

décentrement

Art et mondialisation

anthologie de textes
de 1950 à nos jours

éditée par Sophie Orlando
sous la direction de Catherine Grenier

Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique

Sophie Orlando

1. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, 1986 (1^{re} édition: *Art Worlds*, Berkeley, University of California, 1982).

Soit deux urgences sur lesquelles les mondes de l'art¹ se mettent d'accord aujourd'hui : relire les modernismes artistiques et poser un regard critique sur la formation des récits de l'histoire de l'art du xx^e et du xxi^e siècle naissant. Cette nécessité est portée par une prise de conscience de la partialité de l'histoire de l'art occidentale, construite autour d'une politique de différenciation associée à l'instauration d'un régime à visée universelle des catégories et des valeurs de l'art. Le sursaut désormais perceptible des commissaires d'exposition, des universitaires, des artistes et des amateurs au contact d'une histoire de l'art nourrie de l'Europe des Lumières, fondée sur un principe de temporalité linéaire dans la narration historiographique, s'accompagne d'un usage extensif de l'expression « mondialisation artistique ». Si le phénomène qu'elle désigne, davantage articulé par des principes de distances spatiale et culturelle, existe depuis plusieurs siècles, l'expression s'applique désormais à une période moderne et contemporaine aux contours troubles. Le flou qui entoure la définition de la mondialisation artistique tient en ce qu'elle associe et confond trois points : tout d'abord, la prise de conscience d'une inadéquation entre la création, la circulation des œuvres d'art et une histoire de l'art fondée sur la seule perspective occidentale ; ensuite, la désignation d'un changement de paradigme dans les mondes de l'art associé aux bouleversements géopolitiques survenus après 1989 ; enfin, le développement de critiques et de théories qui examinent l'ouverture des circulations, des transferts et des reconnaissances de pratiques artistiques placées jusque-là aux marges de l'histoire de l'art officielle.

Dès lors, la révision du modernisme occidental et des récits de l'histoire de l'art s'accompagne d'une analyse des processus de marginalisation opérés

à ces corpus, suffisamment diffusés et commentés pour en faire l'économie ici. L'ouvrage ne vise pas à rassembler les textes fondateurs de l'histoire de l'art mondialisée ni à republier les référents de la théorie de l'art, dont Rosalind Krauss, W. J. T. Mitchell ou encore Alfred Gell font partie¹⁹. L'acte de lecture²⁰ se fera néanmoins à l'aune de l'ensemble de ces références théoriques, littéraires et artistiques à même d'appréhender les ramifications déployées entre les sciences humaines et les textes sur l'art.

Trois orientations ont guidé la sélection des articles ici présentés. Premièrement, montrer la circulation de textes-jalons qui témoignent d'une formation de la pensée du décentrement dans les sciences humaines; deuxièmement, identifier les traductions, et les emprunts, de ces textes que s'approprient les mondes de l'art; troisièmement, privilégier des textes révélant des champs lexicaux, des sujets d'étude et des problématiques qui témoignent d'affiliations et d'emprunts récurrents.

Le lecteur retrouvera dans cette sélection présentée de manière chronologique un point de départ de la pensée du décentrement en Europe autour des figures tutélaires de l'anthropologie (Georges Balandier, Claude Lévi-Strauss) ou de la littérature anticoloniale associée à la négritude (Aimé Césaire, Frantz Fanon et Édouard Glissant). En effet, si les années 1950 et 1960 illustrent la diffusion d'une mise en cause des politiques de l'altérité dans les disciplines de la littérature, de l'anthropologie, des sciences de la communication ou encore de l'histoire, les années 1970-1980 s'attèlent à la formation des politiques identitaires par le développement du féminisme, avec Monique Wittig, puis des théories du genre de Judith Butler et celles de l'ethnicité proposées par Stuart Hall. Deux décades plus tard, ces postures sont reterritorisées, avec l'analyse critique des effets des catégories genrées occidentales employées dans des pays du Moyen-Orient, selon Joseph Massad, avec la critique des catégories telles que « l'art latino-américain » en tant qu'outil de décentrement, selon Joaquín Barriendos, ou par le développement des théories de la dépendance et de la décolonialité discutées par Walter Dignolo. L'internationalisation des pensées du décentrement et les différentes étapes d'incorporation de ces théories dans le monde de l'art aboutissent également à la multiplication d'essais sur la muséologie (Okwui Enwezor) et son « révisionnisme géopolitique », selon l'expression de Joaquín Barriendos, mais surtout au développement des biennales d'art contemporain dans les années 2000, auquel font écho les textes de Charlotte Bydler, de Johnson Chang (Chang Tsong-Zung) ou l'extrait de Gerardo Mosquera qui clôt l'ouvrage. Ces essais signalent la prépondérance de ce type de propositions curatoriales dans l'écriture de l'histoire du décentrement par les pratiques artistiques, mais également la prééminence de ce format comme outil historiographique pour les spécialistes de l'histoire de l'art.

