Marges

Revue d'art contemporain

05 | 2007

L'exposition sous toutes ses formes

Un discret choc des cultures. L'exposition occidentale de l'exotique

A Discreet Confrontation of Cultures: Westerners'Exhibition of Exoticism

Maxence Alcalde

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/709>

DOI : 10.4000/marges.709

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2007

Pagination : 75-86

ISBN : 978-2-84292-249-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maxence Alcalde, « Un discret choc des cultures. L'exposition occidentale de l'exotique », *Marges* [En ligne], 05 | 2007, mis en ligne le 15 juin 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/709> ; DOI : 10.4000/marges.709

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Un discret choc des cultures. L'exposition occidentale de l'exotisme

A Discreet Confrontation of Cultures: Westerners' Exhibition of Exoticism

Maxence Alcalde

- 1 Il est courant de nos jours d'introduire des œuvres d'art en les comparant à des pratiques antérieures ou en évoquant leurs inspirations plastiques. De nombreux artistes phares de la modernité se sont penchés à un stade de leur travail sur des objets ou des pratiques issus de cultures différentes de la leur, voire d'époques antérieures. On pense ici en premier lieu aux inspirations orientales de l'art occidental du milieu du 19^e siècle, aux masques et fétiches d'Afrique de l'ouest ou d'Océanie dans l'art moderne, mais aussi de manière plus récente à l'exemple de l'inspiration des rituels chamaniques dans l'œuvre d'un artiste comme Joseph Beuys.
- 2 Dans la plupart des cas, cette inspiration reste assez formelle : il est question pour ces artistes de prélever certains éléments d'une autre culture pour les introduire dans leurs œuvres soit en partie soit en totalité. La rédaction d'une liste quasi infinie de ces pratiques nous inciterait à penser que cette méthode d'emprunt n'est pas très originale en soit : on dira communément que ce genre d'inspiration exotique s'est pratiquée de tous temps. Sans doute est-ce en raison de la prétendue capacité incitatrice à créer des formes inédites inspirées de l'ailleurs ou de l'« ancien » que l'on justifie les cours d'« histoire de l'art » dans les formations des Écoles des beaux-arts. L'accent porte alors, non pas sur les conditions d'apparition de ces formes dans les cultures auxquelles elles se réfèrent (ce qui relèverait a priori davantage des sciences sociales), mais plutôt sur la réalisation d'une sorte de tour d'horizon formel de ce qui paraît être – vu de « chez nous » – quelque chose de potentiellement réinjectable dans une création actuelle ou à venir.
- 3 Tant que ce genre d'emprunt ou d'inspiration reste du domaine formel et utilitariste, et surtout réservé à la « petite cuisine de l'artiste », cette pratique ne semble pas poser de réels problèmes. La situation se complique passablement lorsque l'on décide d'exposer ces mêmes sources, voire d'évaluer l'œuvre produite par l'artiste actuel à l'aune de ses

inspirations. C'est ce que nous pouvons concrètement observer dans la multiplication depuis une vingtaine d'années des expositions qui ont tenté de faire le lien entre l'art occidental récent et ses inspirations « exotiques ». Comment présenter les objets « exotiques » dans un contexte réservé à la présentation de l'art occidental, au sein de lieux dédiés à ces pratiques et à leur promotion (les musées et centres d'art) et clairement identifiés comme tels par leur public ? Comment ne pas dévaloriser ou surévaluer ces objets par rapport au « résultat » contemporain ? Quelles sont les réelles motivations ou utilités qui prédominent dans ce genre de pratique curatoriale ? Afin d'avancer dans ce questionnement, portons notre analyse sur quelques expositions qui se sont données pour but la mise en scène des références plastiques d'artistes actuels et / ou au métissage plastique.

Modernisme et « art primitif »

