

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 les 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 fautive 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 Excmo. 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.