de ces objets par les institutions muséales, les marchands et les collectionneurs est aujourd'hui contestée car elle leur attribue un régime de valeur qui les détourne de leur destination première et met à mal les intentions de leurs « premiers » créateurs. Ainsi, la transformation, en vertu d'un processus d'esthétisation, d'objets rituels et/ou sacrés en œuvres d'art par la culture d'adoption est critiquée, voire considérée comme illégitime. La remarque de l'artiste musqueam Debra Sparrow est caractéristique de cette confrontation de points de vue : « Ce qui est pour vous [les occidentaux] de l'art, est pour nous [les autochtones] un mode de vie »³⁶. A ce niveau de divergence de

34 Depuis 1990 aux États-Unis, la mise en œuvre de la loi NAGPRA (Native American Protection and Repatriation Graves Act) permet aux communautés qui en font la demande de réclamer la restitution d'ossements humains, d'objets sacrés et du patrimoine culturel aux musées bénéficiant de subventions fédérales. Le Rapport final du Groupe de Travail sur les musées au Canada (1992) est également favorable au rapatriement de restes humains, d'objets de sépulture, d'objets cérémoniels aux Premières Nations du Canada.

35 Voir Marie Mauzé et Joëlle Rostkowski « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat* 147, novembre-décembre 2007 : 80-90.

36 Charlotte Townsend-Gault « The Material and the Immaterial across Borders », dans *Native Art of the Northwest Coast. A History of Changing Ideas*, Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer, and Ki-Ke-Kin (éd.), UBC Press, Vancouver, 2013, p. 963-994, ici 970, 980-983. Voir aussi Rebecca J. Dobkins « Art », dans *A Companion to the Anthropology of American Indians*, Thomas Biolsi (éd.), Blackwell Publishing, Oxford, p. 212-228, ici 215-216.

points de vue, la fracture entre une vision universaliste occidentale de l'art amérindien et la vision singulière des autochtones de leurs artéfacts semble difficile à combler. Se jouent, à distance dans l'espace et le temps, des relations de pouvoir que n'ont pas su équilibrer les représentants du « primitivisme moderniste » en projetant sur les arts extra-européens leurs propres préoccupations³⁷. En voulant changer leur rapport au monde, les surréalistes ont exploité le pouvoir de suggestion de ces œuvres et les ont transformées en objets de leur propre désir.

37 Voir Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés* 2006. James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p. 192-193., 198-202.

Curating the Present

The Exhibition *New Cartographies: Algeria–France–UK*

Joseph McGonagle

What does it mean to be a curator today? What do we expect of this role – and why? At a time when, arguably, the visibility of curators has grown internationally and, at least in British English, the verb “to curate” has been adopted in popular discourse to signal the general collation of material by anyone – regardless of role, training, or experience – it seems as timely a moment as ever to ponder the status and significance of the curatorial role.

In order to situate my discussion more specifically, this chapter will revisit the planning and mounting of an exhibition for which I acted as one of two curators (alongside Edward Welch) as part of a wider academic research project funded by the AHRC (Arts & Humanities Research Council) in the UK.¹ This project, entitled *Post-Colonial Negotiations: Visualising the Franco-Algerian Relationship in the Post-War Period*, considered how colonial and post-colonial relations between France and Algeria have been represented since the start of the Algerian War (1954–1962), and probed the different manners in which the idea or myth of ‘Algeria’ has been constructed, perceived, and articulated in France since the war began and following decolonisation. The project’s key hypothesis was that it is especially visual forms of representation (including film, photography, television, and the visual arts) that have informed our understanding of relations between France and Algeria. It interrogated the roles played by visual images in shaping and challenging dominant forms of understanding during and following decolonisation, and scrutinised a diverse range of material found both within and beyond mass visual media.

By chance, our exhibition coincided with a moment of significant upheaval across the MENA region. Beginning with the outbreak of the Tunisian Revolution in December 2010, the series of events that would become known as the Arab Spring brought widespread international attention to Maghrebi countries as their citizens’ calls for political and societal change reverberated. While Algeria itself would ultimately see no major transformation, the waves of unrest

1 Further funding for the exhibition was also supplied by: Alliance Française, Ambassade de France au Royaume-Uni, Arab British Centre, Durham University, Fluxus, Institut Français, The University of Manchester, Centre for the Advanced Study of the Arab World, and Mint Hotel Manchester.

that spread across the Maghreb helped pique visitors' curiosity towards Algeria, a country seldom discussed within British media and consequently largely unknown to many. Upon the exhibition's opening, *The Guardian* duly declared that it "could hardly be more timely," and its topicality was also underlined during an interview with participating artists Amina Menia and Zineb Sedira broadcasted on the BBC World Service's daily arts programme, "The Strand."²

Titled *New Cartographies: Algeria-France-UK*, the exhibition opened on 8 April 2011 and ran until 5 June 2011.³ It brought together recent work by no fewer than ten artists, both established and emerging, in order to probe the complexities of the relationship between Africa's largest country and Europe as the fiftieth anniversary of Algerian independence approached.⁴ The ten exhibiting artists were: Kader Attia, Zineddine Bessaï, Bruno Boudjelal, Omar D, Sophie Elbaz, Yves Jeanmougin, Katia Kameli, Amina Menia, John Perivolaris, and Zineb Sedira. In doing so, it particularly encouraged visitors to ponder the significance of migration and diaspora, alongside identity and memory, by emphasising the personal and political effects of travel between and within such spaces. Including UK premieres and specially commissioned installations, the exhibition brought together work in a variety of media, including installations, photography, and video, and gave visitors the space to explore each artist's personal perspective on historical and contemporary links within and between these three countries.

Mounting such an exhibition might prove taxing in the best of circumstances, but given that this was the first time that either my co-curator or I had played such a role, it certainly presented its own challenges. Although I had written on areas of the visual arts beforehand, and explored visual culture within my teaching and research, this was the first time that I had actually stepped beyond the world of academia to carry out such a project. In many ways, it was due to a fortunate confluence of events that this opportunity arose. Our research grant application coincided with the start of the current impact agenda within the UK Higher Education sector. As part of this, British universities must now demonstrate the wider impact of their work within societies, and researchers are increasingly encouraged to embark upon knowledge-transfer activities with cultural partners outside academia. When submitting our project's funding proposal, we thus designed it to incorporate an exhibition in the final year as one of its three main outputs. In this way, we hoped to disseminate some of the findings of our research among the wider public, and duly to emphasise the insights

2 *Guardian Guide*, 16–22 April 2011, p. 34; "The Strand," BBC World Service, 6 April 2011, URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p0ofvl5t> [accessed: 24.04.2018].

3 Images of the exhibition taken during the preview event attended by over 1300 visitors on 7 April 2011 can be accessed at URL: <http://www.flickr.com/photos/cornerhousemanchester/albums/72157626364320827> [accessed: 24.04.18]. Further images can also be found at URL: <http://universes.art/en/nafas/articles/2011/new-cartographies/photos/> [accessed: 24.04.2018]. The exhibition received 14649 attendances, with 426 participants in our accompanying engagement programme.

4 See URL: <https://homemcr.org/exhibition/new-cartographies-algeria-france-uk/> [accessed: 24.04.2018].

that such research can bring to our understanding of wider processes and phenomena within society and culture. We were therefore one of the first wave of academics in the arts and humanities in the UK to benefit from this emphasis in research council funding.

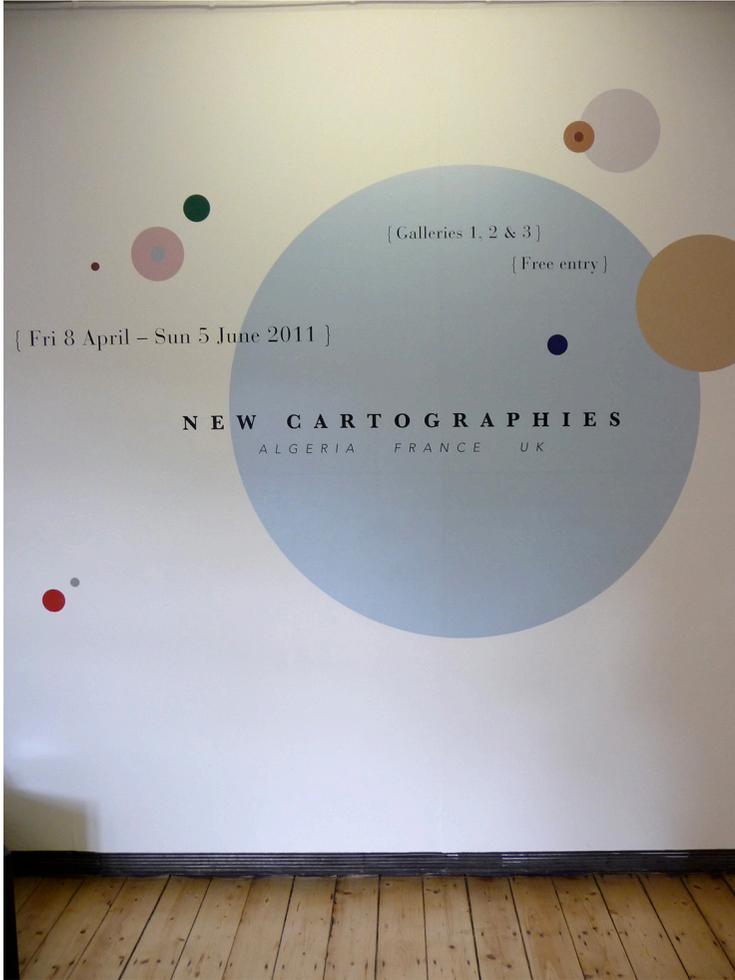
In terms of location, fortune was also on our side. I happen to be based in a city where institutions are open to the idea of inviting outside partners, such as academic researchers, to collaborate in such projects and on this scale. Indeed, the management team at our host venue, Cornerhouse, actively wanted to work with academics as part of their regular programming, and purposely built periodic collaborations of this kind into their exhibition planning. Cornerhouse was renowned as Greater Manchester's centre for international contemporary visual art and film, and described itself as "a place where all can engage with contemporary ideas through a unique, risk taking, cross art-form and culturally diverse high quality programme of art and film."⁵ As its name conveniently suggests, the building itself was literally on a corner, in a wedge-type shape, which necessarily constrained the exhibition design.⁶ However, it may well have been more difficult for us to find a suitable venue and partners had we held the exhibition elsewhere, and this could consequently have had the unwelcome effect of dissuading some artists from participating.

Indeed, and most importantly, we were extremely fortunate to have benefited from the opportunity to work with a range of artists who were open to the idea of this kind of initiative and who, by placing their faith in us, allowed the exhibition to take the shape it did. Without the kind inclusion of their works, generosity of their time, and especially patience and good humour throughout, it simply would not have been possible for it to see fruition. We naturally therefore always remain grateful to all ten of them for entrusting Cornerhouse and us with their works, and allowing the exhibition to generate the impact it did.

What were the aims and objectives of the exhibition? As the accompanying promotional material stated, *New Cartographies: Algeria-France-UK* sought to provide a timely intervention into current debates within France and the UK on post-colonial politics and culture, migration, settlement, and links between Europe and North Africa. As we explained to British audiences, despite Algerian independence in 1962 following more than 130 years of French colonial rule, the relationship between France and Algeria evidently continues to play a defining role for each country politically, socially, and culturally through migration, post-colonial antagonism, and memories of a shared colonial past. At the same time, the 2000s and beyond have seen an intriguing shift in Algeria's geopolitical significance. The exhibition therefore brought together recent work by

⁵ "New Cartographies: Algeria-France-UK," Cornerhouse Manchester press release.

⁶ In 2012, Cornerhouse merged with Manchester's Library Theatre to form a new arts organisation called HOME, which is housed in much larger purpose-built facilities. See URL: <https://homemcr.org> [accessed: 24.04.2018].



1 Exhibition entrance: “New Cartographies: Algeria-France-UK”

contemporary emerging and established artists from France, Algeria, and the UK in order to explore aspects of the relationship between France and Algeria as the fiftieth anniversary of Algerian independence approached, as well as to probe current relations between the UK and Algeria in a seemingly ever more globalised era.

Given the exhibition’s size and ambition, Cornerhouse generously allowed us to use all three of its gallery spaces, connected by staircases and a lift from floors 1 to 3. The exhibition began on the first floor in Gallery 1 (fig. 1), and reached its end upstairs in Gallery 3. Images of the exhibition online can provide a sense of how the various works entered into dialogue with one another, although – as you may notice – the specificities of Cornerhouse’s galleries resulted in some spatial



2 John Perivolaris, *North to North: A Journey from Manchester to the Maghreb in Postcards*, 2011

constraints that necessarily limited our room for manoeuvre.⁷ The use of QR codes as part of the exhibition provided a means to give visitors access to complementary content to further enrich their experience. Each artist was assigned a unique QR code that linked visitors via their mobile devices to interviews with the artist and to images of related works online.⁸

⁷ See URL: <http://www.flickr.com/photos/cornerhousemanchester/albums/72157626364320827> [accessed: 24.04.18] and URL: <http://universes.art/en/nafas/articles/2011/new-cartographies/photos/> [accessed: 24.04.2018].

⁸ An archive of the QR code content developed for the exhibition can be accessed at URL: <http://homemcr.org/media/new-cartographies-qr-code-content/> [accessed: 24.04.18].

While this encouraged visitors to venture beyond the confines of the gallery space, careful thought naturally had to be given to how best to structure their experience of the works within the exhibition itself. While Manchester's cultural industries had a proud track record in exhibiting works by African artists and artists of African heritage, our exhibition was the first to focus explicitly on the importance of Africa's largest country alongside its historical and present-day links both with France (as former colonial ruler) and with the UK (a significant export partner and home to an Algerian diaspora with remarkably little visibility). By dedicating each of Cornerhouse's three galleries to one of the key themes identified by our research as defining aspects of the Franco-Algerian visual economy – namely, journeys, resources, and memories – we duly sought to promote understanding among visitors of some of the complexities of Algero-French relations, to raise awareness of Algero-British links, and to provoke reflection on the attendant politics of visual representation more broadly. Furthermore, the themes explored by artists and by the exhibition as a whole invited consideration of how today Europe as a continent approaches and perceives its relationship with peoples and spaces beyond its borders, and how artists based in Algeria have sought to respond to this.

Deciding quite how to introduce these questions and areas to visitors from the exhibition entrance itself thus became crucial. Our choice to place the work created by John Perivolaris as part of a commission for the exhibition (fig. 2) as the first to greet visitors strategically allowed them to follow his own journey from Manchester through the UK, France, and Algeria itself. Perivolaris travelled from Manchester to Annaba, in north-eastern Algeria, from 5 June to 5 July 2010 in order to probe contemporary links between the UK, France, and Algeria in visual culture. His month-long journey resulted in the creation of *North to North: A Journey from Manchester to the Maghreb in Postcards*, an original installation that premiered at Cornerhouse. Informed by the artist's many encounters with people who share personal links with both France and Algeria, and by his visits to sites of memory important for understanding how Franco-Algerian relations are displayed and perceived publicly today, *North to North* incorporated many conversations and interviews, documented via the images created by Perivolaris and collated in his accompanying blog.⁹ This material, made and found in the course of his journey, inspired the form and content of Perivolaris's ultimate exhibition installation.

Sadly, however, not all the participating artists who should have joined us for the exhibition's opening were actually able to attend. Given his own work's focus on questions of travel and migration (fig. 3), it was a bitter irony that Zineddine Bessaï, a young emerging artist based in Algiers, was refused a visa by the UK authorities to visit Manchester and see his work displayed to an international

⁹ The accompanying blog and images created during John Perivolaris's journey can be found at URL: <http://thecardographer.wordpress.com/> [accessed: 24.04.18].



3 Zineddine Bessaï, *H-Out*, 2010; *SOS*, 2010; and *Harragas*, 2010

audience.¹⁰ It sadly provided a timely reminder of how governmental agendas can actively curtail movement and directly impede knowledge exchange and cultural mobility, which only compounded our mutual frustration.¹¹ On a more positive note, however, due to the help of artists and contacts, we were able to facilitate a residency for another Algerian artist, Atef Berredjem, at the Delfina Foundation, which enabled him to spend six weeks collaborating with fellow artists while living and working in central London.¹² Given our collective disappointment for Zineddine, it felt like a symbolic victory to have ensured that at least another fellow emerging artist from Algeria could visit the UK. All the more so given that an explicit aim of the wider exhibition, beyond facilitating collaboration among the exhibiting artists, was precisely to encourage visiting Algeria-based artists to network with fellow artists and with British arts organisations while in the UK, so as to inform their own practice and to gain wider international exposure for their work.

As mentioned earlier, this was my first venture into the world of curating. In many ways, the experience was relatively straightforward compared to what I imagine can transpire. We nevertheless faced a series of challenges along the way, and I quickly realised that being a curator comprises infinitely more than the practicalities of helping design and create an exhibition alone: based just upon this experience itself, at different times I had to assume the roles of negotiator and fixer, translator and interpreter, diplomat and promoter, salesman and fundraiser, and, of course, educator. Needless to say, my respect and admiration for professional curators increased immeasurably as a result, and working on such a project from conception to delivery over several years reinforced to me how heavily such kinds of initiatives always depend upon a team effort. Our exhibition's relative success was therefore due to many collective endeavours, and the considerable patience and understanding of all involved.

It is worth perhaps reflecting briefly here, however, on the stakes at play in terms of academics from outside the 'art world' acting as exhibition curators. In many ways, we were very fortunate to be able to collaborate with such an established and celebrated institution, and it is easy to imagine that, whatever the merits of our wider research project and exhibition plans, the doors of many other institutions may undoubtedly have remained firmly closed.

It might be tempting here to bemoan the presence of gatekeepers within this field, and suggest that the choices made with regard to who gets to curate exhibitions, where, and when remain tightly conditioned and conveniently opaque

10 A copy of the letter sent to Zineddine by the UK Border Agency can be accessed at URL: <http://www.flickr.com/photos/cornerhousemanchester/5594983307/in/set-72157626317138835/> [accessed: 24.04.2018].

11 Campaigning by English PEN and others subsequently led to government policy change in this area, which was designed to facilitate the invitation of foreign artists to the UK. See Robert Sharp, "Government Announces New Visa for Visiting Writers and Artists," 29 February 2012, URL: <https://www.englishpen.org/campaigns/government-announces-new-visa-for-visiting-writers-and-artists/> [accessed: 24.04.18].

12 See URL: <http://delfinafoundation.com/in-residence/atef-berredjem/> [accessed: 24.04.2018].

to outsiders. Any possible suspicion by the former of the precise motives of figures from outside the art world and art history acting as curators may seem quite reasonable, and artists are justifiably concerned with how and in what context their work is displayed and presented. Although it would probably be more suitable here for others more familiar with these fields of power to comment further, clearly any successful working relationship depends upon developing a mutual sense of trust – and, crucially, maintaining it. As curators, both Edward Welch and I felt an acute sense of responsibility to all the participating artists, and sought to gain their confidence by working with them all as closely as possible. In hindsight, however, taking on the considerable challenge of working simultaneously with ten artists as one’s first experience of curating was rather ambitious, and it certainly would have made the planning and logistics considerably easier if numbers had been smaller. Yet what you gain in one way, you may risk losing in another, and arguably one of the exhibition’s strengths was its range of participants and the diversity of work displayed.

In June 2017 when presenting this paper at the Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris, the specific title of the panel session to which I contributed was the wonderfully evocative “Décoloniser le musée,” which naturally invited consideration of the broader questions such an initiative might pose. Indeed, within the context of my own experience, a key challenge we faced working in Manchester was how to present an exhibition to UK audiences that focused so much on Algeria. This was perhaps more of a challenge than it might initially seem: when we approached potential partners and stakeholders in the UK, it was not uncommon for people to mishear the word “Algeria” as “Nigeria” instead. Given Britain’s colonial history with regard to the latter, and the presence of Nigerian diaspora and people of Nigerian heritage in the UK, such misunderstandings might seem unremarkable. Nevertheless, given the comparative invisibility of Algeria within the British media and public sphere, they also inadvertently served as a reminder of how the legacies of Western imperialism can so readily inflect cultural knowledge.

As a consequence of this general ignorance towards Algeria, we chose to adopt a somewhat pedagogical focus for some of the paratexts created to accompany the exhibition; and when leading curator tours and participating in public events, I would seek carefully to explain the complexities of post-colonial ties between France and Algeria, while also signalling some of the ways in which Algeria now appears to be moving confidently beyond this binary.¹³ Arguably it was here that our exhibition title came into play. The choice to frame the works in terms of “new cartographies” allowed us to gesture at once towards the

13 The extensive engagement programme devised to supplement the exhibition included: documented guided tours in English and French; exhibition tours with artists and curators; the seminar “The State and Stakes of Contemporary Art in Algeria”; an Arab and Maghrebi film season; and a public education course “Introduction to Contemporary Art: Art and Politics,” incorporating insights from the exhibition.

importance of mapping and location within this field, and towards the sense that these contemporary artists are now plotting coordinates different from those of the past. Our subtitle of “Algeria-France-UK” was also purposely hyphenated: first, to posit relations among these three peoples and spaces as part of a wider signifying chain, and, second, by adding the UK at the end, to attempt to complicate the Franco-Algerian dyad. To place Algeria first here, and to hold this exhibition in the UK but outside London, played their own parts in unsettling some cultural and institutional norms.

At the same time, hyphens are never just mere punctuation marks. As the philosopher Jacques Derrida so sagely reminded us when he considered the historical and cultural significance of Franco-Maghrebi identities, for all the pleasures and privileges that hyphenated identities may bring:

The silence of this hyphen pacifies or appeases nothing, no torment or torture. It will never silence their memory. It might even aggravate terror, lesions and wounds. A hyphen is never enough to conceal protests, cries of anger or suffering, or the noise of weapons, planes and bombs.¹⁴

The subsequent 2013 monograph that I co-authored with Edward Welch, *Contesting Views: The Visual Economy of France and Algeria*, demonstrated how our study of the diverse images that link France and Algeria led us to argue (following the anthropologist Deborah Poole) that we need to approach visual material here not just in terms of a visual culture, but also as part of a visual economy¹⁵ – in other words, as indelibly marked by the many varied processes that characterise the “circulation, consumption and production of images.”¹⁶ In probing the visual economy of what we termed the Franco-Algerian relationship, we argued for the importance of remaining attentive to the many ways in which images circulate within and between both countries, and to which kind of images usually dominate such flows. As this lexical field suggests, such an approach raises attendant questions of power and agency too. Questions that remain the all the more prescient, given the historical disparities that remain in terms of which actors get to shape and influence those flows across both sides of the Mediterranean.

It was undoubtedly a privileged opportunity to be able to shed light on this field. Consequently, it also seems appropriate to close by reflecting upon our own position and intervention within this field. The singularity of this particular experience for me, however, raises more questions than provides answers.

14 Jacques Derrida, *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, Patrick Mensah (trans.), Palo Alto, 1998, p. 11.

15 Edward Welch and Joseph McGonagle, *Contesting Views: The Visual Economy of France and Algeria*, Liverpool, 2013.

16 Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, 1997, p. 8.

While I hope this account of our experience may illuminate some of the benefits and challenges that such kinds of collaboration can bring, how best can such initiatives probe questions of identity, circulation, translation, and territory? How can such spaces be used effectively to incite reflection on these elements? And how can institutions actively encourage visitors to engage meaningfully with the ideas and concepts presented?

Gratifyingly, in terms of the reception of the exhibition, the public and critical reaction was positive.¹⁷ It received favourable coverage from reviewers nationally and internationally, with *Art Monthly* praising the range and quality of the works included, and *Nafas Art Magazine* highlighting how it “introduces the British public to burning topics and opens a debate around the place of Algeria in the global world” by showcasing works that seek to “give a voice to stories that have been and still are silenced.”¹⁸ Without wishing to appear overly self-congratulatory, we did take some pride in having helped bring these ten artists to the attention of such a large constituency, and in having encouraged visitors to contemplate some of the many questions their works raise. The exhibition formed part of an increasing focus on the MENA region by visual arts curators in the UK, and provided a key example of Cornerhouse’s long-term, international investigation of political and social conflict via its programming of contemporary visual art group exhibitions; the legacy that duly informed its subsequent transition to the new organisation and building HOME.¹⁹

At the time of writing now, recent debates and polemics regarding influence and power within cultural industries have underlined the importance of intersectionality in informing our understanding of how access to positions of power and influence within the visual arts remains perennially constrained.²⁰ Initiatives such as curatorial activism, as advocated by Maura Reilly, might help spark eventual long-lasting change.²¹ If visitors to *New Cartographies: Algeria-France-UK* felt they gained at least some small insight into the richness of these fields of academic enquiry and artistic production, and therefore pondered some of the questions we posed in terms of colonial legacies and

17 “New Cartographies: Algeria-France-UK: Final Report” (report produced by Cornerhouse and sent to curators, artists, and funders).

18 Stephen Lee, “New Cartographies: Algeria-France-UK,” in *Art Monthly* 347, 2011, pp. 28–29; Yasmina Dekkar, “New Cartographies: Algeria-France-UK,” in *Nafas Art Magazine*, URL: <http://universes.art/en/nafas/articles/2011/new-cartographies/> [accessed: 24.04.2018].

19 Email statement by Sarah Perks, Visual Art and Film Director at Cornerhouse, Manchester, 25 June 2013.

20 With regard to the determining factor of social class in the UK, see Orian Brook, David O’Brien, and Mark Taylor, “Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries,” URL: <http://createlondon.org/wp-content/uploads/2018/04/Panic-Social-Class-Taste-and-Inequalities-in-the-Creative-Industries1.pdf> [accessed: 24.04.2018]. For an example of a recent polemic in the US with regard to race and ethnicity, see Carla Herreria, “People Want To Know Why Brooklyn Museum’s New African Art Curator Is White,” URL: https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/brooklyn-museum-white-curator-african-art_us_5abc09e6e4b06409775cd2d7 [accessed: 24.04.2018].

21 Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, London, 2018. See also Maura Reilly, “What is Curatorial Activism?” *ARTnews*, 7 November 2017, URL: <http://www.artnews.com/2017/11/07/what-is-curatorial-activism/> [accessed: 24.04.2018].

post-colonial materialities, then this would certainly be a cause for celebration. For, ultimately, to return to the panel session title, if we are to de-colonise the museum, must we not also de-colonise the mind? In our own modest way, my hope remains that the exhibition created a space precisely for the kind of reflection that might inform such a dialogue.

Migrations as a State of Being

Diana B. Wechsler

As researchers and curators, we choose topics to work on for various reasons. Besides the professional motivations and the problems we have to address, study, and reflect upon, which result from the urgency of contemporary times, sometimes there are more profound reasons for focusing on certain topics.

In the case of my research on modern art, the subject matters of travel, migration, and exile have been significant to rethinking the canonical interpretation of the narrative of modernism. These topics are also the starting point and the key to understanding the global contemporary art scene.

In this sense, I would like to reflect on the *Uncertain States* project, an exhibition produced by the Akademie der Künste (Berlin, 2016-2017), in which I was part of the curatorial team along with Johannes Odenthal and Anke Hervol, under the general direction of Jeanine Meerapfel. This exhibition establishes an effective connection between archives, memory, artworks, and contemporary states of being in the world. I start this brief contribution with images illustrating the reasons for my profound commitment to the issues of migration and exile. For the sake of reflection, I will then present another archive and some of the artworks included in this project and in my research, as an invitation to *think with these images*.

1st Scene

As a child, I found our bookcase at home very attractive. There were German books about opera and classical music next to others in Spanish about anatomy, pathology, and other medical topics. There were also German-Spanish, French-Spanish, and English-Spanish dictionaries, as well as many novels both in German and Spanish and some others in English. All these books were part of my father's personal history and of his memories. There was also a false book, which was actually a box containing many photographs (figs. 1-5).¹

1 The photos were taken in Berlin during an exploratory trip by "Tante Mize" who was one of the survivors of the Nazi regime. She tries to find, in the middle of the destruction, the places where were located the houses of the family.



1 "Amtsgericht vom Enckeplatz aus gesehen", Berlin, 1948/49, Familie Wechsler Archive



2 „Mize war in Charlottenstr. 5, die 2 Häuser Besselstr. das 1 Haus Markgrafenstr. der längliche Bau Lindenstr. Versicherung“, Berlin, 1948/49, Familie Wechsler Archive



3 „Das war Euer Haus, Mize sitzt auf den Trümmern”,
Berlin, 1948/49, Familie Wechsler Archive



4 „Charlottenstr. Ecke Kochstr. die Figur ist Mize”, Berlin, 1948/49, Familie Wechsler Archive



5 “Lindenstr. Ecke Hollmanstr.”, Berlin, 1948/49, Familie Wechsler Archive

These were the family images. Images of destruction, ruins of a life destroyed by the war. Tante Helene took these photos in 1948 and sent copies to the family members living in exile in New York, Santiago de Chile, and Buenos Aires. They are little pieces, reminders of the place where they used to live before the Second World War.

Jacques Rancière claims that the real does not exist but as configurations of our perceptions and thoughts. The real is always the object of a fiction, a spatial construction where the visible, the speakable and the feasible are tied together. This notion of the real is suitable for a reflection upon the particular condition of the “uncertain state of exile.” Without images such as those in the box in the bookcase, it would have been very difficult to imagine Berlin after the war. However hard it was, imaginary situations about lost spaces and affections became real with these photos.

Thinking with images – the motto of my work – is based on the idea that the multiple forms that images adopt provide new ways to think about the past from the present. The historical articulation of the past is not about seeing it *as* it was but, in Walter Benjamin’s words, it is about “seizing hold of a memory as it flashes up at a moment of danger”. Therefore, when we try to build a narrative of the past, we take some recovered fragments from that past to make an impact in the present in the way of a “profane, disruptive and powerful illumination”.²

2nd Scene

This is the background to my approach. Now, regarding the exhibition project *Uncertain States*, I would like to think with William Forsythe’s installation *The Fact of Matter* (fig. 6). This piece looks like a mechanical jungle: many rings hang at various heights as an invitation to use them to cross to the other side. There is a notice beside the name of the artist and the artwork: “Please use only the rings to traverse the space. Use this object at your own risk.”

This clever work contributes to installing uncertainty and questions such as: Who is where? What is the right way? What is the right place? What about the borders? These are potential questions to explore the particular condition of migrants and exile.

Forsythe’s work represents a challenge in this exhibition. The moment spectators try to cross to the other side, they fall into a state of uncertainty, which raises the questions above. Rather than appealing to a passive spectator, the work calls for an active public, a *Mitspieler*, who either accepts the challenge or refuses it. In either case, the proposal works. The silent violence of the art piece cuts the space and installs the dilemma of the border: to cross or not to cross.

2 cf. Walter Benjamin, “On the Concept of History” (1940), in *Gesammelte Schriften*, 7 vol., vol. 1: Abhandlungen, Frankfurt am Main, 1974.



6 William Forsythe, “The Fact of Matter”, Choreographic object in the context of the exhibition *Uncertain states* (Curatorial team: J. Odenthal, A.Hervol, D. Wechsler) ADK, Berlin, 2016/17

Just like migrants, the spectators wait in front of the piece as if it were a barrier. This wait dislocates place and time, and prompts a new reflection upon the condition of life.

The whole work – the selection of pieces, the layout proposed, the interactions displayed in the halls, the communicating vessels between spaces and works, the interferences that may occur in the particular situation of each spectator – represents an invitation to abandon the inertia of the gaze and to reformulate some of the current questions about migrations, identities, and the possible and necessary ways of setting and resetting the conditions of inhabiting the contemporary social space.

The delimitation of territory and the deployment of limits, landmarks, milestones, hedges and fences have always been used by individuals gathered in either large or small societies to produce an inside-outside situation in order to express ownership, belonging, or their opposite.

Zygmunt Bauman asserted that these physical and symbolic barriers are a declaration of intent meant to establish positions, define points of view, and to both include and exclude.

Inside and outside the space defined by the borders, these groups of individuals make up a mass of people whom the states can barely define: Are they migrants, refugees, exiles...?

What the states do know is that they are 'the others,' and therefore expel them or maintain them within clearly defined spaces, assisted but not integrated, lying in wait, detained. In a world invaded by the idea of globalization, they all find themselves without a place, thus revealing the twofold vulnerability of the situation: both their own and that of the others. Where is the point of view on these borders? Where is 'us' and where 'the others'? In the flow of peoples and conflicts, the wall, the fence, and the limit become mutually exclusive, particularly within the established logic of the trans-nationalization discourse, the enunciation of which has already found its paradoxical instance.

In addition to the issues concerning contemporary socio-political problems, I personally believe that other topics add to the specific nature of this project focused on uncertainty. This curatorial project represents the symbolic and aesthetic commitments of the selected artists from different backgrounds. Their work, which explores conflicts such as migration, exile, identity, itinerancy, belonging, limits, and borders, is the key to reflecting upon contemporary life. As curators, we address not only the topic of the works, but also the contemporary art conditions as part of the basis for this mobile concept of migration; namely, ideas, the media, platforms, practices, socio-cultural representations, and even the artist's own circumstances.

The objective is to present one of the problem-topics of our world and to look into the conditions of contemporary art on the basis of this dynamic and complex concept, with the certainty that this will push new borders and turn the site of art into a new space for reflection upon our everyday experience.

These considerations create need to reconsider the current role of art. We will advance a possible answer, which might be effective in the light of the works herein gathered: contemporary art enhances the experience of the world. If this is so, the selection of works and their layout add to this project by offering to the spectator an element of credibility capable of expressing the topics around us differently. Such an element of credibility is just one among others, including those that can spontaneously arise along the itinerary of each spectator.

The artists gathered in this exhibition make the above possible by proposing images and generating experiences that differ from the dominant forms of representation. They provide visibility to what the media identifies as 'the others' and

challenge the role of ‘us’ when they use human faces in inhuman stories, exhibit trauma, give shape to the invisibilization of human traffic, show the promiscuity of precariousness and, through the introduction of archives, bring back to memory other transits, other migrations, other exiles.

Finally, I would like to pay homage to a great artist who was part of a previous project of mine in Buenos Aires in 2015, also linked with transits and migrations.³ She was Leila Alaoui, a photographer and video artist. She worked alongside North African migrants, trying to reveal their humanity in the extreme conditions of life in the desert, at sea, on the sand.

Leila was thirty-four years old. She was a member of Amnesty International. Her commitment as an artist was part of her commitment as a human being. Last January, while working in Burkina Faso, she was injured during a terrorist attack and died the following day.

This tribute is also part of my motivation to continue on this route and to share these memories as well as ideas and ways of thinking to contribute to the deactivation of established positions and to the possibility of including other perspectives that reveal other visions on the road to contemporary humanism.

In Bertold Brecht’s words – from a paper in the Archives of the Akademie der Künste included in the archive zone of the *Uncertain States* exhibition – “Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen.”

3 *Migrations (in) Contemporary Art*, Muntref Centro de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2 October to 31 December 2015.

**Études
dans le cadre
du sujet annuel**



Horace Vernet, *Portrait du Prince Louis Napoléon à la revue de Satory*, 1851, huile sur toile, musée national des Beaux-Arts d'Alger, photographie de l'auteur, février 2018 (détail de la fig. 3, page 98)

Patrimoine critique et modernité en partage ?

Retours de la collection du Musée des Beaux-Arts d'Alger
(1962–1969)

Émilie Goudal

« Notre conception d'une culture ne coïncidait que rarement avec ce qui se présentait comme un énorme réservoir de biens, d'inventions et de sciences accumulées. Ne possédant rien, nous nous approchions d'abord avec crainte de tout ce qui avait été amassé, plein de respect, jusqu'à ce qu'ils nous apparaissent clairement qu'il nous fallait remplir tout cela de nos propres échelles de valeurs, que nous ne pourrions utiliser l'ensemble de ces notions que si elles exprimaient quelque chose concernant nos conditions de vie ainsi que la difficulté et les particularités de notre manière de penser.¹ »

Peter Weiss

Le 14 mai 1962, quelques mois après les Accords d'Evian, onze caisses contenant des œuvres d'art² sont transférées du Musée national des Beaux-Arts d'Alger vers les dépôts du musée du Louvre, ainsi que le rapporte la « Note concernant la mise à l'abri en métropole de certaines œuvres du Musée national des Beaux-Arts d'Alger³ ». L'indépendance proclamée, la nouvelle nation algérienne réclame le retour de la collection dans la capitale d'une Algérie indépendante dès le 26 octobre 1962. S'ouvrent alors sept années de négociations pour déterminer la propriété et finalement le partage d'une collection d'œuvres d'art français et européen, constituée à partir de dépôts de différents musées de France⁴, de dons et legs au musée ou à la colonie⁵ et d'achats d'œuvres proposés par Jean Alazard, directeur du musée en période coloniale. À la suite de

1 Peter Weiss, *L'esthétique de la résistance* [1975], Paris, Klincksieck, 2017, p. 60.

2 22 dessins modernes, 112 dessins anciens et 188 peintures d'artistes européens auxquelles s'ajoutent 3 œuvres prêtées pour l'exposition d'art français à Tokyo, en transit à Paris au moment du déplacement des œuvres d'Alger vers la métropole.

3 Lettre du 18 mai 1962 de Pierre Dussaule, sous-directeur des Beaux-Arts à l'attention de Monsieur Thuiller, cote : 20150044/221, [DMF/1/75], Archives Nationales, Pierrefite. Il est mentionné que ce départ des collections a reçu l'aval « des autorités du Haut commissariat (M. Tricot) et de l'exécutif provisoire (M. Chentouf) ».

4 Musée du Louvre, Château de Versailles, Musée d'art moderne, etc.

5 Dons Frédéric Lung, Baron Arthur Chassériau, etc.

ces années de négociations, une partie des œuvres initialement déplacées sont réexpédiées au musée algérois en décembre 1969. Le retour négocié d'une partie de cette collection d'œuvres d'art, réunissant essentiellement des artistes européens et constituée en période coloniale, coïncide également avec l'entrée des artistes algériens modernes et contemporains sur les cimaises du musée d'Alger. Dans le sillage de la décolonisation de nouvelles critiques émergent – formulées dans des publications telles que le *Manifeste culturel panafricain d'Alger* (1969), *Éléments pour un art nouveau* (Khadda, 1972) –, qui interrogent la notion de « modernité », la place des artistes algériens, et plus largement la production artistique des artistes anciennement colonisés, dans l'écriture d'une histoire de l'art jugée marginalisante. Ce partage d'une collection construite en contexte colonial permet d'appréhender les modalités de transition induites par la séparation des deux États. Nous sommes alors face à une double circulation artistique entre deux nations, qu'Edward Saïd identifie, à la suite de Germaine Tillion, comme « ennemis complémentaires⁶ ». Ainsi au regard des débats soulevés par le problème du retour depuis la France, en 1969, d'une partie de la collection du Musée d'Alger, cette redistribution d'un patrimoine négocié semble interroger singulièrement la notion complexe et très usitée actuellement de « patrimoine partagé »; bien plus encore elle questionne cette hypothèse d'un patrimoine en partage comme modalité symbolique de sortie de guerre et d'empire. La lecture des termes employés dans les échanges institutionnels sur ce sujet fait ainsi rapidement surgir une tension sémantique, voire épistémique, entre les notions de « restitution » et de « rapatriement » dans le déplacement d'objets culturels chargés d'un conflit militaire de huit années et de plus d'un siècle de domination coloniale. Au-delà de la dimension juridique, cette étude souhaite donc traiter de la question de repère plus que de réparation et donc de repérer, mesurer, l'impact du bouleversement politique, historique, mais aussi paradigmatique induit par l'indépendance algérienne au sein des échanges symboliques en présence dans la diffraction d'une collection pensée et chargée d'une période coloniale qui se clôt violemment.

Ce cas singulier de partage négocié pourrait-il incarner une rupture et un nouvel ancrage pour penser des relations culturelles transnationales qui dépasseraient les rapports de domination coloniale ?

6 Terme employé par Edward Saïd d'après Germaine Tillion pour désigner les relations Algérie-France. Edward W. Saïd, « L'Europe et ses Autres : une perspective arabe. Entretien avec Richard Kearney », dans *Dans l'ombre de l'Occident et autres propos*, Paris, Blackjack éditions, 2011, p. 57. Edward Saïd cite directement dans ce texte référence à la publication de Germaine Tillion, *Les Ennemis complémentaires*, Paris, Ed. de Minuit, 1960.

Evacuer une collection pensée comme « développement de l'esprit national »

Un article du *Monde* en date du 4 décembre 1969 annonce : « Près de trois cents œuvres d'art ont été restituées par la France⁷ ». Il est intéressant de noter que la presse parle de restitution et de voir que le vocabulaire employé dans la correspondance administrative française témoigne au contraire d'une disparition, d'un effacement, du terme de restitution, au fur et mesure des échanges institutionnels, au profit d'un accord final qui affirme une certaine distinction entre un « rapatriement » lorsqu'il s'agit de « rapatrier » des œuvres de l'Algérie vers la France ; et un retour quant il est question de « retourner les œuvres » dans le sens Paris-Alger. Aussi pour appréhender précisément ce qui s'est joué dans la décision de « rapatrier » une partie de la collection en mai 1962, il faut revenir plus en amont dans les échanges conservés par les archives françaises relatives au musée national des Beaux-Arts et plus exactement concernant les intentions initiales qui ont présidé à la constitution de cette collection et à l'érection d'un tel musée en Algérie. L'année 1930, année de l'inauguration du musée, est un point d'ancrage important pour appréhender ce projet muséal national sur le territoire colonial français en Algérie.

Le projet de musée national, né en 1929, tout en conservant une certaine autonomie fonctionnelle sous la tutelle du gouvernement général français de l'Algérie trouve un financement conséquent dans le cadre du Centenaire de la conquête de l'Algérie. L'historienne de l'art Nabila Oulebsir qualifie justement cette année 1930 comme l'année du « triomphe, voire le triomphalisme » :

« La célébration du Centenaire de la conquête de l'Algérie est un événement qui reflète à lui seul toute l'attitude arrogante affichée par l'administration coloniale durant un siècle à l'égard de la population autochtone. [...] l'Expression centenaire de l'Algérie attribuée à ce pays une naissance récente ; l'année 1830 où tout a commencé [...] il y a surtout dans cette conception de l'Algérie française une négation de l'existence d'une histoire autre que celle qui a été élaborée depuis la conquête »⁸

Il prend la suite du musée municipal des beaux-arts lui même déjà pensé – si l'on se réfère à une lettre en date du 4 mars 1924 (de l'adjoint délégué au Maire d'Alger) à la Direction des Musées de France (DMF) –, comme « moyen puissant d'éducation sociale et de développement de l'esprit national, qui ne saurait être négligé dans un pays où les néo-Français sont très nombreux ». Le musée natio-

7 « Près de trois cents œuvres d'art ont été restituées par la France », *Le Monde*, 4 décembre 1969, p. 9. Le nombre total d'œuvres rapatriées en Algérie en décembre 1969 s'élève à 294 pièces, soit plus précisément 157 peintures et 137 dessins, selon les écritures présentes dans les archives françaises.

8 Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Paris : MSH, 2004, p. 261.

nal des Beaux-Arts, réalisation de l'architecte Paul Guion, est alors inauguré le 5 mai 1930. Jean Alazard, conservateur et directeur du musée de 1930 à sa mort en 1960, témoigne d'une certaine continuité de cet « esprit national » dans le Bulletin des musées de France consacré au musée nouvellement érigé. Il dit en effet :

« On a songé à l'éducation esthétique de l'Afrique du Nord et on a présenté, dans un beau cadre, un résumé brillant de l'art français. [...] En un pays qui prend peu à peu conscience de son essor, on a pu constituer une galerie d'œuvres variées dont le principal intérêt est de résumer, dans les grandes lignes, l'histoire d'un siècle d'art français. Il faut espérer que ce nouveau centre de culture exercera l'influence bienfaisante qui est sa principale raison d'être. Les jeunes Français d'Afrique y trouveront de quoi éduquer leur goût. [...] ils pourront ainsi se tenir en contact permanent avec ce qui fait la grandeur et la beauté de notre civilisation⁹ ».

Ces intentions témoignent de cette « mission civilisatrice », sur laquelle s'adosse la colonisation, et qui est largement visible dans la politique culturelle établie en Algérie. Ces collections sont donc pensées pour rendre compte de la « grandeur de la civilisation » axée autour de la patrimonialisation et l'exposition de l'art français et européen. Elles sont enrichies par le dépôt d'œuvres issues de plusieurs musées de France (Musée de Versailles, musée du Louvre, musée d'art moderne...), l'acquisition des créations des pensionnaires de la villa Abd-el-Tif, (équivalent nord-africain de la villa Médicis) ainsi que par l'achat d'œuvres arbitré par une commission composée de plusieurs conservateurs du Musée du Louvre et siégeant annuellement à Paris.

