

le branchement de l'individuel sur le politique et l'agencement collectif de l'énonciation.»

[25] Voir Benjamin Buchloh, « The Sculpture of Everyday Life », Alma Ruiz, (éd.) *Gabriel Orozco*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2000.

[26] Voir Molly Nesbit, *ibid.*

[27] L'une des dernières versions des conséquences à être citée ici n'est pas si optimiste. W.G. Sebald a proposé son expression personnelle pour qualifier la structure des émotions au sein de cette condition: le « vertige » (*Vertigo/Schwindel*), dans un essai éponyme de 1990. C'est l'état mental de la vie « dans les décombres de notre propre civilisation, après son extinction », ainsi qu'il le dit dans *Les anneaux de Saturne* (1995). Il s'agit d'une mélancolie qui, paradoxalement, reste détachée de son objet perdu – parce qu'il y a tellement d'objets perdus à retrouver qu'on en éprouve le vertige (encore une fois: « je me sentais à la fois libéré et profondément déprimé »). En un sens, le vertigineux est une combinaison du désynchrone et de l'incongru, de déplacements ou de désorientations à la fois dans le temps et dans l'espace; et les récits de Sebald déclenchent ce vertige tout en s'efforçant de lui survivre. De même que Gerhard Richter avec son *Atlas*, un compendium de photographies publiques et privées, Sebald élabore son œuvre à partir d'archives de son passé personnel téléguidées par le passé collectif. Il en résulte un genre inclassable à la fois fictionnel et non-fictionnel, qui existe au-delà de ces catégories un

peu comme les textes pré-modernes avant eux. On notera plus particulièrement l'usage qu'il fait de banales photographies et de restes de voyages à l'instar des romans surréalistes (des tickets de trains, des factures d'hôtels, des exemplaires de journaux, etc.) – chacun jouant le rôle d'un repère indexical sur lequel il fait reposer ses incursions dans l'histoire, dans la littérature et dans l'imaginaire. Pour autant – et ceci est essentiel au vertige de l'après – ces indices sont aussi « anomiques » que « mnémoniques ». Ils autorisent la dialectique entre ces deux termes que Benjamin Buchloh avait lui-même rencontrés dans l'*Atlas* de Richter, les deux ayant certaines choses en commun, la photographie (par exemple) relevant de l'un et de l'autre. Comme le dit Sebald dans *Les Immigrés* (1992), et en mettant le doigt sur un paradoxe essentiel du vertige, « les derniers vestiges de la mémoire détruisent ». Cette destruction n'est jamais totale, ou plutôt elle est parfois la condition même de la mémoire: « Chaque fois qu'un changement intervient dans notre vie spirituelle et que se fragmente sa surface », écrit-il dans *Les Anneaux*, « nous croyons nous souvenir ». Mais ceci se voit rapidement qualifié: « En réalité, bien sûr, la mémoire nous fait défaut. Trop de bâtiments se sont effondrés, trop de gravats se sont accumulés, la moraine et le dépôt sont insurmontables ».

*en français dans le texte original

L'art et son contexte ou la question du culturel

Jean-Marc Poinot

Ce texte a été initialement écrit pour le colloque « L'art contemporain et son exposition » au Centre Georges Pompidou, Paris, 7-8.10.2002. Il a été repris et augmenté par l'auteur pour la présente édition.

En 1991, suite à une sollicitation, Seth Siegelaub conçut un projet de manifestation sur l'art conceptuel et son devenir entre les années 1960 et les années 1990. Cet ancien galeriste et commissaire indépendant et atypique avait cessé depuis longtemps son activité au sein du milieu de l'art quand il fut sollicité pour réaliser ce qui, initialement, devait se composer de trois parties: une documentation sur les œuvres faites par des artistes de la fin des années 1960, une publication de l'opinion de ces artistes sur la période 1960-1990 et enfin une exposition des travaux des mêmes artistes produits dans les années 1990. Ce projet intitulé *The Context of Art / The Art of Context. Artists on Art, the Art World & Life since 1969* fut publié avec les réponses des artistes dans *Kunst & Museumjournaal* en 1996. Vue au travers de la mémoire d'un éditeur d'ouvrages sur la communication, activité actuelle de Siegelaub, la traversée de ce long espace de temps ressemblait à une sorte de fiction où le micro-milieu de l'art contemporain « se trouvait progressivement intégré dans les valeurs, pratiques et aspirations dominantes d'une vie sociale (capitaliste) ». Il projetait d'un seul coup le regard d'un Rip van Winkle [1] débarquant après un sommeil de trente ans dans une société inconnue, essayant de comparer le souvenir de prises de

position radicales et anti-institutionnelles avec le monde actuel où l'artiste semble être devenu un rouage de l'industrie culturelle.

