

le plan de l'action de groupe ou de classe, une « véritable correspondance à l'être propre » est aussi artificielle ou sociale que l'est le patronyme.

Nous avons examiné la situation du groupe intermédiaire désigné au point 3. Pour ce qui est du « vrai » groupe subalterne, dont l'identité consiste en sa différence, il n'y a pas de sujet subalterne irreprésentable qui puisse savoir et parler lui-même; la solution de l'intellectuel n'est pas de se refuser à la représentation. Le problème est que l'itinéraire du sujet n'a pas été tracé de manière à offrir un objet de séduction à l'intellectuel représentant. Dans le vocabulaire un peu dépassé du groupe indien, la question devient: Comment pouvons-nous toucher la conscience [*consciousness*] des gens, alors même que nous étudions leurs positions politiques? Avec quelle voix-conscience les subalternes peuvent-ils parler? Leur projet, après tout, est de réécrire le développement de la conscience de la nation indienne. Aussi surannée que soit sa formulation, la discontinuité planifiée de l'impérialisme distingue clairement ce projet de celui de « faire apparaître la machinerie médicale et judiciaire qui a entouré l'histoire [de Pierre Rivière] ». Foucault a raison de suggérer que « faire voir ce qu'on ne voyait pas, cela peut être se décaler de niveau, s'adresser à un niveau qui jusque-là n'était pas historiquement pertinent, qui n'avait aucune valorisation, ni morale, ni esthétique, ni politique, ni historique ». C'est ce glissement, de l'effort visant à rendre visible le mécanisme à celui visant à faire résonner la voix de l'individu [*rendering vocal the individual*], l'un et l'autre évitant « une analyse psychologique, psychanalytique ou linguistique⁹ » qui ne cesse de poser problème. [...]

1989

Rasheed Araeen

« The Other Story »

↳ Rasheed Araeen, « Introduction: When Chickens Come Home to Roost », dans *The Other Story, Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9-15

↳ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

Cette histoire est exceptionnelle¹. Jamais elle n'a été contée. Ce n'est pas que personne n'en était capable; mais elle n'existait que sous forme de fragments, chacun de ces fragments affirmant son existence autonome, détachée du contexte de l'histoire collective. C'est l'histoire des hommes et des femmes qui ont bravé leur « altérité » pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit, afin non seulement de proclamer leurs revendications historiques sur cet espace, mais aussi de remettre en question le cadre qui en définissait les limites et le protégeait. Si je tente de raconter cette histoire, alors que je ne dispose ni du

9. Michel Foucault, « Entretien sur la prison: le livre et sa méthode » (entretien avec Jean-Jacques Brochier), *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 750-751.

1. Note de l'auteur pour la présente édition

À l'ignorance il faut opposer le savoir. Si l'histoire ne contribue qu'à relater et à légitimer un point de vue particulier qui perpétue la suprématie d'un groupe humain sur un autre, d'une culture sur une autre, alors elle n'est pas au service du savoir, mais de l'ignorance. Dans toute l'histoire ont existé des centres métropolitains au sein desquels le savoir destiné à l'édification, au progrès et au développement de tous les êtres humains a été non seulement produit, mais largement diffusé. Mais, si une partie de l'humanité est tenue à l'écart de ce développement, au prétexte qu'elle ne saurait être un agent de l'histoire et que sa contribution au savoir n'a pas de place dans l'histoire, alors l'affirmation selon laquelle la connaissance de l'histoire concerne l'humanité tout entière n'a plus lieu d'être. En Grande-Bretagne, comme en Europe continentale et en Amérique du Nord, l'histoire de l'art n'est que l'histoire des chefs-d'œuvre d'artistes blancs. Ce monopole de l'histoire a non seulement produit une histoire de l'art incomplète, en excluant les éléments fondamentaux de l'identité d'une société multiculturelle de l'après-guerre, mais il a également transgressé les fondements éthiques de l'histoire dont les buts sont, et doivent être, de représenter la vérité. C'est pourquoi l'exposition « The Other Story » avait pour but de révéler ce qui a été évacué de l'histoire, de poser les bases permettant de produire une véritable histoire de l'art en Grande-Bretagne et, au fond, de créer un modèle de révision de toute l'histoire de l'art moderne.

2. Edward Said, «Opponents, Audience, Constituencies and Community», dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 158.

savoir approprié ni de la discipline suffisante, c'est pour rendre hommage à ce défi. Mes propres efforts d'artiste d'avant-garde (en Occident) ont été fondamentaux dans ma prise de conscience de ces questions; sans cette lutte, il m'aurait été impossible de reconnaître l'importance de cette histoire. Pourtant, elle n'est pas unique. Il y en a bien d'autres et je crois qu'il est essentiel, pour tenter de retrouver notre place dans l'histoire, «de raconter d'autres histoires qui se démarquent des récits officiels, événementiels ou idéologiques, produits par les institutions du pouvoir²».

Mon entreprise relève davantage de l'investigation que de la critique, si tant est que l'on puisse les séparer. Toutefois, cette investigation doit tenir compte du changement qui a eu lieu dans le monde depuis la dernière guerre, en particulier l'émigration massive des peuples d'Afrique, d'Asie et des Caraïbes vers les pays occidentaux qui a non seulement bouleversé la carte démographique de l'Europe, mais aussi ébranlé les vieilles structures sociales qui avaient été maintenues par la séparation géographique entre colonisateurs et colonisés. Cette remise en question fait partie intégrante du processus de décolonisation dans le monde entier, avec une expression spécifique dans la métropole.

Il serait erroné de mettre en avant les seuls déterminants sociopolitiques de l'émigration de masse et de ne pas comprendre les objectifs réels des artistes ayant quitté leur pays d'origine pour, tout simplement, réaliser leurs ambitions artistiques à l'étranger. Il nous faut également reconnaître la spécificité de ces ambitions, qui ne sont pas uniquement couronnées par le succès sur le marché, mais par l'entrée de l'artiste dans l'histoire de l'art. C'est cette entrée qui permet à l'artiste de faire l'objet de discussions sérieuses et d'une reconnaissance de son importance historique. Ce à quoi nous sommes ici confrontés, c'est à l'idéologie dominante d'une civilisation impériale pour laquelle la différence raciale ou culturelle du colonisé constitue l'Altérité. Et, bien entendu, l'Autre fait partie de son histoire, pourvu qu'il reste en marge du grand récit.

Serait-il possible d'inscrire l'histoire dont il est question ici dans le grand récit de l'histoire de l'art moderne? Cela ne donnerait-il pas lieu à une contradiction insoluble? Une gifle lancée à la figure de la métaphysique hégélienne? L'histoire de l'art ne continue-t-elle pas d'être écrite selon le cadre historique hégélien qui ne privilégie que le sujet occidental? Ce privilège n'est-il pas le produit de la soustraction arbitraire d'autres cultures/peuples de la dynamique de la continuité historique? Peut-être devrais-je éviter d'employer le terme «arbitraire» et faire preuve de plus de profondeur en la matière, mais je ne souhaite pas être amené à accuser Hegel de racisme.

Prenons un bon exemple de la manière dont Hegel observe l'art de l'Inde et l'infériorise en le comparant à l'art grec. Que compare-t-on? Existe-t-il un discours rationnel capable d'établir avec objectivité un point quelconque de comparaison, au-delà et en dehors de l'historicisation mythique de l'évolution de cultures différentes? La vision du monde de Hegel soustrait l'Inde à toute dynamique historique car elle permet de consolider la suprématie de la culture occidentale. Par conséquent, l'Inde est «condamnée à toujours demeurer hors de l'histoire, statique, immobile et figée pour l'éternité» car, pour Hegel, «la race hindoue s'est [...] montrée incapable d'appréhender les individus ou les événements comme

les éléments d'une histoire continue, car une certaine objectivité est essentielle à tout traitement historique³».

L'historien de l'art John Ruskin, dont on met souvent en avant les idées socialistes pour corroborer son humanisme, n'hésita pas à rabaisser les autres cultures par des mots durs: «Le lecteur qui, jusqu'ici, ne s'est jamais intéressé au sujet pourrait, cependant, avoir d'emblée quelques difficultés à distinguer le grotesque noble de ces grandes nations du grotesque barbare relevant de la pure sauvagerie, comme en témoignent les œuvres de la nation hindoue et d'autres nations indiennes, ou bien, sous une forme encore plus grossière, celles [...] des îles du Pacifique. [...] À cette fin, je peux mettre en relation l'art grec avec les autres arts sous vos yeux, à l'aide d'exemples faciles à comparer et à retenir. [...] Voici, à droite, [...] un taureau indien, colossal, habilement gravé, que l'on peut considérer comme suffisant à représenter la pire forme d'art de la planète. Raté dans la forme, dépourvu d'âme, d'une excessive richesse extérieure. Nous ne demanderons pas quelle en est la date; qu'il repose dans l'obscurité éternelle de l'art maléfique, partout et pour toujours. À côté de ce taureau colossal, se trouve un fragment d'une œuvre de Dédale, agrandi à partir d'une pièce de la taille d'un shilling: en observant les deux, vous devriez désormais savoir jusqu'à la fin de vos jours ce que l'art grec signifie⁴.»

Que penser d'une telle affirmation? Est-ce une diatribe? «Diatribe» est peut-être fort, mais pouvons-nous considérer que cette opinion est objective? Sur quoi s'appuie cette «objectivité», sinon sur le pouvoir du discours de son auteur qui ne résulte pas tant d'un argument intellectuel que de la conscience qu'a Ruskin d'appartenir à la classe privilégiée de l'Empire britannique? Une opinion étayée par les conquêtes militaires et justifiée par la supériorité raciale et culturelle du conquérant peut-elle être objective? Pareille objectivité ne camouflet-elle pas quelque chose qui en révélera les fantasmes impériaux?

John Ruskin n'est pas un cas isolé, de même que ses idées ne sont pas encore passées de mode. Celles-ci ne sont peut-être pas exprimées aussi ouvertement aujourd'hui qu'il y a cent ans et n'ont pas l'influence qu'elles ont pu avoir alors. Mais il existe encore des préjugés et des attitudes selon lesquels les autres cultures/peuples n'appartiennent pas à l'histoire moderne. Ces préjugés et attitudes sont d'une omniprésence et d'une intransigeance telles que l'existence même des autres dans le monde moderne est considérée comme suspecte. Lorsqu'on évoque la question de la modernité de l'autre, toute la citadelle du modernisme commence à s'écrouler, ensevelissant cette question sous ses débris au nom du nouveau Père, le postmodernisme.

L'ouvrage *A World History of Art*⁵, lauréat du prix Mitchell 1982 – «la récompense la plus prestigieuse dans le domaine de l'histoire de l'art», selon l'éditeur – et dont on dit qu'il a présenté pour la première fois toutes les cultures du monde sur un pied d'égalité, passe effectivement en revue toutes les cultures et les traite avec une quasi-équité. Pourtant, ce pluralisme s'achève avec la fin du XIX^e siècle. Au début du XX^e siècle, la sculpture africaine/océanienne réapparaît, mais seulement lorsqu'il est question du modernisme et du développement de divers mouvements et styles, notamment le cubisme. Ensuite, tout ce qui n'est pas européen, tant les peuples que les cultures, disparaît. En ce siècle, seul l'Occident rayonne et le monde entier se reflète dans son image.

3. Cité dans Partha Mitter, *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*, chap. IV, Oxford, Clarendon Press, 1977.

4. *Ibid.*, chap. V.