Dans un rapport rédigé en juillet 1961, Michel Laclotte, alors conservateur à l'inspection générale des Musées de Province depuis 1956, en charge de dresser un état des lieux des musées et d'inventorier les collections présentes en Algérie au moment de son insurrection, témoigne de l'importance des collections du musée. Il divise ainsi les collections en quatre catégories et souligne la rareté et l'excellence de certaines œuvres :

« MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS

Importance des collections

1) Peinture française jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Représentation variée de toutes les grandes tendances de la peinture française depuis le XVI^e siècle jusqu'aux impressionnistes. Le XIX^e siècle est particulièrement bien représenté; de nombreux petits maîtres figurent par des **œuvres rares**. Cette section (de David à Renoir) malgré l'absence de

9 Jean Alazard, « Le musée des Beaux-Arts d'Alger », *Bulletin des musées de France*, 1930, p. 2 et 28.

chefs d'œuvre éclatants, mais par sa diversité et son abondance, constitue **un ensemble de premier ordre dont seuls 4 ou 5 musées français offrent l'équivalent.**

2) Peinture contemporaine.

Très abondante collection témoignant d'un goût traditionnel, de Bonnard, Dufy et Marquet aux peintres du Salon d'Automne et de la « réalité poétique ».

3) Peinture étrangère.

Quelques tableaux excellents et rares, surtout italiens, voisinant avec des œuvres d'un intérêt ou d'un état de conservation moins satisfaisant.

4) Sculpture

La meilleure collection de sculpture française « classique » contemporaine, après celle de Paris. ¹⁰ »

Cette inspection, ordonnée par la Direction des musées qui s'effectue en plein conflit franco-algérien, rend compte de la richesse de la collection, dont est exclue toute production d'artiste moderne algérien (colonisé) alors que les travaux de Roger Benjamin et Malika Dorbani Bouabdellah témoignent de la présence dès 1921 d'œuvres d'Azouaou Mammeri (« petit tableau Maison Arabe ») ou Mohammed Racim (enluminure)¹¹. Il faut également retenir un élément important, et qui est aussi au cœur de la commande de ce rapport, relatif au statut même de ce musée qui bénéficie d'une certaine autonomie administrative vis-à-vis de la métropole. L'arrêté paru à la fondation du Musée en 1930 stipule que « son Directeur est nommé par le Gouverneur de l'Algérie », et ne dépend donc pas en réalité de la Direction des Musées de France. Le musée fait en effet administrativement et financièrement partie du cadre algérien. Hormis les dépôts, l'ensemble des acquisitions et les frais de fonctionnements sont donc financés par le gouvernement général en Algérie. La direction et la conservation des musées algériens ont également toujours été assurées par des professeurs d'université nommés, et non des conservateurs désignés par la métropole, bénévoles pour certains et rémunérés par le gouvernement général pour d'autres.

10 Extrait du « Rapport Laclotte », juin 1961, cote : 20150044/222 (3) / Z 66 1961, Archives nationales, Pierrefitte ; c'est nous qui soulignons les mentions faites à la rareté et la qualité attribuées aux œuvres conservées par le musée d'Alger.

11 Ancienne directrice du Musée des Beaux-Arts d'Alger, Malika Dorbani Bouabdellah affirme qu'« une page de Coran de Mohamed Racim entre en 1921 dans les collections – alors que le goût penche plutôt vers l'orientalisme, il s'agit bien de la première œuvre d'un artiste algérien à entrer dans une collection alors française. » dans Moncef Ben Moussa, Meriem Berrada, Eric de Chasse, Malika Dorbani Bouabdellah, Taher Ghalia et Abdellah Karroum, « Musée national/musée universel, musée global/musée local : les musées de la rive sud de la Méditerranée », *Perspective*, 2 | 2017, 49-64, 54. Concernant Azouaou Mammeri voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism and French North Africa, 1880-1960*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Jean Alazard est lui-même initialement professeur « d'histoire moderne et histoire de l'art » à l'université d'Alger lorsqu'il est nommé directeur et conservateur. Cette singularité administrative inquiète alors grandement la Direction des Musées, quant à l'autorité de tutelle du musée et au devenir des œuvres, inquiétude accrue par le déclenchement du conflit franco-algérien, d'autant que cette institution étatique n'a autorité que sur les œuvres en dépôt, mais ne peut être que de conseil sur le reste des collections et demeure exclue du fonctionnement intrinsèque des musées en Algérie¹².

Une lettre confidentielle, en date du 1^{er} mars 1956, adressée à Jean Alazard par Germain Bazin (1901-1990), conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre, traduit bien cette inquiétude vis-à-vis de la guerre en cours et face à cette autorité relative :

« Il y a longtemps que j'appréhende le moment où je devrais vous écrire cette lettre. Malheureusement, je crois qu'il ne m'est plus possible maintenant de la retarder. Je me permets donc de vous demander si, au cas où la situation insurrectionnelle de l'Algérie tendrait à se transformer en une situation militaire, vous avez prévu des mesures de protection et éventuellement une évacuation de votre Musée qui ne pourrait être, je crois, que vers la métropole.

Sans doute il n'appartient pas à la Direction des Musée de France de prendre pour les Musées de l'Algérie l'initiative de mesures de défense passive analogue à celles qui ont été mises sur pied en 1938 et 1939 et pendant toute la dernière guerre au sujet des musées de la France métropolitaine, pour lesquels la Direction est autorité de tutelle ; mais votre Musée possède un dépôt très important d'œuvre d'art appartenant à l'État et particulièrement de peintures.¹³ »

Notons que Germain Bazin évoque une situation insurrectionnelle tout en appelant à anticiper des dispositifs de protection « analogue » à la Seconde Guerre mondiale, période, rappelons-le, durant laquelle le Musée national des Beaux-Arts a fermé ses portes, ce qui ne sera pas le cas dans ce contexte « insurrectionnel ».

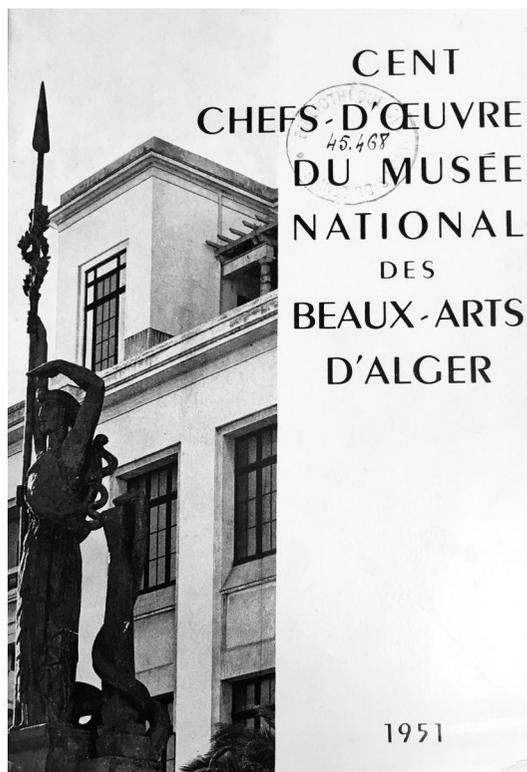
Il poursuit avec une remarque intéressante, au regard de l'histoire à venir, et qui précise particulièrement cette inquiétude :

« la situation isolée du Musée des Beaux-Arts d'Alger et **son caractère spécialisé dans l'art occidental, qui est propre à provoquer des attentats de la part d'éléments fanatiques**, doit certainement faire l'objet de vos soucis.¹⁴ »

12 Voir notamment une « Note sur le musée d'Alger » du 9 juin 1959, cote : 20150333/558/DMF/4-JVR/RB, Archives nationales, Pierrefitte.

13 Lettre de Germain Bazin du 1^{er} mars 1956 à Jean Alazard, cote : 20150044/222 (3) / Z 66 Alger/1956 10 mars, Archives nationales, Pierrefitte.

14 C'est nous qui soulignons.



1 Photographie de la statue *La France* d'Antoine Bourdelle devant le musée national des Beaux-Arts d'Alger, couverture de la publication Jean Alazard, *Cent chefs-d'œuvre du musée national des Beaux-Arts d'Alger*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1951. (coll. bibliothèque INHA)

Ces craintes d'attentats seront confirmées par le plasticage, par l'OAS¹⁵, de la statue *La France* d'Antoine Bourdelle (fig. 1), qui trônait face à la mer et la métropole depuis la terrasse extérieure du musée. Cette statue installée en 1935 est le troisième tirage en bronze, et le plus important par sa dimension (9 m de haut)¹⁶. Elle représente l'allégorie de la France en Pallas Athénée, déesse de la Guerre pacifiée, mais armée d'une lance et d'un bouclier debout au centre d'un groupe de serpents incarnant la sagesse. Elle a initialement été réalisée en hom-

15 Organisation Armée Secrète, groupe terroriste constitué de Français pro Algérie Française qui multiplie les attentats en France et en Algérie. Sur l'OAS, voir Olivier DARD, *Voyage au cœur de l'OAS*, Paris, Perrin, 2005; et Sylvie Thénault, « L'OAS à Alger en 1962. Histoire d'une violence terroriste et de ses agents », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63^e année, no. 5, 2008, p. 977-1001.

16 Les restes de cette statue ont été rapportés en France. La version algéroise restaurée de *La France* est aujourd'hui conservée et exposée comme une des pièces majeures du Musée du Souvenir de Saint Cyr Coëtquidant.

mage au débarquement américain (1917) pendant la Première Guerre mondiale. Cette version algéroise avait été par la suite dédiée sur son socle en 1948 en hommage au Général de Gaulle pour la Libération. Cet attentat contre la statue de Bourdelle le 26 novembre 1961 participe de la nécessité pour les autorités culturelles françaises de précipiter le déplacement des collections, jusqu'alors uniquement protégées par la pose de barbelés aux abords du musée. Toutefois, contrairement aux craintes formulées par le conservateur du Louvre, ce n'est pas « l'art occidental » qui est ici attaqué, mais bel et bien le symbole de la France et plus directement le Général de Gaulle, qui au même moment avait envoyé le Mouvement pour la Communauté (MPC) en Algérie (groupe constitué sur décision du Général de Gaulle pour contrer les actions de l'OAS). Une autre lettre de Germain Bazin en date du 17 mai 1958 montre l'empressement des conservateurs français à récupérer les dépôts en Algérie dès 1956 :

« Dans la lettre que M. Alazard m'écrivait le 15 mars 1956, il me disait qu'il était prêt à me rendre les œuvres d'art dès que j'en exprimerais le désir. J'en ai parlé alors à votre prédécesseur qui m'a dit que selon lui, politiquement, il était impossible alors de faire revenir les œuvres du Louvre, parce que cela aurait une répercussion considérable en Algérie.¹⁷ »

Destituer l'Algérie – sous gouvernance française à cette date – de son patrimoine national aurait été un marqueur politique important, à la fois pour reconnaître le statut d'une guerre dont on taisait le nom, mais aussi un certain recul de la France en Algérie.

Au-delà de ce fait, la mort de Jean Alazard en 1960, après une longue maladie, accroît encore les inquiétudes quant au devenir de la collection. La nomination en 1961 d'un nouveau conservateur par la Direction des Musées de France, M. de Montgolfier, alors en poste au Musée Carnavalet, échoue face au refus de ce dernier de se rendre en Algérie. Enfin la nomination en novembre 1962 par l'État algérien, au titre de la coopération algéro-française, de Jean de Maisonseul, architecte et peintre natif d'Algérie (Alger, 1912- Cuers, 1999), « ne paraît pas rassurante quant à l'avenir du musée » selon une lettre manuscrite du 27 mars 1963 adressée à la Direction des Musées Nationaux et signalant par copie d'un article de la *Dépêche d'Algérie* cette nouvelle direction du musée. Jean de Maisonseul est en effet connu comme un membre actif des libéraux d'Algérie. Membre du comité pour la paix et signataire d'un appel pour une trêve civile en Algérie, il est accusé d'atteinte à la sûreté de l'État français, sur dénonciation, et est arrêté puis incarcéré à la prison de Barberousse en 1956, d'où il sera libéré grâce à l'intervention publique d'Albert Camus qui prend position pour sa

¹⁷ Lettre de Germain Bazin adressée à « Monsieur le directeur des Musées de France » en date du 17 mai 1958, « situation du musée pendant la période de trouble », Z66/Alger (Musée des Beaux-Arts), Archives Nationales, Pierrefitte.

libération à deux reprises dans le journal *le Monde*¹⁸. C'est une des personnalités centrales de la vie culturelle en Algérie coloniale et indépendante. Ami des poètes Mohammed Dib, Kateb Yacine et Jean Sénac, il participe à la création de l'Institut d'Urbanisme d'Alger en 1942. Il est alors au centre des négociations pour le partage du patrimoine en tant que membre de la délégation algérienne et intercesseur entre les deux États « ennemis complémentaires », qui selon son témoignage épistolaire a incarné l'œuvre de toute une vie :

« En 1956, avec Albert Camus, nous avons tenté par l'« Appel à une trêve civile », de sauvegarder la vie des enfants, des Femmes et des vieillards, cela m'a conduit en prison. En 1962, j'ai continué à servir en Algérie, au titre de la coopération française, comme conservateur du Musée National des Beaux-Arts d'Alger où j'ai créé les galeries des jeunes artistes algériens, en continuant mes cours à l'Institut d'urbanisme dont j'ai assuré la direction à l'Université. J'ai aussi été vice-président d'*Algérie-France* à l'époque où Edmond Michelet était le Président de *France-Algérie*. Nous avons œuvré à maintenir les échanges culturels si profonds entre nos deux pays, ce que je continue à faire avec mes amis algériens qui vivent en France, en gardant des liens avec ceux d'Alger, peintres et écrivains, liens qui demeurent au-delà de toutes difficultés et que je me dois de conserver. ¹⁹ »

Mais le départ des collections en mai 1962 contraste quelque peu avec le choix d'une coopération décidée au moment des Accords d'Evian signés le 18 mars 1962. Ces accords proclament le « cessez-le-feu », et actent la coopération entre les deux pays notamment sur la question culturelle :

« L'Algérie garantit les intérêts de la France et les droits acquis des personnes physiques et morales dans les conditions fixées par les présentes déclarations. En contrepartie, la France accordera à l'Algérie son assistance technique et culturelle et apportera à son développement économique et social une aide financière privilégiée.

-

3° La France et l'Algérie développeront leurs relations culturelles.

Chaque pays pourra créer sur le territoire de l'autre un office universitaire et culturel, dont les établissements seront ouverts à tous.

La France apportera son aide à la formation de techniciens algériens.

[...]

18 Albert Camus, « Lettre au Monde », dans *Le Monde* du 29 mai 1956 et « Gouvernez! », dans *Le Monde* du 3-4 juin 1956.

19 Lettre de Jean de Maisonseul à Laure Barbizet, conservatrice adjointe du musée d'histoire contemporaine, en date du 19 mars 1992, Archives Jean-Jacques Lebel. L'auteure tient ici à remercier personnellement Jean Jacques Lebel pour lui avoir généreusement confié une copie de cette archive.

Des personnels français, notamment des enseignants et des techniciens, seront mis à la disposition du gouvernement algérien par accord entre les deux pays.²⁰ »

La signature de ces accords ne marque pas la fin du conflit, et l'indépendance est proclamée officiellement par le Général de Gaulle le 5 juillet 1962, après les 99 % de suffrage du « oui » à l'indépendance au référendum organisé le 1^{er} juillet. Trois projets d'accord sont orchestrés par les deux gouvernements, et une commission mixte d'experts algéro-française²¹ est donc à l'œuvre pour entériner ce partage du patrimoine entre 1962 et 1969. La lecture des archives témoigne de la perte de certaines œuvres, mais aussi de plusieurs cas litigieux. Plusieurs listes sont ainsi établies en concertation avec les deux délégations. Cette commission de préfiguration des accords finaux de 1968, établit donc plusieurs catégories :

« I- Peintures appartenant à l'Algérie, entreposées au musée du Louvre et à **retourner** à Alger (Liste A).

- 1- Dessins appartenant à l'Algérie, entreposés au musée du Louvre et à **retourner** à Alger (Liste A).
- 2- Peintures, appartenant à l'Algérie, entreposées au musée du Louvre faisant l'objet d'un prêt à l'État français pour une période de cinq ans renouvelable (Liste A').
- 3- Peintures appartenant à l'État français qui étaient en dépôt en Algérie, se trouvent actuellement au musée du Louvre et doivent y demeurer (Liste B).
- 4- Peinture appartenant à l'État français qui étaient en dépôt en Algérie, se trouvent actuellement au musée du Louvre et doivent **retourner** en Algérie au titre de prêt pour un délai de cinq ans renouvelable (Liste B').
- 5- Œuvres d'art appartenant à l'État français dont la France demande le **rapatriement** après recherches (Liste C).

20 « Chapitre II. De l'indépendance à la coopération, B) de la coopération entre la France et l'Algérie », texte des *Accords d'Evian*, publié dans *Le Monde* le 20 mars 1962.

21 Commission d'experts réunie le 18, 22, 23 et 25 mai 1967 pour étudier le « projet d'accord sur la coopération franco-algérienne en matière d'œuvres d'art », composée pour la France de : Jean Chatelain (directeur des musées de France), Hubert Delsalle (administrateur civil, chef du 1^{er} bureau de la DMF), Michel Laclotte (Conservateur en chef du département des peintures du musée du Louvre), Pierre Rosenberg (assistant au département des peintures du musée du Louvre), Jean Michel Dasque (secrétaire des affaires étrangères au ministère des affaires étrangères, direction d'Afrique du nord); et pour l'Algérie de : Habib Hamdani (directeur des affaires culturelles au ministère de l'Éducation nationale), Sid Ahmed Baghli (directeur des musées nationaux), Jean de Maisonseul (conseiller technique), M. Benouniche (ambassade d'Algérie en France), M. Haddad. [Cote : 20150044/222, Archives nationales, Pierrefitte].

- 6- Œuvres d'art réclamées par l'État français présumées en dépôt en Algérie et dont le dépôt est reconduit le cas échéant, pour une période de cinq ans renouvelable (Liste C')
- 7- Œuvres d'art réclamées à l'État français en dépôt en Algérie et pouvant être **rapatriées** immédiatement (Liste D).
- 8- Œuvres d'art appartenant à l'État français se trouvent au musée d'Alger et dont le dépôt est reconduit pour une durée de cinq ans renouvelable (Liste D').
- 9- Œuvres d'art retirées des autres listes pour vérification de propriété (Liste E).²²»

On note alors une distinction stricte de traitement entre un « retour » des œuvres vers l'Algérie et un « rapatriement » des œuvres vers la France. La notion de retournement suggère une idée de retour, mais aussi de « changement de camp », alors que le rapatriement connote cette idée de retour au pays d'origine. À aucun moment le terme de « restitution », qui suggère quant à lui dans sa définition pénale une « remise à leurs propriétaires d'objets volés, détournés ou saisis comme pièces à conviction », n'est formulé dans l'accord final. Pourtant dans un courrier du Ministre des affaires étrangères de la République algérienne, Monsieur Abdelaziz Bouteflika, adressé à l'Ambassadeur de France en Algérie, il est alors question d'un double rapatriement des œuvres dans les deux pays, sans distinction aucune. Ce que reprend finalement, en dehors de l'accord final de 1968 précédemment cité, le procès-verbal du 27 novembre 1969 et un courrier du directeur des Musées de France, Jean Châtelain, dont l'objet est explicitement « Rapatriement d'œuvres d'art en Algérie (liste A), adressé le 1^{er} décembre 1969 à Monsieur le conservateur en chef du Cabinet des dessins du Musée du Louvre »²³.

Négocier les subjectivités, partager le patrimoine critique de la décolonisation

Sommes-nous alors dans la négociation juridique d'un *butin de guerre*, souvent évoqué dans les travaux portant sur la circulation et les questions de restitution du patrimoine ? Dans le contexte spécifique de l'Algérie, la notion de « butin de guerre » renvoie irrémédiablement à l'écrivain Kateb Yacine qui souligne :

22 Accord final signé le 11 juillet 1968, Cote : 20150044/222, Archives nationales, Pierrefitte, c'est nous qui soulignons.

23 Courrier du 1^{er} décembre 1969, référencé DMF/1/1558 RN/RG, Z66/Alger, Archives Nationales, Pierrefitte.

« POUR MOI, LA LANGUE FRANÇAISE A ÉTÉ ET RESTE UN BUTIN DE GUERRE! À quoi bon un butin de guerre si l'on doit le jeter ou le restituer à son propriétaire dès la fin des hostilités? Il n'a pas été négocié dans les accords d'Evian! Je n'ai pas à me faire hara-kiri, ni à me bâillonner, ni à rendre mon œuvre à la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu ou à l'Académie française, au prétexte qu'elle est écrite en français!²⁴ ».

Dans le domaine des arts visuels, le peintre et théoricien Mohamed Khadda, à l'instar d'autres artistes de l'indépendance, reprend également cette problématique du rapport complexe au legs artistique colonial lorsqu'il en appelle, dans un ouvrage de 1972, à « l'heureuse notion de « l'intégration critique de l'héritage du passé » que Berthold Brecht a si admirablement mise en pratique [...] seule attitude conséquente à l'égard de la culture du passé²⁵ ».

Dans ses écrits sur l'art, Khadda se réfère aux héritages multiples pour dresser un état des lieux de l'histoire des arts en Algérie à travers une écriture inclusive, qui considère la place des artistes colonisés ainsi que les héritages antécoloniaux et internationaux. Il entremêle ainsi tout au long de ses écrits des références aux gravures rupestres des grottes de Tassili, à l'art berbère, arabe, populaire, aux muralistes mexicains, aux avant-gardes occidentales (Chagall, Picasso, Klee, Mondrian, Matisse...), à certains artistes français natifs d'Algérie (de Maisonseul, Atlan...) mêlant une histoire critique de la première promotion de peintres dits « indigènes » (Temmam, Racim...) à l'écriture d'une histoire de la génération des artistes algériens exerçant dans les années 1950 (Baya, Abdelah Benanteur, M'hamed Issiakhem...). Aussi, la reconstitution d'une collection augmentée à Alger par l'entrée des artistes modernes et contemporains algériens, sous l'impulsion du nouveau directeur postindépendance Jean de Maisonseul, fait alors écho au propos de Khadda. Cette collection plus inclusive ouvre une réflexion féconde sur une pensée de l'entremêlement des récits au musée, et sur la possibilité conceptuelle d'un patrimoine décolonisé, au-delà d'un retournement de stigmates, et d'une modernité partagée.

Ces critiques et prises de position en contexte de postindépendance ainsi que le rapatriement en Algérie d'œuvres d'art européennes constituent un déplacement de la notion d'héritage et de patrimoine. Nous sommes alors, au regard de ces positionnements théoriques et de ce partage de la collection, en présence d'un patrimoine *dépaysé* dans un contexte où une certaine domination politique et culturelle européenne, en sortie de guerre et d'empire, est interrogée. Loin de vouloir réviser le partage de ce patrimoine, l'analyse de cette redistribution négociée offre des données singulières qui pourraient être un ancrage possible pour penser une histoire mondiale des arts et du patrimoine.

24 K. Yacine cité par Benamar Mediène, *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Paris, Albert Laffont, 2006, p. 144.

25 Khadda, *Éléments pour un art nouveau* [1972], Alger, Barzakh, 2015, p. 70.

Les artistes algériens, dits de la génération de l'indépendance, qui s'approprient le médium importé comme la peinture de chevalet, tel un «butin de guerre», cherchent également à faire accéder l'art et la peinture algérienne «indigène» au prestigieux statut d'art «moderne» et «contemporain». Il faut en effet garder à l'esprit que ces négociations autour du patrimoine en partage reflètent également une pensée patrimoniale de l'entremêlement des histoires de l'art. Dès la réouverture en 1963, Jean de Maisoneul s'attèle à pallier l'absence des artistes colonisés et fait acquérir les œuvres de Baya, exposée à Paris dès 1947 par l'intermédiaire d'Aimé Maeght. C'est à cette occasion que cette artiste côtoiera le milieu surréaliste, ainsi que d'autres grandes personnalités de l'art européen (Braque, Picasso...). Jean de Maisoneul fait aussi acquérir des œuvres d'Abdellah Benanteur, de Mohamed Khadda... L'entrée des artistes algériens contemporains dans les collections s'accompagne également du don dit «art et révolution» en 1964.

En 1964, une exposition «Art et révolution²⁶» est présentée à Alger par le comité de l'Amicale art et culture des Algériens en Europe, réunissant le peintre algérien Abdellah Benanteur, le peintre marocain Ahmed Cherkaoui, les critiques d'art Pierre Gaudibert, Raoul Jean Moulin et Janie Söderberg, le poète franco-algérien Henri Kréa, les artistes français Jean-Jacques Lebel et Claude Visieux. Une partie des centaines d'œuvres exposées rendent compte de la création artistique engagée pour le soutien de l'indépendance algérienne, mais l'autre partie entend simplement rendre hommage à la nouvelle nation algérienne en exposant les dernières créations contemporaines internationales. Des artistes, d'une vingtaine de nationalités différentes, proposent au public algérien de découvrir une production d'œuvres contemporaines réalisées dans la période des années cinquante-soixante. Quatre-vingt-quatorze œuvres d'art sont offertes par ces artistes internationaux (dont Lebel, Matta, Erro, Monory, Peverelly, etc.) au peuple algérien pour encourager la création d'un musée d'Art moderne à Alger. Ce projet de musée marquerait ainsi une rupture avec les institutions artistiques construites en contexte colonial et insérerait Alger dans la cartographie internationale des grandes capitales culturelles modernes. Dans l'attente de l'édification de ce musée, les œuvres sont conservées au musée des Beaux-Arts d'Alger ainsi que dans le futur musée de la Révolution, dont la création venait juste d'être décidée par le gouvernement algérien. Symboliquement, l'entrée de l'histoire de l'art algérien moderne et contemporain, à savoir d'artistes «indigènes», colonisés, et de l'art contemporain international au sein de l'institution muséale des Beaux-Arts marque une rupture réelle dans un écrivain pensé ou plutôt chargé d'un «impensé patrimonial²⁷». Cette refondation des collections crée de fait des références élargies dans la généalogie de l'histoire de l'art moderne et contemporain visible en Algérie.

26 *L'Art et la révolution algérienne*, cat. exp., Paris/Alger, ministère de l'Orientation, 1964.

27 «Impensé patrimonial» que Nabila Oulebsir définit comme ce qui n'est pas intégré dans le répertoire référentiel, Oulebsir, 2004, (note 8), p. 261.

Le partage des collections, mais aussi son décloisonnement avec l'inclusion de productions d'artistes colonisés s'accompagne en effet d'un projet plus global de réorganisation du paysage muséal algérien postindépendance, soucieux de rompre avec la perception coloniale du patrimoine. Cette volonté de rupture politique au travers du vecteur culturel se fait l'écho de ce qu'acte en 1969 le manifeste panafricain lorsqu'il énonce :

« Il y a nécessité d'un retour aux sources de nos valeurs, non pas pour nous y enfermer, mais plutôt pour opérer un inventaire critique afin d'éliminer les éléments devenus caducs et inhibiteurs, les éléments étrangers aberrants et aliénateurs introduits par le colonialisme, et de retenir de cet inventaire les éléments encore valables, de les actualiser et les enrichir de tous les acquis des révolutions scientifiques, techniques et sociales et les faire déboucher sur le moderne et l'universel ²⁸ ».

L'accès à la « modernité et à l'universel » s'accompagne donc de la coexistence de la production artistique algérienne contemporaine, « un art nouveau », au sein d'une collection d'art moderne restituée et augmentée, où Baya peut être citée aux côtés de Matisse ou Marquet dans une généalogie de la modernité artistique à caractère pluriversel²⁹.

Dans la conclusion de son ouvrage *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)*, Nabila Oulebsir souligne que :

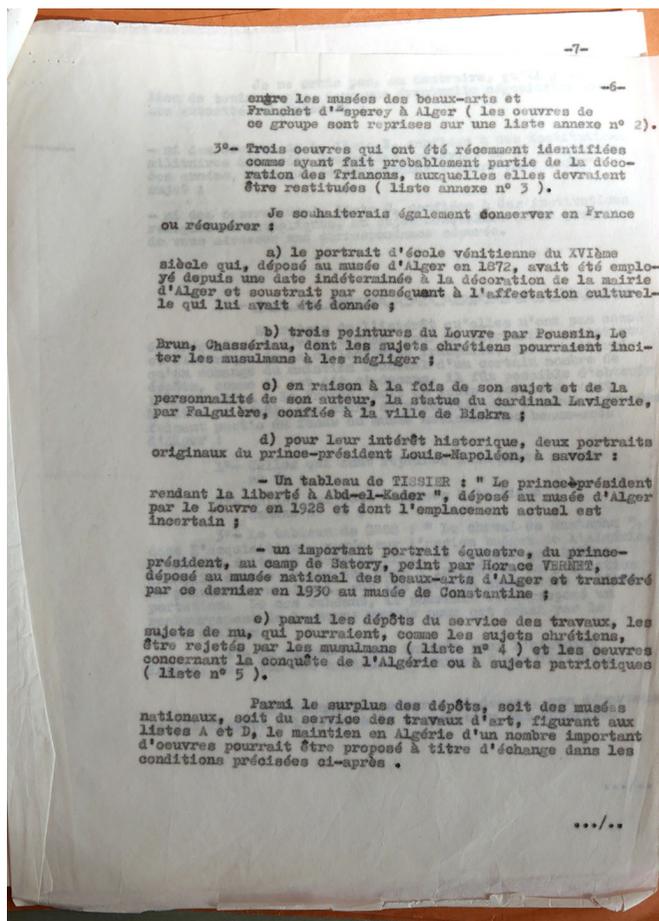
« Dès les premières années de la conquête jusqu'à la célébration du Centenaire, l'histoire du patrimoine présente des aspects spécifiques liés à la définition et à la construction d'une nouvelle identité, à la mise en conflit de deux cultures différentes et l'élaboration d'une histoire parallèle à celle qui existe.³⁰ »

Cette affirmation de Nabila Oulebsir est confirmée par les archives où un certain imaginaire projeté sur les intentions et les considérations des Algériens en matière culturelle et patrimoniale témoigne d'une perception essentialiste et des difficultés de rompre avec une vision racialisée de la culture en Algérie :

28 *Alger 1969 : 1^{er} festival culturel Panafricain*, Alger, O.U.A, 1969.

29 Entendre ce terme selon la définition de Ramon Grosfoguel « un universel concret qui inclue toutes les particularités épistémiques dans une lutte décolonisatrice », Ramón GROSFUGUEL, « Les implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global. Transmodernité, pensée frontalière et colonialité globale », *Multitudes*, 3/2006, (n° 26), p. 51-74,74. ; Cette critique de l'universalisme est déjà justement abordée, dès 1956, par Aimé Césaire lorsqu'il affirme : « je ne veux pas non plus me perdre dans un universalisme décharné. Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation ancrée dans le particulier ou par dilution dans l'universel. Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers. », A. CÉSAIRE, « Lettre de démission du PCF adressée à Maurice Thorez », 1956, lettre tapuscrite, Fonds du Parti Communiste français, Fond de la commission centrale de contrôle politique (CCCCP), « Désaccords d'intellectuels après 1956 », Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis, 261 J6/9, p. 9.

30 Nabila Oulebsir, *op.cit.*, p. 295.



2 Extrait d'un courrier du ministre d'État chargé des Affaires culturelles (André Malraux) à monsieur le Secrétaire d'État auprès du Premier ministre chargé des Affaires algériennes (Cabinet), 29 avril 1963, p.6, Archives des Musées de France, Z66 Algérie, Carton I, Archives Nationales, Pierrefitte

«Les tableaux revenus en France comportent des nus, des scènes religieuses, des sujets ayant trait à la conquête algérienne; il est vraisemblable qu'ils ne seront jamais exposés. Enfin le risque est grand de voir ces œuvres, qui sont précieuses (Delacroix, Chassériau, Renoir, Courbet, Marquet... catalogue joint), être vendues à des musées américains ou expédiées en Tchécoslovaquie ou dans des pays de l'Est, en cas de détériorations des relations franco-algériennes, soit pour acheter des armes, soit pour combler un déficit commercial. Les précédents sont nombreux et nous n'avons absolument aucune garantie sur ce point. [...]



3 Horace Vernet, *Portrait du Prince Louis Napoléon à la revue de Satory*, 1851, huile sur toile, musée national des Beaux-Arts d'Alger, photographie de l'auteure, février 2018

La revendication des tableaux ne vient pas des musulmans algériens, assez indifférents en matière d'art, [...] ces toiles dont la plupart sont plutôt propres à heurter le caractère musulman.³¹ »

Les propos mêmes du Ministre d'État chargé des affaires culturelles, André Malraux, bien qu'ils ne souscrivent pas à la supposée « indifférence » des « musulmans algériens », essentialisent pour autant les attentes supposées des

³¹ Archives de la Direction des Musées de France, 1963, retranscrite dans Elisabeth Cazenave et Jean-Christian Serna, *Le Patrimoine artistique français de l'Algérie*, Saint-Raphaël, Editions Abd-el-tif, 2017, p. 225-226; ouvrage qui rassemble une importante documentation des archives nationales tout en remettant en cause la légitimité tant des accords d'Evian que de la restitution de ce « patrimoine français ».

Algériens en matière d'art. Dans un courrier de 1963, qui préfigure les principes finaux du partage négocié de la collection, André Malraux énonce certaines réserves en ces termes (fig. 2 et 3) :

« Je souhaiterais également conserver en France ou récupérer : [...] b) trois peintures du Louvre par Poussin, Le Brun, Chassériau, dont les sujets chrétiens pourraient inciter les musulmans à les négliger ; [...] e) parmi les dépôts du service des travaux, les sujets de nu, qui pourraient, comme les sujets chrétiens, être rejetés par les musulmans (liste n°4) et les œuvres concernant la conquête de l'Algérie ou à sujet patriotique (liste n°5).³² »

Enfin, un autre extrait de ces archives – et pour ne citer qu'un dernier exemple – montre que penser l'Algérie antécoloniale paraît inconcevable depuis un point de vue hexagonal. Cette note ministérielle du 21 mai 1966 qui rapporte une demande de prêts d'œuvres et archives de sources françaises pour un projet d'exposition sur l'Algérie d'avant 1830, garde trace d'une annotation manuscrite des plus éclairantes, quant au poids des subjectivités à l'œuvre. Cette annotation témoigne à la fois d'une occultation et d'une subjectivation :

« Somme toute on peut tout faire à condition d'y être autorisé. Attendre de pied ferme les demandes. On a d'ailleurs pas grand-chose sur l'Algérie d'avant grand-papa. »

Le territoire et la culture ne semblent dès alors exister, et être dignes d'intérêt pour entrer dans l'Histoire, que par la présence du colon européen. Sur le plan juridique, Jean-Gabriel Leturcq souligne à juste titre que même si le droit à la propriété reste dominant et d'autorité dans la gestion institutionnelle, les modifications de perception des enjeux liés aux questions de restitution ont largement résulté des débats suscités par les indépendances :

« Suite au Manifeste d'Alger, le schème restitution-réparation réapparaît de manière récurrente dans les textes internationaux à valeur déclamatoire. Une résolution “pour le *retour* ou la *restitution* des œuvres d'art aux pays victimes d'exportation” est votée par l'ONU en 1973. Rappelant l'octroi des indépendances, la résolution précise que la restitution “constitue une juste réparation du préjudice commis par ces transferts massifs et presque gratuits [...] du fait de la présence coloniale”.³³ »

32 Courrier de André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires culturelles à Monsieur le Secrétaire d'État auprès du Premier ministre chargé des Affaires algériennes (Cabinet), 29 avril 1963, p. 6, Archives des Musées de France, Z66 Algérie, Carton I, Archives Nationales, Pierrefitte.

33 Jean-Gabriel Leturcq, « La question des restitutions d'œuvres d'art : différentiels maghrébins », dans *L'année du Maghreb*, IV, 2008, p. 79-97, ici p. 85.

Reste peut-être à réinvestir le patrimoine critique de la décolonisation et à l'entremêler aux narrations historiques existantes. Ce cas singulier de double rapatriement et de patrimonialisation, tant en Algérie qu'en France, offre la possibilité de penser le partage et la séparation d'un patrimoine et d'un héritage négociés entre deux *ennemis complémentaires* et présente des éléments importants concernant les négociations de sortie de la matrice coloniale. Si l'on se réfère aux travaux critiques produits dans le sillage de la décolonisation, dont les écrits de Khadda, une autre histoire de l'art en Algérie devient visible. Le peintre propose une pensée de la culture syncrétique qui «répertorie des richesses jusque là enfouies» entremêlant les héritages ignorés par l'histoire coloniale, tout en considérant la place de «l'art occidental [...] qui, par une brèche de la colonisation a fait son entrée chez nous [en Algérie] de façon complexe, mutilante et enrichissante à la fois³⁴».

Plus récemment, se référant à André Malraux, l'académicien Pierre Rosenberg a énoncé, dans le cadre de sa modération du colloque «Du droit des objets (à disposer d'eux-mêmes?)», que les objets d'art seraient «nos meilleurs ambassadeurs parce qu'ils ne parlent pas³⁵». Ces objets d'art – ambassadeurs présumés silencieux, sont-ils si aphasiques? Ne seraient-ils pas des sources essentielles et éloquents, notamment pour notre discipline, à partir desquelles se forment les discours de l'histoire de l'art et la matrice depuis laquelle penser les relations culturelles transnationales, saisir les transitions paradigmatiques négociées, augmenter et construire une histoire de l'art mondialisée? Cette histoire de l'art chorale, riche de références et d'un patrimoine critique minorés, saurait peut-être dépasser *in fine* des passés silencieux³⁶ et lever en toute quiétude certains «secrets de famille³⁷».

34 Mohamed Khadda (1972), 2015, *op. cit.*, p. 20.

35 Pierre Rosenberg dans *Du droit des objets (à disposer d'eux-mêmes?)*, colloque international sous la direction de Yann Pottin et Bénédicte Savoy, 21 juin 2018, Paris, Collège de France. Pierre Rosenberg reprend ici une anecdote à propos de Malraux et du cas litigieux de la collection Gulbenkian déjà formulée dans Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, Plon, 2010.

36 En référence à Michel-Rolf Trouillot, *Silencing the past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.

37 Pour citer ici l'expression employée par Bénédicte Savoy lors de sa conférence «Notre héritage nous écrase-t-il? Musées, provenances et restitutions au début du XXI^e siècle», 2 juin 2018, Festival d'histoire de l'art, Fontainebleau. Par nomination présidentielle, l'historienne de l'art a été chargée le 5 mars 2018, au côté de l'écrivain et universitaire Felwine Sarr, pour une mission d'expertise sur la restitution du patrimoine africain conservé par la France, et dont le rapport a été rendu public en novembre 2018 (URL : <https://www.icom-musees.fr/ressources/rapport-sur-la-restitution-dupatrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique>). Cette expertise exclue de son étude la question des restitutions patrimoniales pour l'Algérie et l'Égypte considérant qu'elles «relèvent de contextes d'appropriation et impliquent des législations très différentes du cas de l'Afrique au sud du Sahara. Ces cas devront faire l'objet d'une mission et d'une réflexion spécifiques» (note 4, p. 2 du rapport précité).

Exposer l'Amérique latine : d'une identité à l'autre

Laura Karp Lugo

Dès 1810, la décolonisation politique, par les mouvements de libération, entraîne une nouvelle manière de penser la création et les pratiques artistiques dans les nouvelles divisions du territoire latino-américain. Annexés de force depuis trois siècles aux anciennes puissances coloniales de l'Europe méridionale, les nouveaux pays doivent chercher à se constituer une conscience et une identité nationales propres. Dans un premier temps, cette reconstruction « des identités déstructurées par la colonisation », selon la formulation de Michel Bertrand¹, passe principalement par l'adaptation des modèles artistiques européens aux spécificités locales – ce qui découle aussi du fait que les postes d'enseignement des beaux-arts en Amérique latine ont pendant longtemps été occupés par des Européens. Mais très vite, cette identité se cherche en valorisant le patrimoine et en puisant dans les sources locales.

C'est poussés par ce besoin de posséder une identité propre que les artistes originaires des jeunes pays latino-américains s'engagent dans la recherche d'une personnalité artistique. Cette particularité, propre aux territoires issus des colonialismes, entraîne la construction d'un art de visée nationaliste. Elle n'est pas étrangère à la montée des nationalismes perceptible au même moment en Europe. Cette réflexion identitaire, qui touchait autant les domaines social et politique que culturel, donne à l'art un rôle majeur dans la reconstruction d'un passé national. De surcroît, dans de nombreuses régions de l'Amérique hispanophone, un sentiment d'hostilité se développe rapidement envers le pays colonisateur qui avait exploité leurs terres et leurs peuples. L'Espagne ne convient plus comme modèle pour le processus de reconstruction politique, sociale et identitaire. Plus généralement, le modèle européen apparaît comme une charge symbolique lourde dont il faut se débarrasser pour se reconstruire. Ce sentiment s'accroît après le passage du siècle, lorsque la Première Guerre mondiale accélère le désenchantement d'une grande partie des élites intellectuelles latino-américaines à l'égard des civilisations européennes devenues des centres de la barbarie, ainsi que l'a démontré Olivier Compagnon dans son livre². Forts

-
- 1 Michel Bertrand et Richard Marin (dir.), *Écrire l'histoire de l'Amérique latine XIX^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
 - 2 Olivier Compagnon, *L'adieu à l'Europe : l'Amérique latine et la Grande guerre : Argentine et Brésil, 1914-1939*, [Paris] Fayard, 2013.

d'une conscience identitaire, de nombreux artistes latino-américains cherchent alors à imprégner leurs œuvres d'un caractère national, avec l'intention claire d'affirmer une identité artistique propre, comme le laissent entendre les propos de Martín Malharro (1865-1911) : « Nous croyons en un art national, un art original comme notre nature ; un art avec son propre caractère, clairement défini, sincère, avec des moyens d'expression qui sont les nôtres »³.

Cependant l'Amérique latine a souvent été victime d'un regard biaisé qui l'a enfermée dans une construction mentale qui lui est étrangère, mais dans laquelle elle a aussi puisé pour séduire. L'étude de la réception de l'art d'Amérique latine en France de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e, révèle l'image que les Européens avaient de ce continent mais aussi les stratégies de présentation des pays et des artistes. Des études de cas et des démarches individuelles nous amènent ainsi à des questionnements identitaires touchant à la recherche et à la construction d'un art national pour se faire une place dans le monde et se présenter à l'Autre. Même si elle dépasse les bornes chronologiques posées à cet essai, l'exposition *Magiciens de la terre* organisée en 1989 par Jean Hubert-Martin et André Magnin permet d'appréhender rapidement les enjeux de cette étude⁴. Pionnière dans la recherche d'un art global, l'exposition aspirait à décloisonner les catégories orient/occident ainsi que celles marquées par la bipolarité centre-périphérie. Pourtant, les critères mêmes de sélection ont fait que le choix des œuvres s'est porté sur ce qui confortait l'idée que le public local se faisait des régions non-européennes (pour lui lointaines et périphériques), régions qu'il était pourtant question d'inscrire dans un paysage artistique mondial. Si le commissaire préfère le terme *magie* à *art* c'est selon lui pour inclure la production d'artistes issus de régions qui ne connaissent pas ce concept. Ce choix révèle l'intérêt des commissaires pour des objets – pour eux exotiques – qu'ils qualifiaient de non-occidentalisés. La préface du catalogue témoigne de cet intérêt puisqu'on y fait référence à la production d'Amérique latine au travers de concepts tels que *magie*, *aura* ou encore *valeurs métaphysiques*. De plus, et malgré les intentions du commissaire dévoilées dans le catalogue de l'exposition, qui affiche une volonté de questionner les hiérarchies, il construit son discours sur la base de catégories figées : artistes occidentaux *versus* artistes non-occidentaux. Une dichotomie qui n'a aucun sens si l'on pense à l'hégémonie européenne dans le monde et aux vagues migratoires vers l'Asie ou l'Amérique latine (extrême occident d'ailleurs quand on regarde la carte tel qu'elle a été envisagée depuis le planisphère de Martin Waldseemüller de 1507). Sous l'étiquette de non-occidental, les commissaires ont rassemblé des œuvres très

3 In : Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 80 : « Creemos en un arte nacional, en un arte original como nuestra naturaleza; en un arte con carácter propio, netamente definido, sincero, con medios de expresión nuestros ». C'est ma traduction.