- 4 « “Primitivism” in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern¹ » (moma de New York, 1984) se présentait comme une exposition type du rapport entre art « primitif » et art moderne. Cette exposition proposait de montrer des objets d'art primitifs en fonction de l'influence que ceux-ci avaient pu avoir dans la culture visuelle des artistes modernes. Selon Thomas McEvilley² « Primitivism » adoptait une posture formaliste et moderniste, et montrait une fois de plus le génie et l'universalisme du modernisme artistique, à partir d'un ethnocentrisme occidental. En plus de l'idéal de progrès, c'est la vision d'une culture que cette manifestation exprime. McEvilley attire notre attention sur l'aspect démonstratif et massif du catalogue de cette exposition qui avait pour ambition de regrouper dix-neuf essais³ et une iconographie abondante entièrement mise au service des démonstrations modernistes. Ainsi, le fait de vouloir absolument démontrer quelque chose à partir d'une exposition serait, selon McEvilley, une attitude qui caractérise la modernité.
- 5 L'exposition « Primitivism » nous paraît être une sorte de catalyseur de toutes les doxa autour de la question des rapports entre art dit « primitif » et art moderne occidental. L'ambition ne peut être comprise, si on perd de vue l'horizon moderniste. En résumé, durant la modernité, l'une des principales préoccupations des spécialistes d'art était de tracer une chronologie débutant le plus loin possible pour parvenir aux dernières innovations plastiques. Le progrès était en marche de manière régulière et la seule manière d'y prendre part – d'assumer une inscription historique – était pour l'artiste de trouver sa place sur cette chronologie régulière. C'est cette vision dont l'une des figures de proue dans le domaine des arts plastiques fut Clement Greenberg, que nous retrouvons à travers l'exposition « Primitivism ». Si toutefois une telle conception de l'histoire de l'art paraît parfaitement défendable, surtout lorsqu'il s'agissait d'inscrire la modernité artistique dans un ensemble plus vaste de l'évolution de la pensée (des sciences dures aux sciences sociales), en revanche cette exposition pose d'autres problèmes.
- 6 Premièrement, un rapprochement terme à terme d'œuvres d'art pour la plupart prélevées parmi les chefs-d'œuvre de la modernité et d'objets de culte africains ne paraît pas évident. Qu'est-ce qui permet de rapprocher ces artefacts issus à la fois d'autres cultures, d'autres époques et de zones géographiques différentes ? Si on choisit de poursuivre l'idée qu'il existerait une forme d'essence de l'œuvre d'art partagée par l'ensemble de l'humanité, pourquoi présenter conjointement des objets intentionnellement conçus pour le monde de l'art (les œuvres d'art occidentales) et des

objets dont l'usage était autre (les objets africains) ? On objectera que, justement, ces artistes modernes se sont inspirés de ces fétiches et qu'il est donc nécessaire de les comparer pour comprendre cette partie de l'art moderne. Mais alors, qu'en est-il des autres sources d'inspiration de ces mêmes artistes – la publicité, le design, la vie politique, l'actualité philosophique et littéraire de leur époque, les innovations technologiques, etc. ?

- 7 Deuxièmement, et dans l'hypothèse que l'on puisse considérer les objets africains comme une forme d'art comparable à ce que nous entendons par « art » à la fin du 20^e siècle, la mise en scène de « Primitivism » se cantonne à présenter cette création dans un rapport de subordination face à l'art moderne. En effet, si une comparaison avec les maîtres anciens de la peinture occidentale est légitime, une telle comparaison peut être délicate avec des objets appartenant à d'autres cultures. Enfin, dans sa confrontation évaluative et son rapport avec l'idéal moderniste de progrès qui parcourt l'exposition, l'accrochage comme celui du moma ne peut que nous amener à penser l'art primitif en deçà de l'art moderne, même si tel n'était pas l'intention de ses investigateurs. Car, comme nous le laissent supposer les remarques de McEvelley, cette exposition n'a pas été conçue comme une exposition mais comme un essai, c'est-à-dire comme un outil argumentatif passant principalement par le texte et non pas comme une expérimentation visuelle. On peut alors s'interroger sur la pertinence du maintien d'une forme d'« exposition » tant il est clair que celle-ci ne pourra être qu'une sorte de produit dérivé du catalogue. En ce sens, il y a fort à parier que la majorité des visiteurs de « Primitivism » n'ont pas lu l'intégralité de l'épais catalogue d'exposition, et qu'ils sont donc passés à côté du projet curatorial. Leur appréhension de l'exposition s'est donc faite de la manière que nous venons de décrire, c'est-à-dire comme une démonstration d'un rapport de subordination de l'art primitif face à l'art moderne. Nous pouvons donc penser que dans l'Amérique des années 1980 – époque où ont émergé les *cultural studies*, reflet de l'ambiance de revendications ethniques plus générales – « Primitivism » a eu pour son public quelques relents de colonialisme.

Reste maintenant à voir la manière dont a pu être autrement traitée la question de l'exposition de l'« exotique » dans l'ambiance postmoderne⁴ du multiculturalisme et de la globalisation.