Cet ouvrage est-il pour autant construit par une perspective chronologique? De nombreux points de disjonction viennent sinon contredire, du moins déloger l'affirmation d'une perspective linéaire. En effet, le point nodal des entrecroisements entre la pensée du décentrement et les pratiques discursives des mondes de l'art intervient dans la décennie 1990. Les expositions de la seule année 1989 - « Magiciens de la terre », organisée par Jean-Hubert Martin au Centre

19. Au sujet des textes majeurs associés à la discipline de l'histoire de l'art, voir Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997 (1^{re} édition: *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, 1993), ou Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit et Yve-Alain Bois, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

20. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985 (1^{re} édition: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, W. Fink, 1976), Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{re} édition: *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Constance, UvK Univers.-Vlg Konstanz, 1998). Les théoriciens de l'école de Constance admettent l'ambivalence entre la théorie de la réception et l'acte de lecture, caractérisée par l'actualisation du texte par le lecteur.

Pompidou et à La Villette, « The Other Story » de Rashood Araeen à la Hayward Gallery, à Londres, et surtout la Biennale de La Havane, organisée notamment par Gerardo Mosquera - opèrent un changement de paradigme dans l'écriture curatoriale et, par résonnance, dans le régime d'authentification et de légitimation des œuvres d'art. La première juge sévèrement l'analyse du primitivisme de l'exposition « Primitivism in the 20th Century Art » présentée en 1984 au MoMA et aspire à une lecture anthropologique et mystique des rapports entre les définitions de l'objet d'art africain, aborigène, etc., et celles de l'art occidental. La deuxième interroge l'invisibilité d'artistes afro-caribéens et asiatiques, soit issus de migrations artistiques, économiques ou politiques, ou bien installés en Grande-Bretagne, au sein de l'histoire de l'art moderne nationale représentée majoritairement par des hommes blancs de classe moyenne. La troisième construit un monde de l'art à partir de ce qu'on appelle désormais les « pays des Suds²¹ ». Les années 1990 sont également celles de l'usage d'une discipline, les *cultural studies*, qui place la trilogie « classe, genre et ethnicité » au cœur de l'étude des arts. En effet, les études culturelles britanniques révélées par le groupe de travail de Stuart Hall au Centre of Cultural Studies de Birmingham - avec notamment *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 1970s Britain* (1982) - associaient les théoriciens du genre (Hazel V. Carby, Pratibha Parmar) aux théoriciens de l'ethnicité (Paul Gilroy). Or, ce dernier allait imposer au début des années 1990, tout comme ses homologues Kobena Mercer et Cornel West, les *Black cultural studies*, une discipline qui fonde son étude des arts visuels sur la déhiérarchisation entre culture d'élite et culture de masse, et sur l'étude sociale des cultures de l'Atlantique noir. Le champ des *Black studies*, autrement dit des arts issus ou associés à une « expérience noire » héritée de la circulation des biens et des savoirs induite par la traite négrière, s'impose alors dans les universités et centres de recherche américains²², tandis que les artistes, telles Adrian Piper et, bien plus tardivement, Coco Fusco, performent sur le thème de l'interculturalité. Les prémices de l'avènement des *Black studies* sont à lire dans les mouvements sociaux qui œuvrent pour la reconnaissance des droits des populations minoritaires. Ainsi, le Combahee River Collective, un groupe féministe militant lesbien de Boston, a revendiqué une spécificité dans la reconnaissance de l'expérience des femmes noires. Les différentes politiques identitaires rejoignent les politiques de la représentation dans les années 1970 et 1980, puis sont utilisées dans et pour l'analyse des corpus artistiques dans la décennie suivante. Les années 1990 constituent donc le véritable point d'articulation à partir duquel l'ouvrage s'évertue à relever les transferts d'idées, de champs, de problématiques survenus entre le moment fondateur d'émergence des « voix subalternes » - selon Gayatri Chakravorty Spivak - ou d'un contre-récit - dans les années 1950 à 1980 - et le déplacement assumé des thématiques et des méthodologies des études culturelles et postcoloniales au sein des pratiques discursives artistiques et curatoriales dans les années 2000.