4 Mariana Eva Cerviño, « Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global », *Estudios sobre las culturas contemporáneas. Revista de investigación y análisis*, Universidad de Colima, Colima, ép. III, vol. XXI, n. 41, été 2015, p. 9-39.

diverses. Ce qui veut dire que cette distinction culturelle non seulement séparait dans l'exposition les arts européens des autres, mais aussi rassemblait des productions artistiques extrêmement différentes comme le sont par exemple celles originaires de Cuba, de l'Inde ou du Nigeria. Une division arbitraire qui fait fi de l'hybridation culturelle et qui renvoie au discours orientaliste, tel que l'analyse Edward Said⁵. Le non-occidental serait ainsi ce qui est lointain selon un point de vue européen (comme l'Asie et l'Amérique latine), ou proche mais sensible (c'est le cas de certaines régions d'Afrique pour la France). A partir de là, les commissaires ont trouvé ce qu'ils sont allés chercher : des artistes et un type de production qui étaient à leurs yeux exotiques. Ainsi, face à un groupe homogène d'artistes consacrés par le discours hégémonique de l'art contemporain international, les productions très disparates des auteurs considérés comme non-Occidentaux – tout autant disparates d'ailleurs du point de vue de leur profession ou de leur âge – ne formaient un ensemble que par la non-appartenance au groupe des « Occidentaux ». Si d'un côté, on y trouvait les alebrijes⁶ du Mexicain Felipe Linares, aucun artisan *occidental* n'était inclus dans l'exposition. C'était donc la différence culturelle entre les acteurs *non-occidentaux* et *occidentaux* qui était là mise en avant. On constate ainsi un intérêt pour la mise en scène d'une culture qui n'aurait pas été contaminée par l'*occidentalisation*, et une quête des traces de cultures soi-disant non-occidentales. Cette exposition qui a eu le mérite de présenter en France des œuvres inconnues du public européen, a finalement contribué à perpétuer les stéréotypes qui essentialisent les productions non-européennes ou non-états-uniennes.

Loin d'être isolée, cette démarche est héritière de la considération qu'historiquement la France a eue pour les régions extra-européennes (bien entendu à l'exclusion des États-Unis). Ce qui amène aux expositions universelles qui dès 1855 sont pensées pour montrer les produits et les progrès des pays représentés. Mais, dans le domaine des arts visuels, ces expositions font preuve d'une grande partialité en présentant des objets qui confortent l'image mentale que le public auquel elles s'adressent – majoritairement européen – se fait des autres pays du monde qu'il connaît principalement à travers les productions littéraires ou artistiques. En outre ce que la pensée eurocentriste qualifie d'exotique avait sans doute tout pour séduire les visiteurs. Ainsi, à l'Exposition universelle de 1867, l'architecte normand Léon Méhédin se voit confier la réalisation du pavillon mexicain. Il est envoyé au Mexique, alors sous contrôle français, pour procéder à des fouilles archéologiques et construire à Paris une copie d'un temple du site de Xochicalco – « dans la maison des fleurs » en nahuatl –, qui au final n'échappe guère à une réinterprétation fantaisiste et pittoresque. L'édifice s'inspire de la pyramide aztèque à gradins du Serpent à plumes de quetzal, à deux

5 Edward W. Said, *L'Orientalisme*, [première édition : *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978] Paris, Éditions du Seuil, coll. Points histoire, 2005.

6 Ce sont des figurines pittoresques originaires de la région Oaxaca au Mexique.



1 Pavillon du Mexique, Paris, Exposition universelle, 1889, photoprint, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.

niveaux reliés par un escalier. Dans le dessein d'éveiller les sensibilités et d'alimenter les légendes, cette architecture préhispanique était accompagnée d'une mise en scène des mœurs mexicaines et des costumes traditionnels, ainsi que des mythes et des rituels aztèques⁷. Devant cette architecture de Méhédin, la presse nourrit un imaginaire éloigné de la réalité historique et proche du fantasme : « Le Mexique [expose] une reproduction du temple de Xochicalco, édifice majestueux, sombre et funeste, où l'antique religion du pays immolait des hommes à ses dieux inhumains »⁸. François Ducuing va plus loin dans le détail et la description des atrocités sauvages qui sont dans les esprits des spectateurs :

7 Cf. Christiane Demeulenaere-Douyère, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque "indigène" et modernité proclamée », dans *Diachronie*, n. 18, 2, 2014, p. 12, dans URL : <http://diachronie.revues.org/1179> [dernier accès : 15.12.2017]. Nous renvoyons le lecteur vers les nombreux articles de cette auteure sur le Mexique dans les expositions françaises.

8 A. Luchet, « Courrier de l'Exposition universelle V », dans *Le Monde illustré*, 15 avril 1867, p. 226.

« Ces temples redoutables dont tous les narrateurs parlent avec horreur [...] ne représentaient à notre imagination aucune forme tangible avant que M. Léon Méhédin eût livré le monument du Champ de Mars. Rien n'y manque cette fois, ni les crânes rangés sous l'architrave, ni les hiéroglyphes bizarres, ni le rideau éblouissant brodé de plumes et qui ferme l'entrée du temple. Si l'on soulève ce rideau, apparaît la pierre des sacrifices sur laquelle cinq prêtres forcenés égorgaient savamment les victimes dont le cœur ensanglanté était offert en holocauste au soleil. [...] enfin, les cuves en pierre où l'on recueillait les cœurs réservés à la communion des grands prêtres. Le cadavre était rejeté, comme chose vile, en bas des degrés du temple pour servir aux festins des cannibales dont tout le monde a entendu parler »⁹.

La démarche de Méhédin n'était pas innocente. Conscient de cette attirance du public, il crée une parade spectaculaire qui s'appuie sur la curiosité des visiteurs pour les sacrifices aztèques. L'entreprise étant entièrement financée par ses propres fonds, l'architecte impose un droit d'entrée et s'efforce d'attirer le public par le spectacle :

« Sa couleur pittoresque lui vient en grande partie des arabesques qui le décorent et des tapis multicolores qui lui servent de portes. En outre, deux Mexicains, coiffés du sombrero montent la garde aux barrières de ce Louvre, et font l'office de tourniquets. [...] On entre dans le sanctuaire avec quelque émotion, et l'on aperçoit un couteau de cuisine, que les curieux contemplant avec effroi. Il faut savoir que cet instrument, manié par une main exercée, fouille la poitrine des victimes avec une facilité extrême, détache le cœur des viscères accessoires, et l'enlève d'un seul coup pour le présenter en holocauste aux dieux du pays »¹⁰.

Les expositions universelles ont ainsi contribué à définir ce qu'était *exotisme* et en ont encouragé la demande. Pour Manuel Viera de Miguel, « l'exotique devient [...] fétiche et sa perception visuelle revêt un rôle fondamental dans la construction de l'identité occidentale, en stimulant la consommation et, par conséquent, la domination coloniale »¹¹. C'est dans cette perspective qu'est

9 F. Ducuing, « Le Temple de Xochicalco », dans F. Ducuing, (dir.), *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, publication internationale autorisée par la Commission impériale..., Paris, E. Dentu, 3^e livraison, 1867, p. 46-47. In Demeulenaere-Douyère, 2014 (note 7), p. 12-13.

10 L. G. Jacques, « Le temple de Xochicalco », *L'Album de l'Exposition illustré. Histoire pittoresque de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Imp. De C. Schiller, 1867, p. 276. In Carolina Condes Brena, *Le pavillon mexicain de l'Exposition universelle de 1900 Témoin des échanges franco-mexicains tissés sous le Porfiriato*, mémoire de Master 1 inédit, École du Louvre, 2016, p. 39.

11 Cf. M. Viera de Miguel, « Absolutisme, fanatisme et orientalisme : l'image exotique de l'Espagne à travers le kaléidoscope des expositions universelles du XIX^e siècle », dans Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Pérez (dir.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, Collection Carnot, 2014, p. 101-114.

pensée la construction d'un Palais Inca pour représenter le Pérou à l'Exposition universelle de 1878. L'édifice construit par l'architecte français Alfred Vaudoyer séduit les Français, mais il est considéré par les Péruviens comme une image fausse et arriérée de leur nation¹².

La valeur exotique n'est pas le seul fait des organisateurs français. Les pays concernés vont eux-mêmes s'efforcer de satisfaire cette demande publique, leur but étant d'attirer les regards sur un événement où se jouent d'importants enjeux économiques, commerciaux et diplomatiques. Il s'agit donc de stratégies de présentation. Comment se montrer au monde ? Faut-il s'enfermer dans des stéréotypes – voire s'inventer une identité –, ou alors faire preuve d'une modernité proche de celle qu'affichent certains pays européens ? En 1889, le Mexique du *porfiriato* choisit de se présenter à travers son passé préhispanique : une pyramide à degrés avec au sommet un temple, appelé *teocalli*, accessible par un escalier central à marches hautes et étroites, dans le souci de l'authenticité archéologique¹³. Pour réussir cette construction de type aztèque, et revendiquer ainsi une identité propre, l'architecte Luis Salazar et l'ingénieur Antonio Anza, tous deux Mexicains, s'appuient sur les recherches de terrain menées à bien par l'archéologue mexicain Antonio Peñafiel, ainsi que ses propos le montrent : « Nous pouvons assurer que dans le projet que nous avons l'honneur de vous présenter il n'y a ni parure, ni symbole, ni figure allégorique qui n'ait pas été authentiquement prise de l'archéologie mexicaine et dans le seul but de raviver la véritable civilisation mexicaine »¹⁴. Les douze bas-reliefs de bronze, représentant des dieux et des rois mexicains, sont l'œuvre du sculpteur mexicain Jesus Contreras. Le pari est ici celui du pittoresque et de l'exotisme, en appelant à une tradition multiséculaire des civilisations anciennes, malgré la modernité technique dont l'architecture fait preuve, avec l'emploi du fer, de la fonte, de l'acier et du zinc¹⁵. Le passé préhispanique est mobilisé pour forger une personnalité propre, une identité émancipée du moins politiquement des anciens colons. Dans l'architecture comme dans la peinture, les représentations stéréotypées et parfois même caricaturales sont ainsi mises au service de la construction des identités.

Dans cette Exposition universelle de 1889, certains pays latino-américains adoptent une stratégie différente : celle de se présenter comme une nation

12 Pascal Riviale, « Entre exotisme et pragmatisme : l'Amérique latine dans les premières expositions universelles en France (1855-1889) », dans Christiane Demeulenaere-Douyère (éd.), *Exotiques expositions : Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855-1937*, Paris, Somogy, 2010, p. 64-75.

13 Pour une étude approfondie sur le pavillon mexicain à l'Exposition universelle de 1889, voir : Clementina Díaz y de Ovando, *México en la exposición universal de 1889*, p. 114. URL : http://www.analesiie.unam.mx/pdf/61_109-171.pdf.

14 « Podemos asegurar que en el proyecto que tenemos la honra de presentar a usted no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización mexicana », propos d'Antonio Peñafiel cités dans Clementina Díaz y de Ovando, *México en la exposición universal de 1889*, p. 114. URL : http://www.analesiie.unam.mx/pdf/61_109-171.pdf.

15 Demeulenaere-Douyère, 2014 (note 7).



2 Pavillon de l'Argentine, Paris, Exposition universelle, 1889, photographie, inventaire 44/419, Fonds de la photothèque, Buenos Aires, Archivo General de la Nación

moderne et dynamique, en évinçant tout aspect pittoresque. Ainsi, l'Argentine, le Chili et l'Uruguay parient sur des modèles européens au travers d'une architecture en métal et en verre¹⁶. Le Pavillon argentin est conçu par un architecte français Albert Ballu, et décoré par des artistes français. Il fait preuve d'une modernité technique qui comprend l'installation de la lumière électrique. L'investissement est grand mais nécessaire pour représenter le pays *dignement*, ainsi que l'écrit Antonino C. Cambacerés, président de la commission directrice pour la représentation de l'Argentine dans l'Exposition universelle de 1889 :

« [...] la Commission Directive que je préside a eu l'honneur de manifester, lors d'une conférence à Monsieur le Ministre, qu'elle considérait insuffisants les fonds votés pour couvrir les dépenses qui allaient être engagées

16 Pour l'Exposition universelle de 1900, le Mexique parie aussi pour une construction élégante et sobre, confiée une nouvelle fois à Antonio Anza. Carolina Condés Breña a travaillé sur ce pavillon dans le cadre d'un remarquable mémoire à l'école du Louvre que j'ai eu le plaisir de co-diriger : Condés Breña, 2017 (note 10).

(1.)

Buenos Aires, Julio de 1888.

Al Exmo. Señor Ministro del Interior
Doctor D. Eduardo Wilde. —



Al iniciar los trabajos para la concurrencia de la República a la Exposición Universal de 1889 en París, la Comisión Directiva que presido, tuvo el honor de manifestar en una conferencia al Señor Ministro que consideraba insuficientes los fondos votados para sufragar los gastos que iban a originarse, si el país había de estar dignamente representado en aquel gran concurso internacional.

La Comisión agregó, con tal motivo, vista la magnitud del programa del Certamen y los preparativos de otras naciones Americanas para llenarlo, algunas de las cuales destinaban cinco millones de francos oro con tal objeto, que era preferible desistir en absoluto de figurar en la Exposición a hacer en ella un papel desairado que lejos de contribuir al crédito Argentino en el exterior, nos exhibiese en condiciones desfavorables, tanto respecto de nuestras fuentes naturales de riqueza y progreso de la industria como del puesto que hemos conquistado entre las naciones cultas.

Lo le era entonces posible a la Comisión hacer un cálculo ni aproximado siquiera de la suma necesaria, convencida como estaba de que todo tenía que hacerse a fuerza de dinero, pero ofreció presentarlo a V. E. cuando estuviese habilitada para ello, con el conocimiento de los gastos que exigiesen la recolección de los productos y objetos a exhibirse, su transporte a Europa, la construcción de los pabellones argentinos en París, las instalaciones allí y el numeroso personal que debía atender nuestra sección. —

Hoy que ya está en ejecución el plan de trabajos adoptado y que puede considerarse asegurado el éxito, llega

3 Lettre d'Antonino C. Cambacerés adressée à Eduardo Wilde, ministre de l'intérieur, en juillet 1888. Buenos Aires, Archivo General de la Nación, Legajo 7-3583 (Exposición de París)

si le pays devait être dignement représenté dans ce grand concours international. La Commission a alors ajouté que, vu l'ampleur du programme de la manifestation et des préparatifs d'autres nations américaines pour le remplir – certaines y destinaient cinq millions de franc or – qu'il était préférable de désister à figurer dans l'Exposition à avoir un air désintéressé qui

loin de contribuer au crédit argentin à l'étranger, nous montrasse dans des conditions défavorables, aussi bien par rapport à nos sources naturelles de richesse et aux progrès de l'industrie qu'à la position que nous avons conquise entre les nations cultivées »¹⁷.

Ces expositions sont un enjeu pour les pays représentés qui s'efforcent de se montrer sous le meilleur jour pour attirer l'attention du public et des marchés européens : dans le cas de l'Argentine, il s'agit de susciter des échanges commerciaux et d'encourager les Européens susceptibles d'aller peupler son territoire. Ce choix de supprimer des représentations visuelles tout élément exotique du point de vue du public local est une autre stratégie pour séduire. Mais, malgré cela, en règle générale, les Européens continuent à considérer les pays latino-américains tel qu'ils les retrouvent dans les romans des XVIII^e et XIX^e siècles – notamment français – qui façonnent l'image d'une Amérique latine sauvage et primitive. C'est ce que souligne Lenôtre, journaliste du *Monde illustré*, en 1889 :

« Le Mexique, la République Argentine, avouons que, pour bien des Européens, ces pays neufs de l'Amérique ont longtemps évoqué le souvenir des romans de Gustave Aymard et des récits de Mayne-Reid : pampas, trappeurs, forêts vierges, chasses inénarrables, entrevues avec des chefs de tribus nomades, dialogues où l'Américain est invariablement traité de *Grand serpent* et l'Européen de *frère au visage pâle*. Eh bien, nos lecteurs s'en doutent, ce n'est pas ça du tout. »¹⁸

La plupart du temps, en effet, la critique française de l'œuvre d'artistes latino-américains met en valeur soit un exotisme, soit une modernité héritée des mouvements européens. Rarement, elle réussit à soustraire ce corpus de l'emprise hégémonique des arts européens et états-uniens. Les écrits produits en rapport avec les expositions d'art latino-américain montrent que, malgré la volonté de mettre en valeur la production locale, on continue à nourrir l'imaginaire européen, en exposant des œuvres qui correspondent à l'image que l'on se fait de ces régions qui lui sont lointaines et donc exotiques. L'art latino-américain est ainsi essentialisé, relié à un passé préhispanique ou à un temps présent considéré

17 Extrait d'une lettre d'Antonino C. Cambacerés adressée à Eduardo Wilde, ministre de l'intérieur, en juillet 1888 : « [...] la Comisión Directiva que presido tuvo el honor de manifestar en una conferencia al señor Ministro que consideraba insuficientes los fondos votados para sufragar los gastos que iban a originarse si el país había de estar dignamente representado en aquel gran concurso internacional. La Comisión agregó, con tal motivo, vista la magnitud del programa del Certamen y los preparativos de otras naciones Americanas para llenarlo, algunas de las cuales destinaban cinco millones de francos oro con tal objeto, que era preferible desistir en absoluto de figurar en la Exposición a hacer en ella un papel desairado que lejos de contribuir al crédito argentino en el exterior, nos exhibiese en condiciones desfavorables, tanto respecto de nuestras fuentes naturales de riqueza y progreso de la industria como del puesto que hemos conquistado entre las naciones cultas ». Archivo General de la Nación (Buenos Aires), Legajo 7-3583 (Exposición de París).

18 G. Lenôtre, « Courrier de l'exposition », dans *Le Monde illustré*, n. 1686, 20 juillet 1889, p. 38.

comme folklorique, et unifié, comme si ce vaste continent pouvait faire naître une production homogène. Cette unification est clairement un élément de l'héritage colonial.

Diana Wechsler, historienne de l'art, se demande dans un article «de quoi parle-t-on quand on parle d'art latino-américain?»¹⁹, et développe son propos en évoquant quelques expositions célébrées dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Elle voulait comprendre comment les récits des expositions construisent l'image d'une identité latino-américaine, «notion qui, – écrit-elle – à force de vouloir homogénéiser, finit par rendre compte d'une fausse totalité»²⁰. En effet, l'identification des origines des artistes apparaît comme un élément fondamental pour la compréhension des arts d'Amérique latine, qui sont toujours assignés à incarner *l'Autre*. Si étymologiquement, le terme *Autre* est censé être relatif et n'exister que par opposition à un élément extérieur, l'historiographie de l'histoire de l'art a établi que *l'Autre* désigne tout ce qui n'est pas compris dans le *monde occidental*, et aussi que l'Amérique latine ne fait pas partie de celui-ci. Dès lors, comment être *soi* si on doit toujours être *l'Autre*? De ces questionnements découle un premier constat, celui de la nécessité des artistes originaires des pays latino-américains (et c'est probablement aussi le cas d'artistes issus d'autres régions dites périphériques) de se positionner constamment sur la question de l'identité, et de travailler sur des stratégies identitaires. Par cette contrainte d'afficher une appartenance identitaire dans leur production, ils répondent à une demande tacite du public européen (et états-unien) qui cherche la part de latino-américanité dans les œuvres. On voit alors les grandes expositions, mettant en scène des artistes issus de pays d'Amérique latine, manifester un intérêt particulier pour l'exotisme, le folklore, la différence. La compréhension de l'œuvre d'artistes argentins, uruguayens, mexicains, colombiens, est ainsi biaisée par cette réception. Cela pose également la question de la *modernité* dans l'art d'Amérique latine : est-ce juste de ne l'envisager que soit en la reliant aux valeurs européennes et à ses avant-gardes historiques, soit en y soulevant l'exotisme et la part de *l'Autre*? Cette question des identités artistiques à l'ère postcoloniale accentue le problème de la modernité latino-américaine qui jusque-là a été comprise principalement sous l'angle de la modernité européenne et de sa critique, puisque, comme le constate l'écrivain argentin Juan José Saer : «l'Europe se réserve les sujets et les formes qu'elle considère lui appartenir et ne laisse [aux Latino-américains] que ce qu'elle conçoit comme typiquement latino-américain»²¹. Cet exotisme, que met en valeur l'historio-

19 Diana B. Wechsler, «¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas», dans *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 1, année 2012, dans URL : http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Wechsler.html.

20 *Ibidem*, p. 11.

21 Dans Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Ariel, 1979, p. 269 : «Europa se reserva temas y formas que considera de su pertenencia y deja para nosotros lo que considera típicamente latinoamericano». C'est ma traduction.

graphie euro-états-unienne, semble faire l'amalgame entre le sous-développement économique de certains pays latino-américains et le rapport soi-disant privilégié des artistes avec la nature²². En étudiant ainsi les œuvres au travers du prisme de l'historiographie de leur propre art, le regard états-unien et celui de l'Europe occidentale ont joué un rôle décisif dans la place que l'art latino-américain occupe aujourd'hui dans le monde. C'est ce qui explique qu'on ne réussisse à apercevoir de modernité dans les pays d'Amérique latine qu'à partir des années 1920, conditionnés qu'on est par le contexte de réception des avant-gardes européennes. L'idée d'art d'Amérique latine – en paraphrasant le titre du livre de Walter Mignolo²³ – est elle-même à interroger, puisque les expositions contribuent à la construction de l'image de l'Amérique latine et à la notion même d'art latino-américain. Les articles critiques ainsi que les comptes rendus d'expositions révèlent souvent une recherche de patrons artistiques communs à tout le continent latino-américain, patrons qui de ce fait sont englobants et donc fatalement réducteurs. Là on voit apparaître la mention de stéréotypes et une terminologie qui correspondent davantage à l'imaginaire collectif des territoires extra-latino-américains, qu'à une réelle observation des œuvres.

Au début du xx^e siècle, un échange entre un collectif d'artistes argentins et une revue sur les expositions d'art espagnol qu'on organise à l'époque à Buenos Aires témoigne d'une prise de conscience des artistes latino-américains du regard que l'Europe porte sur eux. Adressés par un groupe de jeunes argentins à la revue madrilène *España*, ces propos attestent à la fois la connaissance de l'art espagnol contemporain par les artistes locaux, et la préoccupation des Argentins pour l'idée que l'on se faisait d'eux en Espagne :

« nous nous adressons à *España* [...] afin qu'elle oblige les organisateurs des expositions à agir avec plus d'honnêteté, ou qu'elle conseille les artistes mêmes de se soucier davantage des choses qu'ils nous envoient, puisque nous avons nous aussi avancé avec le progrès et il n'est déjà plus possible de nous surprendre avec certaines œuvres. »²⁴

Cet extrait montre que les œuvres que les Espagnols envoient en Argentine sont jugées de moindre qualité que les productions qu'ils destinent aux expositions nationales et surtout françaises. Ce qui était considéré par les artistes argentins

22 Idem, p. 270.

23 Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelone, Gedisa, 2007.

24 Varios artistas argentinos, « Correspondencia. Arte español en la Argentina », dans *España. Semanario de vida nacional*, n. 236, 16 octobre 1919, p. 13-14 : « nos dirigimos a *España* [...] para que les haga un llamamiento en el sentido de que obliguen a estos organizadores de Exposiciones a proceder con más honestidad o a que les recomiende a los artistas mismos un poquito más de preocupación por las cosas que nos mandan, que nosotros también hemos andado con el progreso y no se nos deslumbra ya con ciertas obras ».



4 Xul Solar, *Drago*, 1927, aquarelle sur papier, 25,5 x 32 cm, Buenos Aires, Museo Xul Solar

comme un mépris découle aussi de l'idée que le monde – encore fortement marqué par l'héritage colonial – s'est forgé de l'art latino-américain.

Peu à peu, des artistes et des intellectuels de plus en plus nombreux s'interrogent sur la place qu'eux-mêmes, leurs pays, et leur production occupent dans le monde. Puisqu'aux yeux de certains critiques européens, les artistes latino-américains semblent ne vivre que dans – ou grâce à – l'ombre de Paris, ils laissent au passage transparaître l'idée de cette ville comme capitale de la culture et de l'art latino-américains²⁵. Encore dans les années 1960, on suggère dans la presse française que les artistes latino-américains obtiennent à Paris

25 Roger Stone, « A orillas del Sena se hace arte en español. Latino América brilla en París », *Time Life*, 4 janvier 1967. Cf. Diana B. Wechsler, 2012 (note 19), p. 6.

la visibilité que d'aucune manière ils ne pourraient atteindre dans la métropole d'où ils sont originaires²⁶. Ce discours rappelle celui de l'écrivain espagnol Guillermo de Torre publié dans le journal madrilène *La Gaceta Literaria* en 1927, qui proclame Madrid comme centre culturel de l'Amérique hispanique²⁷. À l'époque, plusieurs artistes se lèvent contre cette idée, dont Xul Solar (1887-1963) né à Buenos Aires de mère italienne et père allemand, qui incarne l'originalité de l'avant-garde latino-américaine. *Drago* est une petite aquarelle sur papier, réalisée aussi en 1927, et dans laquelle il se livre à une réflexion sur une identité commune pour l'Amérique latine en reconsidérant les liens avec l'Europe²⁸. Dans ce sens, l'œuvre se lit comme une réponse directe de l'artiste aux propos de l'écrivain espagnol qui donnait une place centrale et hégémonique à l'Espagne dans les rapports avec l'Amérique latine²⁹, une proclamation qui en Amérique latine est rapidement associée à du néocolonialisme. Dans cette aquarelle-manifeste, Xul Solar propose une inversion de domination géographique tout en cherchant à consolider une identité latino-américaine dans la figure de cet homme, le nouvel Homme, le *neocriollo*, qui, sur ce dragon – ou serpent, symbole de sagesse – décoré des drapeaux de quinze pays latino-américains, se dirige vers la conquête du *Vieux monde*. Devant la bête, les drapeaux de l'Italie, de la France, de la Grande Bretagne et de l'Allemagne, qui était tricolore noir-blanc-rouge entre 1871 et 1918, représentent le monde vers lequel elle se dirige. Sous les pieds du dragon, ceux des pays vus par l'artiste comme des États ayant toujours une emprise colonisatrice sur l'Amérique latine : Espagne, États-Unis et Portugal. Sur la tête, Solar inscrit une symbolique religieuse (étoile, croix, demi-lune), soucieux d'accueillir et d'unifier les différents courants. Entrant dans la scène par le haut de l'aquarelle, il représente la comète Skjellerup-Maristany visible en 1927 uniquement depuis les observatoires de La Plata en Argentine et de Melbourne en Australie.

L'héritage décolonial doit être pris en compte dans l'étude de la production artistique des artistes latino-américains en termes d'assimilation, d'identification, d'appropriation et d'acculturation. Comment négocier son identité ? Le jeu constant comme un va et vient entre Soi et l'Autre conduit à analyser les mécanismes d'hybridations sémantiques qui mènent à comprendre les enchevêtrements complexes à partir desquels surgissent les différentes modernités.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Guillermo de Torre, « Madrid, Meridiano intelectual de Hispanoamérica », dans *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 avril 1927, n. 8.

²⁸ Voir la notice de l'œuvre : Patricia M. Artundo, « Neocriollo: el Mercosur de las vanguardias. Drago de Xul Solar », dans *Clarín*, Buenos Aires, 9 août 2009, p. 94-95.

²⁹ Alejandrina Falcón, « El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica "Madrid, meridiano 'editorial' de Hispanoamérica" », dans *Iberoamericana*, an 10, n. 37 (mars 2010), p. 39-58.



1 Papa Ibra Tall, *Maaggala Tuubaa*, 1968, Tapiserie, 475 × 715 cm, New York City/Hauptquartier der Vereinten Nationen

Die „Pilgerreise nach Touba“ (1968) in der Zentrale der Vereinten Nationen

Papa Ibra Talls Arbeit an einer modernen Kunst im Senegal zwischen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz

Judith Rottenburg

In der Zentrale der Vereinten Nationen in New York hängt seit 1970 eine Tapisserie des senegalesischen Künstlers Papa Ibra Tall (1935–2015), die durch ihre leuchtenden Farben und monumentale Größe ins Auge sticht (Abb. 1). Wie elastische Fäden durchziehen geschwungene Linien die gesamte Bildfläche und binden sieben menschliche Figuren sowie ein Pferd in ein dynamisches Netz aus sich kreuzenden, überschneidenden und ineinanderfließenden Formen ein. Erst auf den zweiten Blick eröffnet die dichte Fläche aus geometrischen Formen und kleinteiligen Mustern einen Bildraum mit mehreren Ebenen, in dem die Figuren von links nach rechts zu schreiten scheinen. Wie der Titel *Maaggala Tuubaa*¹ (Pilgerreise nach Touba) auf Wolof verrät, stellt Papa Ibra Tall in dieser Tapisserie aus dem Jahr 1968 die Pilgerreise dar, welche die Sufibruderschaft der Muriden im Senegal jährlich unternimmt.

Die repräsentative Funktion, die diese Tapisserie als Schenkung an die Organisation der Vereinten Nationen erfüllt, war in der senegalesischen Kulturpolitik und Kunstförderung jener Zeit grundsätzlich von zentraler Bedeutung. Als Léopold Sédar Senghor (1906–2001) im Jahr 1960, unmittelbar nach Erlangung der Unabhängigkeit von Frankreich, zum ersten Präsidenten des Senegal gewählt wurde, begann er sogleich, mit erheblichen finanziellen Mitteln in die Entwicklung einer zeitgenössischen Kunst zu investieren. Diese sollte zur Stiftung nationaler Identität und einer neuen Teilnahme an globalen Prozessen beitragen und die junge Nation nach außen hin präsentieren. Die staatlich geför-

1 Entsprechend der Pressemitteilung der Vereinten Nationen vom 19. Oktober 1970 und des Katalogs der Kunstsammlung der Vereinten Nationen wird im Folgenden die Schreibweise ‚Maaggala Tuubaa‘ verwendet, und nicht die korrekte Schreibweise ‚Maggalu Tuubaa‘ (Vgl. United Nations Press Services, *Press Release HQ/247, Senegal to present tapestry to United Nations*, New York, 19. Oktober 1970 [Archiv der Organisation der Vereinten Nationen]; Edward B. Marks (Hg.), *A World of Art. The United Nations Collection*, Rom 1995, S. 125).

derte Kunstszene, die oft unter dem Begriff „École de Dakar“ zusammengefasst wird, erreichte in erster Linie nicht ein breites Publikum im Senegal, sondern elitäre Kreise. Ihre Malereien und Tapisserien schmückten Regierungsgebäude und Botschaften im In- und Ausland und waren beliebte Staatsgeschenke. Eine Tapisserie als repräsentatives Geschenk für die Vereinten Nationen bereitzustellen, war also ein Auftrag, mit dem die senegalesischen Künstler jener Zeit vertraut waren.

Die Wahl der Pilgerreise der Muriden als Thema der Tapisserie kann hingegen zunächst ungewöhnlich erscheinen. Die Kunst jener Zeit im Senegal ist vor allem dafür bekannt, unter Rückgriff auf das Konzept der Negritude, das Senghor in den 1930er-Jahren in Paris gemeinsam mit einer intellektuellen Elite aus den damaligen französischen Kolonien entwickelt hatte, Formen der älteren Kunst Afrikas in ein modernes Vokabular zu überführen und Elemente aus Legenden und Mythen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen des Senegal und der Geschichte des Landes darzustellen.² Papa Ibra Tall stellt mit der Pilgerreise nach Touba hingegen ein Ereignis dar, das im zeitgenössischen Senegal stattfindet und dort als „populäres religiöses Festival“³ von großer Bedeutung ist – und nicht den historischen Moment, auf den sich die Pilgerreise bezieht. Diese thematische Wahl spiegelt das Bemühen wider, als Geschenk für die Vereinten Nationen ein für die breitere senegalesische Gesellschaft relevantes Werk zu schaffen. Ein besonderes Interesse an der äußeren Erscheinung älterer Kunst Afrikas ist in der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* nicht zu erkennen, vielmehr lassen sich Bezüge zu den Künsten einer Vielzahl unterschiedlicher Weltregionen und Zeiten erahnen. Die Tapisserie als solche ruft französische Traditionen der Tapisserie von Aubusson auf, und ihre verworrenen Linien und kleinteiligen Muster können aus der Nähe betrachtet an psychedelische Grafiken und bunte Stoffe erinnern, welche die globale visuelle Kultur der 1960er-Jahre prägten.⁴

Die Tapisserie *Maaggala Tuubaa* soll im Folgenden genauer untersucht und im Zusammenhang mit Papa Ibra Talls künstlerischem Werdegang beleuchtet werden. In den vorliegenden Studien zur senegalesischen Kunstgeschichte der 1960er- und 1970er-Jahre werden einzelne künstlerische Arbeiten und die individuellen Laufbahnen der Künstler selten im Detail behandelt. Oft werden sie in ihrer Gesamtheit in den Rahmen des senegalesischen *nation building* und in den kulturpolitischen Kontext, aus dem sie hervorgehen, eingeordnet und dabei

2 Vgl. Ima Ebon, „Negritude: Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the ‚Ecole de Dakar‘“, in: Susan Vogel (Hg.), *Africa Explores: 20th Century African Art*, München 1991, S. 198–209, hier S. 202; Elizabeth Harney, *In Senghor’s Shadow: Art, Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960–1995*, Durham/London 2004, S. 10; Abdou Sylla, *L’Esthétique de Senghor et l’École de Dakar: essai*, Dakar 2006, S. 179–182; Joanna Grabski, „Painting Fictions/Painting History. Modernist Pioneers at Senegal’s Ecole des Arts“, in: *African Arts* 39/1, 2006, S. 38–49, hier S. 38.

3 Christian Coulon, „The Grand Magal in Touba: A Religious Festival of the Mouride Brotherhood of Senegal“, in: *African Affairs* 98/391, 1999, S. 195–201, hier S. 196.

4 Vgl. Mirjam Shatanawi und Wayne Modest (Hg.), *The Sixties. A Worldwide Happening*, Amsterdam 2015, S. 107 und 163.

vor allem ihre Gemeinsamkeiten betont. Ihrer Heterogenität, die für eine differenzierte Deutung aufschlussreich ist, wird dabei kaum Rechnung getragen. Durch eine Fokussierung auf den nationalen Rahmen der Ausbildung, Förderung und Ausstellungen der senegalesischen Künstler jener Zeit kann zudem der Umstand in den Hintergrund geraten, dass es dabei ebenso um panafrikanische, internationale und transkulturelle Fragen ging. Anknüpfend an Elizabeth Harneys Beobachtung, dass Senghor sein Programm zum *nation building* auf „supranational (i.e., pan-African and humanist) models of community“⁵ aufbaute, hat in jüngerer Zeit Joshua Cohen die Notwendigkeit betont, die „École de Dakar“ auch in Bezug auf ihre transnationalen Dimensionen hin zu untersuchen.⁶

Als Schenkung an die Vereinten Nationen ist die Tapisserie *Maaggala Tuubaa* in Bezug auf diese Fragen ein besonders interessantes Beispiel. Die Kunstsammlung der UN besteht größtenteils aus Schenkungen, mit denen die jeweiligen Mitgliedstaaten sich zugleich repräsentieren und, wie Edward B. Marks bemerkt, zu den Zielen der Vereinten Nationen bekennen: „[...] often the donor, and sometimes the artist as well, made the gift to convey support for UN policies and objectives.“⁷ Nach Mafalda Dâmaso, die die Sammlung als eine Plattform untersucht, auf der die Mitgliedstaaten und die Vereinten Nationen *soft power* ausüben, spiegelt sich in ihr die grundsätzliche Ambivalenz der Organisation zwischen ihrem nationalen *modus operandi* und ihren internationalen Werten und Verantwortungen.⁸ In vergleichbarer Weise ist in der Kulturpolitik und der künstlerischen Produktion im Senegal unter Senghors Regierung die Auseinandersetzung mit oder die Erfindung vom Eigenen, Lokalen, Partikularen einerseits und von Universalität andererseits verknüpft.

Der vorliegende Text geht der Frage nach, wie sich Papa Ibra Talls Tapisserie *Maaggala Tuubaa* und sein Werk allgemeiner zu diesen Diskursen verhält und wie er sie im Rahmen der senegalesischen Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen den Ansprüchen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz verhandelt. Dabei verschränkt sich die Untersuchung der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* und ihrer Schenkung an die UN mit einer Diskussion von Papa Ibra Talls Laufbahn und seinem künstlerischen Werk allgemein sowie der von Senghors Vorstellungen geprägten Kulturpolitik und der Geschichte der senegalesischen Tapisseriemannufaktur.

5 Harney 2004 (Anm. 2), S. 50.

6 Joshua I. Cohen, „Locating Senghor’s École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980“, in: *African Arts* 51/3, 2018, S. 10–25, hier S. 10.

7 Marks 1995 (Anm. 1), S. 13.

8 Mafalda Dâmaso, „The United Nations Art Collection: Origins, Institutional Framework and Ongoing Tensions“, in: Dave O’Brien/Toby Miller/Victoria Durrer (Hg.), *Routledge Companion to Global Cultural Policy*, Routledge 2017, S. 215–232, hier S. 215.

Papa Ibra Tall ist eine der zentralen Figuren der senegalesischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Er gestaltete während Senghors Amtszeit von 1960 bis 1980 die staatlich geförderte Kunstszene seines Landes in Austausch und Auseinandersetzung mit Senghor maßgeblich mit. Auch weit über Senghors Amtszeit hinaus war Tall bis zu seinem Tod im Jahr 2015 als Künstler und Leiter von Kulturinstitutionen im Senegal tätig.

Tall, der 1935 in Tivaouane geboren wurde, nahm 1955 sein Studium in Paris an der *École spéciale d'architecture* und 1960 an der *École nationale supérieure des beaux arts* auf. In den Jahren 1959 und 1961 absolvierte er in Sèvres ein Praktikum in den Bereichen Tapisserie, Mosaik, Serigrafie und Kunstpädagogik. Während seiner Studienzeit las er Texte von Autoren der Negritude-Bewegung aus den 1930er- und 1940er-Jahren und verkehrte in den Kreisen der in Frankreich lebenden Künstler und Intellektuellen aus den damaligen Kolonien. Er illustrierte Neuerscheinungen des Pariser Verlags *Présence Africaine*, der seit seiner Gründung 1948 Autoren aus dem Negritude-Umfeld publizierte, und fertigte 1954 ein Porträt des Verlagsleiters Alioune Diop an. Im Jahr 1956 nahm er am *Premier congrès des artistes et écrivains noirs* an der Sorbonne in Paris teil. Für den zweiten Kongress, der 1959 in Rom stattfand, organisierte er ein Musikprogramm und eine Ausstellung, die ihn unter anderem mit Wilson Tiberio, Gerard Sekoto, Skunder Boghossian und Pierre Lods in Kontakt brachte.

Als Senegal 1960 die Unabhängigkeit von Frankreich erlangte, lud Senghor den damals 25-jährigen Papa Ibra Tall ein, an der neuen Ausrichtung der Kunsthochschule in Dakar mitzuwirken. 1962 wurde Tall zum Leiter der Sektion „Recherche Plastique Nègre“ berufen, in der die Auseinandersetzung mit visuellen Kulturen Afrikas gefördert werden sollte. Er vertrat dort die Ansicht, dass eine Ausrichtung auf kunsthandwerkliche Techniken wie Tapisserie, Serigrafie, Keramik oder Mosaik notwendig sei, um sich nicht von der eigenen Gesellschaft zu entfremden.⁹ Bereits 1965 überließ er die Leitung der Sektion jedoch seinem Kollegen Pierre Lods und wurde selbst in der 70 km östlich von Dakar gelegenen Stadt Thiès zum Gründungsdirektor der *Manufacture nationale de tapisserie*, die er zunächst bis 1975 und dann erneut von 1989 bis 2010 leitete.

Der Beginn der Arbeit an der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* fiel in die Gründungsphase der senegalesischen Tapisseriemannufaktur. In einem Interview erinnert sich Tall, dass Senghor um das Jahr 1964/65 den Plan gefasst habe, den Vereinten Nationen eine Tapisserie zu schenken. „Ça devait être une œuvre de 24m² au minimum, typiquement sénégalaise et qui unissait tout le pays. J'ai proposé le Magal de Touba.“¹⁰ Die 4,75 mal 7,15 Meter große Tapisserie, die

9 Anne Jean-Bart, „Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs“, in: Friedrich Axt und El Hadji Moussa Babacar Sy (Hg.), *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*, Frankfurt am Main 1989, S. 67–72, hier S. 67.

10 AFP, „Les tapisseries de Thiès, des fresques du Sénégal aux quatre coins du monde“, URL: <https://www.20minutes.fr/monde/1006269-20120919-tapisseries-thies-fresques-senegal-quatre-coins-monde,19.09.2012> [letzter Zugriff: 02.02.2019].

schließlich 1968 fertiggestellt wurde, zeigt, wie eingangs geschildert, sieben menschliche Figuren sowie ein Pferd, die in eine dynamische Komposition geschwungener Linien und sich durchkreuzender Formen eingebunden sind. Die bunt gemusterte Kleidung sowie die Trommeln und verzierten Stöcke der männlichen Figuren im Vordergrund verweisen auf ihre Zugehörigkeit zur *Baye-Fall*-Bewegung, einem Zweig der Sufibruderschaft der Muriden, die einmal jährlich in die heilige Stadt Touba pilgert. Dort liegt in einer der größten Moscheen Afrikas der senegalesische Dichter und Heilige Cheikh Amadou Bamba (1853–1927) begraben. Dieser hat die Bruderschaft der Muriden Anfang des 20. Jahrhunderts zu Hochzeiten der französischen Kolonialherrschaft im Senegal gegründet. Die Pilgerreise nach Touba, bei der die Muriden seit 1928 jährlich der Vertreibung von Cheikh Amadou Bamba ins Exil im Jahr 1895 gedenken, erinnert daran, dass die Geschichte des Muridismus im Senegal auch eine Geschichte des kulturellen und religiösen Widerstands gegen die französische Kolonialherrschaft darstellt. Der große Einfluss der Marabouts, der charismatischen Anführer islamischer Sufibruderschaften in Westafrika, auf ihre Schüler und Anhänger, der den im Senegal seit Jahrhunderten praktizierten Islam charakterisiert, war der französischen Kolonialadministration suspekt. Durch die wachsende Bedeutung von Cheikh Amadou Bamba fühlte sie ihre Autorität in besonderer Weise bedroht: Sie befanden ihn als „verdeckt revolutionär“¹¹ und verbannten ihn aus Furcht vor Aufständen oder subversiven Aktivitäten seines Umkreises 1895 ins Exil. Auf sieben Jahre Exil in Gabun und weitere vier Jahre in Mauretanien folgte ein jahrelanger Hausarrest im Senegal. Anstatt die Bedeutung und den Einfluss von Cheikh Amadou Bamba im Senegal zu mindern, bewirkte diese Maßnahme jedoch vielmehr das Gegenteil und trug dazu bei, dass er als Heiliger und Märtyrer verehrt wurde. Zum einen deuteten Cheikh Amadou Bambas Anhänger dessen Verbannung ins Exil als eine Analogie zur Flucht des Propheten Mohammed von Mekka nach Medina im Jahr 622, die den Anfang des Islam markiert. Zum anderen vollbrachte Bamba unmittelbar vor und während seines Exils in Gabun seine wichtigsten Wunder.¹² So wurden die verstärkte Hinwendung zum Islam, der im Senegal bereits seit Beginn des 11. Jahrhunderts präsent ist, sowie die Verehrung von Cheikh Amadou Bamba auch zu einer Form des kulturellen Widerstands gegen die französische Kolonialherrschaft.¹³

Während Talls Tapisserie die jährliche Pilgerreise darstellt, die dieser Geschichte gedenkt, steht das Medium der Tapisserie zugleich in unmittelbarem Bezug zu französischen Gobelintraditionen aus Aubusson oder Beauvais

11 „surreptitously revolutionary“, Fernand Dumont, *La pensée religieuse d'Amadou Bamba*. Dakar 1975, zit. nach Allen F. Roberts/Mary Nooter Roberts/Gassia Armenian/Ousmane Gueye, *A Saint in the City. Sufi Arts of Urban Senegal*, Los Angeles 2003, S. 34.

12 Vgl. Roberts/Roberts/Armenian/Gueye 2003 (Anm. 11), S. 32.

13 David Robertson, *Paths of Accommodation: Muslim Societies and French Colonial Authorities in Senegal and Mauritania, 1880–1920*, Athens, Ohio 2000.

und greift damit verbundene Traditionen herrschaftlicher Repräsentation aus der ehemaligen Kolonialmacht auf. Die Manufacture nationale de tapisserie in Thiès, zu deren Gründungsdirektor Tall 1965 wurde, stand in den ersten Jahren ihres Bestehens in engem Austausch mit der Tapisseriemanufaktur in Aubusson. Die erste Auflage von *Maaggala Tuubaa*, welche die senegalesische Regierung den Vereinten Nationen im Jahr 1970 schenkte, wurde sogar in Aubusson angefertigt; erst die zweite Auflage der Tapisserie, welche die senegalesische Regierung den Vereinten Nationen im Jahr 2008 überreichte, wurde in Thiès realisiert.¹⁴ Dieser Zusammenhang wirft die Frage auf, wie und mit welchen Narrativen im Senegal ausgerechnet ein Medium prachtvoller Repräsentation aus Frankreich eingesetzt wurde, um eine Kunst der Unabhängigkeit hervorzu- bringen.