5. Hugh Honour et John Fleming, *A World History of Art*, Londres, Macmillan, 1982; paru en français sous le titre *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1984.

Lors de la publication de ce livre en 1982, les éloges ont été presque unanimes, y compris de la part de l'historien Kenneth Clark : « Sans doute l'histoire de l'art la plus complète jamais rédigée. » En effet, contrairement à *Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich⁶, qui ne fait que survoler les autres cultures, cet ouvrage « explore tous les champs des arts visuels des quatre coins du monde, tout au long de l'histoire de l'humanité [...]. Les arts de l'Asie, de l'Afrique, des Amériques et des îles du Pacifique, ainsi que de l'Europe sont étudiés chronologiquement⁷. » Malgré toutes ses prétentions à représenter « les arts tout au long de l'histoire de l'humanité », l'ouvrage suit un modèle bien établi qui laisse de côté les accomplissements des autres cultures du xx^e siècle au prétexte que les autres peuples appartiennent à des cultures subissant un recul historique. Pour bien comprendre les implications de ce préjugé, il faut retourner, entre autres, à Hegel, pour lequel l'histoire est le récit du progrès des idées dans le processus de changement, où le récit absolu est celui de la civilisation occidentale dont les autres doivent être exclus.

L'histoire de l'art joue un rôle particulier en tant que grand récit, non seulement parce qu'elle est essentielle pour la reconnaissance et la légitimation de l'Art avec un A majuscule, mais parce qu'elle semble être le seul discours (contrairement aux discours de la littérature ou de la science) qui protège le territoire occidental avec une telle rigidité qu'il est presque impossible de trouver une exception à sa règle eurocentrique.

Nous sommes confrontés ici à un discours complexe et ambivalent car, lorsque tombe le masque de son objectivité, ce qui apparaît n'est pas seulement une fausse rationalisation, mais une structure mythique. Cette structure dissimule les contradictions de la société bourgeoise/impériale en invoquant le pouvoir magique de l'artiste moderne (blanc, masculin, individuel, héroïque...). L'ambivalence de ce discours, qui s'exprime en particulier dans sa fascination pour les traditions de l'Autre, ne cache pas sa réaffirmation de la place centrale de l'artiste occidental/blanc dans le paradigme du modernisme⁸.

Peut-être n'y a-t-il ici aucune contradiction. Si l'histoire de l'art constitue une présentation idéologique de la civilisation occidentale, alors il serait logique qu'elle produisît un récit conforme à ses préjugés, à ses fonctions et à ses ambitions. Je ne cherche pas à en dénoncer l'idéologie impériale (et/ou patriarcale). Il serait plus pertinent d'interroger la nature même de ce récit, de révéler le mythe sous-jacent qui enrobe ces contradictions, inhérentes à sa revendication de supériorité objective sur les plans historique et épistémologique.

Afin d'expliquer ce que j'entends par mythe, je cite un récent article d'Abigail Solomon-Godeau :

« Le mythe, comme Roland Barthes en a donné une définition fameuse, n'est rien de plus qu'un discours dépolitisé, conforme à la définition classique de l'idéologie (une falsification ou une mystification des relations sociales et économiques réelles). Mais le discours mythique ne relève pas seulement de la mystification ; il est aussi, et de manière plus importante, un discours producteur de sens, un ensemble de croyances, d'attitudes, d'énonciations, de textes et d'artefacts qui sont eux-mêmes constitutifs de la réalité sociale. Par conséquent, pour examiner le discours mythique, il faut non seulement en décrire les manifestations

6. Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 1950 ; publié pour la première fois en français en 1982 sous le titre *Histoire de l'art*, trad. J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion.

7. Texte de la quatrième de couverture de *A World History of Art*, op. cit.

8. Voir le catalogue d'exposition *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Pompidou, 1989, et le numéro spécial de la revue *Third Text* (n° 6) – comprenant tous les essais publiés dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 28, été 1989 –, numéro paru à l'occasion de l'exposition, ainsi que le compte rendu critique de cette manifestation, publié par la revue.

concrètes, mais aussi se pencher sur ses silences, ses absences, ses omissions. Car ce qui n'est pas dit – l'indicible, le mystifié ou l'occulté – s'attaque toujours aux refoulements, tant historiques que psychologiques⁹. »

Le mécanisme bien huilé du mythe avait engendré un autre mécanisme du même ordre, celui du système colonial grâce auquel la métropole impériale resta, avec succès, séparée et isolée des habitants des colonies. Mais quand le retour de flammes a commencé à se produire, l'enveloppe du mythe s'est mise à se lézarder. Voici ce que Francis Newton Souza, l'un des pionniers de l'art moderne en Inde, avait à dire de son arrivée à Londres en 1947 : « Je fus stupéfait de voir à quel point la Grande-Bretagne était lugubre. Voilà donc à quoi ressemblait le pays qui, encore quelques années auparavant, régissait un empire englobant près des trois quarts de la planète. Mais il n'y régnait aucune joie. Les gens arboraient un visage sombre au terme d'une longue guerre. Telle était l'ambiance au moment où je débarquais en Angleterre. L'empire avait été perdu ; le parti travailliste était au pouvoir ; de vagues idées socialistes avaient cours ; le plan Marshall était en vigueur, avec son aide américaine à haute dose pour l'Europe¹⁰. »

L'Europe en ruine après la guerre était confrontée à l'angoisse causée par la mort et les souffrances sans précédent endurées par l'humanité. L'empire n'avait aucun fruit à récolter. Pas la moindre rue pavée d'or. À la place, les villes d'Europe étaient à reconstruire, première étape du processus de démythification de la grandeur impériale et de son humanisme sur lesquels avait été bâti tout l'appareil colonial.

L'administration coloniale avait eu recours à la fois au bâton et à la carotte. On avait créé des écoles selon des modèles éducatifs occidentaux, d'où sortit une bourgeoisie au service de l'empire. Néanmoins, elles firent aussi naître une conscience moderne, une aspiration au changement, au progrès et à la liberté individuelle ; et cette conscience fut essentielle pour les luttes anticoloniales. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup d'artistes d'Afrique, d'Asie et des Caraïbes ayant adopté le cadre du modernisme pour leur pratique artistique se soient aussi engagés dans les luttes anticoloniales de leur pays. C'est peut-être l'attitude anticoloniale de bien des artistes qui leur a permis de « s'approprier » les idées de rébellion et de révolte inhérentes à l'avant-garde. Si l'avant-garde occidentale s'en prenait à la société bourgeoise aisée et déshumanisée, les artistes des colonies dénonçaient l'absence du moindre progrès moderne.

Bien entendu, la situation n'était pas partout la même. Certains lieux étaient dépourvus d'école et les activités traditionnelles n'y étaient même pas autorisées. Pourtant, lorsque les choses ont changé, sont apparus des artistes autodidactes dont les aspirations étaient identiques à celles des artistes issus des écoles des beaux-arts.

Face à la situation qui prévalait, les artistes avaient également une double tâche : composer, d'une part, avec les structures traditionnelles (tribales/féodales) consolidées par le colonialisme et, d'autre part, avec les institutions artistiques supposées modernes, mais, en réalité, extrêmement conservatrices. Les révoltes contre le statu quo furent nombreuses et prirent la forme de divers groupes radicaux et progressistes. Ainsi, en 1943 à Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka), le Groupe 43 (43 Group) fut créé afin de « rassembler des peintres de

9. Abigail Solomon-Godeau, « Going Native », *Art in America*, *The Global Issue*, juillet 1989.

10. Cité dans Jag Mohien, *Souza in the Forties*, New Delhi, Dhoomi Mal Gallery, 1983, p. 12.

talent qui avaient en commun le fait que leur œuvre contredisait fortement les conventions coloniales en vigueur, illustrées par l'académisme importé et orientalisé de la Société des beaux-arts de Ceylan (Ceylon Society of Art)¹¹. »

En Inde, la notion de progrès et le caractère progressiste font débat depuis plus d'un siècle, sans qu'on n'ait encore trouvé de réponse. Il n'a jamais été question de rejeter les traditions, mais de découvrir le moyen de les revivifier selon le « progrès moderne ». C'est Rabindranath Tagore qui a dit : « Tenter dans la crainte de se conformer à une catégorie conventionnelle est un signe d'immaturité. [...] J'incite fermement nos artistes à rejeter violemment toute obligation de produire quelque chose qui puisse être qualifié d'art indien, en fonction des manies d'un monde ancien¹². »

Tout au long de l'histoire, les artistes sont allés de pays en pays en quête de mécènes et se sont souvent retrouvés dans l'un des centres dominants. L'arrivée de Picasso, de Brancusi, de Mondrian à Paris au début du xx^e siècle, par exemple, s'inscrit dans cette tradition. Par conséquent, lorsque les artistes des colonies ont commencé à rejoindre la métropole après la Seconde Guerre mondiale, le phénomène n'avait rien de nouveau. L'indépendance de leur pays avait fait tomber les barrières, tant physiques que psychologiques, qui les avaient empêchés de se rendre dans des lieux où existaient des institutions susceptibles de les soutenir. Le paradoxe ne vient pas de l'expulsion des anciens maîtres coloniaux, mais de l'absence d'institutions modernes dans leur propre pays qui privait ces artistes modernes du soutien dont ils avaient besoin. Il serait évidemment ridicule de négliger d'autres motifs liés aux ambitions individuelles des artistes. Il serait tout aussi difficile de séparer ces ambitions des aspirations, des désirs et des fantasmes refoulés de l'époque coloniale.

Toutefois, il serait erroné de considérer la société britannique comme un pouvoir monolithique obsédé par ses fonctions d'opresseur impérial. Il existait aussi, dans la métropole et dans les colonies, une intelligentsia progressiste dont l'ambivalence à l'égard des « indigènes » se caractérisait par une bonne dose de compassion pour leur situation ; ces intellectuels constituaient même parfois la portion progressiste de la population britannique qui manifestait ouvertement sa sympathie en faveur des mouvements de lutte pour l'indépendance.

N'oublions pas que l'Angleterre a joué un rôle marginal dans les mouvements modernes du xx^e siècle, puisque tous les mouvements importants d'avant la guerre sont nés sur le continent. Londres n'a jamais été un centre artistique international comme Paris. Ce sont cette conscience de la marginalité et l'espoir que Londres allait se transformer en un centre culturel international au sein du Commonwealth indépendant qui suscita l'euphorie chez une partie de la population britannique favorable à l'arrivée en Angleterre d'artistes étrangers.

Au début, ces artistes ont été confrontés à bien des difficultés, semblables à celles rencontrées par tout artiste arrivant dans un lieu ou un pays nouveau. De tels problèmes ont pu être aggravés par le fait que la société dont nous parlons avait un passé impérial et qu'elle était minée par un racisme galopant et sans complexe. À cette époque, on pouvait voir des panneaux indiquant ouvertement « Interdit aux noirs et aux gens de couleur » ; on ne pouvait rien y faire, sinon protester individuellement ou collectivement. Tel était le visage inacceptable

11. Senake Bandaranayake, « Ivan Peries (Painting 1939-1969). The Predicament of the Bourgeois Artist in the Societies of the Third World », *Third Text*, n° 2, hiver 1987-1988, p. 90.