Je ne cite pas ce projet pour évoquer une nouvelle non-exposition de Seth Siegelaub, mais plus simplement pour lui emprunter sa machine à circuler dans le temps et comparer quelques expositions dans un va-et-vient entre le début de l'après-guerre et la fin du 20^{ème} siècle. Je commencerai par la onzième édition de *documenta*. Dans les premiers mots de sa préface Okwui Enwezor écrit ceci : « Près de 50 ans après sa création, la *documenta* se trouve confrontée une nouvelle fois au spectre d'une autre époque turbulente de frictions, de transitions, de transformations, de fissures culturelles, sociales et politiques incessantes et de consolidations institutionnelles globales. Si nous prenons en compte ces événements dans toute leur signification historique, de même que les forces qui aujourd'hui remodelent les valeurs et les représentations de notre monde, les perspectives de l'art contemporain et ses positions dans la production et l'explication des modèles critiques d'interprétation des caractéristiques de l'imaginaire contemporain ne peuvent pas être plus exigeantes et décourageantes à la fois » [2].

Sans commenter la rhétorique de l'auteur, il apparaît très vite que son point de vue accentue la perception de ruptures que le visiteur occidental avait perdues de vue tant, depuis l'émergence du postmodernisme, la dynamique historique s'est délitée comme schéma de lecture des événements du quotidien ou de l'art. C'est ce même sens de rupture qui indubitablement a guidé le responsable de *documenta* dans la distribution des œuvres, objets, films etc. dans l'exposition. En effet, face aux traces ou conséquences cumulées ou juxtaposées de ces glissements et frictions, le visiteur était d'autant plus saisi par un grand dépaysement que, dans son approche du caractère démocratique de l'exposition, Okwui Enwezor insistait sur un propos plus culturel qu'esthétique et ne s'attachait pas à proposer de modèle homogène d'intégration de productions différentes dans leurs médias, leurs propos, et leurs contextes de production. Entre les films d'Igloodik Isuma Productions de et sur les Inuits, et la vidéo *Personal Cuts* (1982) de Sanja Ivekovic, par exemple, il y avait toute la différence entre une production identitaire récusant le regard de l'anthropologue et une production proprement artistique opposant par montage les images d'un système totalitaire et une performance symbolisant la construction morcelée et parcellaire du sujet. L'opposition était simple, forte, dialectique dans un travail artistique critique opérant le deuil nécessaire à la sortie d'un encadrement des consciences quand la série de films sur les Inuits, sa force de témoignage et sa complicité avec son objet n'avait a priori rien à voir avec le marché et le circuit de l'art contemporain. Ce voisinage plongeait le visiteur dans la différence culturelle et dans son irréductibilité, il ne le confrontait pas de façon anecdotique et pseudo-anthropologique à une discontinuité d'univers évoquée par autant d'objets ou images considérés comme tous éligibles au statut d'œuvre d'art. Il ne s'agissait pas d'un « partage d'exotismes », mais d'une expérience concrète des différences culturelles que la globalisation tend habituellement à assimiler dans son grand marché.

Les *documenta 10* et *11* ont intégré des programmations complémentaires utilisant l'espace global des médias (TV, radio, Internet, cinéma) et sa capacité à poser là simultanément autant de produits et de réalités antérieurement irréductibles et non comparables. Mais, là où Enwezor exploite les différences de statut entre objets culturels de natures différentes, Catherine David a retenu principalement des productions éligibles au marché de l'art et à son histoire, même si leur fonctionnement et leur mise en scène étaient censés être critiques. Son exposition réunissait des individualités fortes et elle-même dans un des catalogues était représentée par une photo sophistiquée ne montrant que ses mains et ses yeux (image dans l'image) [3]. Sa vision politique et son ouverture au monde se manifestaient à partir d'une pratique interne à l'art, à un art de créateurs identifiés. La manière dont elle présentait son catalogue était assez significatif d'un