Un multiculturalisme à l'occidentale

- 8 Si parler d'un multiculturalisme à l'occidentale paraît paradoxal dans les termes, parce que clairement ethnocentriste, en revanche dans les faits il reflète assez bien une situation qui dépasse les limites de la seule sphère de la création plastique. Depuis la fin des années 1970, on convoque régulièrement des signes issus d'autres parties du monde que l'on s'efforce de traduire en langage occidental. Ces tentatives débouchent tour à tour sur la création des philosophies *New Age*, de la *world music*, de la décoration « ethnique » (terme regroupant sans distinction toutes les inspirations provenant de cultures non occidentales), etc. On pourrait rapprocher ces mouvances de l'ambiance postmoderne où tout semble pouvoir être rangé dans le culturel⁵. Dans la configuration mondiale où cette idée émerge – c'est-à-dire dans une ambiance de domination culturelle occidentale à l'échelle mondiale –, ce « tout culturel » est à même de se transformer rapidement et exclusivement en « culture dominante » de type néocoloniale.

- 9 Contre la tendance caractérisée par « Primitivism », McEvilley propose l'exemple de l'exposition « Les Magiciens de la terre⁶ » qui regroupait des artistes occidentaux et non occidentaux sous le même toit. Vivement critiquée lors de son élaboration en 1989, cette exposition reste symptomatique d'un nouveau type d'exposition décrit par McEvilley. Pour lui, « Les Magiciens de la terre » inaugure une nouvelle manière de montrer des œuvres d'art, non plus selon une vision moderniste et formaliste de l'objet – comme ce fut le cas avec « Primitivism » – mais à travers une posture interrogative face à ces objets. En ce sens, pour McEvilley, le catalogue des « Magiciens de la terre » ne cherche ni à démontrer, ni à imposer un point de vue particulier. Par sa forme simple (il se constitue d'une fiche par artiste avec photographie et provenance géographique de celui-ci sans autre commentaire), il ouvre le discours sur les objets présentés. Ainsi, la stratégie d'exposition et de médiation des « Magiciens de la terre » attire simplement notre attention sur le fait que, dans la culture occidentale du 20^e siècle à laquelle nous prenons part, certains objets continuent à nous interroger sur leur statut⁷. Pour palier au statut flottant de certains des objets présentés dans « Les Magiciens de la Terre », on a longtemps rapproché cette exposition de la forme du cabinet de curiosités. Pourquoi alors « Les Magiciens de la Terre » a-t-elle connu une telle fortune critique en tant que cabinet de curiosités hypothèse surtout développée par la critique française ?
- 10 Avançons l'hypothèse que cela provient du fait que cette exposition regroupe un ensemble assez disparate d'œuvres d'art choisies par Jean-Hubert Martin pour que chacune représente une partie du monde. On peut alors penser que certains se sont interrogés sur le statut d'œuvre d'art de quelques unes de ces pièces – notamment en raison de leur exotisme ou de leur fonction initialement non-esthétique au sens occidental du terme. Cependant, après observation de l'ensemble des œuvres présentées durant cette exposition, on remarque qu'assez peu d'entre elles paraissent aussi exotiques que ne le laissait entendre la critique de cette époque⁸. Peut-être que cette analogie trop hâtivement établie est en partie de la responsabilité du commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin qui a, depuis cette exposition marquante, pour habitude de fournir une argumentation teintée d'anthropologie afin d'expliquer ses choix curatoriaux.
- 11 L'argumentation anthropologisante de Jean-Hubert Martin trouve son point limite avec l'organisation de la 5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon⁹ à laquelle fut aussi associé le terme de cabinet de curiosités. Les choix opérés par le commissaire d'exposition ne furent pas non plus exempts de vives critiques, bien que dans l'ensemble moins virulentes, sans doute dues au fait que le travail de Jean-Hubert Martin a fait l'objet d'une réévaluation positive par la critique française depuis « Les Magiciens de la terre ».
- 12 Pourtant, dans un article paru dans la revue *Multitudes*, Jean-Philippe Antoine relève assez clairement un certain nombre de contradictions dans l'argumentation critique de Jean-Hubert Martin à propos de « Partage d'exotismes ». Parmi ces contradictions citons celle qui consiste à vouloir montrer qu'il existe diverses pratiques artistiques dans le monde dont certaines semblent relativement éloignées de celles en usage en Occident. Cependant, le commissaire d'exposition ne parvient pas réellement à imposer cette différence : malgré ses efforts pour convaincre le spectateur, l'exposition finit par homogénéiser l'ensemble des œuvres présentées. Selon Antoine, cette homogénéisation se fait au bénéfice de l'art occidental et au détriment d'un art plus exotique qui apparaît comme étant quelque peu désuet en tant qu'art. Notons encore que comme ce fut le cas avec « Les Magiciens de la terre », « Partage d'exotismes » présente finalement assez peu