12. Cité dans K. G. Subramanyan, *Moving Focus: Essays on Indian Art*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1978, p. 19.

de la société britannique qui a fini par évoluer. Cependant, il serait inexact de n'évoquer que cette forme de racisme pour comprendre la situation des artistes afro-asiatiques en Grande-Bretagne. Cette dernière est davantage définie par cette forme d'ambivalence spécifique dont parle Homi Bhabha¹³. Pareille situation ne dépend pas uniquement des réactions individuelles face à ces artistes, mais aussi de l'attitude des structures institutionnelles de cette société.

Toutefois, on ne peut qu'être stupéfait du soutien et des réactions dont ont bénéficié les artistes afro-asiatiques pendant cette période faste. C'est au milieu des années 1950 qu'ils ont commencé à exposer leurs œuvres ; et, dans bien des cas, le succès est arrivé. L'engouement dont ont joui F. N. Souza et Avinash Chandra au début des années 1960 était devenu si phénoménal que de nombreux artistes anglais ont dû envier leur succès. Rares sont les critiques qui ne leur ont pas consacré des articles. Souza prit tellement conscience de sa position qu'il affirma : « Je gagne plus d'argent avec ma peinture que le Premier ministre avec sa politique¹⁴. »

Malgré tout leur succès, ils demeuraient l'Autre, au sens où leur altérité était constamment convoquée dans toute analyse de leur œuvre. Dans la presse, des titres comme « Semaine orientale », « Vision indienne » ou « Un peintre indien » n'étaient pas rares, mais il se trouvait aussi des critiques pour tenter d'aborder la problématique de l'altérité de manière critique et avec bienveillance, non pas pour exclure ces artistes du discours sur l'art moderne, mais afin de soulever la question des autres traditions culturelles dans leur relation avec le modernisme. W. G. Archer semble bien avoir fait la déclaration la plus importante en la matière : « L'art moderne est-il un cercle fermé, un club privé, une chasse gardée de l'Europe et des États-Unis ? Les artistes d'autres pays peuvent-ils s'y introduire ? »

« Ce sont les questions que posent le Cubain Wilfredo Lam et le Mexicain Rufino Tamayo. [...] Elles sont aussi posées avec une acuité encore plus forte par les tableaux et les dessins de l'Indien Avinash Chandra [...] [œuvres qui] avec leurs symboles de vie, leurs couleurs vives et ardentes et leur vitalité joyeuse ne peuvent être qu'indiennes, mais au même niveau et de la même manière que l'art de Picasso et de Miró est spécifiquement espagnol. Pourtant, de même que ces pionniers de la peinture moderne appartiennent à un monde unique, un monde qui transcende les frontières nationales, on peut dire que Chandra est plus qu'indien. [...] Dans sa peinture, l'art moderne reçoit l'Inde par injection. De même qu'au niveau international, les idées ont été marquées par l'apport indien de Nehru, nous devons nous attendre à ce qu'un nombre croissant d'artistes d'Inde, d'Amérique du Sud et d'Orient entrent dans le "club privé"¹⁵. »

W. G. Archer n'était pas le seul à avoir conscience du problème et, malgré le succès de certains artistes, beaucoup savaient que quelque chose n'allait pas. Norbert Lynton était de ceux-là :

« Il y a quelques années, paraissait un beau livre bénéficiant d'une publication internationale et intitulé *Art Since 1945* [L'art depuis 1945]. Il est significatif que cet ouvrage, dont l'objet était la présentation de l'art international de notre temps, ait couvert une zone géographique allant, d'est en ouest, de la Pologne et la Yougoslavie aux États-Unis, en laissant de côté purement et simplement

13. Homi K. Bhabha, « The Other Question », *Screen*, vol. 24, n° 6, novembre-décembre 1983.

14. Cité dans Edwin Mullin, Souza, Londres, Anthony Blond Ltd., 1962.

15. W. G. Archer, « Pictures from a Wider World », *The Sunday Telegraph*, 15 avril 1962.

tout ce qui se trouve à l'est de Belgrade et à l'ouest de Seattle. Ne tenir aucun compte de la contribution orientale à l'art moderne relève d'une telle ingratitude à l'égard d'un ensemble de civilisations d'où sont issues beaucoup de préoccupations et d'approches propres à l'art moderne que l'on est en droit d'interpréter cette attitude comme un acte de défense à l'encontre d'évolutions qui, si elles devenaient visibles, pourraient minimiser la gloire de pans entiers des réussites artistiques de l'Occident¹⁶. »

Norbert Lynton ne s'intéressait pas particulièrement à « l'art oriental », mais ces propos proviennent du premier paragraphe d'un essai consacré à Iqbal Geoffrey, artiste originaire du Pakistan, très en vogue à l'époque en Grande-Bretagne.

Les préoccupations d'Archer et de Lynton, parmi bien d'autres, n'étaient pas sans fondement. Le succès de ces artistes fut d'une durée si brève qu'à la fin des années 1960, personne ne voulait plus en entendre parler et encore moins en parler. En revanche, beaucoup de jeunes artistes du début des années 1960, anglais et blancs, accaparèrent la scène artistique et entrèrent dans l'histoire de cette époque. Qu'étaient devenus les artistes afro-asiatiques ? Pourquoi aucun d'entre eux n'était-il parvenu à entrer dans l'histoire¹⁷ ?

Il n'est pas exceptionnel qu'un artiste connaisse grandeur et misère. Peu d'artistes peuvent prétendre à un succès durable. Certes, le succès est une chose bien complexe et l'on observe que le seul succès commercial ne suffit pas à entretenir la carrière d'un artiste et que le soutien de l'institution est indispensable pour imposer la place d'un ou d'une artiste dans l'histoire. Faut-il en déduire que les artistes afro-asiatiques n'ont pas reçu le soutien des institutions ? Et, si tel est le cas, pourquoi ?

Bien sûr, Souza, Chandra, Geoffrey, Bowling et Parvez ont quitté Londres dans la seconde moitié des années 1960 pour s'installer à New York. Mais c'est parce qu'ils n'avaient plus de succès en Angleterre qu'ils sont partis. New York les attirait aussi par sa réputation et son prestige. Quoi qu'il en soit, le lieu de résidence d'un artiste ne devrait avoir aucune incidence sur son statut. Tout en ayant vécu la plus grande partie de sa vie en Californie, David Hockney est encore l'un des chouchous de l'establishment britannique. L'expatrié Malcolm Morley a passé la majeure partie de sa vie d'artiste hors de Grande-Bretagne ; il n'en a pas moins reçu le premier prix Turner il y a quelques années. Cela doit bien être parce qu'ils sont *anglais*.

Pourquoi n'en allait-il pas de même pour les artistes afro-asiatiques ? On le comprendra mieux à la lumière des changements qui ont eu lieu après la guerre, non seulement en Grande-Bretagne, mais dans le monde entier. Les détails en sont complexes. C'est pourquoi je dois généraliser et simplifier ces changements pour en expliquer le rapport avec l'apparition d'une situation nouvelle en Grande-Bretagne. Tandis que l'engouement des années 1950 pour le Commonwealth fit qualifier par Denis Bowen l'arrivée des artistes afro-asiatiques de « grand bol d'air frais », le rapprochement effectué par la Grande-Bretagne vers l'Amérique dans les années 1960 a été préjudiciable au statut de ces artistes.

Ayant perdu son empire et son pouvoir économique, il est compréhensible que la Grande-Bretagne ait forgé une nouvelle alliance avec une puissance impériale émergente. Dans les années d'après-guerre, Londres ne fut pas seulement

16. Norbert Lynton, introduction au catalogue d'une exposition des œuvres d'Iqbal Geoffrey, Londres, Alfred Brod Galleries, août 1962.

17. Il est intéressant de souligner que les artistes afro-asiatiques ont été ignorés lorsque Norbert Lynton était directeur des expositions au sein de l'Arts Council dans les années 1970. Son livre *The Story of Modern Art*, paru en 1982, ne mentionne que des artistes européens blancs.

la capitale du Commonwealth ; elle devint aussi un important centre artistique qui, au début des années 1960, entretenait des rapports très étroits avec New York, La Mecque du monde de l'art. L'ouverture du marché de l'art new-yorkais aux artistes britanniques fut déterminante pour donner confiance aux artistes de la nouvelle génération qui sortaient des écoles des beaux-arts à cette époque. On peut même dire que, sans cette alliance, l'apparition d'un art nouveau en Grande-Bretagne aurait alors été impensable. Les écoles jouèrent elles-mêmes un rôle capital dans la préparation des artistes qui connurent le succès par la suite. Dès le début de la décennie, il devint courant pour les marchands d'art de sélectionner les artistes lors des expositions de fin d'études. Les expositions organisées dans la première moitié des années 1960 par les artistes de la « New Generation » définirent le ton et l'orientation des changements à venir. Des artistes anglais purent ensuite participer à des expositions à New York et ailleurs. Au même moment, est apparue une nouvelle génération de critiques d'art, d'historiens et d'administrateurs auxquels cette évolution donna encore plus confiance. La Tate Gallery, en particulier, joua un rôle important dans le soutien apporté aux mouvements américains, en négligeant parfois les évolutions britanniques¹⁸.

Il est difficile de mettre en évidence l'existence d'un rapport direct entre la situation britannique et l'utilisation de l'art par l'Amérique (notamment le formalisme de Clement Greenberg) dans la politique de la guerre froide, ou d'une collusion entre les deux en ce qui concerne le devenir des artistes afro-asiatiques. Cependant, il ne faut pas oublier que l'objectif de l'impérialisme culturel américain après la guerre n'était pas simplement l'anticommunisme, mais l'affirmation de l'hégémonie culturelle des États-Unis sur le monde. La liberté d'expression dans les pays nouvellement indépendants en a été l'inévitable victime. Il semble que la disparition progressive de l'art afro-asiatique de la scène britannique ne doive rien au hasard, de même qu'elle ne s'explique pas seulement par l'émergence d'un nouveau racisme, qu'illustra le fameux discours d'Enoch Powell en 1968 exigeant le retour dans leur pays d'origine des populations issues du Commonwealth. Il n'est pas fortuit non plus que les artistes britanniques de la fin des années 1960 aient été exclusivement blancs, à tel point qu'aucune galerie d'art d'envergure n'exposa des œuvres autres qu'anglaises, américaines ou, dans une moindre mesure, européennes. C'est pourquoi aucun panorama national ou international de l'art de l'après-guerre en Grande-Bretagne ne cite ou n'inclut le moindre artiste non-européen.

Mais la roue tourne à nouveau, surtout grâce aux luttes antiracistes. La Grande-Bretagne est désormais officiellement reconnue comme une société multiraciale et multiculturelle. Peut-on pratiquer un pluralisme véritable sans retrouver ce que nous avons perdu dans le passé, quelles qu'en soient les raisons ? Pouvons-nous encore nous payer le luxe de l'autosatisfaction ?

18. Ainsi, la Tate Gallery ne reconnaît pas le développement indépendant de la sculpture minimaliste en Grande-Bretagne dans les années 1960.