discret dispositif de ségrégation et de dissociation: « Pour compléter l'exposition dans la cité, écrivait-elle, nous avons publié un livre qui situe les productions artistiques de 1945 à aujourd'hui dans leur contexte politique, économique et culturel d'apparition et à la lumière des multiples déplacements et redéfinitions qui sont maintenant devenus manifestes avec le processus de globalisation » [4] et il faudrait y ajouter « la programmation des interventions de personnalités diverses, historiens, philosophes, scientifiques durant les cent jours de l'exposition » [5].

Dans l'analyse des événements comme dans le traitement des composantes de sa manifestation, Catherine David a dissocié clairement l'art et son contexte, malgré tous les déplacements de limites au sein des pratiques artistiques. Elle a thématiqué et rendu compte de ces extensions et redéfinitions de l'art, tel l'exemple évident et plutôt bien traité de la photographie documentaire, mais elle n'a fait en cela que suivre le mouvement général des critiques et historiens de la photographie représentés auprès d'elle par Jean-François Chevrier. Les photographes retenus par Okwui Enwezor dans sa *documenta* avaient quant à eux un plus long chemin à parcourir pour se trouver au centre des valeurs esthétiques contemporaines.

S'opposent ainsi deux points de vue. Dans son passage de 1945 à 1997, Catherine David a constaté des changements et des évolutions importants, considérant que si l'art et le monde ont changé, ils se font toujours face. Enwezor pour sa part s'est intéressé plus au système qui mettait face à face l'expression des altérités qu'à la confrontation de l'art à un monde changeant quitte à ce que la dimension proprement artistique apparût comme relativement secondaire. A ce titre d'ailleurs, il a revendiqué l'effacement du commissaire et de ses collaborateurs et a invité un nombre significatif de collectifs.

Si Seth Siegelaub, Catherine David et Okwui Enwezor s'accordent sur la constatation de changements majeurs depuis la fin de la seconde guerre mondiale, ils ne les mesurent pas tous à la même aune. Le premier a perçu une institutionnalisation de l'art contemporain et l'érosion de sa valeur critique, la seconde croyait que face au triomphe du capitalisme mondial, l'art restait une valeur critique et elle s'est attachée à s'en faire l'écho, quand le dernier voit dans la décolonisation l'abrogation de toute notion de l'autonomie de l'art: « Pour comprendre ce qui constitue l'avant-garde aujourd'hui, écrit-il, on doit commencer non par le champ de l'art contemporain, mais par celui de la culture et de la politique, comme par celui de l'économie qui gouverne toutes les relations qui se sont mises en place sous l'hégémonie envahissante du capital » [6].

Cela a-t-il un sens de revenir à l'époque coloniale avec Walter Benjamin? Oui, certainement car à cette même période l'exposition façonnait les valeurs, comme aujourd'hui. Il écrivait dans Paris, *capitale du XIX^{ème} siècle* (1939): « Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire » [7]. Il dénonçait ainsi une opération qui fut le propre et de tout temps la raison d'être des expositions: extraire les objets, et notamment les œuvres d'art de leur position ou circulation initiale pour leur donner, du fait même de leur déplacement et de leur regroupement sous les yeux d'un public naissant, un sens, une valeur autre. La banalisation de l'exposition ne l'a pas privée de sa principale qualité. Duchamp n'est pas le seul avec ses *ready-mades* à en avoir éprouvé la possibilité et la voie qu'il a ouverte est loin d'être unique. L'exposition permet de présenter n'importe quel objet, y compris les objets et le travail littéraires comme Paul Valéry et Julien Cain l'ont éprouvé à l'exposition de 1937, des idées et pas seulement celles des artistes conceptuels ou des « immatériels » comme l'a montré Jean-François Lyotard en 1985, sans oublier la vidéo et le cinéma si présents dans les expositions actuelles. Les objets d'art ont gagné leur autonomie à se montrer

ainsi aux yeux du public, c'est d'ailleurs cette autonomie qui a autorisé Duchamp à la tester et à faire la preuve que le choix d'objets non artistiques ne la mettait pas en péril. Les convictions sur la valeur de l'œuvre d'art et l'efficacité de l'exposition sont telles que l'on oublie le plus souvent que les objets choisis pouvaient parler d'eux-mêmes et de la société qui les produisait, c'est-à-dire de culture.