Cette sélection génère donc des entrées de lecture. Elle pointe l'émergence de vocabulaires spécifiques, dont l'usage peut s'intensifier ou bien glisser, voire disparaître. « La créolisation », « le métissage » ou « l'hybridité » résistent au temps et s'imposent dans les pratiques discursives, tandis que les binômes

21. C'est une difficulté de noter précisément l'apparition de l'expression « pays des Suds », venue se substituer au mot de « Sud » et de « tiers-monde » développés après la Première Guerre mondiale, un peu rétrospectivement, se référer à l'article de Philippe Hugon, « Autour des Suds et les nouvelles relations internationales », *Revue internationale et stratégique*, n° 20, automne 2006, p. 80-84.

22. Les départements de *Black studies*, ou *Afro-American studies*, ont pour objectif d'étudier l'histoire et la culture des communautés noires. En 1968, le premier département d'études noires voit le jour au San Francisco State College après une grève du Third World Liberation Front. Deux cents départements ont vu le jour entre 1968 et 1971.

Préface

Catherine Grenier

L'objectif de cet ouvrage anthologique est d'offrir au lecteur français intéressé par le lien qu'entretiennent l'art et la mondialisation un aperçu des principales idées développées dans le cadre des études culturelles (*cultural studies*), des études postcoloniales et des études de genre. Ces différentes études théoriques ont, depuis plus de trente ans, contribué à nourrir la pensée et animer le débat international sur l'histoire culturelle du monde moderne. Pourtant, elles n'ont pénétré en France que de manière parcellaire, et très différée. De nombreux textes importants n'ont pas encore bénéficié d'une traduction, et peu de cursus universitaires ont pleinement intégré ces disciplines. Une curiosité et une sensibilité nouvelles sont cependant perceptibles, et la reconnaissance des figures pionnières, comme Frantz Fanon, Aimé Césaire, Edward W. Said ou Monique Wittig, est désormais acquise. Cette anthologie vient donc contribuer à ce mouvement, en proposant un outil simple et utile, mettant en lumière en un seul ouvrage le large spectre des textes et des auteurs concernés. Elle n'est bien entendu pas exhaustive, la production étant très importante, tout comme le nombre des auteurs, disséminés à travers le monde. Mais le lecteur y trouvera les notions principales, introduction qui lui permettra ensuite de se tourner vers les penseurs correspondant à ses intérêts propres.

Les études culturelles ont pris leur essor dans le champ des études littéraires et de l'étude des médias. Leur positionnement critique est essentiellement politique, et elles s'appuient sur une large gamme disciplinaire, en particulier l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, la géographie. C'est pourquoi, alors que cette anthologie s'adresse à tous ceux qui veulent mieux comprendre le développement des arts plastiques dans la mondialisation, peu des textes retenus

font directement référence à l'art. La méthode proposée, comme les notions développées, sont néanmoins des apports précieux pour une réflexion sur l'art du xx^e et du xxi^e siècle. Les études culturelles ont surtout permis de décloisonner les disciplines, amenant chaque spécialiste à se poser la question : « Qu'est-ce que ceci a à voir avec tout le reste ? » Durant la conférence « Cultural Studies Now », à Londres en 2007, Stuart Hall, l'un des principaux promoteurs des études culturelles, rappelait que cette question s'impose dans tous les cas, quel que soit l'objet concerné. Pour un historien, un critique ou un amateur d'art, « tout le reste » signifie l'ensemble du contexte de production de l'œuvre, à l'échelle mondiale et locale. Mais l'effet d'une telle question est plus large que l'entreprise, déjà très conséquente, de mise en perspective politique et géopolitique d'une production artistique particulière. Elle amène à reconsidérer le champ et la nature des œuvres à prendre en compte dans l'écriture de l'histoire de l'art. Réintégré dans le tout du monde, les modes de classification et de lecture de l'art, établis à la mesure des courants dominants de l'art occidental, sont remis en cause. Les critères discriminants (moderne, antimoderne, pionnier, tardif, majeur, mineur, etc.) perdent leur légitimité. Une nouvelle dynamique se met en place, qui met fin au mépris professé à l'égard de l'art des zones culturelles « non développées » ou « provinciales ». Une vision poly focale remplace la perspective monofocale. L'étude des influences cède la place à l'étude des échanges, des transferts, des résistances. La complexité est réintroduite et valorisée. L'hybride et l'hétérogène sont réinvestis d'une dimension positive. Les artistes occultés ou minorés en raison de leur genre, de leur nationalité ou de leur statut, sont réévalués. La notion de progrès est dévalorisée. La frontière entre « œuvre d'art » et « production artisanale » devient sujette à caution. Même la terminologie la plus établie, « modernité », « avant-garde », « art contemporain », révèle ses ambiguïtés et ses incohérences.