1990 Néstor García Canclini

Cultures hybrides, stratégies pour entrer et sortir de la modernité

- Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Editorial Grijalbo, 1990
 → «Cultures hybrides, pouvoirs obliques», dans *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, trad. par Francine Bertrand Concáez, Laval, Les Presses universitaires de Laval, 2010, p. 311-337 (extraits) [trad. revue pour cette édition]

[...] L'agonie des collections est le symptôme le plus flagrant de la disparition des classifications qui distinguaient le savant du populaire et ces derniers de ce qui relève des masses. Les cultures ne se regroupant plus selon des ensembles fixes et stables, il n'est plus possible d'être cultivé parce qu'on connaît le répertoire des « grandes œuvres », ou d'être populaire parce qu'on maîtrise le sens des objets et des messages qu'une communauté plus ou moins fermée (une ethnie, un quartier, une classe) produit. C'est désormais selon les modes que ces collections renouvellent leur composition et leur hiérarchie, se croisent constamment, au point que chaque utilisateur peut maintenant monter sa propre collection. Les technologies de reproduction permettent à chacun de monter chez soi un répertoire de disques et de cassettes combinant le savant et le populaire, y compris les œuvres qui le font déjà dans leur structure même : Piazzola, qui mélange le tango avec le jazz et la musique classique, Caetano Veloso et Chico Buarque, qui s'approprient à la fois l'expérimentation des poètes concrets, les traditions afro-brésiliennes et l'expérimentation musicale post-wébérienne. [...]

De fait, il n'y a pas lieu de regretter la décomposition des collections rigides qui, en séparant le savant, le populaire et ce qui relève des masses, faisaient la promotion des inégalités. Nous ne croyons pas non plus qu'il y ait des perspectives à restaurer cet ordre classique de la modernité. Nous voyons dans les croisements irrévérencieux des occasions de relativiser les fondamentalismes religieux, politiques, nationaux, ethniques, artistiques, qui absolutisent certains patrimoines tout en discriminant les autres. Mais nous nous demandons si la discontinuité extrême comme habitude de perception, ainsi que la diminution des occasions de comprendre comment se réélaborent des significations subsistant à l'intérieur de certaines traditions, pour intervenir dans leur changement, ne renforcent pas le pouvoir que s'arrogent ceux qui n'ont cessé de s'inquiéter de comprendre et de maîtriser les grands réseaux d'objets et de signification : les multinationales et les États.

Il faut inclure dans les stratégies de décollection et de déhiérarchisation des technologies culturelles l'asymétrie qui, dans leur production et leur utilisation,

existe entre les pays centraux et les pays dépendants, entre les consommateurs de différentes classes à l'intérieur d'une même société. Les possibilités de tirer profit des innovations technologiques et de les adapter à ses propres besoins de production et de communication sont inégales dans les pays centraux – générateurs d'inventions et d'importants investissements pour renouveler leurs industries, biens et services – et en Amérique latine, où les investissements sont gelés à cause du poids de la dette et des politiques d'austérité, où les scientifiques et les techniciens travaillent avec des budgets ridicules ou doivent émigrer, et où le contrôle des médias culturels les plus modernes est fortement concentré et dépend en grande partie d'une programmation exogène. [...]

Déterritorialisation et reterritorialisation : dans les échanges de la symbolique traditionnelle avec les circuits internationaux de communication, avec les industries culturelles et les migrations, les questions sur l'identité et le national, la défense de la souveraineté, l'appropriation inégale du savoir et de l'art, ne disparaissent pas. Les conflits ne s'effacent pas, comme le prétend le post-modernisme néoconservateur. Ils se posent dans un autre registre, multifocal et plus tolérant ; l'autonomie de chaque culture est – parfois – repensée avec moins de risques fondamentalistes. Cependant, les critiques chauvines envers « ceux du centre » sont parfois la source de violents conflits : agressions contre les migrants récemment arrivés, discrimination à l'école et au travail.

Les croisements intenses et l'instabilité des traditions, bases d'une ouverture qui mette en valeur, peuvent également être – dans des conditions de concurrence au travail – sources de préjugés et d'affrontements. Voilà pourquoi l'analyse des avantages ou des inconvénients de la déterritorialisation ne doit pas se limiter à celle des mouvements d'idées ou de codes culturels, comme c'est souvent le cas dans la bibliographie sur la postmodernité. Son sens se construit aussi en relation avec les pratiques sociales et économiques, dans les disputes pour le pouvoir local, dans la concurrence pour tirer profit des alliances avec les pouvoirs externes. [...]

On sait combien d'œuvres d'art et de littérature latino-américaines, tenues pour des interprétations paradigmatiques de notre identité, furent réalisées à l'extérieur de notre continent, ou du moins hors du pays natal de leurs auteurs : depuis Sarmiento, Alfonso Reyes et Oswaldo de Andrade jusqu'à Cortázar, Botero et Glauber Rocha. Le lieu d'où plusieurs milliers d'artistes latino-américains écrivent, peignent ou composent leur musique n'est plus la ville où s'est déroulée leur enfance, ni celle où ils vivent depuis quelques années, mais un lieu hybride où s'entrecroisent les endroits réellement vécus. Onetti le nomme Santa María ; García Márquez, Macondo ; Soriano, Colonia Vela. Mais à vrai dire, ces villages, même s'ils ressemblent à ceux, traditionnels, de l'Uruguay, de la Colombie et de l'Argentine, sont redessinés suivant des modèles cognitifs et esthétiques qui ont pu être acquis à Madrid, à Mexico ou à Paris.

Il ne s'agit pas seulement d'un processus de transnationalisation de l'art savant. C'est presque la même chose qui se produit avec la musique de Roberto Carlos, qui ressemble tellement à celle de José José, toutes deux si proches de celle de n'importe quel chanteur remplissant les stades ou les programmes dominicains de télévision de n'importe quel pays du continent. Certains croient expliquer cet air de famille par les pressions que l'industrie culturelle exerce

sur les créateurs qu'elle a elle-même créés. Mais il se produit quelque chose d'équivalent, quoique plus complexe, avec les auteurs-compositeurs plus expérimentaux de la musique urbaine. Si les profils individuels de Caetano Veloso, Raymundo Fagner, Mercedes Sosa, Fito Páez, Eugenia León ou Los Lobos se différencient davantage que ceux de Roberto-José, chacun d'entre eux a ouvert son répertoire national à celui des autres ; certains ont même réalisé ensemble des disques et des récitals.

En quoi réside alors la nouveauté de la décollection, de la déterritorialisation et de l'hybridité postmodernes ? En ce que les pratiques artistiques manquent désormais de paradigmes consistants. Les artistes et les écrivains modernes innovaient, altéraient les modèles et les remplaçaient par d'autres, mais en conservant des *repères de légitimité*. Les transgressions des peintres modernes se sont faites en parlant de l'art des autres. Une tendance a cru que la peinture se trouvait dans les métropoles : c'est la raison pour laquelle les images de Jacobo Borges, de José Gamarra, de Gironella, refont avec ironie ou irrévérence ce qui, depuis Velázquez jusqu'au Douanier Rousseau, avait été tenu pour légitime dans la visualité européenne. D'autres courants ont ouvert le regard savant à l'imaginaire populaire, convaincus que l'art latino-américain se justifierait en reprenant l'iconographie des opprimés : Viteri remplissait ses œuvres de poupées de chiffon ; Berni tressait des fils de fer avec des boîtes à œufs, des bouchons de bouteilles, de la ferraille de voitures, des perruques et des fragments de tentures afin de parler parodiquement de la modernité, du *Monde offert à Juanito Laguna*¹.

Art de citations européennes ou art de citations populaires : art toujours métissé, impur, qui n'existe qu'à force de se placer à la croisée des chemins qui nous ont successivement composés et décomposés. Mais ils ont cru à l'existence de ces chemins, paradigmes de modernité respectables au point de mériter d'être discutés. [...]

1. Enfant des bidonvilles argentins [NdT].

2003

Okwui Enwezor

La constellation postcoloniale. L'art contemporain en état de transition permanente*

↳ Okwui Enwezor, «The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition», dans Gilane Tawadros et Sarah Campbell (éds.), *Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, Londres, Iniva, 2003, p. 65-79 (extraits)
↳ Trad. par Christian-Martin Diebold pour cette édition

[...] En raison de l'instabilité de ses frontières non fixées, de ses multiplicités et de l'état de «transition permanente» au sein duquel il est pratiqué, l'art contemporain résiste souvent bien davantage à la totalisation mondiale. Pourtant les deux dernières décennies ont attesté d'une croissance exponentielle de la bonne fortune des commissaires d'exposition qui, avec leurs mots-valises soigneusement ordonnés, dignes de leur statut de bureaucrates éclairés de la totalisation moderniste, arpentent le monde à la recherche de nouveaux signes de l'art destinés à combler la brèche historique. Musées et académies, les temples laïques de ces bureaucrates voyageurs, ont réagi avec le même enthousiasme, proposant des expositions thématiques à grand succès et des programmes d'études pour la formation des futurs commissaires d'exposition.

Sur le plan des institutions artistiques et de leurs interminables calculs, on peut identifier cinq conséquences. La première, c'est la prolifération des propositions d'exposition et de leurs formes mutantes – expositions à grand succès, de groupe ou thématiques, festivals culturels, biennales, etc. –, qui toutes ont sensiblement augmenté la base de connaissances de la pensée contemporaine en matière d'art et accru sa banalisation dans les musées et la culture en général. Cette amplification se révèle décisive, puisqu'elle est à l'origine de la constitution de nouveaux réseaux entre des sphères jusqu'ici distinctes de la production artistique contemporaine – tant dans l'engagement quotidien avec le monde que dans ses images, textes et récits – et ce que j'ai désigné sous le nom de certitudes figées du modernisme. Même si cette phase est encore en cours de développement, elle a orienté la transmission du discours de l'art contemporain vers un approfondissement de la confrontation avec ce que Carlos Basualdo a appelé les «nouvelles géographies de la culture¹». Ces dernières remettent en question le système curatorial et le système de la production d'exposition, avec la fragilité de leur conception universalisée de la culture et des procédures artistiques dans l'optique typiquement bourgeoise de leurs commandes au xx^e siècle...

La deuxième conséquence apparut tout d'abord comme une allégorie de la transformation et de la transfiguration, puis par la suite comme un mode de résistance et de répétition. On sous-estime facilement aujourd'hui la force

1. Extrait d'une conférence non publiée et inspirée de conversations avec Carlos Basualdo.

de la dissolution du lien de subordination colonial, et on se moque assez aisément des subtilités utopistes de l'autodétermination et de l'indépendance politique qui commencèrent à l'emporter sur le discours impérialiste ayant explicitement marqué la modernité mondiale dans sa phase inaugurale. De même, la modernité mondiale, sous la forme de l'État-nation moderne qui a pourvu l'artiste moderne et contemporain de son identité politique, intercède au nom d'une pléthore de fictions qui situent l'idée d'une tradition nationale dans l'art et la culture. En tant que telles, la décolonisation et l'identité nationale représentent les extrémités de deux projets concomitants de la modernité mondiale récente. D'une part, la décolonisation se pose en restauratrice de traditions fragmentées, tandis que l'identité nationale œuvre assidûment à les réinventer et à les maintenir. La décolonisation [...] transforme le sujet du discours culturel tandis que l'État-nation transfigure l'ordre de la tradition au bénéfice de la postérité. Si le mode du postcolonial, c'est la résistance par le biais de la transformation, celui de la nation, c'est la répétition par le biais de la transfiguration. La figure du nouveau devient dans chaque cas l'émulsifiant soit de la tradition et de la restauration, soit de la tradition et de la continuité. Il est évident que les questions que soulève aujourd'hui la pratique curatoriale prennent pleinement en compte – et mettent en œuvre – les utilisations qui sont faites des fictions d'un passé et de traditions fragmentés pour produire un récit composé de diverses histoires forgées de toutes pièces, traitant du moderne et du contemporain...