On considère trop souvent que cette autonomie de l'art s'est imposée d'elle-même ou que son histoire est antérieure à la modernité, mais l'existence à Paris entre 1953 et 1985 d'une programmation d'art contemporain dans un musée des arts décoratifs qui fut au moins jusqu'à la fin des années 1960 la seule ouverte à l'art vivant nécessite d'être considérée. François Mathey [8] exposa de l'art contemporain avec une attention particulière à la commande, au décor ou à la destination sociale, il exposa aussi, à côté ou après les papiers collés de Matisse et les peintures de Dubuffet, des jouets, des films et leurs décors (Georges Méliès), des objets de design, des bandes dessinées, de la science-fiction et des machines célibataires [9]. C'est aussi dans sa salle de cinéma que Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni donnèrent à voir leurs tableaux que le public vit sans les regarder. Si j'évoque cette programmation, c'est qu'elle a témoigné à travers toutes ses ambiguïtés et ses confrontations du fait que l'autonomie de l'art moderniste, prônée à la même période à New York et exacerbée avec la multiplication dès le début des années 1960 en Amérique du Nord de musées d'art contemporain, n'était peut-être pas un modèle aussi exclusif et dominant. On pourrait gloser sur le caractère provincial de Paris à cette période, mais on aurait tort d'oublier que Jean Dubuffet y exposa son art brut et qu'il donna une centaine de toiles au musée. Le musée des arts décoratifs à Paris autour de 1960 était le seul en France qui pouvait questionner les confrontations de l'art contemporain ou passé et des cultures visuelles, commerciales ou marginales, pathologiques ou enfantines, industrielles ou artisanales, occidentales ou non. Si ce musée ne fut pas le seul à tester les frontières de l'art et des autres formes de culture populaires ou élitistes, il reste celui qui fut le plus incontrôlable. François Mathey n'était pas un théoricien et il n'avait pas une vision politique de la culture, mais il fut l'une de ces rares figures qui produisirent en Europe autour de 1960 ces interrogations sur les relations de l'art et de la culture. L'ICA et la Whitechapel à Londres, le Stedelijk Museum d'Amsterdam ou plus encore celui d'Eindhoven sous la direction de Jan Leering développèrent d'autres analyses et expériences et un peu plus tard Harald Szeemann à Berne prolongea à sa manière leurs réflexions [10]. Tous ces lieux ont anticipé la place que l'art contemporain devait prendre dans nos sociétés aujourd'hui et ils étaient particulièrement concernés par les relations et les liens de l'art, de la culture, des artistes, du public et des autorités publiques. Jan Leering développa en parallèle réflexion théorique, acquisitions et expositions. Il s'interrogeait sur les fonctions du musée comme lieu d'art contemporain, lieu éducatif, lieu de formulation des fonctions sociales de l'art et comme composante de l'économie de l'art. Il voulait redonner à l'art un rôle social primordial comme au Moyen-Âge et développa des expositions thématiques sur la base de données socioculturelles comme *La Rue* en 1972 dont l'objectif affiché était de toucher un nouveau public [11]. Son attention portée à l'œuvre d'artistes comme El Lissitzky, Theo Van Doesburg ou Laszlo Moholy-Nagy contribua à donner une base historique dans la collection aux propos qu'il développait dans les expositions. Il reconstitua pour les besoins de ses expositions le *Monument à la III^{ème} internationale* de Vladimir Tatline ou la salle Proun de Lissitzky, la place qu'il fit à l'architecture – Scharoun (1968), *Bouwen voor de industrie* (1968, avec deux cents photographies de Bernd et Hilla Becher), Gaudi (1971) – ouvrirent la voie que suivit Szeemann notamment avec *Le désir de l'œuvre totale* (1983) beaucoup plus tard, exposition dans laquelle on retrouvait des artistes exposés à Eindhoven.