d'œuvres réellement en marge du monde de l'art. Ne perdons pas non plus de vue que la 5^e Biennale de Lyon cherche aussi – comme l'ensemble des manifestations similaires – à coller à l'actualité du marché de l'art international. Antoine notera à propos des œuvres choisies pour « Partage d'exotismes » : « On est alors conduit à déplorer l'habillage anthropologique dont elles ont fait l'objet, qui masque mal une opération plus banale : une biennale d'art contemporain en proie à la réalité de la mondialisation de la scène de l'art, et tâchant – cela n'a rien de déshonorant – de se tailler une place dans ce réseau international en voie d'émergence¹⁰. »

- 13 Jean-Hubert Martin compte jouer la carte de la différence qui finit par se transformer en exotisme. L'argument anthropologique est alors une sorte de façade. Si cette argumentation avait été concrètement questionnée dans cette exposition d'art contemporain internationale – si tant est qu'une telle entreprise soit possible –, on aurait pu parler de différence ou de « différend » en référence à l'emploi de ce terme par Jean-François Lyotard¹¹. Cependant, quand cette différence reste formelle, alors le « différend » disparaît et laisse place à l'exotisme. En ce sens, Jean-Philippe Antoine affirme : « Au rebours du programme affiché, les œuvres se voient alors systématiquement réduites à une “pure” surface visuelle, et la relation avec elles à une “pure” jouissance elle aussi visuelle, augmentée, pour les exemples qu'on vient de citer [œuvres regroupées dans les catégories Guérir, Changer, Cloner, Masquer], d'un titillement supplémentaire : le plaisir de l’“exotique”¹². ». Si l'on en croit les critiques auxquelles doit faire face cette exposition, elle ne serait pas très éloignée de « Primitivism ».
- 14 Une fois encore, dans ce type d'exposition telle qu'elle fut montrée à Paris en 1989 ou plus récemment à Lyon, c'est l'art contemporain « occidental » qui tire son épingle du jeu en parvenant à problématiser des pratiques exotiques. À Jean-Philippe Antoine de conclure de manière quelque peu sévère à propos de cette manifestation : « Le nivellement formel auquel se livre, conceptuellement et scéniquement, la Biennale, loin de contribuer à la difficile exploration de ce moment de l'art et à la divulgation des questions qui sont les siennes, entretient les confusions les plus douteuses des débats actuels sur l'art contemporain. Il donne à l'exposition son aspect visuellement vieillot (malgré la jeunesse de pas mal d'artistes), et conceptuellement inutile.¹³ »
- 15 Cependant, une partie de la sévérité du jugement d'Antoine pourrait aussi s'expliquer par une sorte de réflexe corporatiste compte tenu de la quasi exclusion du monde de l'art de cette exposition. En effet, l'ensemble du catalogue d'exposition et du dispositif présenté au public s'appuie sur des textes d'anthropologues ou d'ethnologues à l'exception de celui de Martin et de Raspail (directeur artistique de la Biennale de Lyon). Il est fort probable que devant ce changement dans les habitudes curatoriales hexagonales, une partie de la critique se soit braquée contre cette tentative. Car, bien que cette exposition soit critiquable sur de nombreux points, elle a le mérite de poser un certain nombre de questions qui jusqu'ici avaient, semble-t-il, été soigneusement évitées. Une de ses réussites serait d'être parvenue à montrer la manière dont un artiste de culture occidentale pouvait mixer cette culture à d'autres pour faire naître des œuvres critiques et singulières.
- 16 En parcourant attentivement l'exposition, nous constatons que seules les œuvres qui font appel à des savoir-faire non-occidentaux semblent pouvoir rivaliser avec la majorité des œuvres occidentales dans le contexte d'une biennale d'art contemporain. Par exemple, l'artiste Luigi Ontani fait réaliser des masques par des fabricants de masques balinais à