Die Tapisseriemanufaktur in Thiès ist eine von mehreren Kulturinstitutionen, die in der euphorischen Aufbruchsstimmung nach Erlangung der Unabhängigkeit unter Senghors Regierung gegründet wurden.¹⁵ Bei ihrer Eröffnung im Jahr 1965 erinnerte Senghor daran, dass der Künstler Jean Lurçat, der damals eine zentrale Rolle in der zeitgenössischen Tapisserie in Aubusson spielte, ihn einige Jahre zuvor in einem Gespräch in Cotonou dazu ermutigt habe, eine Tapisseriemanufaktur im Senegal zu gründen. Jean Lurçat erlebte die Eröffnung in Thiès nicht mehr mit, aber François Tabard und Michèle Tourlière aus Aubusson waren bei diesem Ereignis in Thiès zugegen. Senghor betonte in seiner Dank- sagung „l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée en initiant des Sénégalais aux techniques modernes, mais aussi à l'esprit de la tapisserie“.¹⁶ Vier Senegalesen hatten als Praktikanten in Aubusson eine Ausbildung erhalten. In derselben Eröffnungsrede erklärte Senghor das Ziel, durch die Symbiose von „importier- ten technischen Fähigkeiten“, die als „modern“ verstanden wurden, und einer „von innen gefühlten Tradition“ zu einem „nationalen Stil“ zu finden.¹⁷ Wäh- rend er dafür plädierte, die Techniken der Tapisserie aus Frankreich zu erler- nen, stellte er die Herstellung von Tapisserien in Thiès zugleich auch in Bezug zu afrikanischen Textiltraditionen von der Weberei im alten Ägypten bis hin zur zeitgenössischen Stoffverarbeitung: „[...] l'origine de la tapisserie se situe en Afrique, en Égypte, 3000 ans avant Jésus-Christ.“¹⁸

14 AFP, „Les tapisseries de Thiès, des fresques du Sénégal aux quatre coins du monde“, URL: <https://www.20minutes.fr/monde/1006269-20120919-tapisseries-thies-fresques-senegal-quatre-coins-monde,19.09.2012> [letzter Zugriff: 02.02.2019].

15 In den ersten Jahren von Senghors Amtszeit eröffneten in Dakar zunächst die École nationale des arts, das Théâtre national Daniel Sorano und das Musée dynamique. Als die Stadt Dakar im Frühjahr 1966 einen Monat lang das *Festival mondial des arts nègres* beherbergte, dienten diese Institutionen bereits als Veran- staltungsorte.

16 Léopold Sédar Senghor, „Pour une tapisserie sénégalaise“, in: *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'Univer- sel* [1966], Paris 1977, S. 102–104, hier S. 102.

17 Ebd., S. 103.

18 Ebd., S. 104.



2 Papa Ibra Tall, *Harlem*, 1962, Öl auf Leinwand, Maße, Ort / Sammlung unbekannt (Dokument aus den *National Archives of the United States*, Contemporary African Art Select List number 231.)

Die Aufgabe, das Modell der Tapisserie aus Aubusson in den senegalesischen Kontext zu übersetzen, kam in erster Linie Papa Ibra Tall als dem Gründungsdirektor der Institution zu. Er griff dabei auf Erfahrungen mit der Tapisseriekunst zurück, die er während seines Studiums im französischen Sèvres gesammelt und im Rahmen einer von ihm aufgebauten kleinen Tapisseriewerkstatt an der Dakarer Kunsthochschule vertieft hatte. Als langjähriger Direktor der Manufacture nationale de tapisserie in Thiès prägte er die Entwicklung der senegalesischen Tapisseriekunst und ihre Herausbildung wiedererkennbarer

Eigenschaften. In den 1960er- und 1970er-Jahren zählte er selbst zu den Künstlern, die die meisten Vorlagen für die in Thiès realisierten Tapisserien entwarfen. Wenn Senghor als Eigenschaften der jungen senegalesischen Kunst ihren „sens de la décoration et du raffinement“ und ihre „qualités de noblesse et d'élégance“ beschreibt, scheint er sich in erster Linie auf Papa Ibra Tall zu beziehen.¹⁹ Viele von Talls Kompositionen sind von mehrdeutigen, sich überschneidenden und verwobenen Formen charakterisiert. Figürliche Elemente, die oft erst auf den zweiten Blick in Erscheinung treten, lösen sich in nicht-gegenständliche Flächen und dekorative Muster auf und erscheinen so nicht statisch ins Bild gesetzt, sondern fluide und beweglich.

Diese Kompositionen aus dynamischen, elastisch wirkenden Formen können unter anderem in Zusammenhang mit seinem Interesse für Jazzmusik gedeutet werden. Papa Ibra Tall, der selbst Schlagzeuger war, sah in der Jazzmusik ein Vorbild für die Bildende Kunst. „J'ai [...] été séduit par le caractère éminemment moderne, contemporain, du jazz qui est d'essence africaine mais également européenne“, schrieb er im Jahr 1993. Tall hörte und spielte Jazz in den 1950er-Jahren in Paris und ab 1960 in Dakar und Saint-Louis. Auch während seiner Studienreise in die USA, wo er im Jahr 1960 mit Künstlern aus Detroit an einer Ausstellung teilnahm und John Coltrane, Malcolm X und Billy Taylor begegnete, ging er diesem Interesse nach. Dies schlägt sich in der Malerei *Harlem* aus dem Jahr 1962 nieder, die eine zentrale männliche Figur mit einem Jackett bekleidet und mit einem Hut auf dem Kopf inmitten des nächtlichen Harlem zeigt (Abb. 2). Der städtische Raum, der von einem auf die Betrachterin zufahrenden Auto mit grellen Scheinwerfern angedeutet wird, sowie Szenen eines Jazzclubs umgeben die Figur und überlagern sich. Grafische Linien und Kurven halten die unterschiedlichen Elemente der Komposition zusammen. Während hier Jazzmusiker und ihre Instrumente auch das Motiv der Malerei darstellen, zeichnet sich die Bedeutung von Jazzmusik bei Tall ansonsten vor allem formal in seinen rhythmischen und fließenden Kompositionen ab.

Als Beispiel für eine solche Komposition kann die Tapisserie *La semeuse d'étoiles* angeführt werden (Abb. 3). Sie zeigt eine weibliche Figur im Profil, die von links nach rechts zu schreiten scheint, während sie Sterne um sich herum verteilt. Ihr langer Hals ist leicht gewölbt und das nach unten geneigte Gesicht ähnelt einer Maske. Am Oberarm trägt sie Kaurimuscheln, die in weiten Teilen Afrikas als schutzbringend gelten oder galten und bei Wahrsagungen eingesetzt werden oder wurden. Die Finger der Figur laufen wie Fäden oder Gräser in den Bildraum hinein und fügen sich dort in ein Geflecht aus einander durchkreuzenden Linien und Kurven. Ihr Unterkörper löst sich in der Andeutung eines großen Rocks in eine Vielzahl kleingliedriger Muster auf, welche die untere Hälfte der Bildfläche ausfüllen. Es lassen sich keine klaren Konturen ausmachen zwischen dem Körper der Figur und der Umgebung, die sie durchschreitet; sie ist

¹⁹ Ebd., S. 103.



3 Papa Ibra Tall, *Semeuse d'étoiles*, 1977, Tapisserie, 284 x 256 cm,
Dakar / Sammlung der senegalesischen Regierung, Foto: Judith Rottenburg

mit dieser verwoben und ihre Hand öffnet sich in einer gleichzeitig austeilenden und empfangenden Geste.

Während mit dem Motiv der Säerin in Frankreich eine schreitende Frauengestalt mit phrygischer Mütze konnotiert wird, trägt die Sternensäerin von Tall eine markante ägyptische Kopfbedeckung. Referenzen auf das alte Ägypten lassen sich in vielen Arbeiten von Tall finden. Seine Auseinandersetzung mit den Schriften des senegalesischen Historikers Cheikh Anta Diop (1923–1986), der die These vertrat, dass die ägyptische Kultur eine „schwarzafrikanische Zivilisation“ sei, war für Tall ebenso wichtig wie die mit den Schriften Senghors. Beide trugen für ihn gleichermaßen dazu bei, die kulturelle Domination ins Wanken zu bringen.²⁰

Wie diese Beispiele erkennen lassen, griff Papa Ibra Tall eine Vielzahl von Formen aus unterschiedlichen Weltregionen und Zeiten auf und übersetzte sie in sein eigenes Werk. Neben den erwähnten Bezügen zu afrikanisch-amerikanischen, französischen und ägyptischen Künsten interessierte sich Tall auch für den russischen Symbolismus. 1965 unternahm er eine Studienreise in die UdSSR. In einem Radiointerview im Jahr 1967 brachte er seine Vorliebe für das Werk des Künstler Mikhail Vrubel zum Ausdruck.²¹ Ebenfalls im Jahr 1965 unternahm Tall eine Studienreise nach Brasilien und im Jahr 1975 in den Iran. Die zentrale Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kunstgeschichten der Welt erläuterte Tall 1971 in dem Vortrag *Négritude et arts plastiques contemporains* in Dakar. Er kritisierte darin zeitgenössische afrikanische Künstler, die sich in ihrem Werk einer oberflächlichen Nachahmung älterer Kunst Afrikas und ihren Interpretationen durch westliche Künstler verschreiben und dabei seiner Ansicht nach neokoloniale Erwartungen an eine vermeintliche Authentizität erfüllen.²² Ihm selbst ging es als Künstler darum, eine individuelle Sprache und ein eigenes „Zeichenvokabular“ zu entwickeln:

„Nous pensons que nos ancêtres ont dit leur mot et que leurs réussites ne doivent, en aucun cas, nous lier. Du reste, comme le disait l'artiste Matta, il revient maintenant à chaque artiste de se créer son langage, son vocabulaire de signes. Moins ces signes seront ésotériques, plus ils iront vers l'universel.“²³

Dennoch spielte die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte Afrikas für Tall eine wichtige Rolle. In der Ausbildung junger senegalesischer Künstler plädierte er sowohl für die Vermittlung des eigenen kulturellen Erbes als auch

20 Touré Béhan/Viyé Diba/Arfang Sarr, *Papa Ibra Tall*, 2015 [film].

21 Cohen 2018 (Anm. 6), S. 17–18.

22 Papa Ibra Tall, „Négritude et arts plastiques contemporains“, in: *Colloque sur la Négritude tenu à Dakar, Sénégal, du 12 au 18 avril 1971, sous les auspices de l'Union progressiste sénégalaise*, Paris 1972 (1971), S. 105–112, hier S. 107 und 110.

23 Ebd., S. 111.

desjenigen der restlichen Welt: „Former un artiste, c’est donner une base alliant une connaissance approfondie de l’héritage culturel et une large information sur les réalités du dehors.“²⁴ In Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe Afrikas betonte Tall, dass es dabei nicht nur um ältere Kunst, sondern auch um aktuelle „populäre Kunst“ gehen sollte:

„La pratique du dessin devrait se faire sur des modèles choisis parmi les chefs-d’œuvre de notre art ancien et populaire actuel. Si, dans les écoles occidentales des Beaux-Arts, on fait copier aux étudiants des plâtres grecs, c’est pour leur faire saisir, par la pratique, l’esprit de l’art grec. Donc, un Musée des Arts négro-africains et un Musée des Arts populaires sont les compléments naturels d’une école négro-africaine de formation artistique.“²⁵

Mit dem Vorschlag, ein Museum der „populären Künste“ für die Künftlerausbildung bereitzustellen, unterstrich Papa Ibra Tall seine Ansicht, dass es eine Kunst zu fördern gelte, die nicht elitär und von der eigenen Gesellschaft nicht entfremdet sei. Damit hing auch seine Überzeugung zusammen, dass es dabei im Besonderen um die Förderung des Kunsthandwerks gehe, „si l’on admet que la division art-artisanat est une notion qui nous est étrangère“. Er sprach sich dafür aus, dass ein Künstler oder eine Künstlerin im Senegal, um eine authentische Rolle in der Gesellschaft zu spielen, den angewandten Künsten den Vorrang geben sollte vor einem „art du chevalet que ses ancêtres ne connaissaient [...] pas“:

„[...] l’art utilitaire, fonctionnel, l’art social [...] assure une promotion sociale à l’artiste en lui permettant de vivre de son art; la pratique des arts appliqués n’interdit du reste pas l’art de chevalet que nous avons importé et qui a une fonction, quoique moindre; il réconcilie l’artisan-poète avec sa société.“²⁶

Mit diesen Ausführungen über das Verhältnis von Künstlern zu ihrer Gesellschaft bezog sich Tall im Jahr 1971 kritisch auf die Entwicklungen im Senegal in den ersten zehn Jahren nach Erlangung der Unabhängigkeit, die dazu geführt hatten, dass die staatlich geförderte Kunst elitären Kreisen vorbehalten blieb und die Repräsentation nach außen über die gesellschaftliche Relevanz im Senegal stellte. Die Kunstproduktion war an ein Ausstellungswesen und einen Kunstmarkt gebunden, der größtenteils ebenfalls von der Regierung bestimmt war. Die in diesem Kontext entstehenden Werke waren vor allem in Regierungsgebäuden im Senegal und als Geschenke der senegalesischen Regierung weltweit in Botschaften zu sehen und wurden ab 1974 internationalen Besu-

²⁴ Ebd., S. 109.

²⁵ Ebd., S. 109.

²⁶ Ebd., S. 110.

chern der Wanderausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* in Europa, Amerika und Asien präsentiert. Insbesondere die Nachfrage und der Ankauf der in der Produktion sehr zeitaufwendigen und somit teuren Tapisserien lag fast ausschließlich in der Hand der senegalesischen Regierung. Als Direktor der Tapisseriemannufaktur in Thiès war Tall selbst an diesen Entwicklungen beteiligt und als Künstler unter diesen Bedingungen tätig. Er durchbrach oder verließ diesen Kontext nicht. Doch strebte er über die Auseinandersetzung mit „populären Künsten“ und die Fokussierung auf die angewandten Künste die Entwicklung einer Kunst an, die in der eigenen Gesellschaft zugänglich und relevant sein und über eine „gemeinsame Ästhetik“ die gesamte Gesellschaft ansprechen sollte: „La pratique des arts appliqués est un moyen efficace et rapide de réunir masses populaires et minorités intellectuelles autour d'une esthétique commune, largement vécue par les deux parties.“²⁷

Talls Absicht, auf diese Weise spezifische zeitgenössische Ausdrucksformen im und für den Senegal und den afrikanischen Kontinent zu entwickeln, war unmittelbar mit der Vorstellung verknüpft, dass Kunst aus einem spezifischen Kontext hervorgeht und diesem angehört, dabei zugleich aber auch über diesen hinausgeht und an einer Form von Universalität teilhat oder diese hervorbringt. In einem Interview mit Elizabeth Harney im Jahr 1994 erläuterte Tall sein Verständnis, dass eine universale Kunst aus partikularen Ausdrucksformen und ihrer Überwindung hervorgehe, folgendermaßen: „[...] it was a question of creating [...] an artistic language which seemed to me to belong to Africa and to Senegal. I concluded that art is universal but that it was necessary for there to be particularities that one had to transcend to achieve this universality.“²⁸ In dieser Aussage von Tall klingen Konzepte an, mit denen Senghor in den 1960er-Jahren die Negritude als einen Partikularismus in ein universalistisches Projekt einband und als notwendige Bedingung eines solchen vorstellte. Unter Rückgriff auf die Schriften des Jesuiten Teilhard de Chardin beschrieb Senghor mit dem Konzept einer *Civilisation de l'Universel* und der Metapher eines *Rendez-vous du donner et du recevoir* die Vision eines Universalismus, an dessen Realisierung alle beteiligt sein würden und der sich anders als die Vorstellung einer „universellen Zivilisation“ nicht als im Grunde eurozentrisch herausstellen würde: „Je ne parle pas d'une ‚civilisation universelle‘, qui ne serait que l'euraméricaine, étendue à toute la planète. Je parle d'un nouvel humanisme, qui sera la symbiose des valeurs complémentaires de toutes les civilisations différentes.“²⁹ Immanuel Wallerstein diskutiert diesen Entwurf als seltenes Beispiel eines nicht-eurozentrischen „universellen (oder globalen) Universalismus“.³⁰

27 Ebd., S. 110.

28 Harney 2004 (Anm. 2), S. 59.

29 Léopold Sédar Senghor, „Les leçons de l'art suédois“, in: *Liberté 3: Négritude et Civilisation de l'Universel* [1973], Paris 1977, S. 430-433, hier S. 430.

30 Immanuel Wallerstein, *European Universalism. The Rhetoric of Power*, New York/London 2006, S. 79 ff.

Bei der feierlichen Übergabe der Tapisserei in der Zentrale in New York am 20. Oktober 1970 verband der senegalesische Premierminister Abdou Diouf, wie in der Pressemitteilung des Ereignisses festgehalten wurde, sein Bekenntnis zu den Zielen der Vereinten Nationen mit dem Aufruf, eine *Civilisation de l'Universel* zu realisieren: „Mr. Diouf went on to reiterate his belief in the mission of the United Nations and called for the institution of a universal civilization, of which he said President Leopold Senghor of Senegal had long been a champion.“³¹ Durch diese Herstellung eines Zusammenhangs zwischen der Organisation der UN, die auf nationalen Einheiten beruht und einen globalen Anspruch verfolgt, und der von Senghor theoretisch entworfenen *Civilisation de l'Universel* als einem Universalismus, zu dem alle ihren partikularen Beitrag leisten, suggerierte Diouf eine besondere Nähe des Senegal zur Mission der Vereinten Nationen. Im Rahmen des Aktes kultureller Diplomatie, den die Übergabe eines Kunstwerks an die UN darstellt, konnte dies dazu beitragen, eine besondere Beziehung zur Organisation aufzubauen, als deren Zeichen *Maag-gala Tuubaa* in ihre Kunstsammlung eingehen sollte. Die Tapisserei beschrieb Abdou Diouf in seiner Rede als Ausdruck von „traditional values through its subject and modernity in its execution“.³² Damit griff er zur Interpretation von Talls Werk auf Senghors Formel einer zeitgenössischen Kunst zurück, die aus einer gleichzeitigen „Verwurzelung in Afrika und Öffnung zur Welt“³³ hervorgehen sollte und erweckte so den Eindruck, dass es sich hierbei um einen einstimmigen Diskurs handelte, den Senghor oder Diouf als Politiker und Tall als Künstler im Senegal gleichermaßen vertraten.

Doch erfüllte Tall den Auftrag, eine Tapisserei als Geschenk für die Vereinten Nationen zu schaffen, in einer Weise, die sich von Senghors Vorstellungen deutlich absetzte. Was Tall in der Dialektik, die er im Interview mit Elizabeth Harney erklärte, als Partikularismus beschrieb, das legte er nicht, wie von Senghor empfohlen und von einigen jüngeren Künstlern umgesetzt, durch einen Rückgriff auf Formen älterer Kunst Afrikas aus, die auch über den afrikanischen Kontinent hinaus bekannt und kanonisiert waren. Vielmehr wählte er mit der Pilgerreise nach Touba ein Thema aus, das im zeitgenössischen Senegal relevant, international jedoch nicht allgemein bekannt und somit verständlich war und ist. Damit bot er zum einen ein grundlegend anderes Verständnis der von Senghor angestrebten „Verwurzelung“ an. Zum anderen nahm er damit den Auftrag, für den Kontext der Vereinten Nationen eine Tapisserei zu entwerfen, die den Senegal „vereinen und repräsentieren“ sollte, in besonderer Weise

31 United Nations Press Services, *Press Release HQ/249, Senegal presents tapestry to United Nations*, New York 20. Oktober 1970. Vermutlich wurde in der Pressemitteilung ungenau zitiert, sodass entgegen der bei Senghors maßgeblichen Unterscheidung von einer „universal civilization“ und nicht „Civilisation de l'Universel“ die Rede ist.

32 Ebd. Die traditionellen Werte, um die es dabei gehe, benannte Diouf offen und allgemein als „the importance the Senegalese people attached to spiritual values in the life of man“.

33 Senghor 1966 (Anm. 16), S. 104.

erst. Die Bruderschaft der Muriden, deren Anhänger zunächst vor allem aus ländlichen Bevölkerungsschichten kamen, die nicht die französische Schule besuchten, begann nach Erlangung der Unabhängigkeit im Jahr 1960 Schritt für Schritt, für andere gesellschaftliche Schichten bis hin zur senegalesischen Elite an kultureller Bedeutung zu gewinnen. Indem Tall der populären Pilgerreise der Muriden das repräsentative Kunstwerk des Senegal in der Zentrale der Vereinten Nationen widmete, würdigte er diese von der ländlichen Bevölkerung ausgehende Bewegung und die Menschen, die ihr angehören.

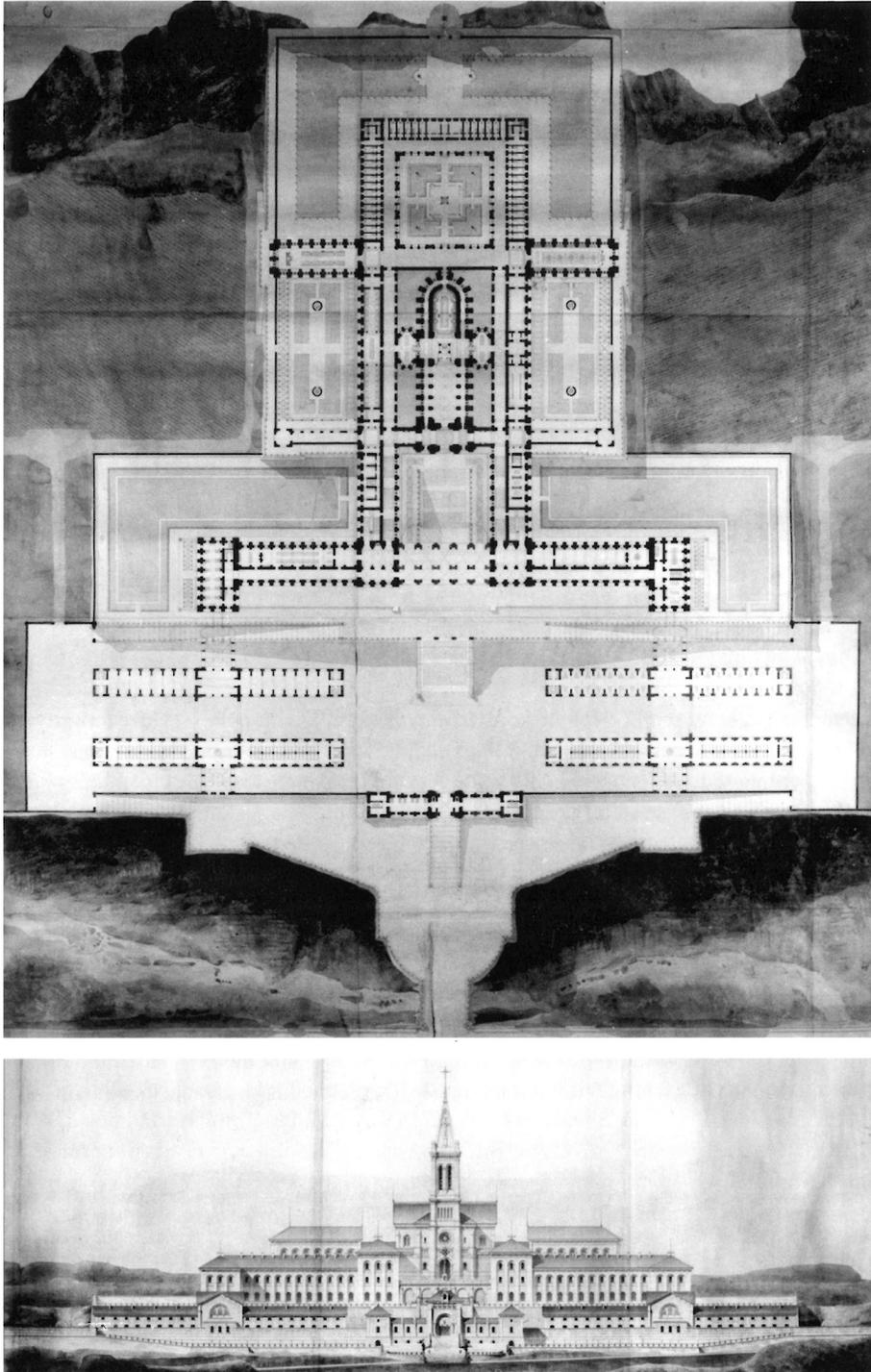
Tall erreichte zu seinen Lebzeiten als Künstler keine breite gesellschaftliche Öffentlichkeit im Senegal. Mit der Ausnahme einiger Mosaike im öffentlichen Raum zirkulierten auch seine künstlerischen Arbeiten in den erwähnten elitären Kontexten. In seiner Tapisserie für die Vereinten Nationen lässt sich jedoch der von ihm formulierte Anspruch erkennen, in, für und ausgehend von der eigenen Gesellschaft tätig zu sein und sich in der im unabhängigen Senegal neuen Rolle des freischaffenden Künstlers von dieser nicht zu entfremden. Vielleicht ist, wie ich ausgehend von *Maaggala Tuubaa* gezeigt habe, in Papa Ibra Talls Werk die Möglichkeit enthalten, die von ihm erhoffte und angelegte Bedeutung im Nachhinein zu entfalten – aufgrund des zeitlichen Abstands nun nicht mehr als zeitgenössische Kunst, sondern als Kapitel einer Geschichte moderner Kunst, die sich in globalen Verflechtungsprozessen entfaltet hat und auf die heute im Senegal und darüber hinaus zurückgegriffen werden kann.

Classical Economics: On the Currency of the Beaux-Arts System

David Sadighian

“The originality of our École can be defined by one word: it is the most liberal of any in the world.”¹ So proclaims Julien Guadet, professor of architectural theory at the Paris École des Beaux-Arts, in the first of his four-volume compilation of lectures, *Éléments et théorie de l'architecture* (1901–1904). Guadet’s sweeping appraisal of his institution was, despite its hubris, supported by the school’s international stature. Published at a time when enrolment in the École’s architecture section swelled to meet the growing demand of foreign students, Guadet’s books sought to codify the essential elements of design and disseminate them to students within and beyond the school’s ateliers in Left Bank Paris. And indeed, they did. Copies of *Éléments* circulated widely across the Continent and throughout the Americas – from Boston to Buenos Aires – where they entered the architecture libraries of universities and professional offices alike. Translations and typescripts of Guadet’s lectures soon followed, further expanding the reception of Beaux-Arts pedagogy and generating discursive shockwaves through a profusion of complementary design textbooks well into the 1950s.²

- 1 An abridged German translation of this essay was published in an issue of the journal *ARCH+* on standardised architecture (*Normarchitektur*): “Die Ökonomie des Klassizismus,” in *ARCH+: Zeitschrift für Architektur und Urbanismus* 233, 2018, pp. 38–43. I thank Alek Bierig for providing helpful feedback on an early draft of this essay. “L’originalité de notre École peut se définir d’un mot: elle est la plus libérale qu’il y ait au monde.” Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, 4 vol., vol. 1, Paris, 1901, p. 80; David Van Zanten’s translation in David Van Zanten, “Just What Was Beaux-Arts Architectural Composition?” in Jeffrey W. Cody et al. (eds.), *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, Honolulu, 2011, pp. 23–37, here p. 26. Guadet goes on to underscore the school’s international appeal in a seldom-discussed passage that is worth quoting at length: “... dernièrement j’entendais un Américain, bon juge en matière de libertés, venu en Europe exprès pour étudier les écoles d’art, afin d’en créer dans son pays, en choisissant parmi tout ce qu’il aura vu dans toute l’Europe de plus appropriable et de plus désirable pour sa patrie; eh bien, cet Américain me disait: ‘Ce qui distingue votre École de celles que j’ai vues en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Autriche, – il venait de parcourir l’Europe, – est son libéralisme absolu, c’est la façon dont chez vous l’élève est traité en home, en homme qui a le droit de choisir son maître, de choisir sa voie artistique!’” in Guadet, 1901, pp. 80–81.
- 2 A sampling of these sundry books might include: Nathaniel Cortland Curtis, *Architectural Composition*, Cleveland, 1923; Howard Robertson, *The Principles of Architectural Composition*, London, 1924; Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Paris, 1942; and Albert Ferran, *Philosophie de la composition architecturale*, Paris, 1955. For an account of John Galen Howard’s use of Guadet at the University of California Berkeley, see Joan Draper, “The Ecole des Beaux-Arts and the Architectural Profession in the United States: The Case of John Galen Howard,” in Spiro Kostoff (ed.), *The Architect: Chapters in the History*



1 Julien Guadet, *Hospice dans les Alpes*, Prix de Rome drawing (1^{er} Prix), Plan (above) and front elevation (below), India ink and watercolor on paper, 1864, Inventory numbers PRA 233-1 (plan) and PRA 233-6 (elevation), Collection of the École nationale supérieure des Beaux-Arts

If we take Guadet at his word, then the appeal of the *École* – and the catalyst behind its internationalisation – lay in its inherent liberalism. Yet what, exactly, might this mean? Guadet goes on to ascribe this trait to the ‘classical’ tradition behind the disciplinary apparatus known as the *Beaux-Arts* system.³ For Guadet, academic classicism provided its followers with both a concept and a method of design that could respond to any site or program: architectural composition. The latter comprised a set of procedures for identifying the elements of a building type – ranging in scale from windows, to staircases, to rooms, to entire edifices – and for rationally planning them into a well-ordered spatial form following rules of symmetry, axiality, and regularity, qualities that were most clearly articulated in the building’s idealised floor plan (fig. 1). Therefore, for many of Guadet’s readers, the liberalism of the *Beaux-Arts* system entailed the individual’s freedom to make logical design decisions within the medium of architectural drawing and the matrix of classical principles that governed composition.

Less considered are the ways in which the *École*’s liberalism exceeded the thought process of the individual designer. True to the contested nature of the term ‘liberal’ itself – imbricated with a broad spectrum of political ideologies, from left to right⁴ – the *Beaux-Arts* system prescribed a set of social relations that could serve a wide variety of agendas. These relations centred on a particular model of architectural labour: the atelier-based production of monumental drawings for submission to jury competitions. A spate of recent scholarship has demonstrated how this model of training became the cross-cultural standard for architectural pedagogy at newly created professional degree programs across the Atlantic and even the Pacific.⁵ This research prompts new questions. Was the transnational systemisation of the *Beaux-Arts* system a homogenising process? Why did the system travel to certain countries and how did its model of architectural labour adapt to their respective social structures and value

of the Profession, Oxford, 1977, pp. 209–237. For an analysis of Guadet’s pedagogy, see Guy Lambert, “De l’amphithéâtre à Éléments et théorie de l’architecture: le cours de théorie de Julien Guadet, un ‘lieu de production du savoir,’” in Guy Lambert and Estelle Thibault (eds.), *L’atelier et l’amphithéâtre. Les écoles de l’architecture, entre théorie et pratique*, Wavre, 2011, pp. 99–127.

- 3 Guadet, 1901 (note 1), p. 83. For an overview of the *Beaux-Arts* system, see David Van Zanten, “Le système des *Beaux-Arts*,” in *L’architecture d’aujourd’hui* 182, 1975, pp. 97–106 and Jacques Lucan, *Composition, Non-Composition: Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries* [2009], Theo Hakola (trans.), Abingdon, 2012.
- 4 Keller Easterling has explored these dynamics in her essay, “Coda: Liberal,” in Peggy Deamer (ed.), *Architecture and Capitalism: 1845 to the Present*, Abingdon, 2014, pp. 202–216. David Van Zanten has pointed out that the entry on “liberal” in Émile Littré’s 1866 *Dictionnaire* begins: “Qui est digne d’un homme libre.” Van Zanten, 2011 (note 10), p. 35.
- 5 See Jeffrey Cody et al. (eds.), *Chinese Architecture and the *Beaux-Arts**, Honolulu, 2011; Joan Ockman (ed.), *Architecture School: Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge, Mass., 2012; Jean Paul Carlhian, *Americans in Paris: Foundations of America’s Architectural Gilded Age*, New York, 2014; Robert A.M. Stern and Jimmy Stamp, *Pedagogy and Place: 100 Years of Architecture Education at Yale*, New Haven, 2016.

systems? What intersections did the growing patronage of Beaux-Arts architecture share with larger patterns of social and economic liberalism – and to what end?

What follows is a broad sketch of various standards of the Beaux-Arts system that throw Guadet’s superlative claim into relief. Shifting our perspective away from the relationship between principles of composition and individual student drawings, I instead focus on how the École’s standards configured the discipline of architecture to operate as a kind of currency; in other words, as a paper-based system for consolidating architectural labour, assigning it value, and circulating it within the expanding international markets of cosmopolitan bourgeois society. As will be shown, the École’s promise of individual freedom was predicated upon the ever-deepening entrenchment of these practices across cultural and geopolitical boundaries. As a scalable standard, then, the Beaux-Arts system liberalised not only the design of individual buildings, but also the profession of architecture itself.

Standards of Atelier Production

The hallmark of the École’s liberalism was its atelier system. Although the school functioned under the aegis of the French state, the latter had little control over the decentralised network of atelier studios where Beaux-Arts pedagogy was practiced. Prospective architecture students seeking admission to the school first approached the atelier of their choosing and asked its prominent master architect (*patron*) for tutelage to prepare for the École’s semi-annual entrance competition (*concours d’admission*) and the subsequent design exercises that guided one’s architectural training.⁶ An ethos of free choice thus coloured a student’s education from the beginning. This sentiment pervaded all aspects of instruction, as students could participate in school-wide competitions and attend weekly academic lectures at their discretion. Indeed, compared to the other prevalent models of design instruction prior to World War I – namely, office apprenticeship and polytechnical studies – the Beaux-Arts system seemingly gave its students the freedom to choose their own educational path and to earn individual renown in an arena of valorous competition that French architect and *patron* Charles Garnier likened to war.⁷ Even the introduction of ‘official’ state-run ateliers to the school by a highly controversial 1863 decree did not

6 There are many in-depth accounts of the history of the atelier system and its institutional logistics. See Richard Chafee, “The Teaching of Architecture at the École des Beaux-Arts,” in Arthur Drexler (ed.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, exh. cat., The Museum of Modern Art, New York, 1977, pp. 62-109; Jean Paul Carlhian, “The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners,” in *Journal of Architectural Education* 3/2, 1979, pp. 7-17; Donald Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, David Van Zanten (ed.), Princeton, 1980; and Lucan, 2012 (note 3), pp. 101-115.

7 Charles Garnier, “L’enseignement artistique,” in *À travers les arts*, Paris, 1869, pp. 201-229.

shake the school's identification with independent, 'free' ateliers (*ateliers libres*). If anything, these reforms galvanised student support for the off-site *ateliers libres* that existed as autonomous social units within the macro-level order of the École.⁸

Freedom within the atelier system, however, was circumscribed within strict hierarchies, rules, and the observance of historical precedent. Such regulations ensured the well-oiled production of an atelier's most valuable asset: competition-entry drawings submitted for jury evaluation. The painstaking drafting techniques and scale of these drawings, some measuring as much as twenty-six feet (7.9 metres) in width, often required the collective labour of many students within the atelier, even if authorship was attributed to a single individual. Students thus maintained an organised division of labour, also dutifully collecting membership payments from each atelier member to pay for their rented workspace and to guarantee the weekly criticism of their *patron*. Furthermore, within each atelier, labour was divided along the lines of seniority between newly admitted members (*nouveaux*) and older students (*anciens*). Consider the process of competing for the venerable Grand Prix de Rome: the capstone of a French student's Beaux-Arts education. After completing a twelve-hour sketch (*esquisse*) that delineated their course of action (*parti*) for the competition program, Grand Prix entrants returned to their respective atelier, where they spent up to four months developing a suite of large renderings of the finished project (*projet rendu*) with the help of younger students, referred to as *nègres* ('negroes'). That their menial labour was racially coded – period English translations refer to this system as “niggering,” to the discomfort of a contemporary reader⁹ – illuminates how the space of the atelier functioned as a microcosm of French colonial society, with all its violent hegemonies intact. Much the same is clear in period accounts describing the masculine hazing rituals and Orientalist parties that animated a given atelier's esprit de corps (fig. 2).¹⁰

8 Paul Cret offered the following reflection on the crisis of 1863: “[S]tudents protested against what they thought was an attempt to enforce an official creed and fought for the School's liberal traditions, for liberalism had become the main character of the École. The student had complete freedom to select his teacher and to pursue his studies with the same independence inside as outside the School.” Cret, “The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education,” in *Journal of the American Society of Architectural Historians* 1/2, 1941, pp. 3–15, here p. 10.

9 Charles Henry Cheney, “The American Academy in Rome,” in *Architectural Record* 31/3, 1912, pp. 243–255, here p. 250. Scholars have yet to explore the larger social significance of this term. Few contemporary authors have even addressed it. Denise Scott Brown commented in the 1970s – referring to architect James Stirling's memories of “niggering” during his architectural training in Liverpool – that the term evinces a larger culture of caste and authoritarian personality specific to the Beaux-Arts system. Denise Scott Brown, “Learning the Wrong Lessons from the Beaux-Arts,” in *Architectural Design* 48/11–12, “Profiles 17: The Beaux-Arts,” Robin Middleton (guest ed.), 1979, pp. 30–32, here p. 32.

10 Primary and secondary accounts of the school's atelier culture can respectively be found in: Alexis Lemaistre, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, 1889; Annie Jacques and Emmanuel Schwartz (eds.), *Les Beaux Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts: anthologie historique et littéraire*, Paris, 2001.



E. L. D. Paris

ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS — Architecture Atelier Pascal

2 E. Le Deley, *L'atelier libre de Jean-Louis Pascal (1837-1920)*, 20, rue Mazarine, photograph, c. 1903, Collection of the École nationale supérieure des Beaux-Arts

At the heart of Beaux-Arts liberalism was thus a competitive market of image production whose structure approximated that of larger society. This was not lost on the École's contemporaries. French-born architect and influential University of Pennsylvania professor Paul Philippe Cret noted that, on account of its ateliers, the school was “much more a self-governing body of students, men in their twenties, than an autocracy controlled either by a group or the government.”¹¹ Cret even asserted that the school's pedagogy constituted a legal apparatus, of sorts, that would direct the self-governance of its students: “It put into practice the ‘cases system’ a hundred years before it became common in our law schools. For what is the architectural school competition but a case to be conducted as the student sees fit, the jury having the final say?”¹²

11 Cret, 1941 (note 8), p. 14.

12 Ibid., p. 11.

By positing the Beaux-Arts system as analogous to the study of law, Cret implies that the school's design methods could be no less constitutive of a well-ordered society. Yet was the school's pedagogy bound to a particular politics? In France, the school's credo of 'universal' design principles along with its spirit of *liberté* and *fraternité* shared ideological valences with republicanism, as though the École were the French republic modelled in miniature. The introduction of Beaux-Arts pedagogy to the United States, however, reveals the adaptability of its standards to alternative models of liberalism – even auguring those still yet to come.

Building a Beaux-Arts Society

Upon returning to the United States in the mid-19th century, the first American architects to train at the Paris École des Beaux-Arts entered a rapidly growing building industry without the centralised control of national academies like those of France. Indeed, the very definition of who constituted an architect fluctuated with the vagaries of the market. Those who completed university coursework or a professional apprenticeship sought exclusive claim to the title of 'architect,' and levelled their animosity toward craftsmen and 'journeymen artisans' who amassed the capital and contracts to hang a shingle, so to speak.¹³ Conditions of professionalism shifted, however, in the 1860s. The abolition of slavery and the political aftermath of the American Civil War provided both the fiscal resources and the cultural desire for professional schools that could shape a new American society defined by quasi-universal citizenship. It was within these competing liberalisms – i.e. freedom of the private market versus the extension of a centralised democratic state – that the codified standards of the Beaux-Arts system arguably acquired their most potent currency.

True to form, Beaux-Arts pedagogy arrived in the United States via the space of the atelier. Richard Morris Hunt, the first American citizen to study at the École, from 1846–1854, returned to the United States and established his own professional atelier in New York City in 1858. Although short lived, Hunt's atelier exerted a profound influence on the stateside professionalisation of architecture – an initiative that dovetailed with his co-founding of the American Institute of Architects in 1857 to “elevate the standards of the profession.”¹⁴ Period photographs of Hunt's atelier reveal a space that was more Paris fine arts studio than Manhattan bureaucratic office (fig. 3). Prix de Rome drawings and plaster casts

13 Dell Upton, “Defining the Profession,” in Ockman (ed.), 2012 (note 5), pp. 37–65, here p. 39.

14 On the subject of Hunt, the AIA, and the broader emergence of professional architectural culture in the United States, see Dana Cuff, *Architecture: The Story of Practice*, Cambridge, Mass., 1991, especially pp. 28–35; and Mary Woods, *From Craft to Profession: The Practice of Architecture in Nineteenth-Century America*, Berkeley, 2008.



3 Interior of Richard Morris Hunt's atelier in his Studio Building on West Tenth Street, New York City, photograph, 1856, Richard Morris Hunt Papers, Library of Congress AIA/AAF Collection

hang on the walls, exerting their disciplinary authority over student-draftsmen working at adjacent tables. Part of the same workspace, moreover, was one of the most robust architecture libraries in the United States, further illustrating the importance of historical research and precedent study in atelier production. Such was the environment that trained the young American architect William Robert Ware, who subsequently organised some of the nation's first university architecture programs following his tenure in Hunt's Beaux-Arts-derived atelier.

It was in the discursive space of the atelier that Ware found the most effective model for distinguishing architectural education from that of competing disciplines and trades. Historians credit Ware with founding the nation's first formal architecture program at M.I.T. in 1865 and catalysing, either directly or indirectly, the creation of nine more American schools between 1870-1895 as heirs to the Beaux-Arts system. Yet Ware's efforts in formalising design education did not emerge from a tabula rasa. By the 1860s, the academic discipline of architecture was firmly ensconced in the domain of engineering, due in part to

a mid-century influx of German professors who imported to American universities the pedagogy of construction-oriented polytechnical schools like the Berlin Bauakademie and the Karlsruhe Polytechnische Hochschule.¹⁵

What, then, about the Beaux-Arts system gave it an edge over the then-pervasive German polytechnical model? Again one finds an answer in the word ‘liberal.’ Writing in 1867, amid establishing the architecture program at the Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), Ware commented: “We [recognise] the architect’s need of a liberal culture in his art and extensive learning ... [W]e propose to employ with great freedom, not only as an exercise in modern architectural composition, but as an auxiliary to the study of the history of art.”¹⁶

Although Ware’s emphasis on architecture as a liberal art might seem opposed to the economising logics of engineering, the American reception of Beaux-Arts pedagogy nonetheless viewed classical design expertise as a commodity for transnational circulation. University-based ateliers like Ware’s at M.I.T. actively recruited French-born architecture instructors like Eugène Létang, Constant-Désiré Despradelle, and Paul Cret, among many others, as human capital to fill their ranks.¹⁷ Catalysing the exchange of Beaux-Arts pedagogy as an ‘export product,’ moreover, was a visual economy of *concours* drawings from Paris that furnished instructors with heuristic tools with which to teach precedents for emulation. The mantle of cultural distinction accorded to these drawings cemented the perceived value of the Beaux-Arts system in relation to other forms of architectural media. A brief glimpse into the profession’s burgeoning public sphere around 1900 makes this clear. Appearing in leather-bound portfolios and in the pages of new professional journals, Beaux-Arts drawings wielded an Olympian air of superiority over product advertisements

15 Michael J. Lewis, “The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the American University,” in Ockman (ed.), 2012 (note 5), pp. 67–89, here pp. 68–69.

16 William Robert Ware, “On the Conditions of Architecture and of Architectural Education in the United States,” in *Royal Institute of British Architects Papers, 1866–67*, pp. 86–87, quoted in Richard Pluntz, “Reflections on Ware, Hamlin, McKim, and the Politics of History on the Cusp of Historicism,” in Gwendolyn Wright and Janet Parks (eds.), *The History of History in American Schools of Architecture 1865–1875*, New York, 1990, pp. 53–72, here p. 54.