Leering était averti du danger qu'il y avait à s'engager sur le terrain politique comme propos de certaines expositions, mais il considérait que ce risque devait être couru, alors que son successeur Rudi Fuchs recentra l'activité d'exposition sur les seuls artistes contemporains à l'exclusion de toute exposition thématique.

Jan Leering a joué un rôle d'autant plus important qu'il a contribué à reconsidérer la fonction sociale de l'art par ses acquisitions, ses reconstitutions, ses expositions, ses choix esthétiques et ses textes théoriques à un moment où commençaient à se développer fortement en Europe les institutions consacrées à l'art contemporain. Il a reconsidéré la commande sociale de l'art au début du siècle quand son homologue français François Mathey avait par exemple été à l'origine de la commande de la chapelle de Ronchamp à Le Corbusier 1950-1955.

Harald Szeemann n'était pas ingénieur en architecture comme Leering, mais sa thèse d'histoire de l'art consacrée aux *Débuts du livre illustré moderne* [*Die Anfänge der modernen Buchillustration: Die Buchillustration der Nabis (und ihre Kontakte zu Revue Blanche, Théâtre de l'œuvre, Alfred Jarry, Ambroise Vollard)*, Berne, 1960] témoignait déjà d'une approche élargie de l'art moderne dont il devait développer et affirmer le modèle au contact de ses collègues. Ce ne fut pas un hasard si, en effet, il partageait une conception de l'art contemporain très ouverte sur de nombreux thèmes et productions de la culture contemporaine. Les musées que ses aînés dirigeaient pouvaient s'intéresser à la reprise de ses propres expositions pour avoir engagé un travail similaire. Mais malgré tout le dialogue n'était pas simple. Le décalage entre le projet de *La Rue* de Leering à Eindhoven et celui de Szeemann à Berne tenait tant à des questions de forme que de fond. L'inscription de l'exposition dans les vitrines d'un grand magasin n'était pas l'objectif de Leering. Ce que ce dernier avait à dire de *La Rue* devait se construire à partir d'une analyse comparative mais ancrée dans le paysage urbain néerlandais car il recherchait une interaction directe avec le public d'Eindhoven.

Harald Szeemann eut aussi des discussions avec François Mathey à propos de l'exposition *Les Machines célibataires*, exposition conçue dès son origine pour une longue itinérance et une présentation dans des villes aussi différentes que Berne, Venise, Bruxelles, Düsseldorf, Paris, Malmö, Amsterdam et Vienne. Par ses composantes documentaires et la commande de machines à Jacques Carelman d'après les descriptions et les modèles d'Alfred Jarry, Raymond Roussel et Franz Kafka, elle était l'exemple même d'une « exposition comme moyen d'expression » qui dépassait « l'addition de situations isolées ». Elle était aussi une exposition où les œuvres d'art originales étaient minoritaires à tel point que François Mathey crut bon de préciser dans un courrier à Harald Szeemann « il me semble qu'il serait très nécessaire de prévenir le public qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'art, qu'elle se situe hors du bon ou mauvais goût, que c'est affaire de mœurs mais combien plus encore de psychanalyse voire de métaphysique » [12].

Le travail sur l'imaginaire, c'est-à-dire sur les constructions qui se tissent non seulement entre des œuvres de différente nature (littérature, arts plastiques, architecture, etc.), mais aussi entre des connaissances scientifiques et des savoirs ou pratiques non scientifiques comme celles d'Emma Kunz [13], dont Szeemann rapprocha les dessins des machines célibataires sans l'inclure dans la version itinérante de l'exposition, est une autre forme de décentrement du chef-d'œuvre vers la culture que partage alors Szeemann avec quelques collègues.

Leurs exemples mettent assez clairement en évidence que la question de l'autonomie de l'art n'était pas unanimement acquise et que le dogmatisme greenbergien et la radicalisation par William Rubin du modernisme d'Alfred Barr ne sauraient résumer à eux seuls les étapes précédant les reconsidérations liées aux conséquences de la globalisation comme a pu être tenté de le faire Thomas McEvelley dans ses réflexions autour du primitivisme, du postmodernisme et de l'exposition.