L'une des raisons qui incite à la vigilance vis-à-vis des projets multiculturels et identitaires que proposent les institutions culturelles est, bien entendu, liée à la fois aux politiques fondées sur les égoïsmes nationaux et à l'évolution de la démographie culturelle et sociale de nombre de sociétés contemporaines, conséquences de l'immigration. Aux États-Unis et en Europe, le mouvement des droits civiques, les mouvements citoyens et antiracistes ainsi que les luttes pour la protection des droits des minorités ont renforcé le niveau de vigilance. Sans compter la reconnaissance du rôle du marché dans l'institutionnalisation d'une identité nationale telle qu'elle s'observe dans plusieurs projets curatoriaux récents, plus particulièrement dans le cadre d'expositions visant à situer certains contextes nationaux ou géographiques de la production artistique, comme « Brilliant! » (Walker Art Center, New York, 1996), « Sensation » (Royal Academy of Arts, Londres, 1997), « Nuit blanche » (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998), « German Open » (Kunstmuseum, Wolfsburg, 2000) et « Young Americans » (Saatchi Gallery, Londres, 1996).

Les zones d'activités spéculatives de la culture et de l'authenticité nationales étendent désormais leur emprise sur toutes sortes de projets curatoriaux, de l'Afrique à l'Asie, de l'Amérique latine au Pacifique. Cette conséquence a dès lors entraîné plusieurs problèmes et réévaluations majeurs relativement aux paradigmes dominants de l'inclusion et de l'exclusion d'artistes non occidentaux dans la programmation muséologique traditionnelle, la politique d'acquisition des musées et les expositions présentées en Europe et en Amérique du Nord. Cependant, dans le climat politique actuel de renforcement institutionnel de l'intolérance face à la différence, il a été difficile d'aborder sérieusement les questions du multiculturalisme et de porter sur elles un regard critique, en raison de

quelques-uns de ses points aveugles éthiques et de ses excès. Pourtant, la violente réaction multiculturaliste et les débats qu'elle génère falsifient les questions qui lui sont sous-jacentes. Les processus d'inclusion et d'exclusion ne sont pas tous nécessairement multiculturels par nature. Si l'inclusion du travail d'artistes issus de minorités – Afro-Américains, par exemple, Asiatiques, homosexuels, femmes ou toute autre catégorie institutionnellement et par conséquent socialement et politiquement marginalisée – dans le cadre institutionnel plus général de la représentation dominante était simplement multiculturelle, nous serions en présence, selon moi, d'un déni tacite de leur citoyenneté sociale, culturelle et politique plus large sur le plan de la relation subjective des artistes à leur pratique et à leur identité comme artistes. Mais d'autre part, si leur exclusion était fondée sur quelque critère de jugement de qualité souverain et de goût infaillible, et demeurait prétendument aveugle à leur différence (qui doit être désormais considérée comme suspecte), le recours à un repli sur un point de vue esthétique minoritaire unique, prenant sa source dans une identité unique, fournit un contrepoint affaiblissant tout autant l'idée d'une dimension positive du multiculturalisme.

La troisième conséquence concerne l'explosion et l'hétérogénéité des procédures artistiques se trouvant directement en désaccord avec une conception de l'art historiquement conditionnée et, ipso facto, conventionnelle, à l'intérieur de la logique de l'institution. De telles procédures ont été assez justement théorisées, du point de vue de leurs propositions, davantage comme néo-avant-gardistes que comme relevant d'une véritable rupture avec son avers académique. Mais il n'en demeure pas moins que la ruse institutionnelle a souvent su absorber, par son inventivité, les énergies émanant des positions artistiques les plus insurrectionnelles. L'émergence de nouvelles forces critiques a trop souvent été écartée comme autre manifestation, à l'intérieur de l'idéologie positiviste, d'un discours de l'*engagement* de l'art d'avant-garde mis en avant par l'institution.

La quatrième conséquence a partie liée à la médiatisation de la culture, singulièrement dans la transformation de la forme muséale dans les domaines culturels de l'industrie du divertissement de masse, du théâtre et du tourisme. L'expression la plus pertinente du passage du musée dans le concept de culture de masse est réalisée par la fusion de l'architecture et de la collection muséale. La réalité objective de cette conséquence est qu'une architecture discrète ne peut dorénavant plus servir les objectifs du musée comme destination culturelle. Bien au contraire, la fusion de la collection avec l'architecture de l'institution qui l'abrite est, comme tout le reste, un élément de valeur ajoutée, de telle sorte que les visiteurs de passage ont tout loisir soit de considérer le musée Guggenheim de New York dessiné par Frank Lloyd Wright ou le Guggenheim de Bilbao par Frank Gehry comme deux œuvres d'art à part entière, uniques, soit de décider de découvrir sur place les bâtiments et de visiter en même temps leurs collections. En dépit des aspirations universalistes de la plupart des musées d'art contemporain, les sombres nuages du nationalisme pèsent sur eux. Car, même si les aspirations du musée ne sont pas spécifiquement nationalistes, son discours l'est incontestablement, dans son esprit du moins, s'il veut décrocher les financements de l'État et son soutien dans le cadre de la concurrence à laquelle se livrent aujourd'hui les grandes villes sur la scène mondiale.

Enfin, la cinquième conséquence, dont je suis convaincu qu'elle sous-tend en dernière analyse les quatre précédentes, c'est la mondialisation de la production économique et de la distribution, de la culture et de la révolution numérique et technologique les ayant fusionnées. Deux éléments contribuent à la fascination qu'exerce la mondialisation dans le cadre de cette discussion : ses limites et sa portée. Si la compression du temps et de l'espace est comprise comme l'un des aspects fondamentaux de ce phénomène qu'est la modernité, il apparaît encore en elle, et dans des formes très envahissantes, un grand nombre d'anomalies qui nous conduisent parfois à questionner la réalité de l'idée même. Car à tout instant où sont vantées les merveilles de la mondialisation, il y a, dans les mêmes proportions, ceux qui demeurent confiants vis-à-vis de ses conséquences. Pour l'art contemporain, il s'agit d'un élément crucial. Les conditions de production et les publics de l'art sont bien plus diversifiés que ce que le domaine mondialisé de l'économie de l'art contemporain est disposé à reconnaître. Et avec cette grande diversité apparaissent d'autres variables qui déterminent la distribution, la transmission, la traduction et la réception de l'art contemporain.

Après l'abandon de la critique de l'« internationalisme » apparaît aujourd'hui l'idée selon laquelle la mondialisation des discours artistiques ouvre la voie à une compréhension approfondie des complexités et des motivations qui façonnent l'art contemporain en Europe, en Amérique du Nord, en Asie, en Afrique et en Amérique latine. Paradoxalement, c'est la mondialisation qui a ouvert le mythe d'un monde de l'art consolidé. Ce qui est très visible aujourd'hui, c'est moins un centre que des réseaux et des systèmes de production, de distribution, de transmission, de réception et d'institutionnalisation. Le développement des nouveaux réseaux multilatéraux de production de savoir - activités qui se positionnent elles-mêmes stratégiquement à l'intersection de disciplines et de publics transnationaux - a écarté les circuits traditionnels de la production et de la réception institutionnalisés.

Selon Foucault, n'importe quel objet pourrait bien entendu devenir un objet de pensée, aussi longtemps que nous rapportons à son analyse un point de vue mettant en lumière l'ensemble de ses conditions historiques et contemporaines (institutionnelles, politiques, collectives, individuelles, etc.). Le musée, au sein duquel nombre de conservateurs et de commissaires d'exposition travaillent ou aspirent à travailler, est un tel objet de pensée, entre autres parce qu'il est aussi un projet politique profondément enraciné dans les relations de pouvoir inhérentes à l'histoire du discours impérialiste. Pourtant, le bien-fondé du musée en tant qu'institution de l'imagination artistique moderne et contemporaine conserve une bonne part de crédibilité critique, même si les musées sont les institutions ayant été les moins réformées et transformées par le legs de la fin de l'impérialisme et du colonialisme. Le musée adopte en effet paradoxalement le discours de la souveraineté impériale pour défendre son pouvoir d'exclusion et de catégorisation. Il procède ainsi tout juste assez pour calmer les esprits, mais jamais au point de remettre en question sa propre complicité historique dans la constitution d'un champ épistémologique qui admet peu la différence ou le conflit. Par conséquent, le musée comme objet de pensée historique a une vie sociale ainsi qu'une dimension politique, sa fonction ne pouvant

être dissociée du champ social et culturel complexe au sein duquel son discours est imbriqué. Il est à cette fin très intéressant de voir dans le conservateur de musée une figure ayant assumé la position de producteur de pensées d'un certain type, relatives à l'art, aux artistes, aux expositions, aux idées et à leur place dans un champ où existent d'autres formes de pensée possibles qui régissent la transmission et la réception de la production artistique. Il est pareillement intéressant de mener une réflexion sur les musées. Curieusement, malgré leur proximité avec l'institution muséale, ce sont des artistes qui ont mis celle-ci et ses critères de reconnaissance ou d'exclusion en question. Même si la « critique institutionnelle » s'est elle-même entravée par la relation parasitaire qu'elle a nouée avec le musée, elle a toutefois ouvert un espace au discours critique, ce que peu de commissaires d'exposition ont tenté de faire...

De l'autre côté de la ligne depuis laquelle le public fait face aux institutions de légitimation, comment atteint-on cette autre figure de la vérité, plus particulièrement dans un contexte d'exposition ? Avec quel langage esthétique et artistique profère-t-on une telle vérité ? Dans quel type d'environnement, pour quel public ? Comment définir le public de l'art, particulièrement lorsque l'on prend en compte la prolifération des définitions d'un/de ce qui est considéré comme public ? Enfin, dans les circonstances entourant les bouleversements contemporains de la pensée, des idées, des identités, des politiques, des cultures et des histoires, de quelle vérité est-il question ? Les bouleversements qui définissent aujourd'hui notre évaluation contemporaine des événements sont historiques, formés par la désaffection envers deux paradigmes de la totalisation : le capitalisme et l'impérialisme, le socialisme et le totalitarisme. [...]

Si la constellation postcoloniale n'est pas le nom de l'espace accueillant de nouveaux discours de la pratique artistique, c'est un terme qui fait lui-même écho à un ensemble d'imbroglios structurels, politiques et culturels provenant des mouvements qui se sont développés après-guerre - décolonisation, des droits civiques, féministes, gay/lesbiens, antiracistes, anti-essentialistes, politiques contre-hégémoniques - d'une nouvelle communauté mondiale. La constellation postcoloniale est le lieu de l'expansion de la définition de ce qui constitue la culture contemporaine et ses affiliations dans d'autres domaines de pratique, l'intersection de forces historiques alignées contre les impératifs hégémoniques d'un discours impérial. [...]