Les études en théorie culturelle nous aident moins à fournir les bonnes réponses qu'à poser les bonnes questions. Stimulateur et aiguilleur pour la pensée, elles constituent un instrument dont la connaissance est nécessaire à toute entreprise historique ou critique. Pour l'histoire de l'art et la critique d'art, le vaste chantier qui s'annonce, et dont elles ont été les avant-courriers, est l'un des plus passionnants qu'ait connus la pensée contemporaine. Devenues le territoire d'enjeux majeurs, l'histoire de l'art et la critique d'art s'en trouveront revivifiées. Les musées et leurs collections ont un rôle important à jouer dans cette nouvelle configuration. La France a inventé le modèle du musée universel, qui s'est diffusé au travers du monde et du temps. À un moment où la notion même d'universalité est contredite par ses exclusions et contestée dans ses prétentions, ce modèle ne peut être simplement réadapté, mais doit plutôt être réinventé dans la configuration d'un musée global. De même, à l'échelon national, la constitution d'un patrimoine contemporain doit prendre en compte l'évolution de la société dont ce patrimoine a pour vocation de transmettre l'image et les idéaux. Dans une société multiculturelle, la reconnaissance de soi dans le consensus culturel édifié par la nation est l'un des vecteurs principaux de l'identité collective, et elle contribue de même à l'établissement d'une citoyenneté mondiale.

En France, l'histoire de l'art érudite, basée sur l'étude des mouvements et des maîtres, a longtemps eu plus de succès qu'une histoire de l'art intégrant une composante théorique et critique. Les différents spécialistes, favorisant les sources accessibles, se sont peu aventurés au-delà des frontières occidentales, et l'ont fait le cas échéant en utilisant la méthodologie et la typologie classiques. Aux côtés de cette conception traditionnelle, s'est développé, principalement au travers des expositions, un goût pour le « cabinet de curiosités » qui a semblé faire justice au besoin d'élargir les frontières de l'art et d'annihiler les hiérarchies entre des objets de provenances et de statuts divers. Cette approche neutre, poétique plutôt que politique, n'est pourtant pas de nature à transformer l'axe de vision monocentré, ni à perturber les catégories établies, qu'elle peut même servir à renforcer. Dérivées des collections de curiosités de la Renaissance, ces compositions d'œuvres et d'objets sont plus proches de l'esprit d'association surréaliste que d'une approche critique ou historique.

Quand, en 1980, Lucy R. Lippard déclare que « la plus grande contribution du féminisme à l'avenir de l'art a sans doute été précisément son manque de contribution au modernisme », elle ouvre la voie à une reconsidération des valeurs du modernisme qui excède de beaucoup la pratique artistique des femmes. Quand Rasheed Araeen nous conte une « autre histoire », celle des « hommes et des femmes qui ont bravé leur "altérité" pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit », il met en lumière la remise en question du cadre du modernisme, que ces artistes avaient pour but tout autant de pénétrer que de transformer. Et il ajoute : « Serait-il possible d'inscrire l'histoire dont il est question ici dans le grand récit de l'histoire de l'art moderne ? »

C'est de ce projet que doivent se saisir aujourd'hui les historiens de l'art et les penseurs de l'histoire culturelle : inscrire les histoires fragmentaires au sein d'un grand récit, « composer » une histoire de l'art moderne qui ne se confine pas au modernisme. Un projet qui doit être développé à plusieurs mains, s'il ne veut pas être tributaire d'une perspective occidentale ou d'une idéologie dominante. Une dynamique contributive est en cours d'élaboration, qui devra mobiliser solidairement l'université, le musée et les artistes.

Engagé dans une dynamique de mutation vers un musée global, le Centre Pompidou s'est investi résolument dans ce projet. Le programme « Recherche et Mondialisation », mis en place au sein du musée, promeut le développement d'une collection rendant compte de tous les aspects de la scène artistique mondiale, et participe au « grand chantier » de réécriture de l'histoire de l'art du xx^e et du xxi^e siècle. Au sein de ce programme, la collaboration avec l'université s'est établie sur une base régulière, et différentes productions contribuent à une recherche commune. C'est dans ce cadre que s'inscrit la publication de cette anthologie. Nous avons demandé à Sophie Orlando, jeune chercheuse française de grand talent, ayant conduit une thèse remarquable sur le Black Art et la politique culturelle britannique, d'établir la sélection des textes et de composer cet ouvrage. Celle-ci propose au lecteur un aperçu large et raisonné des principales contributions au développement des théories culturelles. Nous formulons le vœu que cette initiative soit utile et puisse concourir à une réflexion élargie sur les enjeux et les défis qui accompagnent le mouvement de mondialisation de l'art et de l'esthétique.