Dans sa critique de *Primitivism* (1984), l'exposition organisée par William Rubin au MoMA, McEvelley [14] insistait sur le refus de dater les objets tribaux et en l'occurrence sur l'effet de décontextualisation qui s'ensuivait. L'exposition, en fait, détache et intègre les objets qu'elle montre, les effets qu'elle produit sont la conséquence des intentions de ses auteurs. La problématisation du culturel est aujourd'hui le véritable changement de contexte, car il marque les transformations profondes que Catherine David et Okwui Enwezor avaient vu s'engager dans l'immédiat après-guerre. Ces transformations étaient difficilement compréhensibles par certains comme T.S. Eliot, l'auteur qui a si souvent inspiré Rudi Fuchs. T.S. Eliot écrivait dans *Notes Towards the Definition of Culture* en 1948: « Nous pouvons affirmer avec quelques certitudes que notre période est une période de déclin; que le niveau de culture est plus bas qu'il n'était il y a cinquante ans; et que les évidences de ce déclin sont visibles dans chaque domaine de l'activité humaine » [15].

Le présupposé de classe qui sous-tend le jugement d'Eliot a été très largement invalidé par les stratégies de la globalisation qui ont substitué aux classes sociales, des classes d'âge, des classes de « minorités » beaucoup plus repérables en termes de consommation. Il n'est pas du tout évident que l'art, malgré ses capacités critiques, ait été à même d'anticiper cette évolution. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle (la globalisation) n'est pas sans effet sur la construction des modèles culturels à l'œuvre dans la production artistique et dans celle des expositions. Je vois dans des expositions aussi différentes que *Présumés innocents* (2000) présentée à Bordeaux sur le thème de la culture adolescente, que *Every day*, thème de la 11^{ème} Biennale de Sydney (1998) ou encore dans *Partage d'exotismes* (Lyon, 2000) et son organisation selon un schéma anthropologique élémentaire autant de fragmentations, de découpages consuméristes et néanmoins globaux de notre expérience du quotidien. Artistes et commissaires partagent la responsabilité de ces alignements ou assimilations, mais une vraie problématique culturelle est ailleurs et elle est probablement moins un contexte qu'une revendication d'une autre existence, d'un autre type d'identité.

- [1] Le héros d'un conte de Washington Irving, 1819.
 [2] Okwui Enwezor, « Preface », in *documenta 11_ Platform 5: Exhibition. Catalogue*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 40.
 [3] *documenta x Kurzfürher*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 6.
 [4] *Ibid.*, p. 12.
 [5] *Ibid.*, p. 12.
 [6] Okwui Enwezor, « The Black Box », in *documenta 11_ Platform 5: Exhibition. Catalogue*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 45.
 [7] Walter Benjamin, *Essais 2, 1935-1940*, Denoël - Gonthier, Paris, 1983, p. 44.
 [8] Voir François Mathey, *Écrits*, RMN, Paris, 1993.
 [9] En accueillant une exposition de Harald Szeemann.
 [10] Voir Carel Blotkamp, Marjon van Caspel, Frans Haks et al., *Museum in Motion, Het museum voor moderne kunst ter discussie*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1979.
 [11] Initialement prévue en collaboration avec d'autres partenaires et en particulier avec Harald Szeemann qui avait réalisé sa propre version avec le grand magasin Loeb de Berne, l'exposition réalisée par Leering eut un contenu moins artistique. Elle advenait à un moment

- où Leering prenait ses distances avec le modèle de l'artiste comme producteur isolé de chefs-d'œuvre. Cette position qui conduisit plus tard Leering à quitter son musée pour un musée d'histoire naturelle ne fut probablement pas sans influence sur Harald Szeemann qui déclarait au début des années 1970 qu'il avait poussé à bout le système des expositions monographiques.
 [12] Lettre de François Mathey à Harald Szeemann du 19 février 1976 « après la visite éclair des M.C. à Düsseldorf », Archives François Mathey, Bibliothèque centrale des arts décoratifs.
 [13] A son propos François Mathey écrivait dans la même lettre à Szeemann: « Au fond ce qui sauve pour moi les M.C. c'est l'attitude mystique d'une Emma Kunz et je regrette maintenant que cet aspect spirituel du problème ne soit pas exposé à Paris car sa vision transcendante du monde est le seul moyen d'échapper à l'obsession du monde clos du sexe ».
 [14] Voir Thomas McEvelley, *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et coloniale*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.
 [15] T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, Londres, 1962, p. 19.