* Ouvrage publié à l'occasion de la 50^e Biennale de Venise et de l'exposition « Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes », 15 juin-2 novembre 2003, organisée par Gilane Tawadros.

d'une dés-ontologisation du sujet de la politique des identités : il n'y a pas de base naturelle (« femme », « gay », etc.) qui puisse légitimer l'action politique. Elle n'a pas pour objet la libération des femmes de « la domination masculine », comme le veut le féminisme classique, puisqu'elle ne s'appuie pas sur la « différence sexuelle », synonyme de clivage majeur de l'oppression (transculturelle, transhistorique) en ce qu'elle relèverait d'une différence de nature et devant structurer l'action politique. La notion de multitude queer s'oppose donc résolument à celle de « différence sexuelle », telle qu'elle est exploitée aussi bien dans les féminismes essentialistes (d'Irigaray à Cixous en passant par Kristeva) que dans les variations structuralistes et/ou lacaniennes du discours de la psychanalyse (Roudinesco, Héritier, Théry...). Elle s'oppose aux politiques paritaires dérivées d'une notion biologique de la « femme » ou de « la différence sexuelle ». Elle s'oppose aux politiques républicaines universalistes qui concèdent la « reconnaissance » et imposent l'« intégration » des « différences » au sein de la République. Il y n'a pas de différence sexuelle, mais une multitude de différences, une transversale des rapports de pouvoir, une diversité de puissances de vie. Ces différences ne sont pas « représentables » car elles sont « monstrueuses » et remettent en question par là même les régimes de représentation politique, mais aussi les systèmes de production de savoir scientifiques des « normaux ». En ce sens, les politiques des multitudes queer s'opposent non seulement aux institutions politiques traditionnelles qui se veulent souveraines et universellement représentatives, mais aussi aux épistémologies sexopolitiques straight qui dominent encore la production de la science. [...]

2004

Charlotte Bydler

L'industrie des biennales

↳ Charlotte Bydler, « The Biennial Industry », dans *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004, p. 150-156
 ↳ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

Le nombre de biennales internationales d'art contemporain a connu une augmentation spectaculaire dans les années 1980 et 1990. C'est, du moins, l'impression qu'ont eue les professionnels de l'art au sein de l'avant-garde euro-américaine. En réalité, il serait plus correct de dire que le noyau dur du système du monde de l'art¹ a fini par prendre *une conscience aiguë du nombre de biennales*. Très sélective, cette prise de conscience a concerné certaines biennales d'art d'avant-garde. Étant donné la nature de son intérêt, le noyau dur n'est pas censé connaître

1. L'expression *art world-system* est employée de façon récurrente dans le texte original. Afin de ne pas alourdir la lecture du texte traduit, sans trahir l'esprit de l'auteur, nous n'avons traduit qu'à deux reprises cette expression par « système du monde de l'art », dans les premier et dernier paragraphes. Dans les autres cas, nous avons simplement employé « monde de l'art » [NdT].

tous les projets de biennales qui n'ont pas pu voir le jour ou qui ont cessé d'exister (comme la Biennale de Paris en 1985), ou encore qui n'ont eu lieu qu'une seule fois (comme la Biennale de la Paix de Hambourg en 1985)². Pourtant, le point de vue partiel du noyau dur du monde l'art a pris des dimensions universelles.

D'aucuns ont affirmé que la mondialisation de l'art contemporain avait mis un terme à la domination américaine et suscité une décentralisation ou une pluralisation du monde de l'art de l'après-Seconde Guerre mondiale. À l'aune des exemples de biennales que je viens de citer, j'estime qu'il s'agit là d'une utopie progressiste. Les récents processus de mondialisation à l'œuvre dans l'art d'avant-garde n'ont d'intérêt que du point de vue du marché du travail et de sa division du travail, si caractéristique, au niveau international. Les artistes, les commissaires d'exposition et les critiques ont le droit et la liberté inaliénables de soumettre leurs œuvres sur un pied d'égalité avec les membres les plus éminents de ce marché.

René Block propose une typologie de la biennale fondée sur le mode d'organisation : (1) le modèle de Venise et de sa prestigieuse exposition mondiale, composée de représentations nationales ; (2) le modèle de Sydney, avec une biennale plus modeste organisée autour d'un thème défini par le commissaire, où les artistes invités sont tributaires d'un soutien financier extérieur ; (3) le modèle de Kwangju, selon lequel la biennale sélectionne des artistes sans se soucier des représentations nationales ; et, enfin, (4) la Manifesta, modèle de variation du lieu et de l'équipe d'organisation³. Je pense qu'il est prudent d'ajouter à ces catégories le mode de présentation et le financement. Cependant, la nature des biennales que je viens de citer a évolué au fil du temps et s'est généralement éloignée de la représentation nationale (ou régionale) qui caractérise les expositions universelles. La Biennale de Venise, par exemple, n'est aujourd'hui guère différente de la Manifesta ou de la Biennale de Kwangju. Les nations prennent à leurs frais la participation de leurs citoyens, tandis que l'on fait appel à des commissaires d'exposition indépendants. Mais surtout, Block choisit ses modèles parmi les secteurs de l'art d'avant-garde ayant reçu la plus grande attention en Europe à l'époque. La catégorisation des biennales internationales aurait tout aussi bien pu se faire en fonction des genres : par exemple, biennales d'avant-garde, d'art des nouveaux médias, de peintures, de gravures ou de sculptures.

À partir de mes notes (réunies dans mon répertoire des expositions internationales périodiques), je propose une autre catégorisation. Plus vaste sur le plan culturel, elle permet de mettre en évidence différents modèles, dates et lieux. On peut classer les biennales en trois grands groupes : (1) les entreprises capitalistes philanthropiques nées entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, dont plusieurs ont été créées par des capitaines d'industrie (Biennale de Venise, Carnegie International, mais aussi les biennales plus récentes de São Paulo et de Sydney) ; (2) les manifestations apparues dans l'après-guerre et marquées par la politique des blocs ou par la réaction (tiers-mondiste) à tout alignement de ce genre (la Documenta, la Biennale de Venise de l'après-guerre, la Biennale de La Havane, la Dak'Art, ainsi que les biennales internationales d'arts graphiques de Cracovie, de Ljubljana ou de Buenos Aires) ; et (3) le courant des manifestations définies par un événement et par la souplesse de leur production, dans les années 1990 et 2000 (Biennales d'Istanbul, de Kwangju, de Sharjah et Manifesta).

2. En 1985, l'échec de la Biennale de Paris, qui n'attira que 35 000 visiteurs, provoqua un déficit de plusieurs millions de francs. Voir Thierry Raspail, « The Lyon Biennial », dans Barbara Heinrich (dir.), *Das Lied von der Erde/The Song of the Earth*, cat. expo, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2000, p. 31-35, p. 33.

3. « Biennials in Dialogue », 3-6 août 2000, conférence internationale associée à une exposition biennale, « Das Lied von der Erde/The Song of the Earth » [Le chant de la terre], à la Kunsthalle Fridericianum. Parmi d'autres conférences biennales antérieures, Block mentionne une rencontre plus restreinte, organisée en 1997 par la fondation Rockefeller et Arts America, à Belaggio, en Italie. À cette occasion, Okwui Enwezor avait parlé de la deuxième Biennale de Johannesburg qui allait se tenir en 1997, Paulo Herkenhoff de ses projets pour la Biennale de São Paulo en 1998, et Madeleine Grynsztejn de la Biennale internationale de Pittsburgh en 1999 (René Block, conférence « Biennials in Dialogue », Kassel, Documenta, Halle, 5 août 2000). Igor Zabel avait expliqué que la Manifesta ne devait pas dépendre de la capacité de financement de chaque pays participant et avait souligné la mise en commun de toutes les ressources. Toutefois, en 2000, en l'absence de fonds suffisants, cette manifestation fut tributaire des diverses ressources nationales (Igor Zabel, « What Our Village Needs Now... Biennial Localisation Factors », conférence « Biennials in Dialogue », Kassel, Documenta, Halle, 4 août 2000).

J'hésite, cependant, à attribuer à chacune des biennales un sens sous-jacent, car elles sont toutes riches de significations possibles. Ainsi chacune cultive-t-elle son image (changeante) par le biais des documents de presse, des catalogues, des visites guidées, des affiches et des dépliants. Les philanthropes du XIX^e siècle, organisateurs de l'Exposition universelle de 1851 ou de la Carnegie International (depuis 1896), étaient en partie motivés par le noble souci d'élever l'âme des ouvriers, des employés ou du grand public. Ils firent en sorte que les masses puissent voir les expositions grâce à des excursions réservées aux abonnés, à des tarifs réduits, à l'édition de guides, etc., afin de parfaire leur éducation. De la même manière, la Documenta s'était chargée de réhabiliter l'art d'avant-garde dans l'Allemagne de l'après-guerre. Les visiteurs de la première édition se trouvèrent nez à nez avec un mur de photographies représentant des œuvres qualifiées d'*art primitif*, en provenance du monde entier. Au dégoût agressif que le parti national-socialiste avait exprimé à l'égard de l'art moderne stylisé et non figuratif riposta une installation censée démontrer que cette forme d'art avait *toujours, et déjà*, existé. Cette stratégie de légitimation de l'art moderne se poursuivit jusqu'à la troisième édition. Les trois suivantes adoptèrent une autre stratégie pour obtenir la légitimité, avec la *Besucherschule* [l'école des visiteurs] de Bazon Brock⁴.

Le contexte même de la biennale désenclave et réenclave les pratiques artistiques. Chaque nouvelle édition connaît un nouveau public pour lequel les organisateurs doivent réinventer ou répéter l'histoire de la biennale en question. Le public ne conserve aucune mémoire de l'édition précédente, à en juger par les textes des catalogues. On suppose le public de l'art mondial incapable d'interpréter la production artistique provenant des quatre coins du monde. De toute évidence, les manifestations artistiques spectaculaires doivent éduquer leurs publics, leur apprendre à lire les œuvres d'art. C'est pourquoi des expositions périodiques comme la Documenta et les Biennales de Venise et Johannesburg, la Manifesta, les Biennales de Taipei, Sydney et Kwangju organisent des visites guidées et d'importants programmes pédagogiques.

La stratégie initiale de la Documenta, qui consistait à juxtaposer *l'art du monde* et *l'art d'avant-garde*, a trouvé des échos dans les expositions « "Primitivism" in 20th Century Art » (New York, MoMA, 1984), « Magiciens de la terre » (Paris, Centre Pompidou, 1989) et « Plateau de l'humanité » (Biennale de Venise, 2001). On a considéré ces expositions comme des tentatives maladroites de légitimer « l'art du monde » au sein des institutions d'avant-garde. Mais ne serait-ce pas le contraire ? Les commissaires d'exposition n'ont-ils pas cherché à réagir face à un public pour lequel l'avant-garde est souvent hermétique et arrogante ? Il existe de grands groupes de pression qui savent se faire entendre et les commissaires sont tributaires des financements publics. Ce public serait sûrement capable de reconnaître en *l'art du monde* des *pièces de musée* paradigmatiques susceptibles de donner quelque crédit *artistique* à l'avant-garde.

Représentation nationale et art mondial en général

La mondialisation de l'art a ravivé les questions concernant la représentativité des vedettes de l'avant-garde artistique. La réforme fondamentale du

4. Walter Grasskamp, « Degenerate Art and Documenta 1. Modernism Ostracised and Disarmed », dans Daniel J. Sherman et Irit Rogoff (dir.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 163-194 et « For Example, Documenta, or, How Is Art History Produced? », dans Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (dir.), *Thinking About Exhibitions*, Londres/New York, Routledge, 1996, p. 67-78.

commissariat d'exposition de la Documenta effectuée par Harald Szeemann en 1972, puis sa présentation d'« Aperto'80 », en collaboration avec Achille Bonito Oliva, à la Biennale de Venise en 1980, constituent des étapes décisives vers une position auteuriste dans l'art d'avant-garde. L'esprit du temps souffla sur « Aperto'80 ». La procédure d'invitation fut professionnalisée : il fallait mettre en avant la valeur artistique au niveau mondial, en l'ayant débarrassée de tout intérêt national. Le statut des pavillons nationaux, réunis au sein de l'appareil officiel de promotion des États-nations, en subit les conséquences.