17 For a perspective on the impact of Beaux-Arts pedagogy in Argentina through the arrival of French-born architecture instructors, see Noemí Adagio, “Artistic Ideals and Professional Ideals. Architects, Scholars and Students. Buenos Aires, 1900–1922,” in Fabio Grementieri et al. (eds.), *Architectural Culture around 1900: Critical Reappraisal and Heritage Preservation*, Buenos Aires, 1999, pp. 223–229. For a more recent analysis, see Virginia Bonicatto and Magalí Franchino, “Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901–1928),” in *Congreso Internacional Beaux-Arts. Arquitectura en América Latina (1870–1930). Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales*, 2019, URL: <http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/paper/viewFile/4340/1121> [accessed: 10.03.2020]. For the broader historiographic context, see Claudia Shmidt, “Del desprecio a la nostalgia. El *beaux-arts* en la historiografía sobre la arquitectura en América Latina,” in *ibid.*, URL: <http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/paper/viewFile/4341/1120> [accessed: 10.03.2020].

and readymade plans that situated architecture as a middlebrow product for consumption.¹⁸

This is not to suggest, however, that the Beaux-Arts system was incompatible with entrepreneurialism. On the contrary: in the United States, the École's atelier-based pedagogy was an enzymatic force in generating privatised professional networks and thickening the market competition among them. Two events of 1893–1894 underscore this phenomenon. First, the passing of the 1893 Tarsney Act: a congressional bill that liberalised federal building contracts by making them available to private sector architecture firms through open competition. Previously designed by in-house architects overseen by the Treasury Department in Washington, D.C., government buildings followed routine conventions rather than the aesthetic will of an individual designer. With the Tarsney Act, though, a new climate of merit-based competition favoured architects who practiced the École's principles (that is, until the act was repealed in 1912). David Van Zanten has noted that the perceived logical clarity of the Beaux-Arts language – cultivated over a century of inter-atelier competition – gave it an upper hand in juried competitions, making it “the speech of success and professional domination [in the United States], more than what it was in France, the assumed language of the elite.”¹⁹ By this measure, the Beaux-Arts system provided the rubric for how architecture's emerging professional meritocracy might function.

Feeding this meritocracy was an expanding network of École-derived ateliers whose purpose was to standardise professional training. In this vein, 1894 witnessed the founding of the New York-based Society of Beaux-Arts Architects. Formed by seventy-two of the École's former students, the Society's principle aim was “preserving among ourselves the principles of taste required at the [school and] endeavoring to propagate these principles among the rising generation of architects and the public in general.”²⁰ Pursuant to this vision, the Society ran a series of public design competitions modelled on those of the École in order to cultivate disciplinary standards across disparate communities. The most prestigious of these competitions was the annual Paris Prize, created in 1904, which awarded its winner a two-year stay in Paris and automatic entry into the *première classe* of the École des Beaux-Arts. Entries for this and other prizes came from students in university ateliers as well as novice draftsmen belonging to private drawing clubs – some created solely to groom competitors

18 The intricacies of this phenomenon are too nuanced to rehearse here. For an excellent take on the subject, see Hyungmin Pai, *The Portfolio and the Diagram: Architecture, Discourse, and Modernity in America*, Cambridge, Mass., 2002, especially pp. 12–39.

19 Van Zanten, 2011 (note 5), p. 29.

20 “Report of the Committee on Permanent Organization” quoted in “An Association of Ecole des Beaux-Arts Students,” in *Architecture and Building* 18/14, 1893, pp. 166.

for the Society's prizes. Such phenomena arguably reveal the École's liberalism at its apogee. It was this inherent quality that enabled a third-party entity like the Society to build a shared social infrastructure for the profession, albeit one united by an ethos of market competition and individual success.

Coda: Different Standards?

The dissemination of the Beaux-Arts system indelibly shaped the identity politics of architecture as a bourgeois profession. Its liberal freedoms, to be sure, were largely restricted to those who could access them: upwardly mobile white men. Women were granted admission to the École beginning in 1897, but few



4 Frances Benjamin Johnston, Photograph of Tuskegee students in front of the Architectural Drawing Exhibit organized by Walter T. Bailey, 1906, Tuskegee University Archives

went on to enjoy prominent careers.²¹ Scholars like Meredith Clausen are beginning to fill the gender gap in Beaux-Arts historiography, yet few have explored how the school's putative universal pedagogy accommodated other forms of difference – especially race. To what extent did the expansion of the Beaux-Arts system confront existing social boundaries and enable its practitioners to trespass them?

Examples of the latter shed light on lesser-known pathways of Beaux-Arts liberalism. Influential African-American architects such as Augustus Hazel and Robert R. Taylor were among the most fervent adopters of the Beaux-Arts system, which they used to build professional programs at historically Black universities like Tuskegee and Howard (fig. 4).²² Moreover, Black architects who studied at programs modelled on the *École* were among the most prolific of the pre-Civil Rights era.

Take, for example, the Philadelphia-based architect Julian Abele. As the first Black student to graduate from the University of Pennsylvania's architecture program, which he did in 1902, Abele joined the prominent all-white Philadelphia firm of Horace Trumbauer, who funded Abele's three-year sojourn to Paris and his rumoured training at the *École des Beaux-Arts*.²³ Abele's long-overlooked work in Trumbauer's atelier included many of the firm's well-known Beaux-Arts mansions and institutional buildings, such as Harvard's Widener Library and the Philadelphia Museum of Art. Most striking, perhaps, was Abele's pivotal role in designing the master plan for the campus of Duke University at the height of Jim Crow segregation in North Carolina (fig. 5).

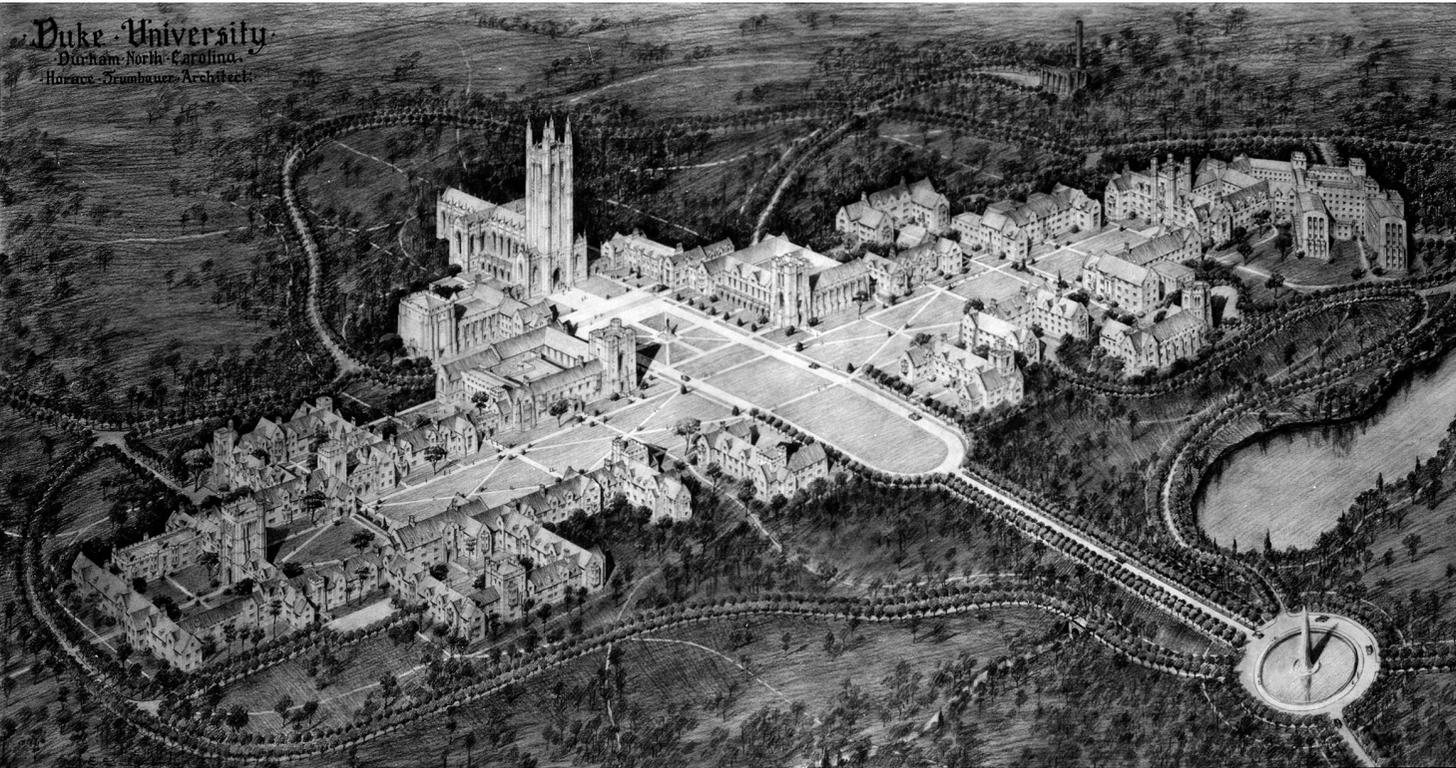
That the Beaux-Arts system could give a Black architect the currency to design a space he himself could not enter deserves further consideration. To be sure, while many of Abele's contemporaries would have lauded his work on such a high-profile commission, others might have seen it as acquiescent to an aesthetic regime of white supremacy. Writing in 1926, in the same year as Abele's work for Duke, Harlem Renaissance poet-luminary Langston Hughes advised: "this is the mountain standing in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness, the desire to pour racial individuality into the mold of American standardization, and to be as little Negro and as much American as possible."²⁴ For Hughes and others of his ilk, the adoption of a bourgeois cultural practice like the Beaux-Arts system was tantamount to the suppression of individual liberty, rather than its midwife.

21 Meredith Clausen, "The Ecole des Beaux-Arts: Toward a Gendered History," in *Journal of the Society of Architectural Historians* 69/2, 2010, pp. 153–161.

22 Lewis, 2012 (note 15), p. 86. See also Ellen Weiss, *Robert R. Taylor and Tuskegee: An African American Architect Designs for Booker T. Washington*, Montgomery, 2012.

23 I thank Harvard professor Sarah Lewis for introducing me to Abele's work. For a study of Abele's career, see Dreck Spurlock Wilson, *Julian Abele: Architect and the Beaux Arts*, New York, 2019.

24 Langston Hughes, "The Negro Artist and the Racial Mountain" [1926], in *The Portable Harlem Renaissance Reader*, David Levering Lewis (ed.), New York, 1995, pp. 91–95, here p. 91.



5 Julian Abele/Horace Trumbauer, rendering of Duke University's West Campus, c. 1925, University Archives Photograph Collection, box 81, Duke University Archives

Other perspectives, however, gesture toward an understanding of the agency at play in the Duke master plan. Poet-activist Audre Lorde famously warned that the master's tools will never dismantle the master's house.²⁵ Indeed, the Beaux-Arts system was the foremost tool of architecture's emergent liberal order, giving its practitioners access to said 'house' and to the most powerful state and non-state clients of their day. The growing adoption of the Beaux-Arts system across social and racial divides did not disassemble this edifice of power. Rather, it rendered its borders less discernible, and it made its tenets of meritocracy more tenable. If this 'liberal' design method could materialise the racist laws of the American South, its elegant use in Abele's hands dialectically hastened their demise.

This returns us to Cret's point about the belated overlaps between architectural and legal standards: each an ideal vision of society and the apparent means

25 Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" [1984], in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, 2007, pp. 110–114.

with which to realise it. By their very nature, the individual freedoms promised by either system require the extension of their hegemony. Yet, as the case of Abele suggests, this process does not always follow its intended script. For here we see how a design standard can be a currency for both coercive power and its veiled resistance – at once enforcing a social order while laying the foundation for its transformation.

L'illusion d'un territoire

Le Maghreb et la Société coloniale des artistes français (SCAF) de 1906 à 1935

Nicolas Schaub

Au début du xx^e siècle, territoires et objets coloniaux attirent des artistes qui modifient radicalement la culture visuelle occidentale. En 1907, deux peintres majeurs présentent en France des œuvres emblématiques de ce point de vue. Matisse expose à la Société des artistes indépendants son *Nu bleu, Souvenir de Biskra*¹, et Picasso exécute la même année *Les Demoiselles d'Avignon*. Il y a une concordance dans la façon dont les deux artistes agencent des motifs et des postures directement issus de la culture visuelle coloniale et de ce monde de voluptés troubles. Dans chacune de ces images, pouvoir et fantasme viennent s'articuler. Or cette tension fondamentale, entre désir et domination, traverse une multiplicité de vecteurs qui construisent l'imaginaire impérialiste français, et le font ressurgir jusqu'aujourd'hui. Le mouvement moderne s'accapare de nouveaux objets pensés hors des modèles et schémas occidentaux. Il s'approprié une imagerie orientaliste élaborée tout au long du xix^e siècle, ainsi que des formes et des ornements inventés au sein des arts de l'Islam². Le mouvement moderne est contemporain des fantasmagories offertes aux publics occidentaux dans les expositions internationales. Il participe d'une fétichisation des marchandises qui s'amassent en Afrique du Nord et dans les autres colonies. Les artistes sont fascinés en particulier par l'importance du village de l'Alhambra à l'Exposition universelle de 1900, ou encore par les mises en scène de

-
- 1 Après un premier voyage en Algérie en 1906 (quinze jours), jugé décevant. Matisse retourne en Afrique du Nord avec l'intention de travailler sur le motif : il réalise pour cela deux voyages à Tanger (janvier et mars 1912 ; octobre 1912-février 1913). Cette destination lui est sans doute inspirée par son ami Van Dongen, qui le précède de peu sur place. Pour une analyse du *Nu bleu* et de ses rapports avec la culture visuelle coloniale, voir *Biskra, sortilèges d'une oasis*, éd. par Roger Benjamin, cat. exp. Paris, Institut du Monde Arabe, Paris/Alger, 2016.
 - 2 Dès 1903, Matisse parcourt avec fascination l'exposition d'Arts islamiques organisée par Gaston Migeon au musée des Arts décoratifs. En 1910 il visite, en compagnie de son ami Marquet, une autre exposition d'art musulman à Munich. Voir *Purs décors ? : arts de l'Islam, regards du xix^e siècle*, éd. par Rémi Labrusse, cat. exp. Paris, musée des Arts décoratifs, 2007, Paris, 2007 ; *Islamophilie : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, éd. par Rémi Labrusse, cat. exp. Lyon, Musée des beaux-arts, 2011, Lyon, 2011.



1 Raoul du Gardier, *Sous les voûtes de l'Amirauté à Alger*, dans *Les Annales coloniales : organe de la « France coloniale moderne »*, Marcel Ruedel (éd.), [s.n.] (Paris), 29 juin 1921, coll. part.

l'Exposition coloniale de Marseille en 1906. Ce faisceau de représentations et d'expériences se retrouve au cœur du projet ayant fondé la Société coloniale des artistes français (SCAF), qui apparaît dans le contexte de la première exposition coloniale de Marseille de 1906.

L'exposition de Marseille est une étape dans le lancement d'une nouvelle dynamique coloniale qui doit investir l'espace nord africain³. On voit la mise en œuvre d'une propagande artistique par des moyens inédits, notamment par l'alliance entre peintures orientalistes (fig. 1), décors symboliques et exotiques et renseignements économiques et géographiques. Lors de cette exposition, plusieurs acteurs de la vie culturelle coloniale sont réunis et vont être déterminants dans la création de la SCAF. En première ligne, on retrouve l'artiste Louis Dumoulin (1860-1924) et le galeriste Gaston Bernheim de Villiers (1870-1953) qui exposent nombre d'images et d'œuvres célébrant les richesses du Maghreb

3 Voir notamment Isabelle Aillaud et al. (éd.), *Désirs d'ailleurs : les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, 2006; Rhonda Garelick, « Bayadères, Stéréorama, and Vahat-Loukoum: Technological Realism in the Age of Empire », dans Margaret Cohen et Christopher Prendergast (éd.), *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*, Minneapolis, 1995, p. 294-319.

et d'autres lointains. Dans l'introduction du catalogue, le commissaire général Charles-Roux (1841-1918) met en lumière toutes les difficultés que connaissent les organisateurs de tels événements, pour sensibiliser la masse des spectateurs aux problèmes spécifiques des colonies⁴. Un des moyens, selon lui, serait de parvenir à concilier ou combiner informations coloniales et esthétiques orientalistes. Il veut mettre ainsi au point une stratégie pour rendre attrayants et passionnants ces dossiers à la fois techniques et idéologiques. Son problème est de combattre le désintérêt et la méconnaissance des métropolitains à l'égard de ces territoires coloniaux⁵. Il veut susciter auprès des spectateurs un état de vagabondage des sensations et des perceptions. C'est une nouvelle manière de faire le parcours de l'exposition et de faire voir par illusion optique. On introduit de nouveaux phénomènes visuels qui sont liés au développement de la publicité et des formes de distraction contemporaines. On cherche à créer un rapport différent des spectateurs aux œuvres superficielles et spectaculaires.

Le programme de l'exposition est figuré dans les décors de la loggia du Palais⁶, suivant une orchestration des rapports entre les « races » de l'Empire :

« Un haut-relief symbolise l'œuvre de la France : une femme coiffée du bonnet phrygien tient sur ses genoux un négrillon qui lui tend les bras ; à côté d'elle un jeune annamite apprend à lire. Au centre de ces figures un vaste cartouche renferme les initiales RF. Derrière elles s'étalent les instruments du travail, du commerce, de l'industrie, et de l'agriculture masquant ceux de la guerre⁷. »

Bien que la symbolique de la guerre soit masquée, dissimulée, voire refoulée, la guerre est nécessaire au maintien de cette société. En vérité elle appartient à sa constitution même, et l'ensemble des institutions de la culture coloniale sont nées et survivent au sein d'une logique de guerre permanente, mais restée indicible. L'enjeu de ce combat est l'accaparement et l'exploitation des terres, ainsi qu'une répression et un contrôle des populations musulmanes. Dans leur volonté de rejeter systématiquement toute réforme qui aurait pu être en faveur des colonisés, les colonisateurs ont mené une véritable guerre qui les a conduits inexorablement à leur propre perte⁸. De manière parallèle, à mesure que l'art

4 Voir « Nos Expositions des Beaux-Arts », dans *Exposition nationale coloniale. Marseille 1906. Notice officielle et catalogue illustré des Expositions des Beaux-arts*, cat. exp. Marseille, Palais officiel du ministère des Colonies, Paris, 1906, p. XIX-XX.

5 Cette indifférence générale face aux réalités des colonies est un problème récurrent pour les autorités politiques. Durant plusieurs décennies, celles-ci vont chercher les moyens de réduire cette ignorance.

6 L'étude des plans servirait à décrire précisément les techniques et les dispositifs muséaux de cette période et à mieux comprendre leurs liens avec la discipline nouvelle de l'histoire de l'art.

7 Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. XXVIII.

8 Comme un symptôme de cette dérive aveuglante : en 1937 les maires et les populations des villes d'Algérie rejettent unanimement le projet de loi Blum-Viollette. Sur cet épisode décisif du rapport de la France aux colonies, voir Charles-André Julien, *L'Afrique du Nord en marche : nationalismes musulmans et souveraineté française*, Paris, 1952. Plus largement voir Pierre Nora, *Les Français d'Algérie* [1961], 2^e édition, Paris, 2012.

colonial s'impose, et que l'orientalisme se renouvelle, on voit se réduire la part des représentations où sont exposés les combats, la conquête, ou les résistances fantasmatiques. Ces images et ces discours de la confrontation vont être neutralisés par toute une imagerie idyllique. Aucune tension ne transparait dans l'image d'un pays éternel et harmonieux, où la présence coloniale est devenue lisse, presque infigurable. L'uniforme du militaire ou le costume du colon sont rarement représentés, de même que les toits rouges des fermes de propriétaires colons⁹. Par la production des artistes boursiers, par le travail de tous ces exposants au Salon colonial, de tous ces auteurs de littérature coloniale, l'illusion d'un empire immuable est en train de se construire¹⁰. En ce début du xx^e siècle, la production visuelle orientaliste et coloniale est le moteur d'un imaginaire de la « plus grande France »¹¹. Et cette dynamique, tout un ensemble d'artistes la crée et l'impose dans l'inconscient collectif.

Pour remplir la mission de propagande, Jules Charles-Roux, commissaire général, et Georges Leygues, ministre des Colonies, confient à Léonce Bénédite le commissariat de l'exposition des peintres orientalistes. Directeur du musée du Luxembourg, c'est un ami proche d'Etienne Dinet¹². Il est à l'origine de la création en 1893 de la Société des peintres orientalistes français (SPOF)¹³. Bénédite formule de façon assez claire – dès 1906 – quel est l'effet des expérimentations esthétiques contemporaines. Pour lui, elles sont chargées de traduire et diffuser les formes et les couleurs de l'Orient. Elles doivent ainsi permettre l'émergence de nouvelles représentations collectives, tout en renouvelant l'idéologie impérialiste :

« Ce rôle purement artistique comportait comme corollaire une mission de propagande. Si l'Orient reste toujours pour nous le pays le l'immuable, du mystère et du rêve, [...] ce magique décor des mille et une nuits ne nous cache pas les êtres vivants, citoyens naturels de vastes empires qui portent au fond des sables brûlants et des mers lointaines les frontières de la patrie¹⁴. »

L'objectif reste de donner une information sur les grandeurs de l'Empire à partir des formes et des couleurs orientalistes. La notion même de propagande est encore liée à cette volonté de délivrer des renseignements précis sur des territoires ou populations inconnus. Les panoramas du XIX^e siècle avaient cette

9 Le motif serait presque anodin : une vue pittoresque d'exploitation agricole. Mais on touche ici au symbole le plus fort de l'accaparement scandaleux des terres indigènes.

10 Pareille illusion culmine en 1930 lors des célébrations du centenaire de la conquête de l'Algérie.

11 Girardet Raoul, « L'apothéose de la « plus grande France » : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », *Revue française de science politique*, 18^e année, n° 6, 1968, p. 1085-1114.

12 Voir François Pouillon, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, 1997.

13 Sur la SPOF, voir Pierre Sanchez et Stéphane Richemond (éd.), *La Société des peintres orientalistes français : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, 2008.

14 « La Société des Peintres Orientalistes Français », dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LIII.



2 Frédéric Montenard, *La Voie triomphale (ruines de Timgad)*, dans *Les Annales coloniales : organe de la « France coloniale moderne »*, Marcel Ruedel (éd.), [s.n.] (Paris), 29 juin 1921, coll. part.

double fonction de description (quasi topographique, ou ethnographique) et de récréation imaginaire (pour attirer les spectateurs) (fig. 2). D'une certaine manière, il y a bien continuation de ce type de fantasmagorie dans le cadre des expositions du début du ^{xx}e siècle.

L'autre figure importante de l'événement artistique et colonial de Marseille en 1906 est Louis Dumoulin, spécialiste des dioramas, peintre de la marine et des colonies. Il est nommé conseiller artistique et commissaire des Beaux-Arts. Son profil d'artiste-voyageur convient particulièrement à ce poste : il s'agit en effet d'inventer de nouvelles imageries de la geste coloniale. Dans les années 1900, ses liens avec le monde politique et le marché de l'art lui donnent une certaine influence. Il a pour soutien le galeriste Gaston Bernheim. Auparavant, en 1887, il a été engagé par le critique d'art Jules Castagnary dans une mission officielle au Japon, d'où il a rapporté des « notes de voyage peintes ». Au cours de ses voyages, Dumoulin a aussi rassemblé une importante collection de photographies du Japon. À son retour d'Asie, vers 1890, il a exposé à la galerie Georges Petit une centaine de tableaux et d'études du Japon, de Malaisie, de Chine et de Cochinchine. En 1900 pour l'Exposition universelle, il réalise le décor peint du *Panorama du Tour du Monde* ainsi que des dioramas figurant l'Indochine dans la



3 Marguerite Delorme, *Le couscous*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Jules Comte (éd.), [s.n.], juin 1924, p. 225, coll. part.

grotte khmère installée dans le sous-sol du Tertre du Trocadéro. Il parcourt la Tunisie en 1903 avec le président de la République Émile Loubet et participe à la campagne du Sud tunisien aux côtés du colonel Marchand.

Dans cette exposition coloniale de Marseille en 1906, Dumoulin n'a de cesse d'instaurer de nouvelles mobilités. Pourtant il refuse que ses bourses de voyage servent à former des peintres exotiques qui ne seraient attirés que par un rapport pittoresque et superficiel aux choses et au monde. Son objectif est de conduire de nouvelles personnalités vers l'expérimentation et la subjectivation des territoires coloniaux (fig. 3). En outre, il conçoit les œuvres comme des outils pour imposer des formes à même de séduire les masses. Il cherche à instrumentaliser les décors et les compositions pour délivrer un message perceptible, pour l'inculquer aux spectateurs et les engager dans l'aventure coloniale :

« Recueillez des impressions quelles qu'elles soient, travaillez, c'est le seul conseil que je me permettrai de vous donner. [...] Ces bourses de voyage n'ont pas été créées dans le but de transformer un artiste métropolitain, si j'ose ainsi m'exprimer, en un artiste exotique, et de créer une spécialité de plus. Le propre du véritable artiste est de butiner partout¹⁵. »

15 « Aux futurs coloniaux », dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LXV.

À partir de cette mobilité, l'artiste-voyageur doit pouvoir cibler, selon ses propres schémas, un certain nombre de choses perçues dans l'instabilité. Il va créer et inventer des motifs que la mobilité seule lui permet de toucher. Dumoulin refuse la perpétuation d'un exotisme, c'est-à-dire la réintroduction de formules ou clichés sur la culture observée. Il attend un renouvellement des formes par la multiplicité des expériences et perceptions, multiplicité rendue possible par un nomadisme artistique. L'innovation est pour lui liée au décloisonnement des perceptions, qu'il soit géographique, culturel ou imaginaire :

« Notre art pour parfait qu'il soit, a besoin de se renouveler au contact de choses nouvelles, de se modifier, de se transformer et même par l'étude et la comparaison des œuvres d'artistes dont la conception diffère totalement de la nôtre¹⁶. »

Ainsi s'énonce un certain nombre de propositions et de méthodes ayant soutenu les choix du commissaire des Beaux-Arts, instaurateur de nouvelles bourses de voyages. Cet événement de propagande coloniale donne à Dumoulin l'impulsion nécessaire pour créer presque simultanément la SCAF. Dès lors, il y aura concurrence entre les sociétés de Bénédite et de Dumoulin. Tous deux partagent les discours de propagande contemporains et œuvrent sur différents plans pour faire aimer les colonies. Cette double impulsion rencontre aussi celle de Célestin Jonnart, Gouverneur général de l'Algérie entre 1903 et 1911. Jonnart prend des mesures importantes pour le renouveau artistique de la colonie, notamment en 1907, en appuyant le projet de Bénédite de fonder la villa Abdel Tif. Cette maison d'artistes, conçue sur le modèle de la villa Médicis, accueille pour une année ou deux des artistes français qui sont logés dans une ancienne maison de plaisance de style mauresque, dans un site magnifique, au-dessus du Jardin d'Essai¹⁷.

Des conditions politiques et artistiques sont donc réunies pour que le peintre voyageur Louis Dumoulin établisse la SCAF. D'emblée il formule pour celle-ci une devise aux visées clairement impérialistes : « L'expansion coloniale par l'Art, au profit de la France et de l'Art¹⁸ ». La SCAF apparaît alors comme une composante de la nébuleuse d'associations proches du « parti colonial¹⁹ » qui

16 Id., dans Cat. exp. Marseille, 1906 (note 3), p. LXIV.

17 Plusieurs générations d'artistes profitent de cette institution qui perdure jusqu'à l'indépendance de l'Algérie. Voir Elisabeth Cazenave, *La Villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie*, Paris, 1998.

18 Cette formulation figure dans l'avant-propos de Louis Dumoulin, pour le catalogue de l'exposition *L'Algérie, la Tunisie et les Indes, œuvres rapportées de leurs voyages aux colonies* [...] organisée dans la galerie de Gaston Bernheim Jeune en février 1908, dans la suite des expositions coloniales de Marseille (1906) et de Nogent-sur-Marne (1907).

19 Le parti colonial est un groupe parlementaire qui, depuis 1892, regroupe tous les élus coloniaux ou métropolitains faisant pression pour une politique d'expansion outre-mer. Active à la Chambre des députés, cette nébuleuse est également représentée par le « groupe de politique extérieure et coloniale » du Sénat.

prône notamment, dans ces années 1910, l'invasion du Maroc et la poursuite de la colonisation en Algérie et en Tunisie. Elle est un organe social et culturel qui offre un cas d'étude intéressant pour analyser les modes d'élaboration d'une imagerie fantasmagorique ou documentaire du Maghreb par des artistes venus de métropole et d'Europe. Elle permet de saisir les modes de circulation et d'appropriation des formes artistiques entre la France et les colonies dans l'entre-deux-guerres. Aussi, comment peut-on qualifier cette production artistique ? S'agit-il d'un ensemble de formes relevant de l'art orientaliste ou plus spécialement de l'art colonial²⁰ ? Depuis le milieu des années 1970, on a vu ressurgir en France un goût prononcé pour l'art colonial²¹. Cela me conduit à rappeler que les notions même d'orientalisme ou de colonie ont été construites, et sans cesse redéfinies, en fonction de milieux et de moments très différents²². Cet aspect variable des définitions rend problématique le questionnement sur ce corpus artistique qui relève à la fois du colonial et du postcolonial. Au regard de cette complexité sémantique, il faut cependant préciser l'idée de discours orientalistes, en faisant l'hypothèse que plusieurs modes de pensée orientalistes coexistent à la même époque, parfois chez un même auteur, ou artiste, dont les propres représentations évoluent dans le temps, l'espace et l'expérience, dont le style se recompose selon des contextes et des configurations spécifiques²³.

Comment Louis Dumoulin perçoit-il les images diffractées du Maghreb au moment de créer la SCAF, puis de l'imposer dans les institutions artistiques ? En envoyant des artistes en Afrique du Nord, Dumoulin concurrence directement Bénédite et les expositions de la Société des peintres orientalistes français. Or cette manière qu'a le peintre Dumoulin de s'approprier un espace colonial, des enjeux stylistiques et artistiques, est inhérente à un contexte géopolitique et social extrêmement ambivalent que l'histoire de l'art contemporain ne peut occulter, en particulier sur la question des classes. Comment l'art orientaliste est-il pensé et travaillé par les artistes de cette génération qui découvrent le

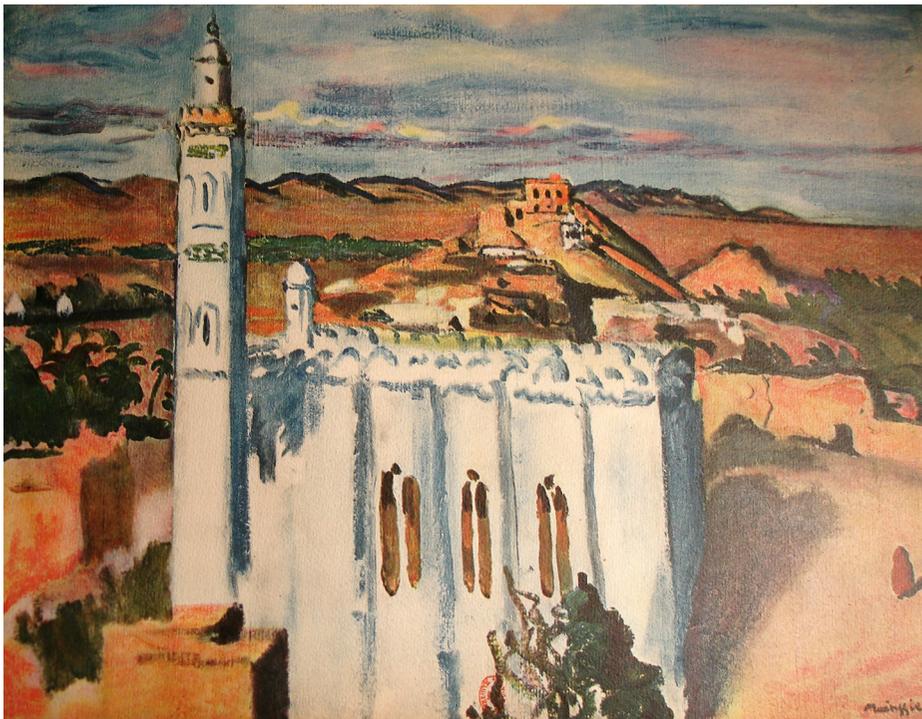
Il importe sans doute de spécifier son action dans le cadre de la politique marocaine. Voir Charles-Robert Ageron, « Les colonies devant l'opinion publique française (1919-1939) », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, t. 77, n° 286, 1^{er} trimestre 1990, p. 31-73.

20 Sur cette distinction, voir Dominique Jarrassé « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherches d'une définition », *Histoire de l'art*, n° 51, nov. 2002, p. 3-16; Laurent Houssais et Dominique Jarrassé (éd.), *Nos artistes aux colonies : sociétés, expositions et revues dans l'Empire français, 1851-1940*, Le Kremlin-Bicêtre, 2015; Véronique Sisman, *La peinture coloniale entre les deux guerres*, thèse inédite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1985.

21 Sur cette redécouverte des objets de l'Empire, voir *Coloniales 1920-1940*, éd. par Georges Gorse, cat. exp. Boulogne-Billancourt, Musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989-1990, Boulogne-Billancourt, 1989; *Expression des horizons lointains : la peinture coloniale, 1900-1940*, éd. par Catherine Bouché et Sabine Fazekas, cat. exp. Bayonne, Musée Bonnat, 1991, Bayonne, 1991. Plus récemment encore : *Peintures des lointains : la collection du musée du quai Branly Jacques Chirac*, éd. par Sarah Ligner, cat. exp. Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, 2018.

22 Voir Robert Irwin, *For lust of knowing: the Orientalists and their enemies*, Londres, 2007; François Pouillon et Jean-Claude Vatin (éd.), *Après l'orientalisme : l'Orient créé par l'Orient*, Paris, 2011.

23 Il importe encore de définir les effets de cette notion sur les études portant sur le Maghreb et le monde arabe, et ce après les travaux fondateurs de Edward Said.



4 Lucien Mainssieux, *La mosquée de Laghouat*, dans Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, 1930, coll. part.

Maghreb? Quelles marges de liberté et d'invention peuvent-ils encore garder au sein des différentes institutions existantes dans le Maghreb colonial? Comment perçoit-on l'image des territoires colonisés chez les critiques et qu'a-t-on écrit à son propos? Sous quelles conditions cet art a-t-il été produit, exposé, collecté dans les protectorats marocain et tunisien, ainsi que dans l'Algérie française? Comment cette production s'articule-t-elle avec la culture impériale et métropolitaine?

En me concentrant sur les trois premières décennies du xx^e siècle, mon propos est d'interroger la fonction des représentations du Maghreb exposées dans les Salons de la SCAF. L'enjeu est d'analyser les différents rapports de force qu'engendre la diffusion des images produites en métropole et sur place dans les colonies. Car ces représentations constituent des matrices de connaissances et de fantasmes renforçant le dispositif de l'Empire colonial français qui, bien que concurrencé par celui des Anglais, des Espagnols et des Allemands, investit solidement les consciences contemporaines (fig. 4). Ces images participent à faire du Maroc une nouvelle terre de conquête, un espace héroïque où sont menés à la fois des combats militaires et des modes d'exploitation capitalistes. D'autres représentations construisent l'Algérie (fig. 5) comme une colonie de peuplement et un



5 Henri Vergé-Sarrat, *Entrée de la Kasbah, Biskra*, 1927, encre de Chine à la plume et aquarelle sur papier beige, 21,2 × 33,9 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

prolongement du territoire français, et d'autres images encore diffusent alors les clichés d'un exotisme de pacotille et de sensualité en Tunisie²⁴. En contrepoint, il faut voir aussi l'influence de l'Espagne dans la perception des Orientalistes de cette période, en prenant en compte les parcours d'artistes engagés dans cet espace qui se prolonge jusqu'au Maroc, en Algérie et en Tunisie. Les scènes de Venise et d'Espagne sont reproduites en nombre par les peintres orientalistes : c'est comme si n'importe quel pays du Sud – pourvu que ce ne soit pas la France – devenait par définition exotique et relevait ainsi d'un ailleurs fantasmatique.

Le premier tiers du xx^e siècle correspond à une période où les acteurs de l'Empire français agissent dans un aveuglement à peu près total. On poursuit alors le mouvement d'éradication systématique des populations et des classes de l'Algérie. Lyautey, témoin de ce désastre en Algérie, impose au Maroc son action de conquête et de colonisation, mais en ayant soin de sauvegarder les

²⁴ Toute une production d'imagerie coloniale reste à comparer avec celle des « avant-gardes », voir Roger Benjamin, *Kandinsky and Klee in Tunisia*, with Cristina Ashjian, Oakland, 2015. Voir également les travaux récents d'Alain Messaoudi sur les salons artistiques tunisiens (1888-1968).

cadres de la société²⁵. Durant l'entre-deux-guerres, le monde colonial n'est pas lucide sur ses faillites, il est dans l'ivresse d'un progrès illimité qui le détourne des problèmes les plus cruciaux – en particulier l'accaparement des territoires et l'exploitation des populations. Les artistes voyageurs se confrontent à un monde où différentes temporalités surgissent et s'interpénètrent. Ils sont témoins de l'absurdité d'un système qui protège l'appétit des colons. Mais ce système n'est pas cohérent et n'atteint pas toutes les strates de la société locale. Il laisse des possibilités de subversion ou d'irrégularité. Un temps abstrait impose sa logique et bouleverse bien des aspects de la société « indigène », même si tout n'est pas soumis à cette mise en ordre. L'imaginaire colonial est articulé alors en une pluralité de formes du passé (en particulier tournées vers les temps héroïques de la conquête militaire) et du futur (avec la conviction d'appartenir à un Empire de mille ans). C'est une construction qui repose entre un passé idéal et fondateur et une utopie de la France impériale. Au-delà du cadre des images, des éléments expriment le malaise d'une vie dans des structures coloniales qui maintiennent un fossé tangible entre les différentes populations et classes sociales. Plusieurs indices révèlent les rapports de force présents dans les différentes strates de cette société en état de tension permanent. L'insurrection devient une obsession dans les milieux colons, tandis que les « indigènes » soupçonnent l'administration de machiavélisme et de complots. Sans doute les images peuvent-elles faire comprendre l'ambivalence de ce moment où domine l'illusion d'un ordre colonial nécessaire, quasi éternel, dans un monde où coexistent pourtant différents plans et temporalités, et où des failles et des interstices idéologiques s'ouvrent parfois subitement²⁶. Les enjeux culturels et artistiques établis par la SCAF restent déterminants pour la poursuite d'une expansion coloniale au Maghreb.

Pour accomplir sa politique d'expansion et gagner en légitimité académique, la SCAF organise une série de Salons plus ou moins réguliers²⁷, et participe à des événements coloniaux de plus grande ampleur en France et à l'étranger²⁸. L'autre activité principale de la SCAF consiste à distribuer des bourses de voyage

25 Une comparaison est à établir avec les modes de représentation de l'Algérie, voir Nicolas Schaub, *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX^e siècle*, Paris, 2015.

26 Pour saisir la complexité du Maghreb à cette période, voir Jacques Berque *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, 1962; Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb : un essai de synthèse*, Paris, 1975, p. 268 et suiv.; Jean-Claude Vatin, et al. (éd.), *Connaissances du Maghreb : sciences sociales et colonisation*, Paris, 1984; Daniel Rivet, *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation*, Paris, 2002; Frederick Cooper et Ann Laura Stoler (éd.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, 1997; Gyan Prakash (éd.), *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton, 1995.

27 Des Salons sont organisés à Paris (à la galerie Bernheim-Jeune en 1909-1910, puis au Grand Palais à partir de 1921, 1924, 1926-1935).

28 « Exposition nationale coloniale de Marseille » (1922); « 1^{re} Exposition internationale d'art colonial » à Rome (1931); « Seconda Mostra internazionale d'Arte Coloniale » (1934-1935); « 1^{er} Salon de la France d'Outre-Mer » (1935). L'Algérie, la Tunisie et Maroc y occupent à chaque fois une place particulière, tributaire des contextes politiques et militaires de cette occupation française au Maghreb. La SCAF participe étroitement à l'organisation du Centenaire de l'Algérie en 1930. Pour les premières mises en scène impériales de ce réseau, il importe de voir en détail les dispositifs de propagande mis en œuvre en 1905 pour l'exposition de Nogent organisée par la Société coloniale des beaux-arts.

permettant à de jeunes artistes occidentaux de se rendre dans l'Empire colonial français, principalement en Afrique du Nord. Les gouverneurs des colonies ou les grands patrons, comme ceux des compagnies maritimes, financent ainsi durablement des voyages d'artistes²⁹. Les autorités coloniales mettent localement à leur disposition des ateliers spécialement conçus pour accueillir les lauréats des différents prix de la SCAF. Cette mesure est rapidement instaurée dans les années 1920 au Maroc – à Fès, Rabat, Meknès et Marrakech – sous l'impulsion de Lyautey qui mesure parfaitement le rôle des artistes dans la construction d'un territoire et d'un imaginaire colonial³⁰. Par ailleurs, dès son origine, la SCAF est soutenue par Gaston Bernheim qui en est le trésorier et qui dirige, avec son frère Josse, la célèbre galerie Bernheim-Jeune, où est notamment exposé Matisse³¹. On voit ici l'alliance entre une galerie puissante et une nouvelle société artistique – la SCAF – ayant en charge une partie de la propagande coloniale. Le rôle de la galerie est ici essentiel. Les pouvoirs politiques et les partis coloniaux interviennent de façon directe sur les objectifs et les financements de la SCAF, par le biais du Comité de patronage³², au sein duquel se négocient des contrats et où se créent des réseaux qui opèrent sur les territoires occupés.

Il y a une pluralité d'approches parmi les artistes désignés pour partir en Afrique du Nord. Certains vont nourrir un esprit de corps, un sentiment d'appartenance au monde colonial et à ses mythologies. D'autres vont se sentir en décalage avec cette situation inégale et ambivalente, et iront parfois jusqu'à rejeter ce qui fonde la pensée coloniale et ses discours, mais sans pouvoir fragiliser l'implacable système de contrôle et de répression. Leur détachement singulier apparaît comme une fuite, ou plutôt comme un refus fondamental. Cette pluralité de points de vue est liée au nombre important d'artistes se lançant dans les territoires de l'Afrique du Nord, au Maroc spécialement. C'est la conséquence d'un système de prix efficacement institué, qui rend possibles les voyages d'artistes sur le terrain. Il faudrait alors préciser les raisons de ces choix pour l'Afrique

29 Prix des gouverneurs généraux des colonies AOF, AEF, Maroc, Indochine, Madagascar, prix de Paris, série de prix du ministère des Colonies, etc. Pour un aperçu complet de ces différents prix, bourses, etc., voir Stéphane Richemond, *Les salons des artistes coloniaux*, Paris, 2003; Pierre Sanchez *La Société coloniale des artistes français puis Société des beaux-arts de la France d'outre-mer : répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, 2010.

30 Voir Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse inédite, Université de Toulouse, 2017.

31 La galerie Bernheim-Jeune est célèbre pour ses ventes de peintures impressionnistes, post-impressionnistes et nabis. Félix Fénéon y est engagé pour éditer *Le Bulletin de la vie artistique* (1919-1926). La galerie Bernheim-Jeune organise la première exposition consacrée à Van Gogh (1901). Suivent des expositions dédiées à Bonnard et à Vuillard (1906), à Cézanne et à Cross (1907), à Seurat et à Van Dongen (1908), à Matisse (1910), à Boudin et aux Futuristes italiens (1912), au Douanier Rousseau (1916), à Raoul Dufy et à Vlaminck (1921), à Modigliani (1922), à Utrillo (1923), à Marquet (1925), et à Gauguin (1930). Sur l'importance de cette galerie dans la diffusion des œuvres orientalistes, voir Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, 2003, p. 299, n.63.