La connaissance, même minimale, des histoires de l'art extra-européennes qu'ont apportée avec eux les nombreux artistes, commissaires d'exposition et critiques itinérants a eu le mérite de remettre en cause la légitimité de l'art dans sa version occidentaliste. Et je ne parle pas du savoir que devaient posséder les étrangers qui entraient sur le marché du travail culturel en Corée, au Japon ou au Brésil. Il n'est donc pas surprenant que les critiques de la Documenta X et de la Documenta XI aient estimé que le choix des commissaires d'exposition avait pour but de compenser le nombre disproportionné d'hommes blancs parmi les commissaires et les artistes. Quoi qu'il en soit, le changement est intervenu avec la 50^e Biennale de Venise en 2003 : au lieu d'assumer seul le rôle de commissaire d'« Aperto'80 », Francesco Bonami a engagé onze co-commissaires chargés, chacun, d'une sous-section. Il s'agissait explicitement de se débarrasser du modèle dépassé du commissaire tout-puissant. La répartition du commissariat donna naissance à des expositions cohérentes sur le plan visuel au sein d'« Aperto'80 ». Ce fut aussi l'occasion d'un nouveau record dans la taille de la manifestation. Toutefois, le fossé séparant la section des pavillons nationaux et les sous-sections d'« Aperto'80 », fossé conforme en tout point aux tendances dominantes du monde de l'art, n'a pas disparu.

L'affirmation répétée que la représentation des États-nations (à l'intérieur ou à l'extérieur des pavillons nationaux) appartient au passé devrait suffire à susciter le soupçon. Les récriminations indignées confondent l'État-nation comme fondement de l'identité nationale avec l'aspect administratif du système international. À coup sûr, les processus de mondialisation ont fait exploser la notion selon laquelle les frontières nationales servent à délimiter une seule et unique population. Le système des États-nations ne laisse guère de place à autre chose qu'une collaboration internationale entre États partenaires. La capacité à faire quelque chose de la représentation nationale proprement dite, et pas seulement sous le symbole des pavillons nationaux de Venise, est donc moins convaincante. D'ailleurs, étant donné que le soutien aux artistes s'effectue via des canaux nationaux, les commissaires font ce qu'ils peuvent pour contourner les classifications par États-nations. Pour ne citer que deux exemples, en 1997, les pavillons des pays nordiques ont exposé des œuvres de Mariko Mori et de Mark Dion ; en 2003, les artistes du pavillon néerlandais ont aussi été sélectionnés en fonction de leur importance dans le monde de l'art hollandais, sans souci de nationalité ou de lieu de naissance.

La représentation nationale n'appartient pas au passé. Au contraire, l'accès à l'économie culturelle d'un pays du noyau dur ou, à tout le moins, semi-périphérique est essentiel pour qu'un artiste soit représenté. Au sein du système

de représentation nationale, l'invitation d'un artiste détenant un passeport irrégulier peut signifier que l'identité nationale (voire le concept même d'État-nation) n'a plus d'importance, mais seulement sur un registre métaphorique et (réellement) utopique. Un pays pauvre dépourvu d'institutions solides (galeries, musées, revues, politique culturelle et financements) n'a aucune chance face aux poids lourds que sont la Grande-Bretagne, les États-Unis, l'Allemagne, la France, le Japon ou la Corée du Sud. Sans présence significative sur le marché de l'art, ces pays ne font « tout simplement pas partie du jeu ⁵ ». Si la représentation nationale dans les pavillons est vilipendée pour son caractère dépassé, le monde de l'art accueille favorablement les biennales d'un genre entièrement nouveau. La représentation nationale est considérée comme un projet valable à condition qu'elle passe à une échelle supérieure. À ce niveau, la prestation de la nation accueillant une biennale peut être analysée de façon rigoureuse, y compris sur le plan géopolitique, aspect ignoré dans l'analyse des œuvres d'art. La négation répétée de l'importance de la représentation nationale dans le monde de l'art, considérée comme un vestige temporaire du passé, relève soit du vœu pieux, soit du rideau de fumée destiné à masquer la poursuite des bonnes habitudes. Les artistes de la périphérie ne le voient que trop bien.

Les sujets des périphéries

Non seulement les biennales attirent l'attention et un public nombreux, mais elles créent aussi des interfaces de contact qui ne mettent en jeu aucune institution prestigieuse. C'est un contexte idéal pour une situation gagnant-gagnant, mais, comme on le remarque, les biennales détruisent les liens entre les semi-périphéries et les périphéries. Elles prônent au contraire une structure centralisée d'où les canaux de communication se déploient comme les rayons d'une roue. Nous avons vu comment opportunités et affiliations professionnelles au sein de riches institutions ont conduit des artistes et des élites culturelles à quitter leur pays d'origine. Même quand ils agissent en ambassadeurs non officiels de leur pays, leur départ équivaut à une fuite des cerveaux à l'échelle de l'État-nation dans la périphérie.

Comme le souligne Ahu Antmen, dans la semi-périphérie, le cahier des charges et le lieu de la biennale sont étroitement liés. De nombreux critiques et chroniqueurs déplorent les motivations politiques à l'origine des « biennales qui se sont multipliées dans les pays en développement depuis une génération ⁶ ». Pourtant, le problème est ailleurs. Toutes les biennales ont une situation géographique et politique, mais toutes ne sont pas situées en fonction d'un regard extérieur. On semble avoir oublié que la Manifesta et la Biennale de Venise ont toutes les deux thématiquement la chute du mur de Berlin et la dissolution des frontières des États-nations européens qui s'en est suivie. À Johannesburg, la Commission vérité et réconciliation, les questions de race, d'histoire, d'identité et de pouvoir ont considérablement servi la biennale, tandis qu'à Kwangju, un environnement explicatif du même ordre a mis en scène le mouvement étudiant de démocratisation, la répression du mouvement et la catharsis politique qui en a résulté ⁷. Situation politique mise à part, toutes ces biennales s'adressaient au public du noyau dur du monde de l'art. C'est pourquoi les commissaires d'exposition ont dû traiter du rapport entre le centre et la périphérie, ce qu'ont fait la troisième

5. Voir Zsolt Petrányi, « Interview with Paweł Sosnowski » [commissaire du pavillon polonais à la 50^e Biennale de Venise en 2003], dans *Little Warsaw Venice, Monitor. Arsenale vs Giardini*, Budapest, Mucsarnok, 2003.

6. Thomas McEvilley, « Towards a Creative Reversal (2000 Dakar Biennale of Contemporary African Art) », *Art in America*, janvier 2001.

7. Ahu Antmen, « Tree To Bare a Forest. A Story of the Istanbul Biennals », dans B. Heinrich (dir.), *Das Lied von der Erde / The Song of the Earth*, op. cit., p. 16.

Biennale de Kwangju, en prônant l'asianité au détriment de l'occidentalisme, et la sixième Biennale d'Istanbul, en opposant aux normes du monde de l'art une hétérogénéité fondamentale et l'individualisme. En se présentant ainsi aux yeux du noyau dur de l'art, ces manifestations n'ont fait que perpétuer la hiérarchie. En outre, ce point de vue périphérique a politisé les biennales.

Néanmoins, si l'on produit de l'art contemporain dans le monde entier, il existe une division entre les œuvres destinées à l'art mondialisé et « l'art populaire », ou les œuvres d'art que leurs créateurs destinent à l'échelle municipale, nationale ou régionale. Dans le cas des « Magiciens de la terre » et, dans une certaine mesure, dans celui d'« Aperto '80 » à la Biennale de Venise, les commissaires ont exploré les milieux de l'art locaux et en ont transplanté les artistes dans l'avant-garde mondiale. Un commissaire d'exposition pouvait ainsi mettre en lumière de nouveaux talents afin de bouleverser les canons et de mettre une étiquette sur sa manifestation ⁸. Les catégories « local-régional-mondial » sont donc dépourvues de valeur prédictive et servent surtout aux historiens de l'art et à ceux qui livrent des interprétations après coup à expliquer pourquoi l'art diffusé à des niveaux très locaux ou régionaux est exclu des œuvres d'art et des artistes considérés (à certains moments dans certaines institutions) comme appartenant au canon, c'est-à-dire au savoir requis à l'échelle universelle, ou mondiale.

Des mondes de l'art régionaux

Si certaines communautés artistiques se sont développées, *l'art contemporain international* et *l'art contemporain local* sont restés séparés en tant que pratiques artistiques destinées à des forums et à des publics différents. Les milieux de l'art situés hors des réseaux urbains sont demeurés en marge de la mondialisation. L'unité du village artistique global a été maintenue au prix de la subordination des milieux de l'art locaux, insolites et hétérogènes, moins éclairés et moins prestigieux que leurs homologues internationaux. La production locale n'en a pas perdu son statut « artistique » pour autant, mais c'est sa qualité artistique qui a été déconsidérée et qualifiée de moins intéressante, voire d'insignifiante.

Je pourrais citer plusieurs exemples montrant que les responsables de certaines institutions européennes et américaines ont exercé une influence décisive sur les pratiques et les mérites artistiques ⁹. Cependant, il suffit de s'intéresser à quelques biennales pour mettre en évidence l'absence d'une sphère émettrice sous influence américano-européenne ou d'une sphère réceptrice équivalente dans l'aire africaine-asiatique-latino-américaine, au sein du système du monde de l'art. Il est plus pertinent de parler de noyau dur, de semi-périphéries et de périphéries (auxquelles s'ajoutent des éléments rapportés) qui ne suivent pas nécessairement les frontières des États-nations. [...]

8. La remarque de Gerardo Mosquera à propos de la Biennale de La Havane devenue une sorte de « vitrine destinée aux critiques et aux commissaires d'exposition des grands centres, un « marché aux talents du tiers-monde » » s'applique ici à la Biennale d'Istanbul. Antmen, « Tree To Bare a Forest », op. cit., 2000, p. 15.

9. Les Biennales d'Istanbul et de Sydney ont pu percer dans ce domaine grâce à la réputation de René Block comme commissaire d'exposition. Autre exemple, David Elliott, cocommissaire et membre du jury de la cinquième *Dak Art* en 2000, a déclaré qu'il avait suggéré quelques changements à Rémi Sagna, directeur de cette biennale. David Elliott, entretien avec l'auteur, 13 septembre 2001.

deux cafés créés dans les principaux lieux d'exposition de la Biennale ont figuré dans la liste des expositions et événements du catalogue de la deuxième Biennale, sous la rubrique « lieux de rencontre ». Ces cafés sont emblématiques de l'un des idéaux et de l'une des réussites de la Biennale : la réalisation d'un espace de rencontre et de partage du savoir, dans l'objectif de création d'un forum sud-sud « horizontal » fondé, avant tout, sur les contacts personnels établis entre des gens appartenant à des scènes artistiques différentes. [...]

2010 Raqs Media Collective

Le maintenant et l'ailleurs

⇒ Raqs Media Collective, « Now and Elsewhere », dans *e-flux journal*, n° 12, janvier 2010, p. 1-11 (extraits)
 ⇒ Trad. par Fabienne Durand-Bogaert pour cette édition

Le problème et ses implications

Nous voudrions, pour commencer, citer la phrase dans laquelle se trouve formulé le problème qui a donné le coup d'envoi à cette série de conférences. Faisant état de l'« hésitation à élaborer une stratégie globale » permettant de comprendre précisément ce que nous nommons aujourd'hui l'art contemporain – tel qu'il se profile depuis une vingtaine d'années –, nous avons écrit, dans notre introduction, qu'il « a certes atteint son plein développement, mais qu'il refuse encore, sous certains aspects, à se laisser historiciser comme tel¹ ».

À la fois affirmation de soi et réticence à dire quelle est sa place dans le temps : telle est l'équivoque, et c'est d'elle que nous voulons traiter ici. [...]

La contemporanéité

La contemporanéité, le sentiment d'appartenir au même temps est une énigme fort ancienne. C'est l'attraction que nous ressentons quand notre époque nous entraîne. Mais parfois, nous avons le sentiment d'une contemporanéité paradoxalement asynchrone – nous éprouvons singulièrement l'attraction de plusieurs époques et de plusieurs lieux –, comme si l'accumulation ou la densité de nos attachements à diverses époques, divers espaces se manifestait sous la forme d'une particularité géologique unique, la coupe abondamment striée d'une roche, saillante ici, émoussée là, traduisant la succession des âges.

Le maintenant et l'ailleurs

La question de savoir ce qu'est la contemporanéité dépend de la manière dont nous nous orientons par rapport à un ensemble de paramètres qui tantôt

1. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, « What is Contemporary Art? Issue One », *e-flux journal*, n° 11 (décembre 2009), <http://e-flux.com/journal/view/96>.

s'enchaînent, tantôt se recoupent ou sont concentriques et souvent se heurtent historiquement – de l'urgence, de la lenteur, voire de la léthargie avec laquelle nous sommes prêts à réagir à tout un éventail de réponses possibles.

Considérons l'expérience consistant à s'étonner sans fin de la surface et de la texture du ciel nocturne que le télescope nous montre plus ou moins magnifié. Il n'y a pas grande différence entre se demander « quelle contemporanéité » il convient d'interroger et décider jusqu'où nous plongeons notre regard pour scruter l'univers.

Un télescope assez puissant pour nous permettre de discerner la forme et l'étendue des cratères lunaires nous donnera une image de l'univers très différente de celle que nous recevrons à travers la lunette qui nous dévoilera les anneaux de Saturne ou nous transmettra la lumière d'une étoile lointaine. L'univers prend un aspect différent selon les questions que nous posons aux astres.

La contemporanéité, elle aussi, apparaît différente selon les questions que nous posons au temps. Si, pour reprendre la célèbre formule de Zhou Enlai, il est encore trop tôt pour mesurer l'impact qu'a eu la Révolution française sur l'histoire de l'humanité, notre sentiment de la contemporanéité s'étendra à tout ce qui s'est passé depuis 1789. Si, en revanche, nous sommes plus sensibles aux changements qui se sont produits depuis que l'Internet est entré dans nos vies, même l'année 1990 pourra nous sembler très lointaine. Et de même, nous pourrions ressentir comme très récente l'apparition de l'imprimerie et des caractères mobiles qui a rendu possible la reproduction mécanique des mots et des images et sa diffusion à grande échelle. On pourrait avancer que le temps a définitivement pris un autre visage lorsque le méridien de Greenwich a imposé au monde, pour la première fois dans l'histoire, le sentiment d'un temps universel arbitrairement codé, permettant à chacun de calculer pour lui-même « où » il se situe, quelle avance ou quel retard sont les siens par rapport aux autres êtres de la planète. Le régime de Greenwich a engendré un temps nouveau, un sentiment inédit d'une communauté dans le calcul du temps. On pourrait dire aussi qu'après Hiroshima, qui a rendu possible l'éventualité de l'autodestruction de l'humanité telle que nous la connaissons, chaque année est devenue aussi longue qu'un siècle, qu'une ère, car elle pourrait être la dernière. Tout cela signifie que, contrairement à l'idée courante selon laquelle notre « temps » « s'accélère », il se pourrait bien que notre temps nous apparaisse comme pris dans une « lente descente », un « long déclin ». Tout est fonction, véritablement, de la question que nous posons.

Marcel Duchamp peut ainsi nous paraître étonnamment contemporain et le Net Art nous sembler singulièrement daté. Le premier pas de l'homme sur la lune, dont nous avons fêté récemment le quarantième anniversaire, a douloureusement rapproché la perspective des voyages dans l'espace des réalités de 1969. Aujourd'hui, l'enthousiasme qui accompagnait ces premiers pas est déjà marqué au sceau de la nostalgie, et le futur qu'il promettait nous semble étrangement daté. Mais là encore, tout cela pourrait changer si l'Inde et la Chine se lançaient sérieusement dans une seconde Guerre froide pour conquérir l'espace. Face à la contemporanéité, nos réalités progressent et reculent telle la marée, rejetant sur le sable d'étranges épaves et débris pour l'arpenteur des plages avide d'indices des époques passées. Le problème devient alors non pas de « périodiser » la contemporanéité ou d'ériger autour d'elle une belle clôture blanche, mais

plutôt de trouver les raccourcis, les ouvertures, les antichambres et les passages secrets entre le maintenant et l'ailleurs, ou peut-être entre le maintenant et un autre temps. Le temps a des plis, mais des plis qui ne sont pas bien ordonnés – ce que nous percevons du moment où nous sommes dépend du pli dans lequel nous nous glissons, ou duquel nous essayons de nous extraire.

Une conscience aigüe de la contemporanéité ne peut que dissoudre l'illusion que certaines choses, certaines personnes et certains lieux, certaines pratiques appartiennent plus que d'autres au « maintenant ». Vue sous cet angle, la contemporanéité induit le sentiment de la simultanéité d'une variété de modes de vie, le sentiment que l'on fait les choses sans considérer, a priori, que telle ou telle correspond nécessairement mieux à notre époque. Tout effort pour concevoir des structures, permanentes ou temporaires, qui soient susceptibles d'exprimer ou de contenir la contemporanéité serait incomplet s'il ne prenait (aussi) en compte certaines réalités dans ce qu'elles ont de non explicite, de non manifeste ou de spectral. Une attitude d'ouverture, de générosité à l'égard de ces réalités qui peuvent sembler en hibernation, latentes, non encore définies ne peut que contribuer à rendre ces structures plus pertinentes et mieux réfléchies. Une contemporanéité qui ne se montrerait pas curieuse à l'égard de ce qui peut la surprendre n'est pas digne de notre temps.

Tagore en Chine

Comme un écho étrange et inespéré, nous croisons ici l'artiste et poète bengali Rabindranath Tagore, figure emblématique de l'écriture des diverses modernités asiatiques du xx^e siècle, qui a exprimé sensiblement les mêmes idées à Shanghai, il y a tout juste quatre-vingt cinq ans, à l'orée d'un voyage en Chine qui allait faire l'objet de multiples controverses.

Le poète [on pourrait aussi bien dire « l'artiste »] a pour mission de faire advenir la voix qui est encore inaudible dans l'air; d'inspirer la foi en un rêve non accompli; d'apporter à un monde sceptique les tout premiers boutons d'une fleur non éclosée².

L'injonction de Tagore opère dans trois registres temporels distincts: l'« encore inaudible » du futur, le « non accompli » du passé et la fragilité de la fleur non éclosée dans le monde sceptique du présent. A chacun de ces stades, l'artiste a pour mission, selon Tagore, de sauvegarder, d'assumer la charge – et la responsabilité – de cela même qui n'est pas en phase avec son temps, ni d'ailleurs avec aucun temps.

Au-delà de cette interprétation, nous pourrions dire que la mission de l'artiste est d'arracher au poids mort de la tradition tout ce qui a été exclu du canon artistique, de ménager un espace pour ce à quoi l'avenir pourrait se montrer sourd, et de protéger la fragilité des pratiques contemporaines du scepticisme présent. L'argument de Tagore, son plaidoyer en faveur d'une réponse plurivoque à la question de savoir « comment » être contemporain, a été mal interprété – par bien des côtés, de façon délibérée – par deux coteries d'intellectuels chinois. L'une a vu en Tagore le défenseur naïf de la tradition (ce qu'il n'était pas), tandis que l'autre dénonçait une posture de critique conservateur et « surnaturel » de la modernité (ce qu'il refusait d'être). Entre ces deux coteries, les partisans de la tradition comme ceux de la modernité, dans la Chine des années 1920,

2. Rabindranath Tagore, « First Talk at Shanghai », dans *Talks in China*, Calcutta, Visva-Bharati, 1925; cité par Sisir Kumar Das, « The Controversial Guest: Tagore in China », dans *Across the Himalayan Gap: An Indian Quest for Understanding China*, sous la direction de Tan Chung, Dheli, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998; version en ligne: http://ignca.nic.in/ks_41037.htm.

ont manqué l'occasion de découvrir une façon d'habiter le temps qui refuse toute forme de construction arbitraire – et pour le coup, naïve – des hiérarchies: entre le passé et le présent, l'Orient et l'Occident, l'alors et le maintenant.

Sur l'oubli

A mesure que le temps passe et que nous pénétrons plus avant dans le contemporain, les raisons de se souvenir des autres époques se multiplient, tandis que notre aptitude au souvenir décline. La mémoire fluctue au gré de ce paradoxe. On pourrait dire ceci: l'éthique de la mémoire implique une négociation urgente entre la nécessité du souvenir (qui inclut parfois l'obligation du deuil) et l'exigence de la remise en mouvement (qui inclut parfois le besoin d'oubli). Les deux pôles sont nécessaires, et chacun ne tire son existence fictive que de l'abdication de l'autre, mais la vie ne suit pas le rythme tranquille d'une alternance régulière entre instants de mémoire et instants d'oubli qui, en s'annulant mutuellement, se résoudraient en une équation équilibrée.

L'oubli: la véritable vanité de la contemporanéité. L'amnésie: un état d'oubli inconscient de lui-même et de sa déficience. L'authentique amnésie, c'est le fait d'oublier jusqu'à l'oubli de ce qui devait être oublié. On peut prétendre se souvenir de tout, et cependant être amnésique. La raison en est que l'apparence des choses oubliées ne peut plus occuper la mémoire, ni même en frôler le bord. Elle ne peut plus laisser d'arrière-goût durable, ni donner un avant-goût du sentiment que quelque chose cloche obstinément. L'amnésique vit un enfermement solitaire, protégé par ses propres clones mais d'abord et surtout coupé de lui-même.

De façon caractéristique, les formes d'appartenance et de solidarité qui s'appuient sur l'exclusion catégorique d'un « autre » fictif pour sceller leurs liens constituent des exemples d'amnésie. Elles se fondent sur l'oubli des multiples striures qui vont à rebours du grain du moment et entament sa solidité privilégiée. Certains mauvais jours, qu'il faille ou non l'imputer aux cycles lunaires, lorsque, nous regardant dans un miroir, nous n'y reconnaissons pas notre image, la haine de l'autre s'enfle comme une immense vague. Cette image fragmentée et traîtresse de nous-mêmes est alors perçue comme un espace négatif, comme si le miroir était piqué de trous. Au lieu de nous laisser remplir jusqu'à ras bord des traces de l'autre, nous voyons chacune comme un vide, une blessure infligée à ce que nous sommes.

Ce vide dans lequel le soi se tient assombri et incapable de se reconnaître, nous l'imputons au contagieux pouvoir corrosif de l'autre. La capacité du soi à oublier d'évacuer sa propre rage forme le tremplin depuis lequel l'amnésie assaillit le monde. Dans notre effort pour affirmer ce que nous sommes, nous oublions, le plus souvent, qui nous sommes. Ensuite, nous oublions l'oubli. [...]