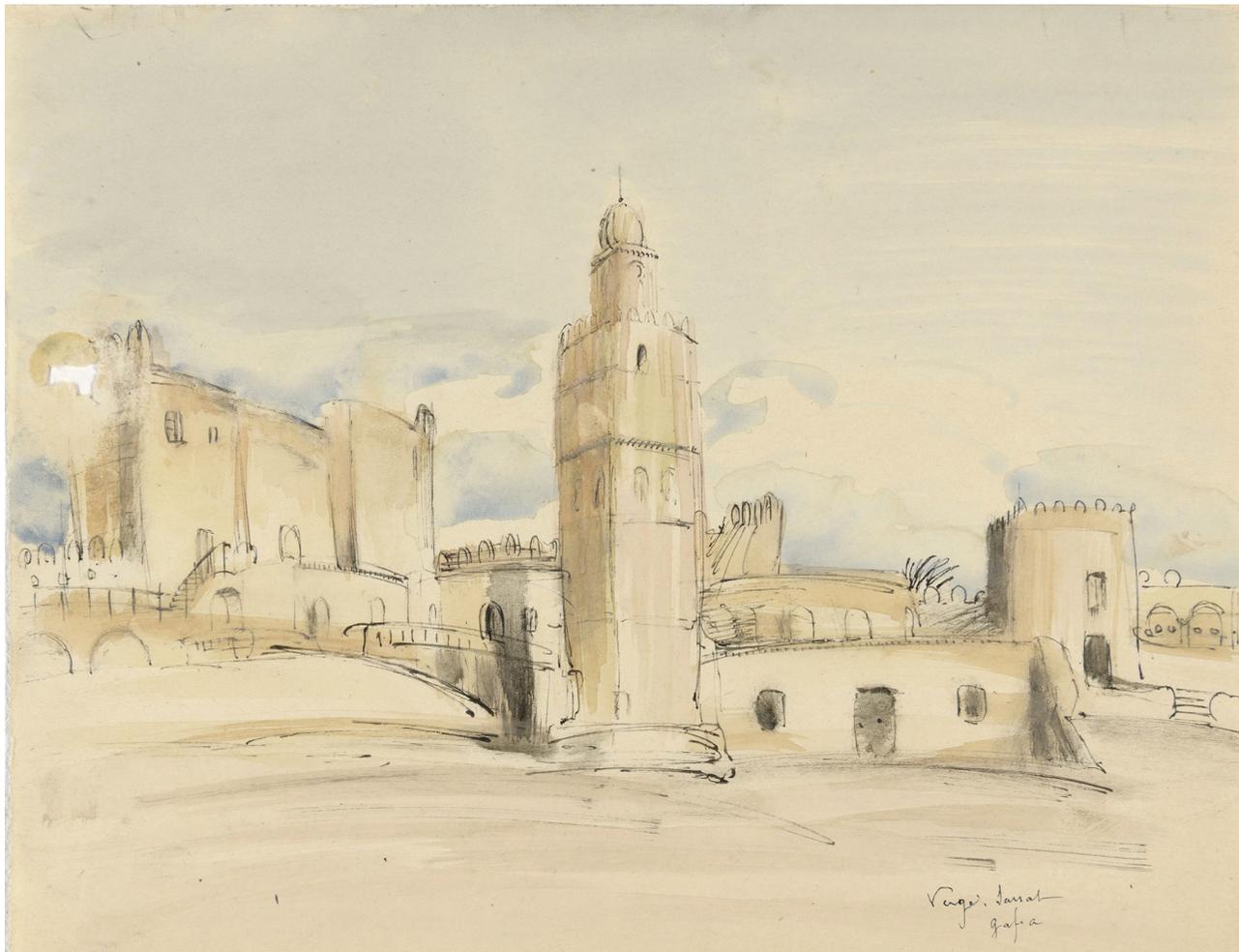
32 On y retrouve les ministres des Colonies, de l'Instruction publique et des Beaux-arts, des Affaires étrangères, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, ainsi que des députés, sénateurs, gouverneurs de colonies, artistes et journalistes.



6 Henri Vergé-Sarrat, *Étude de personnages à Marrakech*, vers 1927, encre noire à la plume et lavis d'encre noire sur papier, 24,7 × 35,4 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

du Nord et interroger les conditions d'élaboration de leur enquête sur le terrain maghrébin (fig. 6), savoir de quelles manières ils sont pris en charge par les autorités locales, les militaires ou les colons. Le Nord de l'Afrique est proche de la France. Les infrastructures touristiques y sont développées et les voyages n'y sont pas dangereux. De nombreux guides font l'éloge de ces destinations³³.

33 Des savants ont consacré des ouvrages à destination des amateurs de tourisme culturel, présentant les principaux sites, comme par exemple Prosper Ricard et al. (éd.), *Algérie Tunisie*, Paris, 1923; ou Alfred Bel, *Guide illustré du Touriste : Tlemcen et ses environs*, Oran, 1908.



7 Henri Vergé-Sarrat, *Le minaret de Gafsa*, 1923, encre de Chine à la plume et rehauts d'aquarelle sur une page de carnet de croquis, 21,1 × 26,7 cm, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent

Le territoire est modelé pour que l'activité du tourisme s'y épanouisse³⁴. Des archives traduisent certaines de ces expériences de terrain, c'est-à-dire qu'elles rendent palpables les affects, les perceptions (fig. 7), les méthodes, les réseaux de connaissances au sein des populations locales, parmi les colons et les « indigènes ». On peut dénombrer plusieurs centaines d'artistes qui participent à la SCAF après un séjour au Maghreb, mais très peu de noms restent encore connus

34 Voir Colette Zytynski, *L'Algérie, terre de tourisme : histoire d'un loisir colonial*, Paris, 2016; Christine Peltre, *Le voyage en Afrique du nord : images et mirages d'un tourisme*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2018.

aujourd'hui³⁵. On y retrouve tous les agents effectifs de l'art colonial³⁶. Parmi eux, certains ont participé aux expositions de la SCAF (peintures, sculptures, céramiques), d'autres ont participé à des travaux d'illustration de livres, ou à des commandes publiques de monuments³⁷.

Le nombre d'artistes femmes est très important pour chaque Salon, ce qui pose la question de leur engagement dans le monde colonial³⁸. Lorsqu'elles voyagent seules, elles sont très surveillées et suspectées de mœurs légères. On les considère comme des éléments troubles, de façon analogue aux artistes étrangers, allemands et anglais, perçus par les autorités comme des agents de renseignements. Elles expérimentent le désir et l'altérité. Elles parcourent le terrain et saisissent des motifs au travers une sensibilité parfois très différente de celle des artistes hommes. Par ces décalages, certaines semblent rester comme inexorablement dans les marges de l'espace colonial. Parmi les personnalités qui réapparaissent aujourd'hui à l'occasion de ventes ou d'études monographiques, on peut citer Marcelle Ackein [1882-1952, Maroc, Soudan], Anna Quinquaud [1890-1984, AOF, AEF, Madagascar], Charles Duvent [1867-1940, Maroc], Paul Jouve [1878-1973, Indochine, animalier, illustrateur], Lucien Mainssieux (fig. 4) [1885-1958, Algérie, Maroc], Paul-Élie Dubois [1886-1946, Algérie], Kees Van Dongen [1877-1968, voyage en 1910 à travers l'Espagne et le Maroc], Roger Nivelte [1899-1962, AOF, Hoggar]. Dans ces parcours au travers le Maghreb, il faudrait aussi évoquer le cas de certains artistes ayant voyagé en Afrique Occidentale, en Afrique Équatoriale, en Indochine, à Madagascar. Ce décentrement géographique semble essentiel pour saisir les relations entre les différents espaces coloniaux qui composent l'Empire français de l'entre-deux-guerres.

35 On peut citer parmi les membres de la SCAF ayant séjourné au Maghreb : Georges Clairin [1843-1919, Algérie], Georges Rochegrosse [1859-1938, Algérie, vice-président de la SCAF], Adolphe Chudant [1860-1929, Algérie, membre fondateur de la SPOF], Joseph Garibaldi [1863-1941, Tunisie], Jean Patricot [1865-1926, Algérie, Tunisie], Charles Godeby [1866-1952, Tunisie, Algérie], Georges Dantu [1867-1948, Algérie, Indochine], Édouard Brindeau de Jarny [1867-1943, Maroc], Henri Dabadie [1867-1949, Algérie, Tunisie], Charles Fouquieray [1869-1956, Indochine, etc.], Raoul Du [1871-1952, Algérie, etc.], Emile Pinchon [1872-1933, Algérie, Tunisie], Louis Antoni [1872-1940, Algérie], Jacques Simon [1875-1965, Algérie, Maroc], Paul Berthier [1879-1916, Algérie], Charles Darieux [1879-1958, Algérie], Gaston Durel [1879-1954, Maroc], René Pinard [1883-1938, Algérie, Maroc, Tunisie], Gabriel-Rousseau [1885-1963, Maroc], Jean-Désiré Bascoules [1886-1976, Algérie], André Lagrange [1889-1958, Maroc], Robert Génicot [1890-1981, Maroc], Jean Bouchaud [1891-1977, Indochine, AOF, Maroc], Évariste Jonchère [1892-1956, Indochine], Maurice Bouviolle [1893-1971, Algérie, expositions après 1960], André Maire [1898-1984, Indochine, Madagascar, Inde].

36 Tous les artistes coloniaux ne sont pas membres actifs de la SCAF ; voir Joseph de la Nézière [1873-1944, Maroc], titulaire d'une des premières bourses et proche collaborateur de Lyautey dans le domaine artistique et patrimonial, ou encore Étienne Dinet, Albert Marquet, Jacques Majorelle, etc.

37 Voir Robert Aldrich, *Vestiges of the Colonial Empire in France: Monuments, Museums and Colonial Memories*, Basingstoke, 2005 ; Alain Amato, *Monuments en exil*, Paris, 1979.

38 Thérèse Clément [1889-1984, Algérie, Maroc, Tunisie], Yvonne Mariotte [1909-?, Maroc], Marie Gautier, épouse Antoni [1867-1960, Tunisie, Algérie], Adrienne Jouclard [1881-1971, Tunisie, Maroc], Renée Tourniol [1876-1954, Maroc, Algérie], Marguerite Delorme [1876-1946, Maroc]. Mais elles restent minoritaires dans les comités de direction de la SCAF.

C'est une période où la circulation et la transmission des modèles sont intensifiées. Des artistes lauréats de la SCAF jouent un rôle déterminant dans le transfert des connaissances et des pratiques artistiques, en s'occupant notamment de la gestion des écoles d'art dans les colonies. Les autorités cherchent par ce moyen à développer et préserver les arts « indigènes », notamment au Maroc avec l'Office des arts indigènes au sein du Service des beaux-arts, sous la direction de Maurice Tranchant de Lunel, puis de Joseph de Nézière. Des artistes occidentaux vont également assurer une transmission des techniques européennes à des artistes « indigènes ». On repère ainsi l'émergence à cette période d'artistes algériens comme Azouaou Mammeri [1892-1954, Maroc, Algérie], mais aussi africains, malgaches ou indochinois³⁹. Ces artistes s'approprient des normes occidentales. Et au travers les valeurs de la culture française, ces artistes « subalternes » ont la possibilité de subvertir un conditionnement.

Cette production artistique coloniale, au contour totalement bouleversé depuis les indépendances, me semble aujourd'hui un vecteur essentiel de réévaluation des enjeux des images, des transferts culturels, des modes d'appropriation, des géographies artistiques, de l'histoire matérielle des œuvres et du patrimoine commun en Méditerranée⁴⁰. L'art colonial et l'orientalisme n'impliquent pas seulement l'histoire culturelle et sociale de l'art dans l'Europe méditerranéenne et le Maghreb. Ils déterminent aussi une actualité scientifique et muséographique qui, par le biais des *Visual Studies* et du contexte postcolonial, renouvelle les approches globales de l'histoire de l'art⁴¹.

39 Comme par exemple le peintre Vu Cao Dam [1908-2000]. Voir également Amandine Dabat, *Hàm Nghi (1871-1944) : empereur en exil, artiste à Alger*, thèse inédite, Université Paris-Sorbonne, 2015.

40 Zeynep Çelik, Daniel J. Sherman et Roger Benjamin ont donné une orientation scientifique à l'analyse de ces enjeux culturels et coloniaux.

41 La majorité des études actuelles se fondent sur les analyses d'Edward W. Said, de Homi Bhabha, de Racheed Araeen ou de Malek Alloula, que d'autres intellectuels critiques comme Achille Mbembe tentent à présent d'ajuster.

« Une histoire un peu haïtienne, un peu américaine, un peu française... »

De la déconstruction de l'altérité à la représentation de l'antillanité dans le Pop art d'Hervé Télémaque (1963-1971)

Marine Schütz

Les années 1960 apparaissent comme une articulation temporelle critique au regard des processus de reconstruction des modernités locales en Amérique du Sud ou en Afrique nées des décolonisations. Ces dernières s'ajustent sur un travail de déconstruction des discours artistiques européens et nord-américains, à commencer par l'esprit classificatoire que trahit en histoire de l'art un découpage des pratiques sous la forme de catégories historiques. Dans le contexte de l'avènement d'œuvres et de discours que les peuples adaptent à leur liberté retrouvée, l'idée d'un fonctionnement par école nationale se voit contesté. Comme d'autres catégories, celle du Pop art se constitue pour les artistes à travers le monde en un enjeu de visibilité qui permet d'éviter l'écueil, au regard des normes modernistes, de l'incompréhension. Son adoption par Hervé Télémaque démontre l'intérêt de l'artiste, qui naît en Haïti en 1937, pour cette forme compatible avec des processus transnationaux, qui lui permettent de renouveler en permanence les manières de penser l'identité¹.

Après une formation à New York et des expérimentations expressionnistes, sa carrière *pop* s'ouvre sur la série *Banania*, en 1963, par laquelle il cherche à donner « une meilleure idée des Noirs² ». La conception de l'identité mise en jeu tout au long des années 1960 s'oppose pourtant à une compréhension essentialisée qui serait restrictive par rapport à la complexité d'une œuvre que Télémaque conçoit comme le fruit d'une « une histoire hybride, comme [lui], un peu haïtienne, un peu américaine, un peu française, un peu surréaliste, un peu Mythologies quotidiennes³. » Prenant appui sur des œuvres réalisées entre

1 Pour une approche contenant des éléments d'analyse de type biographique, voir Anne Tronche, *Hervé Télémaque*, Paris, 2003.

2 Entretien téléphonique entre Hervé Télémaque et l'auteure, 1^{er} juin 2018.

3 *Hervé Télémaque. Œuvres d'après nature*, Philippe Curval (ed.), cat. exp., Paris, Espace Électra, Fondation Électricité de France, Paris, 1995, p. 7.

1963 et 1971⁴, cet article cherche à explorer la déconstruction de l'altérité et la mise en place d'une représentation de l'antillanité comme deux modalités produites par la confrontation de la culture de masse et des politiques de l'identité. À partir d'un cadre renouvelé pour l'appréhension de la Figuration narrative, comprise par les approches critiques que livrent les peintres au regard des représentations dominantes – y compris de l'altérité –, il s'agira de s'intéresser au rôle des références visuelles aux anciennes colonies, à l'histoire haïtienne et à la révélation des relations de pouvoir dans la France postcoloniale. Le développement d'un langage *pop* radical, conçu non plus comme une représentation naturaliste mais comme une opération mentale indexée sur le modèle des formes de la société de consommation intervient pour l'artiste comme la possibilité de défaire les représentations caricaturales quant à la position que lui assigne une partie de la critique, du côté du primitivisme. Enfin, la production de la fin des années 1960 permet d'apprécier le passage de la déconstruction de l'altérité à une réflexion sur l'histoire antillaise, qui donne lieu à une formalisation d'icônes *pop* et créoles.

Banania : resignifier le stéréotype

En juillet 1964, Hervé Télémaque co-organise l'exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'art Moderne de la ville de Paris avec Géraud Gassiot-Talabot, la conservatrice Marie-Claude Dane et les peintres Bernard Rancillac et Peter Foldès. Elle rassemble trente-quatre artistes qui cherchent à développer un type d'art engagé politiquement qui utilise des images du quotidien – sa sacralisation –, pour Gassiot-Talabot⁵. Télémaque y est présent avec quatre toiles : *Éclaireur*, *Escale*, *La Carte du Tendre* et *Banania numéro 2* qui appartient à un cycle de trois toiles débuté un an plus tôt. Dans cet ensemble de variations sur larges formats, basées sur la publicité pour la marque de chocolat qui se concentre sur le visage souriant d'un tirailleur, Télémaque utilise une publicité pour Banania qui avait été révisée quatre auparavant (fig. 1). Créée durant la Première Guerre mondiale, qui avait vu la contribution des tirailleurs sénégalais comme membres de l'Empire colonial français, la publicité reproduite par Télémaque se caractérise par la suppression totale de ce contexte militaire, comme le souligne

4 L'artiste propose une périodisation plus étroite de son moment *pop*, entre 1963 et 1967. Ce sont des « raisons techniques », qui y mettent un terme, alors qu'il commence à ressentir l'épuisement d'une logique prévisible basée sur quelques éléments stylistiques récurrents. Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018. L'essai de Pierre Wat dans le catalogue de la rétrospective de l'artiste s'intéresse à la production qui prend le relais des années *pop*. Voir Pierre Wat, « Objets d'incertitude » in *Hervé Télémaque*, Christian Briand (ed.), cat. exp. Paris, Centre Pompidou/ Marseille, Musée Cantini, Paris, 2015, pp.56-69.

5 *Mythologies quotidiennes*, Géraud Gassiot-Talabot (ed.), cat.exp., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1964, n.p.



1 Hervé Télémaque, *Banania n° 3*, 1964, huile sur toile, 195 × 130 cm, collection Jean Coulon, Paris

l'environnement matériel, fait d'objets anodins, qui jouxte le personnage africain. La façon dont Télémaque expose le lien chromatique, à l'identique de la publicité entre les lèvres et le képi, peints dans le même ton vif de rouge⁶, souligne le trope de la réification qui va de pair avec le désir de domestiquer métaphoriquement une figure de violence fantasmée, incarnant le changement de contexte auquel le tirailleur avait été soumis : de la guerre vers la maison.

6 Pour une analyse des publicités coloniales, voir Wulf D. Hund, *Colonial Advertising and Commodity Racism*, Münster, 2013, p. 15.

L'idée de recontextualiser le stéréotype – que Stuart Hall définit comme la représentation de l'altérité dans la culture populaire⁷, plutôt que de le supprimer dans le geste iconoclaste de déchirure du sourire *Banania*⁸ comme Léopold Sédar Senghor l'aurait voulu, interroge quant au positionnement de Télémaque vis-à-vis de ses sources et la manière dont le choix de telles images constitue un discours sur l'image de l'*autre*. Par ce terme, qu'il emploie au sujet des modalités qu'engagent les toiles de Peter Blake, qui réalise *Bo Diddley*, et d'Andy Warhol, auteur de la série des *Races riots* (1964), Kobena Mercer met au jour les limites politiques de telles productions qui cantonnaient « les représentations de la *blackness* à une recherche oppositionnelle⁹ » localisée dans l'expression de leur « propre antipathie aux normes bourgeoises¹⁰ ». Pire, selon Martin Berger, en « ignorant des images publiées qui parlaient sans équivoque aux Blancs de l'*agency* noire, Warhol sélectionna des photographies qui articulaient de façon succincte un récit sûr et paisible de Noirs victimisés¹¹ ». Si elle partage avec ces deux artistes un fonds *pop* commun, la représentation selon Télémaque contourne de tels écueils par la mise en place de deux stratégies : l'articulation entre réification et logique associative d'une part, et l'approche intersectionnelle, entre race et classe, de l'*autre*.

La contestation du sens charrié par le stéréotype – soit une hiérarchisation raciale – passe dans *Banania* par le nouvel environnement sémiotique au sein duquel Télémaque agence ses images, là où dans d'autres toiles, telle *Olympia* (1964), il repose sur l'agrandissement et le rétrécissement des corps d'athlètes noirs, comme pour se réapproprier le rire sur le corps. Comme l'explique Gérard Gassiot-Talabot en 1967, chaque image d'objet joue le rôle de « jalon dialectique¹² » au sein du « parcours de la toile¹³ ». Par exemple, quand sont associés des signes comme la *pin-up* reproduite depuis le magazine *ELLE* à la publicité pour *Banania*, le caractère oppressif du stéréotype voit son sens initial évoluer, mettant en jeu, dès lors, une forme de « trans-codage¹⁴ ». Cette dialectique que

7 Stuart Hall, « The Spectacle of the "other" », in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, 1997, p. 225.

8 Voir le soldat venu de l'Afrique sub-saharienne pour combattre et mourir pour la France réduit à un sourire enfantin ne pouvait qu'inspirer à Senghor un sentiment de colère. En 1948, il écrit : « Mais je déchirerai les rires *Banania* sur tous les murs de France ». Léopold Sédar Senghor, *Hosties noires, Poèmes liminaires*, Paris, p. 55.

9 Une approche postcoloniale pionnière, qui prend en charge les questions d'identité et les rapports de force culturels appliquée à l'étude du Pop art peut être identifiée dans l'étude suivante Kobena Mercer, *Pop art and Vernacular Cultures*, Cambridge MA/Londres, 2007, p. 19. Dans son étude récente, Jonathan Flatley aborde la question de la couleur dans oeuvre d'Andy Warhol en lien aux questions raciales, dans le corpus que forment les séries *Race Riots* et *Ladies and Gentlemen*. Voir Jonathan Flatley, *Like Andy Warhol*, Chicago, 2017.

10 Ibid.

11 Martin Berger cité in Flatley, 2017, p. 190.

12 Ibid.

13 Gérard Gassiot-Talabot, « Télémaque : la réalité imaginaire », dans *Galerie des arts*, n° 41, février 1967, p. 34.

14 Hall, 1997, p. 225.

procure l'association des images vient précisément réintroduire une mobilité qui met en cause l'aspect monolithique du discours colonial que Frantz Fanon percevait comme un dispositif de réification dans le chapitre « L'Expérience vécue du Noir » de *Peau Noire, masques blancs* (1952). Dans son analyse en profondeur de l'expérience de l'aliénation à laquelle il fut lui-même soumis, Frantz Fanon évalua comment la publicité pour *Banania* devenait l'expression paradigmatique de l'effondrement du corps sous le développement d'un « schéma racial épidermique¹⁵ ».

Solidarité de race et solidarité de classe

Au moment où le processus de décolonisation de l'Empire colonial français est largement entamé, *Banania* opère comme un rappel des usages historiques des signes dont le projet colonial français usa en Afrique. Elle démontre aussi que le démantèlement de l'Empire comme entité politique n'était pas nécessairement synchrone de la fin de la colonialité. Le fait que Télémaque reproduise les stéréotypes ne signifie pas qu'il les accepte. L'une des spécificités de la série repose en effet sur l'emploi des stratégies formelles pour aborder le système de relations à l'*autre*. Son œuvre vise à produire des modalités critiques pour saisir les discours sur la race comme un système fabriquant de la différence en proposant des formes artistiques qui décentrent les schémas de hiérarchisation. Les récits de la différence sont mis en tension par des images et des pratiques qui engagent le registre du *même*. Si la projection d'images constitue le vecteur de cette identité, Télémaque fait intervenir un autre critère la définissant, celui de la classe, qu'il manie dans des modalités qui mettent en cause la différenciation en résonnant avec les utopies politiques de son temps qui cherchent à abolir la structure de classe.

L'idée selon laquelle les œuvres *pop* de Télémaque se situent à l'intersection de deux préoccupations majeures, la race comme discours et la classe, s'appuie en premier lieu sur la reconnaissance que les ressources visuelles par lesquelles est traité l'espace médiatique saturé par les mythes impériaux provient de la publicité. Celle-ci recèle des sources largement lisibles de tous et qui, une fois transposées à la création, induisent un rapport renouvelé entre public et œuvre d'art, dessaisi du critère de l'unicité. La question de la circulation est en effet capitale pour Télémaque, qui définit son projet comme étant en partie fondé sur une logique d'accessibilité : « Mon problème en tant que peintre c'est comment passer de ce vécu à des images qui puissent circuler, et avec mes seuls moyens : le plan, les couleurs, les titres¹⁶ ». Cette logique d'accessibilité s'appuie sur ce

15 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, 1952, p. 108-110.

16 *Télémaque*, Emmanuel Guigon (ed.), cat.exp., Valence, IVAM, Center Julio González, Valence, 1998, p. 157.

que Télémaque a appelé la « morale » du *pop*, fondée à la fois sur des paramètres plastiques et sociaux, dans la mesure, où il évoque « des surfaces claires, planes, parfaites, que chacun pourrait peindre¹⁷ ».

Pourrions-nous avoir des représentations qui réécriraient à la fois le rapport à la classe et à l'image des Noirs? Télémaque répond à cette question par la forme, ses références textuelles, l'usage du projecteur, qu'il est le premier peintre français à employer, et par la clarté des signes. Tous ces outils présentent des qualités qui permettent de diminuer les frontières entre les espaces des médias et de l'art. Au-delà de la nécessité d'ouvrir l'art au quotidien et à la participation, Télémaque rejoint de ce point de vue les peintres maoïstes de la Figuration narrative. Le refus d'Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud et Antonio Recalcati¹⁸ de distinguer les ordres sociopolitiques et esthétiques correspondait à la négation de la définition autoritaire qui constitue la valeur esthétique, et ainsi à l'idée de créer sous de nouvelles conditions grâce auxquelles l'art ne serait plus le produit de la classe dirigeante¹⁹. S'il recoupe certaines des positions basées sur le déplacement de la notion de classe dans son lien au savoir esthétique, Télémaque engage plus spécifiquement une conception du marxisme qui aspire à l'alliance des luttes pour l'émancipation des anciens peuples colonisés et des ouvriers, celle de Frantz Fanon.

Le philosophe martiniquais pensait que la signification du marxisme reposait désormais dans l'alliance perçue entre les anciens peuples décolonisés et les ouvriers, dans un alignement des identités et des désirs d'émancipation – formant « une race universelle de personnes opprimées²⁰ ». Les propos de Télémaque semblent de nature à confirmer un tel enchevêtrement des questions de classe et de race. Au sujet de la série *Banania*, il affirme en effet que « les quelques travailleurs *Banania* cachés dans [s]es images étaient bien sûr des petits signes de [s]a négritude²¹ ». La croyance en ce que la « solidarité raciale pouvait être vue comme une solidarité de classe²² » constitue ainsi une spécificité dans la façon dont Télémaque aborde la question de la classe au sein de la Figuration narrative.

La manière dont Télémaque en vient à la culture de masse, de même que celle dont il envisage la fonction critique de ses œuvres, se comprend au regard d'une politique de l'identité fluide, évocatrice en cela de Fanon, vouée à ré-imaginer sans cesse la position que lui-même occupe en termes de géographie, de classe

17 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler Villejuif, 29 mai 2018.

18 Voir Liam Considine, « Screen Politics: Pop art and the Atelier Populaire », *Tate Papers*, n° 24, Automne 2015.

19 Pour une analyse des idées de Louis Althusser sur la peinture réaliste voir Sarah Wilson, « From Sartre to Althusser: Lapoujade, Cremonini and the turn to antihumanism », in Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory, Figurations*, New Haven/Londres, 2010, pp.40-63.

20 Mathieu Renault, *Frantz Fanon : de l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*, Paris, 2011, p. 73.

21 Entretien de l'artiste avec l'auteure avec Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

22 Ibid.

et de race. En tant qu'artiste haïtien marqué par la dissymétrie entre le Tiers-monde et l'Europe, Télémaque a expliqué que son goût pour la culture de masse résultait de forces sociales et psychologiques qui avaient leurs sources dans la façon dont « l'univers du sous-développé regarde avec fascination une telle opulence²³ ». De même, ses commentaires sur le rôle de la Guerre d'Algérie dans l'usage critique des signes qui allait être le sien fournit un exemple de la manière dont la culture de masse semble toujours connectée, pour lui, à une force favorisant les mécanismes par lesquels on ré-imaginaire sa place.



2 Chevalet offert par Pierre Gaudibert avec le nom de l'artiste en arabe, dans l'atelier d'Hervé Télémaque, Villejuif, 2018

Le Pop art de Télémaque coïncide en effet avec son arrivée à Paris en 1961, suivant son départ de Port-au-Prince (en 1957) et un voyage de quatre ans à New York où il assiste à la violence et aux problèmes sociaux nés de la ségrégation. Comme il le souligne au sujet de son arrivée à Paris :

« N'oubliez pas que la Guerre d'Algérie venait juste de finir. Je voyais les patrouilles de police dans la rue Saint-Denis, où je vivais alors. D'une certaine manière, j'avais quitté le ghetto racial de New York pour une autre appréhension de ma marginalité. Cette profession impliquait assez naturellement le discours critique que j'allais faire des signes *pop*²⁴. »

Provenant de son propre sentiment de marginalité, l'identification de Télémaque avec les Algériens, renforcée par le regard confus des policiers qui le dévisagent, sans savoir s'il est Algérien, le conduit au refus de la position de témoin (fig. 2). Sur le plan esthétique, ce constat cristallise dans l'usage de tout un vocabulaire qui cherche à concilier la représentation de l'objet et sa mobilité. En somme,

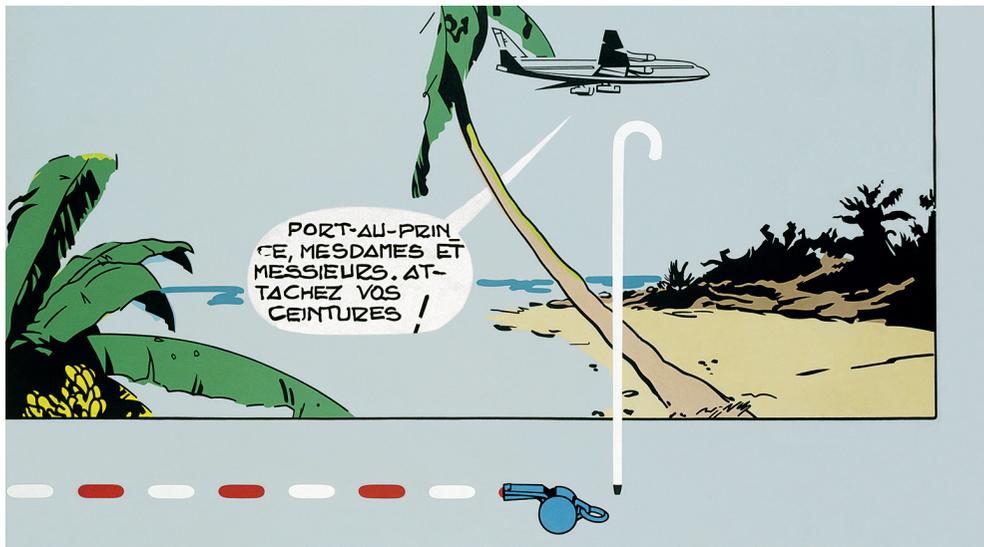
23 *Télémaque*, 1998, p. 157.

24 *Ibid.*

l'expérience de la Guerre d'Algérie vue de France trouve dans la manière dont la conscience critique transforme le langage artistique sa conséquence la plus manifeste : l'usage subversif des signes que conduit Télémaque encode désormais sa dissidence sociale aussi bien que son engagement artistique.

Peindre pop, pour reconstruire l'image du peintre haïtien au-delà du primitivisme

En 1965, en dépit du fait que son exposition à la galerie l'Attico à Rome marque l'acmé de son moment *pop*, le critique José Pierre publie un texte dans lequel il met en scène une représentation d'Hervé Télémaque en peintre primitiviste. Le peintre qui, lui-même, n'a jamais démenti son goût pour la nature haïtienne et les peintres naïfs fait de ce thème le sujet de *Port-au-Prince, le fils prodigue* (1971) (fig. 3). En tant que représentation naturelle au second degré, car elle reproduit en partie une page déchirée de bande-dessinée, la toile bâtie sur un langage *pop* radical prend à revers l'identité que voudrait lui assigner la critique : celle d'un peintre dont le primitivisme se localise dans l'authenticité de son rapport à la nature. Télémaque puise dans la jungle – dont l'imaginaire dans les années 1960 tend vers la résistance – l'énergie pour s'extraire des récits préétablis et simplificateurs. Nouveau motif de la peinture d'histoire, comme figure de l'héroïsation de l'action politique et de l'émancipation, des toiles de Rancillac représentant la Guerre du Viêt Nam à celles de Télémaque, la jungle renvoie aussi à l'expérience



3 Hervé Télémaque, *Port-au-Prince, le retour du fils prodigue*, 1970, acrylique sur toile, 125 × 225 cm, collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

historique des Antillais et plus particulièrement à celle des esclaves. La guérilla emmenée par Ernesto Guevara dans la jungle sud-américaine a politisé entre-temps la portée rédemptrice de la forêt, qu'avait le marronnage, cette forme essentielle des pratiques insurrectionnelles aux Antilles née d'une réaction instinctive de survie et de défi face au système de la plantation²⁵.

Alors qu'au premier plan figurent un avion et un cocotier, la scène naturelle formée par une plage et une jungle à l'arrière-plan se révèle être peuplée de figures sur la droite des *Bakas*, les sculptures représentant des petits démons dans la statuaire religion vaudou²⁶. La configuration des fétiches noirs fondus dans le paysage assigne à cette toile une absence de charge exotique qui vaut pour résistance aux formes de représentations dominantes du primitivisme. Ce qui retient l'artiste n'est pas tant la nature que la culture de masse, qui prévaut à chaque décision esthétique si bien que ce traitement d'un paysage met en jeu la substitution d'« une nature continuellement maîtrisée, élaborée, abstraite²⁷ » à « l'univers naturel d'autrefois²⁸ ». Or selon Jean Baudrillard, cette substitution est ce qui caractérise la grande consommation.²⁹ La revendication de l'artiste à un « exotisme à l'envers³⁰ » passe en conséquence par la manière dont une forme peut être donnée à la faillite volontaire de l'exotisme à travers l'esthétique de masse.

Repenser l'identité haïtienne par l'antillanité

Cette œuvre semble avoir été amenée par la représentation des îles des Antilles qui marque l'association de Télémaque à la Figuration narrative lors de l'exposition de *One of the 36000 marines over our Antilles* (fig. 4). Si l'historiographie considère l'année 1965 comme un moment important pour la périodisation de l'œuvre de Télémaque, dans la mesure où elle balise sa participation à l'exposition *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*³¹, la toile qu'il réalise

25 Sur le marronnage et le rapport entre contre-visibilité et plantation, voir Nicholas Mirzoeff, « Enfin on se regarde! Culture visuelle versus Visibilité », in Gil Bartholeyns (ed.), *Politiques visuelles*, Dijon, pp.31-44, 2016.

26 Pour une analyse de la question du vaudou et qui envisage l'antillanité au-delà de la période *pop*, voir Dominique Brebion, « Antilles, je me souviens ou la Caraïbe dans l'œuvre d'Hervé Télémaque », 2016, <https://aica-sc.net/2016/03/17/antilles-je-me-souviens-ou-la-caraibe-dans-loeuvre-dherve-telemaque/> Voir également Alexia Guggémos, *Confidences d'Hervé Télémaque, entretiens avec Alexia Guggémos*, Paris 2015.

27 Ibid.

28 Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1978, p. 90.

29 Ibid.

30 Hervé Télémaque cité par Jean-Paul Ameline, *Hervé Télémaque*, Christian Briend (ed.), cat. exp. Paris, Centre Pompidou/ Marseille, Musée Cantini, Paris, 2015, p. 25.

31 C'est à l'occasion de cette exposition tenue à la Galerie Creuze à Paris que Gérald-Gassiot Talabot déploie son analyse des quatre types de narration en peinture (la narration anecdotique, la figuration progressive, la narration par juxtaposition de plans temporels et la narration par portraits ou scènes fragmentées). Voir *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, Gérald Gassiot-Talabot (éd.), cat.exp., Paris, Galerie Creuze, 1965, pp.5-40.



4 Hervé Télémaque, *One of the 36 000 marines over our Antilles*, 1965, huile sur toile, 162 × 358 cm (diptyque), Fondation Gandur pour l'Art, Genève

souligne l'évolution de son approche de l'identité. À un premier niveau, ce tableau d'histoire de plus de trois mètres de long se présente comme une prise de position contre la politique américaine à l'encontre de Saint-Domingue, qui fut envahie par l'armée le 28 avril 1965. De la même manière qu'il avait été frappé lors de l'embargo américain sur Cuba, l'artiste pour qui l'histoire doit toujours être déchiffrée en termes de rapports de pouvoir trouve dans la structure narrative le support pour mettre en scène un déroulement physique des événements. Représentant l'arrivée métonymique de l'armée par la présence d'un seul soldat sur une plage rougie, l'œuvre efface le corps physique des habitants qu'elle induit comme une présence vindicative et collective, comme l'indique un segment de phrase tracé au pochoir : « Faisons de nos pas emmêlés une couronne pour son ombre ».

En tenant compte du fait que l'artiste a souligné l'importance de l'autobiographie dans son œuvre, l'usage du pronom possessif dans le titre, évoquant « Nos Antilles » cristallise le passage d'une conception de l'identité abordant les stéréotypes sur les Africains à une approche qui prend en compte la façon dont l'esclavage et la plantation ont créé des phénomènes de métissage. Si Télémaque fut mis au contact de la négritude par son oncle, le poète haïtien Carl Brouard, qu'il lut, ainsi qu' Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, il reste que sa manière de placer son expérience de descendant d'esclaves africains au centre de la création, de trouver une métaphore de l'oppression dans la vie des Cubains et des Dominicains, résonne avec la réflexion sur l'identité aux Antilles que mène d'Édouard Glissant.

En 1962, dans l'article *Culture et colonisation : l'équilibre antillais*, l'auteur reprend l'idée développée dès 1958 d'une culture antillaise, fondée sur les échanges entre les îles et dont la langue créole était le laboratoire. Dans le roman *La Lézarde*, Glissant faisait dire à l'un de ses personnages : « Toutes ces îles, pareilles, dans les mêmes deux mers. Il faudrait les réunir³² ». Pour lui, affirmer l'existence d'une culture commune répondait à la nécessité de sublimer la souffrance née de l'expérience de l'esclavage dans des formes dynamiques qui permettraient non seulement la reprise de contact avec soi-même mais avec les autres îles – l'écart géographique fondant l'une des difficultés de la vie aux Antilles – suivant une esthétique de la réunion, qu'il conceptualisera plus tard comme la poétique de la relation. Incidemment, Télémaque accorde à l'art une même portée rédemptrice et avance une conception qui recoupe celle de Glissant pour qui la créolisation³³ agit en défaisant le lien entre limites nationales et poésie. Télémaque forge la notion de la peinture comme pays³⁴. En 1962 cependant la double vocation américaine et africaine³⁵ des Antilles prenait une valeur politique anticoloniale. Si elle n'était pas chose aisée à mettre en œuvre, tant l'Hexagone pesait dans la représentation de l'espace caribéen comme français (avec la Martinique, la Guyane, la Guadeloupe etc.), l'antillanité comme double vocation participait clairement de la volonté de réinventer des formes d'identité qui échapperaient, ne serait-ce que symboliquement, à une domination française que Glissant voyait comme une expression « coloniale »³⁶.

C'est dans un même type de relation oppositionnelle à la prétention de contrôle sur ces îles de la part d'un autre pays, les États-Unis, que se fonde la solidarité qu'éprouve Télémaque. L'expression de ce sentiment face à l'histoire tragique et partagée par les Antilles concerne Cuba, puis Saint-Domingue. Mais il donne aussi lieu à la réappropriation de figures politiques ayant marqué la lutte contre l'esclavage et la résistance, qui supportent un sentiment de fierté transnationale. Dans *One of the 36 000 marines over our Antilles*, la figure du chef de la Révolution haïtienne (1791-1804) et ancien esclave Toussaint Louverture, peint deux fois de façon notable par Télémaque³⁷, apparaît en filigrane de la référence à la Révolution française – elle-même évoquée par les chiffres tracés au pochoir « 1789 ». Dans les années 1960, les récits de la révolution ouvrent désormais à différentes réappropriations. L'analyse de Georges Lefebvre et Albert Soboul – deux historiens contemporains de Télémaque – met l'accent sur

32 Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, 1958, 140.

33 Le concept d'antillanité apparaît dans le roman *La Lézarde* et nourrit la pensée de l'auteur qui réfléchit sur les mécanismes de formation culturelle et sociale dans le monde créole qui résultent de la mise en relation active des communautés. Pour une analyse de ces notions, voir Aliocha Wald Lasowski, *Édouard Glissant, penseur des archipels*, Paris, 2015. Voir également Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, 1981.

34 Hervé Télémaque, 2015, p. 25.

35 Édouard Glissant, « Culture et colonisation : l'équilibre antillais », *Esprit*, avril 1962, p. 591.

36 Ibid., p. 592.

37 Hervé Télémaque, *Toussaint Louverture à New York*, 1960, 177 × 195 cm, Dole, musée des Beaux-Arts.

la transformation de la conception de la Révolution française, d'une révolution bourgeoise avec un support populaire, à une révolution des masses, rassemblant – comme l'a écrit Michel Vovelle –, différentes classes et géographies³⁸. Mais cette date parle encore de la Révolution haïtienne. Comme l'écrit Aliocha Wald Lasowski, la Révolution française permet « une recomposition de la rhétorique des révolutionnaires de 1789 » qui « influenc[e] profondément le langage des leaders de la Révolution haïtienne³⁹ ».

Toussaint Louverture : une icône pop et créole

Le traitement de Toussaint Louverture dans *Voir ELLE* (1964) (fig. 5) semble précisément bénéficier de ce cadre historiographique qui avance le récit d'une révolution populaire. Sous les auspices d'une analogie phonétique entre les initiales des nom et prénom de l'artiste (H.T.) et du verbe *acheter*, l'injonction performative peinte sur la toile *Buy Télémaque* souligne l'irruption de la consommation dans l'œuvre. Avec son « alphabet d'objets et de personnages⁴⁰ », la radicalité formelle entérine la transition qui s'est produite autour de 1963, depuis que Télémaque a substitué aux formes organiques (têtes de bébés, baudruches évoquant Arshile Gorky) des personnages reconnaissables tels « l'afreux Jojo, Fidel Castro, le nègre de *Banania*⁴¹ ». Construite sur une fracture stylistique entre l'espace dessiné à droite sur fond bleu et la partie réalisée au projecteur à gauche, elle reproduit parmi une série de symboles flottants les visages de Fidel Castro et de Toussaint Louverture, lequel représentait pour Télémaque cette « figure mythique de la lutte contre l'esclavage⁴² ». L'irruption de la notion de mythe interroge, dans la mesure où au sujet de la pertinence de l'expression « mythologies quotidiennes » Télémaque répondait récemment « Quotidiennes oui ! Mythologies, non !⁴³ ». Ce refus désigne la rupture avec l'approche de Bernard Rancillac pour qui tout objet est mythique dès qu'il occupe un rôle dans les mécanismes de croyance, ce qui l'aligne en quelque sorte sur les grandes valeurs occidentales, religion, héroïsme etc.⁴⁴ Qu'il explique avoir peint Toussaint Louverture, cette « figure mythique de la lutte contre l'esclavage », « car il était la seule chose que les Français connaissaient⁴⁵ » démontre que le mythe n'est qu'un moyen, un jalon dans la mise en œuvre d'opérations

38 Michel Vovelle, « L'Historiographie de la Révolution Française à la veille du bicentenaire », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 1, 1988, p. 115.

39 Wald Lasowski, 2015, p. 322.

40 Gassiot-Talabot, 1967, p. 34.

41 Ibid.

42 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

43 Ibid.

44 Rancillac.

45 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.



5 Hervé Télémaque, *Voir ELLE*, 1964, caséine et papiers collés sur toile, 195 × 130 cm, collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

de narration et de mises en exposition qui donnent son sens au *pop*. Cette distinction installe l'œuvre dans une disposition particulière : la transformation des ressources que représentent la célébrité, les médias, l'imaginaire collectif, liés au mythe, en une médiation pour aborder l'histoire personnelle, évoquant irrémédiablement l'identité et l'histoire de l'artiste. L'importance des formes spectaculaires et médiatiques fondatrices du *pop* correspond dès lors à la valeur accordée à la fonction d'incarnation des discours.

En cela, et parce qu'elle épouse les formes d'une idéalisation, une telle approche semble autoriser la terminologie d'icône pour décrire les portraits de Télémaque à forte charge historique. La notion que réactualisent, dans les années 1960, les affiches politiques autant que les posters de stars de la *pop music* s'impose au regard de l'abandon des détails du modelé qui ont pour effet d'embellir le visage des héros et héroïnes, de les transfigurer⁴⁶. La généralité des traits du Jacobin noir, qui pourrait passer pour le fruit d'étapes fictives et successives de reproduction, de multiplication et de diffusion semble matérialiser un désir : voir l'image de Toussaint Louverture – formellement imparfaite car manipulée – atteindre un degré d'ubiquité similaire à celui d'Ernesto Guevara, évoqué en creux par le père cubain que représente Fidel Castro.

Brisant la linéarité du temps, développant la modernité sous-jacente à cette figure, Télémaque compose une vaste toile multicolore, dans laquelle un encart orné de la manchette collée du *Monde* accueille le visage de Toussaint Louverture. La manière dont Télémaque a mis en scène le trope de la célébrité médiatique développe la portée politique du propos. Dans la mesure où la personification par des figures noires était souvent niée, jouer de la représentation de masse vient compliquer les politiques de la représentation et leur appréhension en mettant en cause, en creux, la normativité de la fabrique de la célébrité. Au sujet de *Banania*, qui incluait des *pin-ups*, Télémaque avait souligné comment la typographie du journal symbolisait la découverte d'une libération des femmes face au puritanisme « amer » du *New York Times*⁴⁷. Le modèle des médias met alors en correspondance différentes formes de plaisir : sexuel, esthétique ou lié à la consommation, dont la revue *ELLE* rassemblait les iconographies, se rapportant au plaisir de contempler une célébrité noire.

Comme le révèle la photographie de l'œil, complétant la partie de la toile composée de façon tabulaire, il s'agit de trouver les justes conditions pour porter sur le monde un regard efficace. La métaphore médiatique braque symboliquement un coup de projecteur sur la figure haïtienne dont le portrait assume cependant en propre des ressources picturales jouant une fonction de spectacularisation, qui passe par la couleur. Caractérisé par la peau noire et les deux plumes jaunes sur un bicornes vert pomme, un costume en réserve non-fini blanc et une passementerie rouge, le portrait de profil de Toussaint Louverture contient virtuellement toute la palette de l'œuvre à l'exception du bleu. Dans le Pop art, les incongruités de la couleur, ses décalages avec le dessin s'interprètent généralement comme un commentaire sur ce qui advient de l'image quand elle est reproduite en masse. Mais l'analyse ici peut difficilement faire abstraction des significations raciales disponibles dans l'usage du noir⁴⁸. Si dans le portrait

46 Voir Frédéric Maguet, « Le Portrait de Che Guevara », *Gradhiva*, 11, 2010, pp. 140-161.

47 *Télémaque*, 1998, p. 156.

48 Flatley, 2017, p. 212.

de Toussaint Louverture, Télémaque semble reconduire la correspondance entre la carnation et le pigment, à l'échelle de l'œuvre, les corps qui environnent le portrait mettent en doute cette perspective.

Avec les jambes vertes, féminines, qui pendent comme les appendices d'une super-héroïne mutante, les mains citron ou cyan qui enserrent les bords verticaux du tableau, l'artiste brise les conventions illusionnistes et symboliques des usages de la couleur. Il y oppose ce que David Batchelor appelle dans *Chromophobia* les « couleurs des artistes⁴⁹ », à savoir l'idée que la couleur ne signifie plus la peau. Ce glissement explicite la compréhension que se fait le peintre de l'identité haïtienne : de l'importance de la culture et non du discours racial. Le peintre a expliqué l'usage des couleurs dans ces toiles à l'aune de son expérience du carnaval de Port-au-Prince. « J'aime utiliser les choses dans un grand combat, ça vient de la tradition du carnaval, la façon dont j'use les couleurs. J'utilise trop de couleurs⁵⁰ ». Mais il retient encore l'aspect social : « vous avez tous les pauvres gens » et le caractère libérateur « c'est la seule façon qu'ils ont de s'exprimer eux-mêmes. Ils s'expriment sexuellement, politiquement. C'est la liberté. C'est quelque chose de similaire à ce qui arrive en France en 1968⁵¹ ». L'importance du carnaval s'impose dans l'usage des complémentaires « par la façon dont vous mixer les choses totalement opposés, toutes les couleurs ensemble⁵² ». Du potentiel émancipateur au renversement des valeurs, du discours social à la pulsion, les commentaires de Télémaque sur le carnaval assignent à cette expérience un sens qui recoupe celui du carnavalesque tel que conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). De même qu'au Moyen Âge, le carnavalesque cherchait à détruire les murs entre les cultures savante et populaire, dont la rupture entre la langue vernaculaire et le latin était symptomatique, l'artiste s'en empare comme d'une force de renversement renégociant la place du peuple pour formaliser un monde qui existe au-delà des frontières imposées. Il ne s'agit cependant plus seulement de bouleverser les frontières imposées par l'état ou l'église pour distinguer les nobles et les gens du peuple mais d'atteindre les autres limites qu'impose l'hégémonie culturelle dans la racialisation produite par l'image, entre les Blancs et les non-Blancs. Par le truchement du carnaval et l'usage chromatique affranchi, Télémaque propose ainsi une utopie, où la peinture ne participe plus à la production du schéma racial épidermique dont parlait Fanon, à savoir que la représentation d'une personne ne se réduit à plus aux significations que signale sa couleur de peau.

49 David Batchelor cité in Flatley 2017, p. 203

50 Ibid.

51 Entretien de l'artiste avec l'auteure et Mona Hadler, Villejuif, 29 mai 2018.

52 Ibid.

Conclusion

La production *pop* de Télémaque confirme le constat fait par Kobena Mercer, selon lequel « différentes identités culturelles, nationales et ethniques participèrent au processus de démocratisation de l'art⁵³ ». Elle s'inscrit dans l'histoire complexe de la France des années 1960 au regard du colonialisme, qui – comme l'a noté Kristin Ross – fut marquée par des conditions culturelles spécifiques qui menèrent à la « contradiction » suivante⁵⁴ : la France était à la fois ce pays qui avait conduit l'exploitation des territoires de l'empire et qui était dominé par l'impérialisme américain, augmentant de fait son exploitation des premiers, et sa collaboration avec les seconds. Abordant cette tension de biais, depuis l'espace haïtien d'où il provient et d'une culture antillaise, qui nourrit son sens de la mobilité, Télémaque révèle cette contradiction en faisant des termes aussi complexes que l'« appropriation », la « stratégie » et la « représentation » des réalités investies non seulement d'un point de vue artistique mais aussi irriguées par les gestes qu'il avait à effectuer quotidiennement pour exister sur l'arène de la scène européenne. L'appropriation du Pop art comme catégorie lui fournit une stratégie de représentation viable, qui lui permet d'imaginer comment se représenter dans un monde de l'art blanc sans pour autant renoncer à l'imaginaire antillais. En effet, la façon idiosyncratique par laquelle il occidentalise son langage esthétique ne traite pas seulement des réalités antillaises de manière iconographique mais en acte, à la lumière du guérillero qui capture les armes de l'ennemi pour les retourner contre lui. De ce point de vue, considérer l'homogénéisation que charrie le terme générique *pop* ne revient jamais à éliminer l'altérité de ses contextes variés, bien au contraire. Télémaque balise le chemin pour les artistes – à commencer par le global *pop*⁵⁵ – qui ont cherché à dépasser le dilemme du régional et du global, à travers des formes d'appropriation subversive où les représentations hégémoniques se voient réinvesties de significations personnelles et subjectives.

53 Mercer, 2007, p. 8.

54 Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies*, Cambridge, Mass., 1998.

55 *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, Flavia Frigeri et Jessica Morgan (ed.), cat.exp., Londres, Tate, Londres, 2016.

Positions et contre positions pour l'exposition d'un « sous-continent »

La section « Amérique latine » de la 10^e biennale de Paris (1977)

Annabela Tournon Zubieta

*La Biennale de Paris ne meurt pas le soir où se ferment les
portes des musées parisiens.*

Elle continue à vivre en se divisant et en se multipliant.

Georges Boudaille, directeur de la biennale de Paris

Introduction

Les enjeux posés par le sujet annuel du centre allemand d'histoire de l'art en 2016-2017, « L'art en France à la croisée des cultures », nous semblent appeler la question suivante : comment faire en sorte que le « en France » de l'intitulé, soit entendu comme une perspective partielle, comme un point de vue situé, avec ses intensités et ses lacunes, et non pas comme un lieu neutre, invisibilisé par une autorité qui l'instituerait ?

« Situé » au sens des épistémologues féministes qui, depuis les années 1980, ont montré les avantages et la richesse des arguments qui reconnaissent leurs coordonnées d'énonciation, quelles qu'elles soient¹. Cette méthodologie semble nécessaire afin d'aborder les enjeux de ce qu'on appelle la mondialisation de l'art, notamment via la réécriture de l'histoire de l'art depuis d'autres points de vue que ceux de l'occident, que ce soient ceux de l'Europe et/ou des États-Unis. Mais si cette méthodologie peut s'appliquer à n'importe quel objet, il est cependant des cas où elle s'avère particulièrement attendue. Il en va ainsi des œuvres et événements de l'histoire de l'art à la « croisée des cultures », qui se trouvent de fait, dès leur émergence, à la croisée d'une multitude de points de vue. Cette situation pose non seulement la question de la partialité de ces points de vue, mais également celle de leur impossible exhaustivité et de leur confrontation.

1 Voir Donna Haraway, « Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (automne 1988), p. 575-599.

Tel nous semble être le cas des biennales d'art contemporain, objets bien identifiés dans l'histoire de l'art et des expositions, qui apparaissent comme autant d'objets privilégiés pour faire l'histoire de la mondialisation artistique. Cependant, si certaines biennales reviennent fréquemment dans les études sur l'art et la mondialisation (comme celle de La Havane ou de São Paulo), d'autres apparaissent moins : soit qu'elles aient été antérieures à la question de la biennale comme lieu de la mondialisation de l'art (comme Venise); soit que la problématique de la mondialisation de l'art n'apparaisse pas comme la plus appropriée pour les aborder.

Parmi ces dernières, la biennale de Paris constitue un cas singulier. Précédant les grandes biennales de la mondialisation (la biennale de Paris est créée en 1959 et disparaît en 1985), longtemps considérée comme une biennale ratée (compte-tenu des difficultés qui ont émaillé ses dernières éditions²), voire provinciale (incapable de concurrencer les grandes biennales internationales, et ce faisant, confirmant la place davantage périphérique de Paris sur l'échiquier culturel mondial³), plusieurs historiens de l'art ont cependant relevé son intérêt pour faire l'histoire des scènes artistiques extra-occidentales, notamment celle de l'ex-Europe de l'Est, et partant, pour une histoire décentrée des échanges ouest/est européen et plus largement mondiaux. Dans le catalogue de l'exposition *Les Promesses du Passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'Ex-Europe de l'est*, tenue en 2010 au Centre Pompidou, on pouvait ainsi lire : « Très peu de critiques d'art relevèrent le fait que pour certains pays, particulièrement pour ceux vivant sous un régime politique différent, l'invitation à participer à ces événements [les biennales de Paris] représentait une opportunité extraordinaire de venir rencontrer leurs congénères et d'exposer leurs idées face à un public occidental⁴. »

Si les principes organisant et déterminant la sélection des artistes n'ont pas toujours été à même de permettre la présentation de la scène artistique la plus expérimentale des pays invités (et ont pu, à l'inverse, rendre visibles les artistes « officiels »), il faut cependant souligner que la biennale de Paris a eu un rayonnement international bien plus grand qu'on ne pourrait l'imaginer depuis la France. Si la biennale de Paris peut aujourd'hui être pensée en tant que biennale internationale, et que sa prise en compte permet d'approfondir notre regard sur les enjeux de l'art mondialisé à l'époque contemporaine, c'est bien grâce au rayonnement et à la réception qu'elle a eu à l'international. Autrement dit, l'inter-

2 Voir l'enregistrement sonore de la table ronde organisée « A quoi sert la Biennale ? », avec Catherine Millet, Geroges Boudaille, Daniel Templon, Michel Nuridsany. Paris CNAC GP, 6 octobre 1980. Conservé à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

3 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

4 Christine Macel, Joanna Mytkowska, Micha Schischke, Petresin-Bachelez, *Les Promesses du passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'est* (catalogue d'exposition), Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 198.

nationalisation de la biennale et son intérêt pour une histoire de l'art et le mondialisation, ne peuvent être saisis qu'à condition de se décentrer des points de vue dominants des pays ouest-européens et nord-américains, pour adopter ceux de pays habituellement marginalisés dans les débats sur l'art international.

C'est donc à partir de là, de ces points de vues excentrés, que nous proposons de contribuer à l'histoire de la biennale de Paris, à travers le cas de la dixième biennale en 1977⁵. En effet, c'est lors de cette 10^e édition de la biennale qu'une section spéciale a été dédiée à la jeune création d'Amérique latine, ce qui en fait un cas particulièrement intéressant non seulement pour aborder la question de l'art d'Amérique latine « en France »; mais aussi pour aborder un cas d'histoire connectée⁶, avec la scène artistique locale mexicaine, particulièrement active lors de cette biennale de Paris. Dans cette perspective, nous nous intéresserons d'abord au projet de la section « Amérique latine » proposé par le commissaire d'exposition invité Angel Kalenberg; puis à la biennale de Paris en tant qu'événement en Amérique latine et tout particulièrement au Mexique; pour enfin nous intéresser à la question de la réception en France de l'art d'Amérique latine. Peu prise en compte dans l'histoire mondialisée des expositions, cette « section spéciale Amérique-latine » permet de penser un axe artistique international jusqu'à présent minoré, qui contribuerait de manière originale à une compréhension des transferts et échanges artistiques au-delà des axes consacrés Nord/Sud. Car, si le Mexique apparaît comme un cas limite de « Sud », de même, et a fortiori en 1977, la France n'est déjà plus tout à fait au « Nord ».

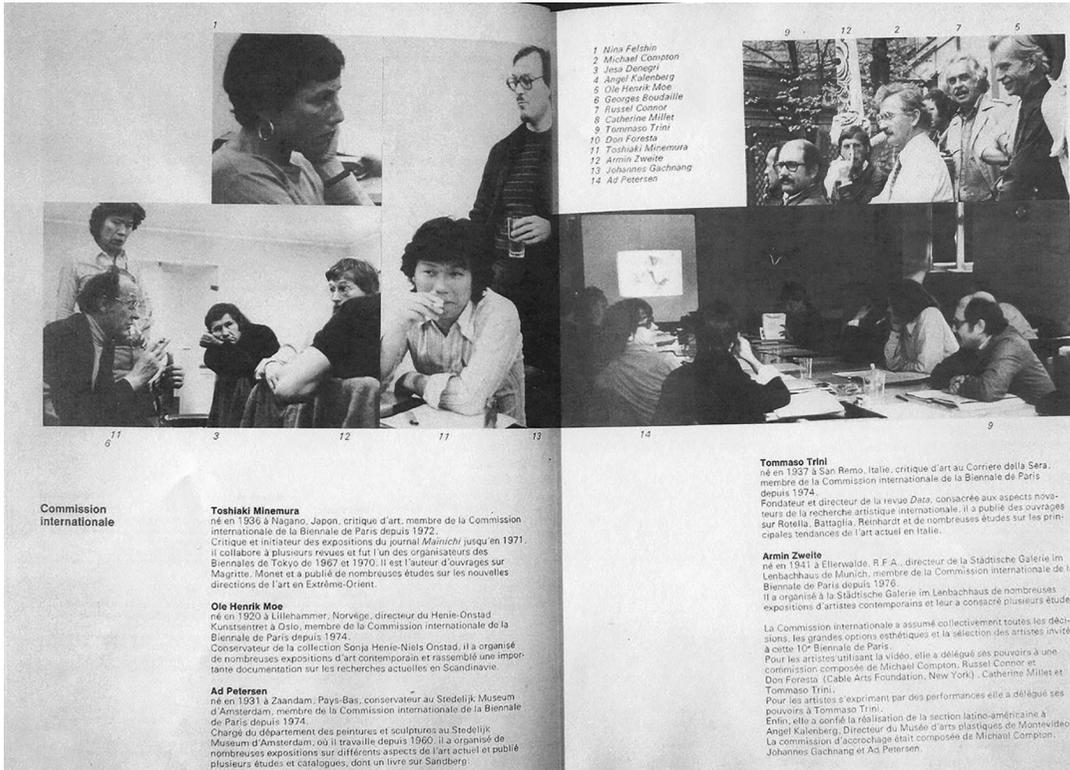
LA BIENNALE DE PARIS ET LA QUESTION DE LA MONDIALISATION

L'internationalisation de la biennale

La question de l'internationalisation de la biennale de Paris (dont le sous-titre était « Manifestation internationale des jeunes artistes ») se pose après 1968, au moment où un mouvement général de questionnement de ce qui fait autorité, y compris dans l'art, incite ses organisateurs à en revoir le mode de fonctionnement. En réponse à cette nouvelle situation, un principe de commission internationale est proposé. Mise en place dès 1971, cette dernière est une instance destinée à sélectionner des dossiers d'artistes pour la biennale. La commission, composée de 12 membres régulièrement remplacés, permettait de sélectionner directement les artistes sans que ceux-ci soient obligés de passer par le tamis national des institutions de leurs pays respectifs. Cependant, la diver-

5 La « 10^e Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes » eut lieu du 17 septembre au 1^{er} novembre 1977 au Palais de Tokyo et au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

6 Voir notamment cet article de l'historien Serge Gruzinski « Les mondes mêlés de la monarchie catholique et autres « connected histories » », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2001/1 56^e année, p. 85-117.



1 La commission internationale. Photographies du catalogue de la 10^e biennale de Paris

sité des propositions, et la difficulté de juger sans les connaître les contextes d'où celles-ci provenaient, avaient décidé les autorités de la biennale à mettre parallèlement en place un autre système de sélection, à partir de 1975 : celui des sections spéciales. Ces dernières consistaient en une exposition indépendante portant sur une scène artistique spécifique, régionale ou continentale, dont les critères de sélection se trouvaient dès lors « externalisés »⁷. Cette section serait confiée à un critique ou commissaire issu de la scène artistique qu'il s'agissait de représenter⁸.

En parallèle à ces deux dispositifs, un réseau international de « correspondants » se constitue progressivement au sein de la biennale, mis à profit par la commission internationale comme autant de guides d'orientation pour sélectionner des artistes provenant de scènes qu'on pourrait qualifier à la fois de

7 En plus de la « section latino-américaine » avaient été « délégués » le choix des artistes utilisant la vidéo (à Michael Compton, Russel Connor, Don Foresta, Catherine Millet et Tommaso Trini), ainsi que ceux « s'exprimant par des performances » (à Tommaso Trini). Voir le catalogue de la 10^e Biennale : Georges Boudaille (dir.), *10^e biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, Paris, 1977, p. 9.

8 Lors de la précédente édition de la Biennale en 1975, la section spéciale avait été consacrée aux peintres paysans chinois du district de Houshien, en République Populaire de Chine.

locales et d'internationales. Les commissaires de l'exposition *Les Promesses du passé*, déjà citée, soulignaient d'ailleurs l'importance de ce réseau et des personnalités le constituant pour le fonctionnement de la biennale : « Les intervenants qui demeuraient au fil des éditions, et dont le nombre ne cessait d'augmenter, néanmoins, étaient les « correspondants », un groupe de consultants artistiques venus de la planète entière. Par exemple, pour la 9^e édition en 1975, figuraient parmi ces consultants Jindrich Chaloupecky, célèbre critique d'art tchèque dont les écrits sur Duchamp et le rôle spirituel des artistes ont inspiré des générations d'entre eux ». Concernant l'Amérique latine, on ne peut qu'abonder dans ce sens : ainsi, les correspondants de la biennale de 1977 étaient toutes des personnalités très actives (et aujourd'hui, des figures importantes de l'histoire de l'art de ces pays), qu'il s'agisse du théoricien péruvien exilé au Mexique Juan Acha, du directeur de musée brésilien Walter Zanini, ou de la Mexicaine Helen Escobedo, directrice de musée et artiste.

Lors de la dixième biennale de Paris en 1977, on compte 102 correspondants. 88 sont nommés dans le catalogue « général » – dont aucun Latino-américain –, auxquels il faut ajouter les 13 correspondants latino-américains dont les noms, suivis du pays qu'ils ont renseigné, figurent dans le supplément au catalogue « Amérique latine ». Si les 12 membres de la commission internationale ne représentent que 10 pays⁹, grâce à ces correspondants le nombre de pays renseignés augmente considérablement : on trouve ainsi à la fin du catalogue « général » de la 10^e biennale de Paris les adresses des correspondants, ce qui permet d'ajouter aux pays représentés par la commission internationale la Turquie, le Canada, la Hongrie, la Pologne, la République Démocratique d'Allemagne, la Belgique, l'Irlande, la Portugal, l'Australie, la Tchécoslovaquie, l'Inde, le Danemark, la Finlande, l'Autriche, la Suède, Israël et la Nouvelle-Zélande. Enfin, il faut ajouter à cela les quelques pays – Islande, Grèce, Espagne et Corée du Sud – représentés par des artistes directement sélectionnés par la commission, provenant de pays non couverts par les correspondants.

Ces enjeux propres à la question de la mondialisation des mondes de l'art sont abordés dans un texte du catalogue écrit par la critique d'art Catherine Millet, membre de la commission internationale, intitulé : « Quand une manifestation internationale se pose la question de l'internationalisme...¹⁰ » (le terme « internationalisme » n'ayant plus ici le sens politique, marxiste, qu'on pourrait lui prêter, mais anticipe bien celui de « mondialisation »). Dans ce texte, la

9 En 1977, la commission internationale est composée de Georges Boudaille (également délégué général de la Biennale), Michael Compton (Angleterre), Jesa Denegri (Yougoslavie), Nina Fleshin (Etats-Unis), Johannes Gachnang (Suisse), Catherine Millet (France), Toshiaki Minemura (Japon), Ole Henrik Moe (Norvège), Ad Petersen (Pays-Bas), Tommaso Trini (Italie), Armin Zweite (République Fédérale d'Allemagne). Le caractère international de cette commission pouvait donc être interrogé depuis les pays non-occidentaux, et plus spécifiquement ceux apparentés au « Tiers-Monde ».

10 Catherine Millet, « Quand une manifestation internationale se pose la question de l'internationalisme... », dans Georges Boudaille, *10^e Biennale de Paris, op. cit.*, p. 20-24.

critique d'art expose, non sans paradoxes, la situation nouvelle d'une manifestation internationale comme la biennale (internationale et occidentale, est-il souligné), face à des œuvres qui sont jugées soit comme ne se rattachant à aucune tradition locale : « la question de l'internationalisme des styles comme conséquence de l'internationalisation de l'information. De Los Angeles à Belgrade, on produit le même « art conceptuel » à base de Kodacolor qui ne laisse aucune chance à la couleur locale ! ». Soit qui déroutent par leurs spécificités : « C'est souvent avec un étonnement immense que la plupart d'entre nous voyait arriver le dossier d'un aquarelliste suisse ou celui d'un groupe texan, décorateur de Cadillac. C'est en faisant entièrement confiance aux seuls commissaires qui les présentaient, en respectant leur caractère inclassable dans nos schémas, qu'ils ont finalement été retenus ».

C'est ce dilemme, mettant en déroute les « schémas » occidentaux sans pour autant motiver leur reformulation, qui explique la création d'une section à part, confiée à la responsabilité d'un commissaire d'exposition dont la légitimité viendrait d'être originaire des pays concernés : « Plus délibérément, la commission avait déjà reconnu ses limites à juger d'une situation aussi éloignée que celle de l'Amérique latine et avait préféré confier une carte blanche à un unique responsable, Angel Kalenberg ». Grâce à l'adoption de cet échelon régional, les limites d'une sélection nationale étaient ainsi contournées (l'affranchissement vis-à-vis des institutions locales) tout en conservant un point de vue issu de la région concernée. Cependant, les difficultés propres à cette échelle de sélection n'étaient ni anticipées ni réfléchies.

L'Amérique latine à la biennale de Paris

La présence de l'Amérique latine à la biennale de Paris ne date pourtant pas de cette année 1977. En effet, si les artistes latino-américains (et les correspondants) sont absents de la première édition de la biennale en 1959, à partir de la deuxième édition en 1961, ils seront présents à toutes les éditions. Concernant les enjeux « régionaux » de représentation, on pourrait reprendre, en l'adaptant à l'Amérique latine, la question formulée dans le titre d'un article également publié dans le catalogue de cette biennale, écrit par le critique d'art japonais Toshiaki Minemura : « Pourquoi les Japonais et les Sud-Corréens sont-ils les seuls asiatiques qui participent à la biennale de Paris¹¹ ? ». La question pourrait en effet légitimement être transposée à l'Amérique latine. Par exemple, pourquoi les Mexicains et les Brésiliens sont-ils les seuls latino-américains participant régulièrement à la biennale de Paris ? Pourquoi les artistes des caraïbes et de l'Amérique centrale ne sont-ils que rarement invités ? L'Argentine, le Brésil,

11 Toshiaki Minemura, « Pourquoi les Japonais et les Sud-Corréens sont-ils les seuls asiatiques qui participent à la Biennale de Paris ? » dans Boudaille, *op. cit.*, p. 32-35.

le Chili, le Mexique, l'Uruguay, le Venezuela (tous représentés lors de cette 10^e biennale), tiennent ainsi le haut du pavé, et apparaissent comme les plus représentatifs de l'Amérique latine et son art¹².

LA JEUNE CREATION LATINO-AMERICAINE MISE À L'HONNEUR

Le projet de section « Amérique-latine » d'Angel Kalenberg

Angel Kalenberg, directeur du musée national d'arts plastiques à Montevideo en Uruguay, commissaire de la section Amérique latine en 1977, avait déjà participé à la biennale à plusieurs reprises en tant que « correspondant »¹³. Dans son *Projet pour la section latino-américaine de la X^{ème} biennale de Paris*, conservé aux archives de la critique d'art à Rennes, Kalenberg en souligne les deux enjeux principaux. Il s'agit d'une part de présenter une sélection de jeunes artistes d'Amérique latine introduite à partir d'une définition de l'art latino-américain; d'autre part, de les présenter selon un point de vue latino-américain : « Pour la première fois, une exposition internationale de l'importance de la biennale de Paris se propose de rendre compte de ce phénomène historique, anthropologique et culturel qu'est l'art latino-américain. Pour la première fois aussi, cette présentation de la jeune création latino-américaine se fait selon une optique latino-américaine ¹⁴ ».

Cependant, dès la première page de son projet, Kalenberg précise qu'un langage spécifiquement latino-américain ne va pas de soi, s'inscrivant en cela dans la lignée des débats qui agitaient alors la scène théorique de l'art d'Amérique latine dans les années 1970. À de nombreux égards, le projet de Kalenberg s'éclaire à la lumière de ces débats continentaux, lesquels anticipent les discussions des années 1990 sur la question identitaire dans l'art, à l'instar des positions « contre l'art latino-américain » d'un Gerardo Mosquera¹⁵. L'un des moments clés de ces débats avait été un symposium organisé

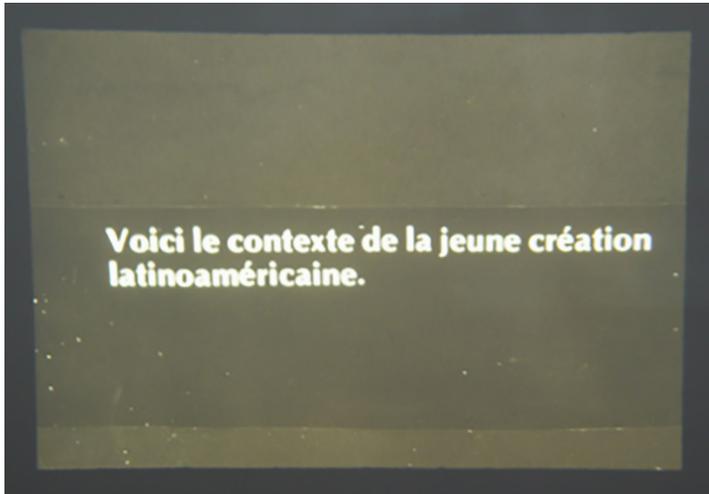
12 Ainsi la Bolivie, la Colombie, le Costa-Rica, de Cuba, l'Equateur, le Guatemala, le Nicaragua, le Panama, le Paraguay, le Pérou, la République dominicaine, le Salvador, et l'Uruguay sont aussi présents quoique plus aléatoirement, ce qui pourrait notamment s'expliquer par le fait que l'activité économique et politique de ces pays est moins influente sur le plan international que la série des 6 premiers cités. Le seul pays dont il n'est pas fait mention est l'Honduras, ainsi que les pays des caraïbes, parents pauvres de l'art d'Amérique latine à la biennale. On notera en contrepoint, à propos du Mexique, représenté à toutes les biennales hormis la première, la participation répétée de certains artistes (Arnold Belkin ou Gilberto Aceves Navarro) exposés dans trois éditions au moins. Comme si cette logique de « représentativité » se déclinait à différents niveaux.

13 Angel Kalenberg avait développé un réseau professionnel officiel en France, comme en atteste sa participation à un volume publié par l'Unesco sous la direction de l'historien de l'art Damian Bayón (alors basé en France) : *América látina en sus artes*, Paris/Mexico, Unesco/Siglo Veintiuno Editores, 1973.

14 Angel Kalenberg, « Au jour le jour » (texte de présentation), dans « Projet pour la section latino-américaine de la Xème Biennale de Paris. », 21 pages, p. 1. Archives de la Critique d'Art, Rennes.

15 Gerardo Mosquera a écrit plusieurs textes sur ces questions, notamment, « Against Latin American Art », ultérieurement publié dans Nikos Kotsopoulos (éd.), *Contemporary Art in Latin America*, Londres, Black Dog Publishing, coll. « Art World Series », 2010.

à l'Université du Texas à Austin en octobre 1975¹⁶. Pour les participants du Symposium d'Austin, il ne s'agissait pas de mettre en question l'existence (impossible à nier) d'un art en Amérique latine, mais plutôt d'interroger son caractère «latino-américain». Ainsi, pour la théoricienne et critique d'art Marta Traba¹⁷, l'art latino-américain n'existe pas en tant qu'ex-



2 Diapositive du diaporama de Ángel Kalenberg pour présenter la section «Amérique latine» à la 10^e biennale de Paris

pression spécifique : pas parce qu'il n'y aurait pas d'identité latino-américaine spécifique, mais parce que cette identité serait mise à mal par l'impérialisme culturel occidental, en particulier étasunien. Dès lors, l'art d'Amérique latine serait un art sans identité propre, voire dérivatif, témoignage de la «colonisation» des formes culturelles et plastiques, latino-américaines.

Le projet de Kalenberg est influencé en particulier par Traba, qu'il ne cite pourtant jamais. Kalenberg évoque à plusieurs reprises une des dimensions

16 Damián Bayón, *El Artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.

17 Théoricienne de l'art et écrivaine d'origine argentine mais qui fit la majeure partie de son parcours en Colombie, Marta Traba fut une figure clé des débats sur l'art et la critique latino-américaine de l'art dans les années 1960 et 1970. Située du côté d'un modernisme considérant les valeurs humanistes de l'art mises à mal par l'industrialisation de la culture, elle s'est interrogée sur la place, l'autonomie du langage de l'art latino-américain dans le contexte de la Guerre Froide, marqué par les politiques développementistes et par l'émergence du «Tiers-Monde». Elle défendait l'idée que, dans un contexte économique de dépendance de l'Amérique latine vis-à-vis de l'Occident, l'existence d'un art latino-américain ayant une expression propre était compromise. Voir notamment *Dos Décadas Vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, coll. «Arte y pensamiento», 2005, dont j'ai traduit deux chapitres en français «Etats-Unis versus Amérique latine» et «À la recherche du signe perdu» publiés dans Diane Scott (dir.), *Revue Incise*, n° 3, septembre 2016.

structurantes de la pensée « géoesthétique¹⁸ » de Traba, qui est sa vision d'une Amérique latine divisée entre espaces ouverts et espaces fermés. En effet, pour elle, cette dernière est composée de pays d'émigration, d'une part, influencés par l'art occidental, et d'autre part, de pays avec une plus forte population indigène propice à l'émergence d'une « esthétique de la résistance ». Cependant, là où Traba construit un argument à partir d'une situation historique et technologique cernée de près, en faisant de nombreuses références au contexte marqué par la Guerre Froide, et en mobilisant aussi bien des notions des théories de la communication que des sciences sociales et en particulier des théories de la dépendance¹⁹, Kalenberg élabore une modélisation de la production artistique transhistorique, dépolitisée et qui peine à introduire les enjeux de l'art récent.

Kalenberg décide en effet de prendre une autre voie afin de cerner la réalité latino-américaine. Loin de toute approche historique, sociale, politique, le contexte de la production artistique est chez lui réduit à une série d'éléments physiques qu'il présente comme autant de fondamentaux. Ainsi pose-t-il comme question inaugurale à son projet : « L'Amérique latine dispose-t-elle d'éléments pertinents pour l'articulation d'un langage propre ? La lumière – l'espace – le temps – l'image – l'expression de la réalité latino-américaine²⁰. » Dans les pages suivantes, intitulées « schéma du projet », Kalenberg développe sa méthode et sa théorie. Sa proposition consiste à réaliser « une exposition des modalités de la communication entre l'artiste, son œuvre et ses instruments, l'histoire, le destinataire, le contexte. » Pour chaque modalité de cette relation, il s'agit de montrer les « artistes clés » qui témoignent au mieux de chaque modalité identifiée. Ces différentes modalités sont au nombre de trois : les modes subordonné, indépendant, cosmopolite.

Le mode subordonné signifie dépendance et soumission à la métropole (comme l'art colonial), où la copie est définie comme unique possibilité de relation à l'art de la métropole. Il classe dans cette catégorie les œuvres qui s'apparentent à la peinture indigéniste, à la peinture naïve, mais aussi à l'abstraction. Selon Kalenberg, ce sont des œuvres produites pour les touristes. « Elles sont des actes de démission ». Le mode cosmopolite est lui aussi assimilé à un mode « néo-colonialiste ». Les nouvelles tendances de l'art cosmopolite que sont l'art pop ou l'art conceptuel, par exemple ne permettent pas d'identifier une production donnée en

18 Si ce type de perspective est antérieur à la mondialisation des années 1990, cette dernière connaît depuis de nombreux développements. Par exemple chez l'historien Thomas DaCosta Kaufmann, notamment « La géographie de l'art : historiographie, questions et perspectives », in Kantura Quirós et Aliocha Imhoff, *Géo-esthétique*, Paris, éditions B42, 2014, p. 145-155.

19 Parmi les auteurs les plus cités des théories de la dépendance (théories du champ des sciences sociales soutenant que le développement des pays du Nord, loin de conduire à celui des pays du Sud, ne cesse au contraire de produire leur sous-développement et leur dépendance à l'égard de ceux du Nord), voir les écrits d'André Gunder Frank, ou encore ceux de l'ancien président du Brésil (1995-2003), Fernando Henrique Cardoso.

20 Angel Kalenberg, « Au jour le jour », *op. cit.*, p. 2.

tant qu'art latino-américain. A ce titre, Kalenberg, tout comme Traba, considère ces formes comme étant de simples dérivés, placés sous l'influence des États-Unis et de l'Europe occidentale. Ce n'est pas l'art des copistes mais l'art des suiveurs, de celles et ceux qui acceptent «les règles du jeu» au risque de s'éloigner de «l'histoire des siens». Ainsi, ces artistes créent dans un style international, qui peut être le fait de tout un chacun, et pas seulement des Occidentaux, souligne-t-il encore. Selon Kalenberg, leur unique solution est l'exil. Ils s'adressent au marché de l'art et à l'histoire de l'art de la métropole sachant que, «l'histoire de l'art s'écrit en métropole». Ce mode sera représenté dans l'exposition à travers les artistes proposés par le curateur Walter Zanini (Gabriel Borba, Artur Matuck, Paulo Herkenhoff, Carlos Zilio), une des rares personnalités latino-américaines citées dans son projet. Enfin, le mode indépendant est présenté comme une réponse «consciente» à la situation de sous-développement de l'Amérique latine après la Seconde Guerre mondiale. C'est le mode que Kalenberg estime le plus pertinent. Il connaît trois variantes : 1) l'art de la provocation ; 2) l'art magique ou populaire ; 3) l'organicisme (que Kalenberg qualifie de «version maniériste du baroque»). L'art de la provocation consiste, dit-il, à «décongeler la manière de voir habituelle ainsi que le mode de pensée politique», à «déranger les structures sociales par ses actions». Il sera producteur de situations : «En passant de l'objet (stable, réservé à l'élite) à la situation (instable, illégale et populaire) on voit apparaître un phénomène nouveau : le public devrait se transformer en protagoniste et coparticipant de la création.» Mais c'est aussi le mode de l'artisanat populaire : des décorations dans les minibus argentins, du carnaval brésilien, etc.

Comme on le voit, ces trois catégories sont poreuses et intègrent de nombreuses passerelles. Pour ne faire que deux remarques : «l'abstractionnisme» que Kalenberg classe dans le «mode subordonné» pourrait tout à fait être considéré comme une forme cosmopolite ; de même que l'indigénisme pourrait être considéré en tant qu'art magique et populaire dans le mode indépendant. Ces catégories que Kalenberg souhaiterait contextuelles glissent du fait que finalement, son point de vue est transhistorique ; il revient sans cesse aux fondamentaux que sont pour lui la lumière, l'espace, le temps, l'image, sans qu'on ne sache comment ces catégories sont abordées – ce qui l'éloigne des théories de Marta Traba. Kalenberg s'inscrit davantage dans une démarche essentialiste, qui consiste à chercher des sources exclusivement latino-américaines à l'art contemporain du continent. C'est dans ce sens qu'on peut comprendre la remarque suivante : «Il sera opportun de montrer à l'intérieur de la partie dédiée à l'art cinétique l'évolution qui va du rythme des dessins de la céramique Inca jusqu'à la peinture de Soto, Cruz Diez, Le Parc en passant par Torres García et par les groupes de la revue Arturo et Art Concret Invention (Carmelo Arden Quin).» Que les cinétiques aient réalisé une grande partie de leur trajectoire en Europe, que Torres García lui-même ait participé à plusieurs mouvements d'avant-garde européens, ne retient pas son attention, car c'est une généalogie sans chemins de traverse que Kalenberg souhaite dresser. Ainsi, l'optique

latino-américaine évoquée dans son introduction ne consiste pas en un point de vue situé, mais une source exclusive et excluante, qui empêche de saisir la complexité de l'art d'Amérique latine, ses dissensions et ses contradictions, tout autant innervé de courants indigènes que de modernité européenne.

Contextualiser la jeune création latino-américaine

Dans la même volonté de « présenter le plus objectivement possible les chemins que l'on découvre à parcourir l'œuvre des créateurs latino-américains » et surtout de « contextualiser » les œuvres – maître mot de son projet –, Kalenberg évoque à plusieurs reprises un dispositif « audiovisuel » qui viendrait compléter l'exposition. En effet, parmi les activités projetées par Kalenberg, étaient initialement évoquées des journées consacrées à la poésie concrète, des activités autour de la musique latino-américaine, ainsi qu'à plusieurs reprises un « audiovisuel », ou « décor audiovisuel » ou encore une « documentation photographique » destinée aux visiteurs de la biennale en France. De tous ces projets annexes, seul cet audiovisuel, qui prend finalement la forme d'un diaporama, est mené à bien.

La production de ce diaporama est assez exceptionnelle. Il témoigne du caractère expérimental du champ théorique de l'art dans les années 1970, et des passerelles entre les formes employées par les artistes et celles employées par les théoriciens pour développer leur pensée. Il consistait en trois projections simultanées, avec trois carrousels. Il présentait un ensemble de 250 diapositives mêlant images et intertitres (de courts textes en lettres blanches sur fond noir). L'ensemble produisait une triple projection horizontale, synchrone, en jouant sur les combinaisons images/textes, puisque selon les rythmes de projection une, deux, trois, diapositives pouvaient être projetées en même temps, produisant différentes combinaisons entre images et textes. Au cours du diaporama, différentes vues des mêmes objets ou des mêmes sites se répètent sans ordre apparent. On pourrait sommairement classer les images selon la typologie suivante : 1) sites naturels; 2) images anthropologiques; 3) sites archéologiques; 4) productions artistiques et rituelles préhispaniques; 5) croquis, dessins faits par des explorateurs européens dans les Amériques; 6) architecture moderne (en particulier Notre-Dame-de l'Apparition d'Oscar Niemeyer à Brasilia); 7) arts populaires, artisanat; 8) œuvres d'artistes latino-américains modernes (les Muralistes mexicains et Torres García); 9) œuvres des artistes contemporains invités²¹. Du côté des intertitres, on retrouve les fondamentaux du projet de Kalenberg : « Le temps »; puis « L'espace »; et enfin « L'image ». Les textes évoquent la question de la colonisation avec « Ses richesses arrachées », celle de l'architecture et des matériaux primitifs de construction : « L'argile – archi-

21 Les artistes de l'exposition qui apparaissent dans le diaporama sont : Códice; Edgar Alvarez; Miguel-Angel Bengochea; Americo-Juan Castilla; Ana-Mercedes Hoyos; Artur Matuck; Cildo Mereiles; Hugo Sbernini.

tecture/L'argile – poterie/Et aussi la peinture ». À travers les derniers intertitres, apparaît la question du langage à travers celle des images hiéroglyphiques et de l'alphabet : « Des images – cosmogonies/Des images – mythes/Des images – fable », et « L'alphabet imposé/Des signes/Des lettres/“Codices” ». L'intertitre « Et dans ce contexte, la jeune création latino-américaine » revient régulièrement au cours du diaporama.

Conçu au départ comme une ressource informative, la complexité du dispositif lui donne un statut de pièce autonome, dont l'usage en tant que guide ou « mode d'emploi » de l'exposition et des œuvres exposées, laisse à désirer. Notons que seuls huit des cinquante quatre artistes participant apparaissaient dans le diaporama. Le diaporama échoue donc à « contextualiser » les œuvres exposées, bien qu'il permette de tisser des liens, surtout formels, au sein d'un large corpus renvoyant au discours de Kalenberg sur l'Amérique latine.

Cependant, malgré son caractère expérimental, on peut s'interroger sur la manière dont le diaporama « produit » le contexte latino-américain appelé de ses vœux par Kalenberg. On pourrait dans ce sens poser la question : ce diaporama offre-t-il un montage dialectique ? Propose-t-il une « connaissance par le montage » pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman²², ou au contraire, propose-t-il un montage qui offre peu de pistes de réflexion au-delà des analogies formelles ? En un sens Kalenberg n'exploite pas les possibilités offertes par le dispositif qu'il invente. Les œuvres sont placées dans la longue durée, au-delà de l'histoire moderne elle-même, pour revenir aux époques préhispaniques. Mais les articulations entre les œuvres contemporaines et anciennes ne sont pas développées : la colonisation est seulement celle des Espagnols. Les quelques œuvres contemporaines mobilisées sont engluées dans un tout homogène, dans une temporalité qui ne connaît ni les ruptures ni les discontinuités de l'histoire humaine, tout comme aucune référence n'est faite aux soubresauts, alors récents, vécus sur le territoire latino-américain.

LA BIENNALE DE PARIS, UN EVENEMENT AU MEXIQUE ET EN AMERIQUE LATINE

Comme le dit Georges Boudaille, délégué de la biennale depuis 1971 : « La biennale de Paris ne meurt pas le soir où se ferment les portes des musées parisiens. Elle continue à vivre en se divisant et en se multipliant. » Et nous pourrions ajouter : elle ne commence pas à vivre le jour où elle ouvre ses portes à Paris. La biennale de Paris fait événement avant, après, et ailleurs qu'à la biennale et qu'à

²² Voir notamment le chapitre « L'image-malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps », dans Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 85-155.

Paris. C'est cet aspect diffracté de la biennale – en particulier, entre divers pays – qui en fait un événement mondialisé. Ainsi, la 10^e biennale de Paris, « ouvre » t-elle en quelque sorte six mois avant son inauguration parisienne, dans la ville de Mexico où un appel à projets pour des groupes de jeunes artistes est communiqué à travers la directrice du Musée Universitaire de Sciences et d'Arts, Helen Escobedo. En effet, simple correspondante pour la biennale, en liaison avec Angel Kalenberg, cette dernière va non pas communiquer son expertise de la scène de la jeune création mexicaine, mais produire un appel à participation destiné à des groupes exclusivement. La participation des groupes mexicains à la 10^e biennale de Paris sera un événement au Mexique, car il va mettre en lumière une nouvelle scène artistique qui n'avait pas encore accédé, ou seulement marginalement, aux institutions artistiques. Paradoxalement, alors que ce cas n'est pas entré dans les annales de l'histoire de la biennale de Paris, il a fait date au Mexique, car il signe le début de ce qu'on a appelé le « mouvement des groupes », qui marquera l'histoire de l'art des années 1970 et l'art contemporain au Mexique. Déclenchant la polémique autour de la légitimité de Kalenberg à proposer un panorama de la jeune scène artistique d'Amérique latine, c'est aussi un cas qui a produit beaucoup de documentation, au sens où il a motivé lettres, tribunes, articles de journaux, livres, et même d'œuvres d'art.

La sélection des groupes

En juillet 1976, quatre groupes d'artistes mexicains sont choisis par Helen Escobedo – directrice du Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) et elle-même artiste²³ – pour participer à la 10^e biennale de Paris : Proceso Pentágono, Suma, le Taller de Arte e Ideología (TAI) et Tetraedro, lesquels réunissent plus de trente participants à eux quatre²⁴. Simple correspondante chargée de relayer l'appel à projets de la biennale au Mexique, Helen Escobedo endosse ainsi un rôle de curatrice s'octroyant un pouvoir qui n'était pas le sien. D'une

23 Sous la direction de Helen Escobedo de 1969 à 1982, situé sur le campus de l'Université Nationale (UNAM), ce musée a été un lieu crucial pour l'émergence de jeunes artistes et de nouvelles pratiques expérimentales au Mexique. Helen Escobedo fut une sculptrice importante de la génération de la « ruptura », emblématique du modernisme des années 1950-1960.

24 Ces quatre groupes représentaient diverses formes de collectifs : Proceso Pentágono provient de la réunion de trois artistes qui s'étaient rencontrés à l'école d'art (La Esmeralda) avec l'artiste Felipe Ehrenberg. Suma est l'émanation d'un groupe de l'École Nationale d'Arts Plastiques (ENAP) de peinture murale réuni sous la responsabilité de l'artiste Ricardo Rocha. Le Taller de Arte e Ideología (TAI) réunissait les étudiants (aussi bien des théoriciens que des cinéastes et des artistes) d'un séminaire alternatif d'esthétique et de philosophie marxiste de l'UNAM, animé par le critique Alberto Hajar. Enfin Tetraedro, formé autour du jeune artiste à succès Sebastián (ayant déjà participé à la Biennale en 1969 avec l'artiste Hersúa avec le groupe « Arte Otro ») réunit des sculpteurs, encore étudiants la plupart, ayant un travail lié à l'architecture, dans la lignée de l'école géométrique mexicaine incarné par le mouvement de la « ruptura ».

part, elle ne communique pas une liste d'artistes possibles mais propose une sélection définie, d'autre part, elle ne choisit que des groupes. Ce faisant, elle réactive l'échelle nationale comme principe de sélection, accusant une faille dans le fonctionnement de la biennale qui prétendait, grâce à la commission internationale, et grâce à la section spéciale, s'affranchir de cet échelon. Cette prise de pouvoir n'est pas non plus sans effet du côté des artistes participants. Elle constitue un événement perturbateur à l'occasion duquel les hiérarchies instituées sont fragilisées et trouvent par là même, une occasion de se reconfigurer. La prise de pouvoir d'Escobedo est en effet validée par les quatre groupes qu'elle a sélectionnés sans Kalenberg. Six mois avant qu'elle ouvre ses portes, la biennale existe déjà en tant qu'espace symbolique dans lequel s'affirme une nouvelle génération d'artistes.

Ce ralliement tactique à Escobedo ouvre une brèche qui permettra dans un second temps aux groupes d'attaquer Kalenberg et sa prétention à représenter « de manière organique un panorama de la jeune création de nos pays²⁵ ». Prétention à laquelle les groupes opposent la diversité, mais aussi les clivages politiques internes à l'Amérique latine. Car il s'agit surtout d'accuser la position, sociale et politique, de Kalenberg, considéré par les groupes comme un fonctionnaire de la dictature, du fait de ses fonctions de directeur du musée national d'arts plastiques à Montevideo. L'Uruguay connaissait alors un régime dictatorial puisqu'un coup d'État avait mis en place un régime militaire en juin 1973, et que depuis l'instauration du plan Condor dans le Cône Sud en novembre 1975 la répression s'était intensifiée²⁶, ciblant aussi les artistes comme nous le verrons. Ce ne sont pourtant pas directement ces enjeux internationaux, mais la manière dont ils se traduisent dans le contexte artistique mexicain, qui suscite la mobilisation des Grupos. Les positions vont en effet se cristalliser autour de la création d'un cinquième groupe, Códice. Ce dernier peut être considéré comme l'élément déclencheur de la politisation des groupes car il court-circuite l'autorité d'Escobedo en faveur de Kalenberg et au détriment de l'autonomie des groupes. C'est par ce biais que les enjeux discursifs relatifs à la question d'un « art latino-américain » vont s'inscrire dans le monde de l'art mexicain.

25 Voir la lettre de Kalenberg du 10 décembre 1976 publié dans Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, Mexico, Libro Acción Libre, 1980, p. 15. Nous reviendrons à cet ouvrage à la fin de cet article.

26 La répression s'était intensifiée dans le Cône Sud après l'accord de l'Uruguay (coup d'État en juin 1973) pour participer à l'Opération Condor (officiellement de 1975 à 1978, mais la coordination des services secrets et de la répression existe dès 1973, et se prolonge jusque dans les années 1980). Voir John Dinges, *Les années Condor. Comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2005, ainsi que l'article de Pierre Abramovici, « "Opération Condor". Cauchemar de l'Amérique latine », dans *Le Monde Diplomatique*, n° 566, 2001/5.

Le groupe Códice

Le 26 janvier 1977, un article paraît dans le quotidien *El Sol*²⁷, annonçant qu'un autre groupe a été sélectionné pour représenter le Mexique à Paris : « *Un "Códice" Colectivo Para la Décima Bienal de París* » (« un codex collectif pour la dixième biennale de Paris »). Comportant de nombreuses d'erreurs²⁸, l'article met ostensiblement en avant le groupe Códice, proposé par Carla Stellweg, directrice de la revue *Artes Visuales* du Musée d'art moderne, et son projet de peindre « un "códice" qui leur servira de manifeste et de présentation pour la biennale »²⁹. Códice est à la fois le nom du groupe et celui de l'œuvre produite



3 Mariana Rivera Velazquez du groupe Códice, peignant le Códice devant le musée national d'anthropologie, diapositive du diaporama de Ángel Kalenberg

-
- 27 Cet article est accompagné de deux photographies où l'on peut voir les membres de Códice peindre collectivement leur *Códice*. Cette mise en scène est reproduite, à quelques variantes près, dans tous les documents concernant ce groupe. Utilisant la fonction indiciaire de la photographie, ces photographies sont les seules preuves de l'existence de ce groupe improbable, dont l'une des membres, Carmen Parra, vivait alors à Paris.
- 28 L'article présente la section latino-américaine de la Biennale comme une section de peinture, oublie de mentionner le groupe Taller de Arte e Ideología (TAI), affirme que quatre groupes (au lieu de cinq) représenteront le Mexique, et fait plusieurs erreurs concernant les artistes participant au groupe Códice.
- 29 La performance a lieu sur l'esplanade du Musée national d'anthropologie, dont le bâtiment a été construit en 1964 par le célèbre architecte Pedro Ramírez Vázquez, et qui demeure l'un des symboles du modernisme d'Etat mexicain. Voir à ce sujet le travail de l'artiste contemporain Eduardo Abarroa, *Destrucción total del museo de antropología*.

pour la biennale. Plus largement Códice, signifie «codex» soit les différents systèmes d'écriture hiéroglyphique de l'Amérique avant la colonisation. Mais c'est aussi celui d'une certaine conception de l'art d'Amérique latine contraire aux positions des groupes. En évoquant le projet du groupe de «récupérer les sources d'inspiration anciennes de l'art préhispanique pour donner lieu au témoignage que le códice constitue» [p. 21], l'article se fait le relais d'un discours que les groupes identifient à raison comme celui du Musée d'Art Moderne, dont le modèle est celui de Marta Traba, mais aussi d'Ángel Kalenberg.

Códice en est l'illustration littérale. L'article paru dans *El Sol*, qui présente ce dernier, récupère ainsi différents aspects de ce discours moderniste. La question du dessin, au cœur de la pensée de Traba, est notamment mise en avant comme médium privilégié pour témoigner de la réalité. Elle l'est aussi en tant que médium gardien d'une certaine authenticité puisqu'il viendrait, selon ce discours, puiser dans d'authentiques racines préhispaniques. De même, la thèse selon laquelle l'Amérique latine, en tant que région dépendante ou néo-colonisée, ne disposerait pas d'expression artistique propre, est évoquée :

«Avec la réalisation de ce “Códice” les auteurs se proposent avant tout de rendre compte de leur condition latino-américaine comme de témoigner de leur position socio-anthropologique, sachant que s'il n'existe pas aujourd'hui d'“art latino-américain” qui ait ses propres caractéristiques et ses propres définitions, il existe bien une problématique latino-américaine issue des conflits produits par les relations sociales injustes dont pâtissent les peuples.»³⁰

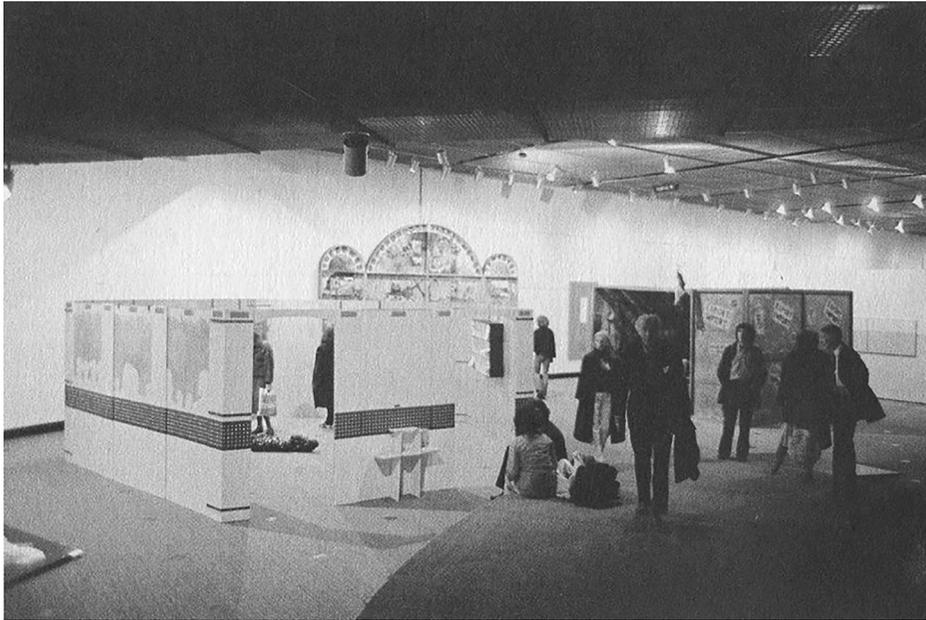
Carla Stellweg à l'origine du groupe Códice est également correspondante pour la biennale. Avec la proposition du groupe Códice, elle entre en jeu en tant qu'autorité concurrente d'Escobedo, et alliée de Kalenberg, bien que le caractère groupal de la sélection ne soit à aucune moment remis en question. La sélection de Códice rompt ainsi l'unité de la «représentation mexicaine» de Escobedo. En défaisant le positionnement tacite des quatre groupes déjà sélectionnés, elle provoque la radicalisation de leur position.

La contre-exposition et le contre-catalogue

Créé de toutes pièces pour la biennale, Códice entraîne chez les quatre autres groupes – Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro – une réaction de distinction et l'occasion pour eux de s'appropriier le sens du mot

30 Mireya Floch, «Un “Códice” Colectivo Para la Décima Bienal de Paris», dans *El Sol de México*, 26 janvier 1977. Cet article reprenait plusieurs morceaux d'une lettre de Carla Stellweg adressée à Georges Boudaille, reproduite dans Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*

« Grupo » (groupe). Dans un premier temps, les groupes se servent de Códice comme modèle de définition, par la négative, de ce que serait un *groupe*, car Códice réunit des artistes qui ne travaillent pas ensemble par conviction (mais qui sont réunis par Stellweg pour participer à la biennale). Ensuite, cette redéfinition leur permet, par contrecoup, d'affirmer leurs positions à travers une série de prises de position publiques, en particulier dans la presse. Certes, c'est Escobedo – conseillée par Juan Acha et Alberto Híjar, deux figures majeures du monde de l'art mexicain dans les années 1970³¹, également correspondants de la



4 Vue de l'exposition Presencia de México en la X Bienal de París, au Museo Universitario de Ciencias y Artes, campus de la UNAM, Mexico

biennale – qui avait décidé que le travail en groupe serait la condition pour participer à la biennale. Mais de la même manière qu'Escobedo s'était appropriée la sélection mexicaine dans le cadre de la section latino-américaine, les groupes s'approprient le critère – groupal – de sa sélection.

31 Juan Acha, péruvien, arrive en exil à Mexico en 1971 où il collabore avec la revue *Plural* d'Octavio Paz, et avec la revue *Artes Visuales* (dirigée par Carla Stellweg) du Musée d'art moderne. Sur Juan Acha se référer aux travaux de Miguel Lopez et Emilio Tarazona, notamment « Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970 », accessible en ligne : https://www.academia.edu/7748506/Otra_revoluci%C3%B3n_posible._La_guerrilla_cultural_en_el_Per%C3%BA_de_1970 (consulté le 17 janvier 2019). Alberto Híjar, fut un critique d'art et enseignant d'esthétique marxiste fondateur pour de nombreux artistes et militants de cette génération.

Le conflit avec les autorités de la biennale infléchit non seulement les discours mais aussi la proposition artistique proposée à l'été 1976³². En décembre 1976, les Grupos apprennent en effet, par une lettre de Kalenberg³³, que toutes les pièces exposées transiteront par Montevideo avant d'être envoyées à Paris. Craignant que les autorités uruguayennes ne censurent leurs œuvres, ils refusent cet envoi général, et parviennent à obtenir des autorités mexicaines le transport séparé de leurs œuvres. Peu après cette première tension, les groupes décident de fabriquer un double de chacune de leurs installations. En accord avec Helen Escobedo, il est alors décidé de monter un projet d'exposition parallèle de la biennale au Museo Universitario de Ciencias y Artes, que cette dernière dirige. La sélection mexicaine d'Escobedo y sera présentée, mais sans le groupe Códice. Cette exposition, intitulée « México en la X bienal de jóvenes de París » ouvrira le 5 septembre 1977, soit 11 jours avant l'ouverture de la biennale à Paris.

Cette sécession par rapport à la section Amérique latine d'Angel Kalenberg, et a fortiori par rapport à la biennale, est entérinée et réaffirmée à travers la réalisation d'un « contre-catalogue »³⁴ de l'exposition « double » mexicaine, et de leur exposition en France (puisqu'au moment de la fabrication du catalogue ils tentent d'obtenir que leurs œuvres soient exposées séparément dans la biennale). Le projet de publier ce contre-catalogue, intitulé *Presencia de México en la X Bienal de París*³⁵ vient renforcer les oppositions, car il publie plusieurs éléments très critiques envers Kalenberg, et envers les autorités françaises de la biennale de Paris.

Le livre, d'un format presque carré (21 × 22 cm) en noir et blanc avec une couverture en couleur, de 60 pages, est édité par l'Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), aux fonctions équivalentes au Ministère de la culture en France.

32 Proceso Pentagono avait proposé un « Pentagono » formé par cinq cimaises délimitant un espace destiné composé d'objets indexant les pratiques de terreur du pouvoir. Il évoquait en particulier, la question de la disparition politique. Suma proposait une pièce à mi-chemin entre l'installation et la sculpture, faite de matériaux récupérés et d'objets populaires, évoquant les autels populaires. Le Taller de Arte e Ideología proposait une installation hybride dont le titre *Import-Export*, posait la question des échanges internationaux inégaux. On pouvait aussi y voir une vidéo (réalisée par Andrés de Luna, membre du groupe), où un critique sportif répondait en 9 minutes à la question : « Selon vous, en quoi le football est-il indispensable à l'humanité ? ». Tatraedro, enfin, proposait une série de documents à mi-chemin entre la sculpture et l'architecture, qui tentaient d'élargir le champ de la sculpture au monument et à l'urbain, avec de nombreuses références à des figures préhispaniques.

33 Grupo Proceso Pentagono, *op. cit.*, p. 15.

34 L'expression « *contracatálogo* » est du groupe Proceso Pentagono. On la trouve in Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*, p. 4. Sur la question du livre d'artiste comme contre-espace voir l'article de Kate Linker de 1980, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », traduit en français dans la *Nouvelle Revue d'Esthétique*, Paris, PUF, n° 2, 2008, p. 13-17.

35 Grupo Proceso Pentagono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, *Presencia de México en la X bienal de París, 1977. Representación enviada por el instituto nacional de bellas artes y exhibida simultáneamente en el museo universitario de ciencias y artes, unam*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.

Fabriqué sous la direction des quatre groupes, celui-ci prolonge symboliquement le contre-espace mexicain, en excluant Códice, mais aussi en s'émancipant du reste de l'exposition de Kalenberg dont il n'est fait aucune mention. On y trouve, publiés à la fois en espagnol et en français, trois textes critiques (dont un texte d'Alberto Híjar, à la fois correspondant de la biennale, membre d'un des groupes ainsi que « Comisionado por los grupos » tel que s'est précisé dans l'ours du contre-catalogue), des textes des artistes, des courtes biographies des groupes (dans le cas des groupes Suma et TAI), des photographies des artistes, des dessins, et des reproductions des œuvres exposées (seulement pour le TAI).

Mais ce livre est surtout une réponse au projet de catalogue de Kalenberg. En effet, ce dernier souhaitait inviter Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Claude Levi Strauss et Severo Sarduy dans la partie du catalogue de la biennale qui serait consacrée à la section Amérique latine³⁶. Soit deux stars de la littérature latino-américaine internationale, le fondateur de l'anthropologie structuraliste, et un écrivain anticastriste exilé en France. Un panel d'auteurs jouissant d'un grand prestige en France, mais également – et c'est à cette position non revendiquée, idéologique, que le contre-catalogue souhaite répondre – un panel d'auteurs plutôt de droite³⁷. Une série de lettres sont alors envoyées à des personnalités de gauche : Gabriel Garcia Marquez, bien connu pour ses liens avec le régime cubain, Julio Cortázar alors exilé à Paris, Mario Benedetti célèbre pour ses positions communistes, et Carnero Checa, écrivain en exil. Dans les lettres d'invitation destinées aux auteurs, les groupes partagent leur argumentaire politique, ainsi que des éléments sur ce qu'ils nomment « l'affaire Kalenberg » (passant presque sous silence les œuvres)³⁸. Ce contre-catalogue ne contient pas de textes de critique d'art spécialisés donc, mais des textes portant sur les enjeux politiques soulevés par la biennale. Le but est notamment d'invalidier la figure de l'écrivain en tant que critique « naturel » des artistes, et en tant qu'ambassadeur privilégié de son pays (comme pouvait l'incarner Octavio Paz). D'un côté, les groupes renvoient les auteurs pressentis de Kalenberg à leurs engagements

36 Seul Severo Sarduy, auteur du texte « Un baroque en colère » sera finalement publié avec le texte « Aujourd'hui et maintenant » d'Angel Kalenberg. Notons que Sarduy était un collaborateur régulier d'*Art Press*, et que l'un de ses ouvrages les plus importants, *Barroco* (Paris, Gallimard, 1991) sera traduit en français par Jacques Henric.

37 Aucun des auteurs, hormis Jorge Luis Borgès, était expressément à droite. Jorge Luis Borgès avait soutenu le président au Mexique, Gustavo Díaz Ordaz, après le massacre des étudiants le 2 octobre place de Tlatelolco à Mexico. Severo Sarduy, cubain, était exilé en France en tant qu'homosexuel. Octavio Paz n'adopta des positions libérales droitières qu'à partir des années 1970, tournant incarné par la création en 1976 de sa revue *Vuelta* (retour).

38 En témoigne l'extrait d'une lettre envoyée à Gabriel Garcia Marquez lequel, avec l'historien chilien exilé au Mexique Alejandro Witker, acceptera d'y contribuer : « Si jamais tu acceptais, nous ne souhaitons pas que tu fasses référence à des questions d'ordre plastique, comme tu peux l'imaginer, mais que tu écrives avec une totale liberté sur les aspects concrets dont doit traiter une production culturelle engagée. Nous faisons appel à toi car nous croyons qu'en tant que producteurs intellectuels nous prenons position par rapport à des intérêts communs. » Voir Grupo Proceso Pentagono, *op. cit.*, p. 68.

politiques; tandis que de l'autre, ils demandent aux auteurs qu'ils invitent de ne pas faire de critique d'art. Le court texte de Gabriel García Marquez, qui sera d'ailleurs repris plusieurs fois par la presse en France, répond à ces attentes. En effet, il partage avec le lecteur, et plus largement avec le public, les rouages et les enjeux politiques de l'exposition. En voici un extrait :

« Cependant, après avoir mûrement pensé, ces peintres, sages en plus d'être jeunes, considérèrent que ne pas participer à la biennale présentait deux aspects négatifs. L'un était de laisser le champ libre à l'adversaire qui s'empresserait d'en profiter. L'autre était de favoriser l'idée injuste que tous les peintres participants au concours sont au service du fascisme en Amérique latine. De telle sorte que leur décision finale me semble correcte : participer dans un espace physique et politique propre, et avec ce catalogue de déclarations. Si j'étais peintre, et jeune, bien sûr, je me trouverais à leurs côtés³⁹. »

Les débats initiés par Marta Traba sur l'existence d'un art latino-américain autonome, appropriés par Kalenberg, trouvent ainsi leur prolongement au niveau de la critique d'art⁴⁰. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'interroger s'il existe un art latino-américain ou pas, mais s'il existe ou pas une critique latino-américaine de l'art. Les deux sont liés : l'existence d'un art latino-américain dépend d'une critique capable de situer dans un contexte spécifique, latino-américain, les œuvres d'art dont elle entreprend la critique. Ce faisant, les groupes apportent leur propre réponse aux interrogations concernant l'émergence de la figure d'un critique d'art professionnel, affranchi de la figure moderne du critique-écrivain. Au moment même où les critiques demandent à se spécialiser (en se distinguant de la figure de l'écrivain mais aussi celle du journaliste culturel et de l'universitaire⁴¹), les artistes demandent, quant à eux, à élargir leur champ d'action et de compétences. Ce sont donc aussi des questions de statut qui sont mis en jeu par la biennale.

39 *Presencia de México...*, *op. cit.*, p. 11.

40 Le projet de Angel Kalenberg va également dans ce sens : il s'achève en revendiquant la place nouvelle d'une critique d'art spécialisée en Amérique latine. Dans le dernier paragraphe de son article « Hoy por Hoy » (traduit dans le catalogue par « Aujourd'hui et maintenant ») ce dernier écrivait : « Arrivés à ce point, nous nous risquons peut-être à avancer un seul et timide pronostic. L'art latino-américain, et surtout le jeune art latino-américain, devra réclamer des critères critiques également jeunes et latino-américains [...]. C'est là aussi l'ambition de notre projet pour la Section Latino-américaine de cette dixième Biennale de Paris. » Voir Georges Boudaille, *10^e Biennale de Paris. Amérique latine (supplément au catalogue de la 10^e biennale de Paris)*, Paris, 1977, p. 2-6.

41 Voir Bayón (dir.), *América en sus artes*, *op. cit.*

L'affaire de la « Bienal X » : l'incarcération des artistes Clemente Padín et Jorge Caraballo

Mais d'autres éléments, originaux pour un catalogue, y sont aussi publiés. Par exemple, une lettre échangée avec un artiste uruguayen au cours de la préparation de la biennale.

La lettre de l'artiste uruguayen, (Clemente Padín, identifié postérieurement), est publiée anonymement et en partie caviardée. L'anonymat est d'ailleurs mise en exergue à travers une mention en bas de page : « Evidemment, pour garantir la sureté de la personne, il fallait omettre leur nom et références personnels [*sic*]⁴² » Dans cette lettre (fig. 5), ce dernier écrit :

« En Uruguay, depuis 1970, personne n'expose dans les circuits officiels pour des raisons évidentes, ce qui entraîne la création d'une fausse image de l'"art" uruguayen (pour ainsi le nommer). La division a atteint un point tel que je ne connais aucun des arrivistes actuels, et n'ai nullement envie de les connaître. Hier, j'étais avec... [caviardé] ; je lui ai parlé de ta lettre, mais, tout comme moi, il ignore la méthode, la nomination de A.K. et les candidats possibles. Il faut supposer que l'Uruguay ne sera représenté par personne, car A.K. connaît bien quels sont ceux qui pourraient y aller (mais qui n'accepteraient pas) et ceux qui aimeraient y aller (mais ce serait honteux)... Pour finir, je dois éclaircir un point, au cas où je n'aurais pas été suffisamment clair. S'ils nomment quelqu'un d'ici pour Paris, c'est que cette personne est en parfait accord avec la politique culturelle, sociale et économique pratiquée dans notre pays⁴³ »

À partir de décembre 1976, les quatre groupes, et notamment l'artiste Felipe Ehrenberg du groupe Proceso Pentágono, entament une intense activité de correspondance avec des artistes et des curateurs d'Amérique latine. Menant l'enquête sur Angel Kalenberg, et sur son implication avec le régime militaire en Uruguay, instauré suite à un coup d'État le 27 juin 1973, les artistes multiplient les contacts afin de s'informer sur « Qui est Ángel Kalenberg ? », pour reprendre le titre d'une lettre ouverte écrite par Ehrenberg, qui circulera dans la presse et marque le début des hostilités⁴⁴. Ehrenberg a déjà une longue trajectoire, notamment dans les réseaux du mail art, ce qui a facilité ses multiples contacts

42 Voir *Presencia de México en la X Bienal de París 1977*, Mexico, INBA, 1977, p. 6. Les traductions en français sont celles du catalogue.

43 Voir *Presencia de México en la X Bienal de París 1977*, *op. cit.*, Les traductions en français sont celles du catalogue.

44 Felipe Ehrenberg, « ¿Quién es Ángel Kalenberg ? », reproduite dans Grupo Proceso Pentágono, *Expediente Bienal X*, *op. cit.*, p. 27-31

Montevideo, [REDACTED] de 1977

Amigo Felipe:

El jueves recibí tu carta con el planteo sobre la BIENAL de jóvenes de París. Te confieso que para mí es toda una novedad, lo referente a dicho evento. [REDACTED] imagen de nuestro ambiente.

En Uruguay desde 1970 nadie expone en circuitos oficiales por lógicas razones, por lo tanto se creó una pseudoimagen con respecto al "arte" uruguayo (por así nombrarlo). La división alcanzó al punto que no conozco a ningún arribista de los actuales, ni deseo tampoco conocerlos. Ayer estaba con [REDACTED] y le comenté tu carta, pero él al igual que yo desconocía el método, el nombramiento de A.K. y los posibles candidatos. Es de suponer que el Uruguay no será representado por nadie, ya que A.K. conoce bien quiénes podrían ir (pero no aceptarían) y quiénes desearían ir (pero sería vergonzoso).

De todas maneras [REDACTED]

Para terminar, te aclaro una cosa, por si no fui muy claro. Si nombran a alguien de acá para París, es porque esa persona está un todo de acuerdo a la política cultural, social y económica que se impone en nuestro país.

Estimado Felipe, te mantendré al tanto de lo que suceda -aunque ya ves- estabas tú más informado que nosotros.

Un abrazo.
[REDACTED]

Para garantizar la seguridad del autor de esta carta, ha sido necesario omitir su nombre y toda referencia personal.

5 Lettre de Clemente Padín adressée à Felipe Ehrenberg, publiée dans le contre-catalogue Presencia de México en la X Bienal de París

mis à profit pendant la biennale⁴⁵. En lien avec des artistes de la scène conceptualiste d'Uruguay, plusieurs lettres sont donc échangées avec Clemente Padín, ainsi qu'avec l'artiste Jorge Caraballo. Selon Padín, la nouvelle de cette section spéciale, organisée dans la plus grande discrétion en Uruguay, aurait motivé

45 Ehrenberg avait participé à la revue de poésie El Corno Emplumado avec Margaret Randall à New York à la fin des années 1960. Puis avec Marta Hellion, David Mayor, Chris Welch et Madeleine Gallard, Ehrenberg avait participé à la création du groupe et maison d'édition d'artistes Beau Geste Press, dans le Devon en Angleterre où il a vécu plusieurs années au début des années 1970. Voir Donna Conwell, « Beau Geste Press », *Getty Research Journal*, n° 2 (2010), p. 183-192, ainsi que Vania Macías Osorno, « Schmuck y la Beau Geste Press : Todos somos uno », accessible en ligne : <http://reflexionesmarginales.com/3.0/schmuck-y-la-beau-geste-press-todos-somos-uno/> (consulté le 17 janvier 2019).

le projet d'organiser une « contre-biennale » à New York⁴⁶. Padín et Caraballo avaient commencé à y travailler. Mais surveillés de près par les services de renseignement uruguayens, ce projet ne put être mené à bien.

Le 23 août 1977, soit un peu plus de quinze jours avant l'ouverture de la biennale à Paris, les artistes Clemente Padín et Jorge Caraballo sont emprisonnés à Montevideo. Dans un article publié sur le travail de ce dernier et notamment sur ses activités pendant la biennale de Paris, la chercheuse Fernanda Nogueira écrit, d'après un entretien avec l'artiste⁴⁷ :

« La raison la plus probable de sa détention – que [Clemente Padin] a pu déduire des interrogatoires qu'il a subit sous la torture, ainsi que des témoignages de ses camarades du Mexique – aurait été son activité d'opposition à la section Amérique latine de la 10^e biennale de Paris, en 1977⁴⁸. »

La gravité des faits contraste avec les enjeux politiques de la biennale de Paris, en France, et produisent une forte dissonance avec les propos de Georges Boudaille qui écrivait encore, le 3 mai 1977, aux groupes mexicains :

« Conformément au règlement de la biennale “une liberté complète d'expression est accordée aux jeunes créateurs invités”. Cette liberté comporte évidemment le droit d'exprimer ses opinions politiques quelles qu'elles soient. Il reste que la biennale est une manifestation artistique et non politique. En ce qui concerne vos opinions personnelles sur Monsieur Kalenberg, je vous en laisse la responsabilité⁴⁹ ».

Les artistes mexicains semblent n'avoir appris la nouvelle qu'avec un délai, après l'ouverture de la biennale à Paris à laquelle plusieurs d'entre eux, grâce à une aide de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, ont pu assister. À Paris, ils distribuent leur contre-catalogue dont, rapidement, les exemplaires sont interdits et récupérés par les services diplomatiques uruguayens. Le groupe français Untel, notamment, ainsi que l'hebdomadaire *Politique Hebdo*, dirigé par Raoul-Jean Moulin, en poursuivent la distribution en solidarité, bravant l'interdiction⁵⁰.

46 Mon échange d'email avec Clemente Padín, 14 mai 2011. Ainsi que l'article de Clemente Padín, « Dictadura o clamoreo en el Uruguay », <http://www.thefileroom.org/publication/padin.html> (consulté le 17 janvier 2019). Clemente Padín ne sera libéré que deux ans et trois mois plus tard, fin 1979, et restera en liberté surveillée jusqu'en 1984.

47 Voir Fernanda Nogueira, « El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal », dans Mauricio Marcin (cord.) *Artecorreo. Circa 1966-1991*, México/Barcelone, Museo de la Ciudad de México/RM Verlag, 2011, p. 77-85. Ainsi qu'Elena Lespes Munoz, « Clemente Padín, la subversion du mot et de l'objet », dans *Artelogie*, n° 6 | 2014. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1286> (consulté le 17 janvier 2019).

48 Ma traduction.

49 *Presencia de México en la X Bienal de París. Op. cit.*, p. 14.

50 Mon entretien avec Philippe Cazal, 27 mai 2011.

L'incarcération de Clemente Padín et Jorge Caraballo va cependant rapidement faire parler d'elle, partout dans le monde, même si ses motivations – l'organisation d'une contre-biennale de Paris et à New York – ne sera que rarement évoquée. Avec le soutien de l'ONG Amnesty International, alertée grâce au soutien de nombreux artistes des réseaux de mail art, une campagne de soutien réclamant leur libération va être menée. En France, le poète et performeur Julien Blaine publie un supplément à sa revue *Doc(k)s* – « *L'Écho des Doc(k)s. Journal d'annonces, poétiques, artistiques et littéraires* » – pour soutenir les artistes, le 1^{er} avril 1978. Des réalisations graphiques d'artistes internationaux sont publiées sur les 4 pages du supplément. En introduction à ce numéro, Julien Blaine évoque son voyage, en 1975, en Amérique du Sud, et la condition exilée ou clandestine des poètes et artistes latino-américains :

« Dans l'hiver de Montevideo, je donnais des nouvelles des poètes chiliens, uruguayens, paraguayens immigrés. Guillermo Desler en Bulgarie, Haraldo Gonzales à travers les pays africains, Ulises Carrión au Pays-Bas, qui en Angleterre, qui dans les pays de l'Est... qui ailleurs. Bien peu, bien rare ont pu rester dans la terre d'asile of France. "Nous nous resterons ici." L'un s'appelle Clemente Padín, et l'autre Jorge Caraballo. C'est pas Borges ni García Marquez, c'est pas Neruda ni Vargas Llosa, mais pour l'Amérique du Sud, pour la poésie d'aujourd'hui et du futur c'est au moins aussi important... »

Comme si Blaine avait anticipé le conflit des figures qui allait se poser avec la Biennale, ou plus simplement, qu'il utilisait lui aussi de manière tactique les noms des « étoiles » des cultures d'Amérique latine pour attirer l'attention sur les jeunes artistes.

Conclusions

Deux ans après les événements, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*⁵¹ est publié. Livre d'artiste réalisé par le groupe Proceso Pentagono, il est édité en 1980 par Libro Acción Libre, telles qu'ont été rebaptisées les éditions Beau Geste Press une fois relocalisées au Mexique. Produit sous la responsabilité des artistes Felipe Ehrenberg et Lourdes Grobet, il prolonge le contre-catalogue édité pour la biennale de Paris. Plus qu'un livre d'artiste, il constitue en réalité une archive très complète de « l'affaire » de la biennale. Y sont publiés articles de presse, correspondance, documents tels que télégrammes et missives officielles, photographies; le tout annoté par le groupe Proceso Pentágono qui en signe aussi la préface. Dans ce livre, on trouve des

⁵¹ Grupo Proceso Pentagono, *Expediente Bienal X. Op. cit.*

documents sur les activités à Paris des trois groupes : Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología (TAI), le groupe Tetraedro ayant pris ses distances à son arrivée à Paris. On apprend ainsi qu'ils délivrèrent plusieurs conférences notamment à l'école sociologique interrogative, animée par le Collectif d'Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot), ainsi qu'à l'Institut Franco-Chilien de Paris, animé par des exilés chiliens. Lors de l'une de ces réunions, avait été écrit et signé un « Acta de proposiciones generales » (Acte de propositions générales) en quatre points, où la nécessité de créer « *un frente amplio contra el imperialismo y sus aliados* » (un front ample contre l'impérialisme et ses alliés) était posée. Une déclaration de solidarité des « artistes latino-américains résidant à Paris, signataires de la II Déclaration de La Havane » (dont Julio Le Parc et Julio Cortázar), avait aussi été produite⁵². Les artistes se référeront également à ces « réunions fraternelles entre Latino-américains de l'intérieur et Latino-américains de l'extérieur », soit ceux partis en exil, comme l'origine de ce Frente, qui sera créé à leur retour au Mexique par les trois groupes. Cette dimension de l'histoire permet de se rendre compte que le cliché de Paris comme « capitale de l'Amérique latine⁵³ », restait encore valable à la fin des années 1970, bien après que New York ait « volé » la place de Paris en tant que capitale internationale des arts. Mais plutôt que d'y voir une tradition séculaire inaltérée, il nous semble qu'elle attire l'attention sur le fait qu'après 1968, compte-tenu de l'onde de choc du « Mayo francés » (mai 68), Paris était un lieu habité par de très nombreux artistes, critiques et personnalités du monde de l'art venus du monde entier. Compte-tenu des régimes autoritaires qui s'étaient mis en place au même moment en Amérique latine et tout particulièrement dans le Cône Sud, la présence des Latino-américains de Paris prenait, qu'ils aient été contraints à l'exil ou pas, de plus dramatiques connotations⁵⁴. En outre, les activités de ces différents mondes trouvaient sans doute l'occasion de se réunir et de s'intensifier lors de manifestations telles que la biennale de Paris⁵⁵.

Selon les artistes, la biennale fut une expérience positive car, comme *l'Expediente* le pose clairement, les groupes s'en sont servi « comme il se doit » c'est-à-dire, politiquement. Or si cette politisation leur a donné un statut (celui de producteurs, plutôt qu'artistes, que confirme la création du Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura au retour de Paris), elle les a aussi placés aux marges du champ de l'art, et par là-même, de son histoire. La réception française sur le moment est à ce titre éloquente : encensés par la presse de gauche,

52 Grupo Proceso Pentágono, *Op. cit.*, p. 109-111.

53 Voir notamment Jean-Claude Villegas, *Paris. Capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

54 Voir Isabelle Plante, *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

55 C'est aussi le cas de figures majeures de l'art conceptuel étasunien, tel que Seth Siegelaub. Voir Sara Martinetti, « La révolution de "première main" : le voyage de Seth Siegelaub au Portugal en mai 1975 », *May*, n° 11, 10/2013.

identifiés à un discours de protestation tiers-mondiste, la réception politique des groupes en France n'est pas allée de pair avec une réception artistique⁵⁶. Le délégué général de la biennale Georges Boudaille pouvait ainsi écrire, en novembre 1977 : « Les groupes mexicains *Pentagono*, *Suma* et *Taller de arte e ideologia* crient la protestation et la révolte contre toutes les atteintes à la liberté dans leur pays et ailleurs. Ils emploient un langage plastique très simple à base d'objets et d'images assemblés avec passion et une ferveur parfois naïve »⁵⁷. C'est dire si une dépréciation esthétique peut conduire à neutraliser politiquement une position, et combien les clichés sur l'art latino-américain en tant « qu'art engagé » invitent à se pencher sur le poids de la différence culturelle.

Dans ce sens, le cas de la participation mexicaine à la section « Amérique latine » de la 10^e biennale de Paris nous enseigne que la mondialisation de la biennale de Paris, ou plutôt que l'histoire de la biennale de Paris au prisme de ses récits mondialisés, est aussi une histoire des asymétries de points de vue, considérés comme autant de jugements. Il est tout de même paradoxal qu'un des cas les plus documentés de l'histoire de la biennale, ait intéressé si peu les chercheurs jusqu'ici. Sans doute, les artistes ont-ils leur part dans cette marginalisation, dans la mesure où leur position de producteurs les invitait à faire l'histoire en récupérant un travail qui aurait dû incomber aux critiques et aux historiens de l'art. Mais cette position des artistes en leur temps n'explique pas tout. L'onde de choc de l'incarcération des artistes Padín et Caraballo et l'ampleur de la campagne de soutien y ont peut-être aussi leur part. La gravité des faits impliqués par cette biennale permet aussi de penser qu'en se politisant à une échelle inédite, son histoire ait été « sortie » de l'histoire de l'art. Or, en s'ouvrant à l'histoire d'autres pays et d'autres conceptions de l'art, le champ de l'art dans la mondialisation doit se montrer capable de faire aussi une place à l'histoire des tensions, des incompréhensions voire des violences qu'a pu susciter, et que continuent de susciter, la rencontre entre les cultures.

56 Voir notamment Raoul-Jean Moulin, « 10^e Biennale information et discussions » dans *L'Humanité* du 16 septembre 1977 et son article « contre-catalogue pour l'exposition d'un sous-continent » dans *politique hebdo*, hebdomadaire (n° du 26 septembre au 2 octobre 1977); ainsi que Jean-Luc HEN... et Nathalie Mei, « Douze scénarios pour une exposition. Au palais de Tokyo à Paris, 10^e Biennale des jeunes artistes » dans *Libération*, 27 sept 1977, avec un encadré « Import-export. Les Latino-américains ».

57 Dans *Reflets de la 10^e Biennale de Paris*, exposition réalisée par le groupe S.M.V., salle Robert Desnos à Ris-Orangis, du 19 novembre au 28 décembre 1977, p. 2. Seules les œuvres des groupes *Proceso* *Pentagono*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, ainsi que du groupe français Untel et de l'artiste Raymonde Arcier y furent exposées. En 1978, le Musée d'art moderne de Strasbourg accueillera une exposition des « œuvres sélectionnées de la manifestation internationale de jeunes artistes », sans inclure les groupes.

Crédits photographiques

Couverture

© tous droits réservés

Frontispices

p. 5 : © Museo Xul Solar

p. 9 : Crédit photographique : © Alain Leprince / Roubaix, musée la Piscine

p. 84 : © domaine public / photo : Émilie Goudal

Introduction (Elvan Zabunyan)

p. 14 : © HOME (Cornerhouse)

p. 18 : © tous droits réservés

Rémi Labrusse

ill. 1 : © 1982 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / photo : Peter Willi

ill. 2 : © Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf / Rainer Herrmann, München

ill. 3 : © domaine public (Henry Thomas De La Beche, Awful Changes, 1830)

ill. 4 : © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

ill. 5 : © domaine public

Marie Mauzé

ill. 1 : © domaine public (Anonyme, Le Monde au temps des Surréalistes, publiée dans la revue Variétés en juin 1929)

ill. 2 : © domaine public

ill. 3 : © Association Atelier André Breton (Bibliothèque Jacques Doucet. Avec la permission d'Aube Breton-Elléouët)

ill. 4 : © Collection particulière. Publié dans la revue Neuf.

ill. 5 : © Pacific and Atlantic Photos Ltd.

ill. 6 : © Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

ill. 7 : © Photo : Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais - © Gilles Ehrmann

Joseph McGonagle

ill. 1-3 : © HOME (Cornerhouse)

Diana B. Wechsler

ill. 1-5 : © Wechsler Family Archive

ill. 6 : © William Forsythe Akademie der Künste (AKD) Berlin 2016/17 / photo : Andreas FranzXaver Süß

Émilie Goudal

- ill. 1 : © domaine public (Jean Alazard, Cent chefs-d'œuvre du musée national des Beaux-Arts d'Alger, Paris, Arts et métiers graphiques, 1951, coll. bibliothèque INHA) / photo : Émilie Goudal
- ill. 2 : © Archives nationales France / photo : Émilie Goudal
- ill. 3 : © domaine public / photo : Émilie Goudal

Laura Karp Lugo

- ill. 1 : © domaine public (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington D.C., cph 3f03712; LC-USZC2-3712)
- ill. 2-3 : © domaine public (Fonds de la photothèque, Buenos Aires, Archivo General de la Nación)
- ill. 4 : © Museo Xul Solar

Judith Rottenburg

- ill. 1 : © tous droits réservés
- ill. 2 : © domaine public (National Archives US, 559020; H-HN-AA-11C-3)
- ill. 3 : © tous droits réservés / photo : Judith Rottenburg

David Sadighian

- ill. 1-2 : © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris
- ill. 3 : Rights holder: Richard Morris Hunt Papers. Source: Scan of Figure 31, page 80, in Joan Ockman, ed., Architecture School (Cambridge, MA: MIT Press, 2012)
- ill. 4 : © The Tuskegee University Archives, Tuskegee University
- ill. 5 : © Duke University Archives, David M. Rubenstein Rare Book & Manuscript Library

Nicolas Schaub

- ill. 1-4 : © domaine public (coll. part.)
- ill. 5-7 : Crédit photographique © Alain Leprince / Roubaix, musée la Piscine

Marine Schütz

- ill. 1 : © Hervé Télémaque
- ill. 2 : © tous droits réservés / © photo : Marine Schütz
- ill. 3 : © Hervé Télémaque / collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie
- ill. 4 : © Hervé Télémaque / © Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Sandra Pointet
- ill. 5 : © Hervé Télémaque / collection particulière Courtesy Galerie Louis Carré & Cie

Annabela Tournon Zubieta

- ill. 1 : © domaine public (Georges Boudaille (dir.), 10e biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes, Paris, 1977, p. 9)
- ill. 2 : © domaine public
- ill. 3 : © domaine public (Mariana Rivera Velazquez du groupe Códice, peignant le Códice devant le musée national d'anthropologie, diapositive du diaporama de Ángel Kalenberg)
- ill. 4 : © domaine public (Vue de l'exposition Presencia de México en la X Bienal de Paris, au Museo Universitario de Ciencias y Artes, campus de la UNAM, Mexico)
- ill. 5 : © domaine public (contre-catalogue Presencia de México en la X Bienal de Paris)

Malgré nos recherches, certains ayant droits n'ont pas pu être retrouvés. Si vous êtes l'auteur ou l'ayant droit d'une illustration, n'hésitez pas à nous contacter.

Cet ouvrage constitue la somme des réflexions, discussions et constructions menées au DFK Paris dans le cadre du sujet annuel « Les arts en France à la croisée des cultures » (2016/2017). De traversées en retransversées, les recherches développées cette année ont fait corps avec le monde actuel. En dépassant l'eurocentrisme, elles ont pensé toutes les formes d'hégémonies et les conséquences des histoires coloniales, soulignant dans les contextes africains, américains, asiatiques, européens et océaniques que la création et l'engagement artistiques et intellectuels appartiennent aux mobilités de la mondialité. Le présent ouvrage explore la prise en compte de ces données par l'histoire de l'art. Il propose d'analyser sa fonction en tant que discipline affirmant les chemins de traverse, la désorientation, le fragment, le dépaysement, ici et maintenant, ailleurs et ici.