partir de ses croquis. L'œuvre présentée à la Biennale de Lyon est alors une série de masques dessinés par l'artiste italien et réalisés dans un style « balinais ». Cette œuvre assez réussie fonctionne en partie parce que l'artiste a su introduire des problématiques propres à l'art contemporain en convoquant un savoir-faire local (interprétation d'une œuvre, rapport savoir-faire / art, question liées au style, codes graphiques culturels, etc.). Remarquons cependant que la démarche d'Ontani est assez mal défendue dans le catalogue d'exposition. Dans les pages consacrées à ce dernier, transparaît une forme de bienveillance gênée pour qualifier l'apport de l'artisan balinais ; le court commentaire de l'œuvre ne parvenant pas vraiment à qualifier le fabricant de masques. Hésitant entre le terme « artiste » qui ne convient pas tout à fait et « artisan » qui semble quelque peu dévalorisant dans le contexte d'une exposition d'art, l'auteur opte pour l'appellation assez consensuelle et déconcertante d'« artiste artisan balinais¹⁴ ». Ajoutons que l'ordre choisi est celui d'« artiste artisan » et non celui d'« artisan artiste » qui serait un petit peu plus adéquat quant au rôle de ces individus convoqués anonymement pour leur savoir-faire, ce qui est caractéristique de l'artisanat. Le texte poursuit confusément en évoquant « l'artisan ou l'assistant réalisateur » !

- 17 La critique la plus cinglante de cette exposition se trouve paradoxalement au sein même de cette dernière et de manière assez explicite. L'artiste colombien Nadin Ospina propose une série de statues de style précolombien représentant les icônes de la culture populaire américaine (*American Big Dream*, 2000). Les statuettes archaïques de la famille Simpson pourraient être le symbole de ce type d'exposition où les artistes « non-occidentaux » ne sont convoqués dans le meilleur des cas que pour leur savoir-faire – donc, pour les qualités formelles qu'il savent exprimer. Ils permettent aux artistes « occidentaux » d'enrichir leur vocabulaire formel vers un questionnement critique, non pas à propos des cultures convoquées mais autour des mécanismes de fétichisation muséaux usités en Occident.
- 18 En visant le « différend », ce genre de mise en exposition d'une culture non-occidentale associée à des concepts occidentaux (celui d'un monde de l'art contemporain en l'occurrence fortement délimité) ne parvient qu'à produire de l'exotisme. L'exposition d'œuvres non-occidentales montrées côte à côte avec des œuvres occidentales leur fait subir une forme de dévalorisation par ce que la dialectique de monstration sous-entend comme rapport d'identité. Toutefois, « Partage d'exotisme » n'est pas aussi cruel que « Primitivism » qui mettait face à face chefs-d'œuvre modernes et objets exotiques. À Lyon, l'exposition a été sauvée par les artistes, peut-être parce que certains d'entre eux parviennent à parler de l'époque actuelle de globalisation avec un langage actuel, quand « Primitivism » faisait parler des œuvres d'artistes morts et intouchables, et des objets éloignés de la modernité occidentale. Car, répétons-le, toute œuvre issue de la modernité a bien plus à voir avec l'art moderne qu'avec tout autre élément périphérique. Et c'est en ce sens que « Primitivism » nous paraît, vingt ans après, procéder d'une entreprise de replâtrage esthétique d'une période dont on a pu penser – certainement à tort – le discours épuisé.
- 19 Malgré la formidable opportunité critique qu'offre « Partage d'exotismes », reste cependant à voir d'où pourrait provenir cette démarche curatoriale dont l'argumentation oscille entre bienveillance sincère et consensus artistique.

Le « sauvetage des chefs-d'œuvre »

- 20 Comme nous l'avons suggéré au début de cet article, le socle du type de présentation que nous analysons ici se trouve au cœur de l'idéal moderniste dont une part importante découle des Lumières. Nous ne nous étendrons pas davantage sur cette généalogie mais portons simplement notre attention sur ce que cela implique quant à une forme de mainmise culturelle d'une partie du monde sur les productions intellectuelles du reste. Or, dès la fin du 18^e siècle, cet idéal est vivement critiqué. Parmi ces critiques, intéressons-nous à Quatremère de Quincy qui s'insurge contre le pillage des trésors artistiques que la Révolution française triomphante s'estime en bon droit de prélever puis d'exposer dans ses musées.
- 21 Le texte de Quatremère de Quincy qui fait preuve du plus grand engagement est celui publié en 1796 – *Lettres à Miranda*¹⁵ – en pleine période du Directoire et au cœur de la campagne d'Italie, ce qui vaudra à son auteur nombre de problèmes judiciaires¹⁶. Dans cet essai épistolaire, l'auteur développe une vision du patrimoine artistique et culturel radicalement opposée à celle proposée par l'idéologie de la Révolution française, alors doctrine officielle. L'idéal révolutionnaire établissait la France comme le dépositaire légitime de l'ensemble des chefs-d'œuvre artistiques. Cette idée se justifiait par le fait que cette nation avait opéré une révolution qui avait émancipé les esprits et ainsi procuré à ses citoyens une sorte de supériorité qui les rendait plus aptes à comprendre les chefs-d'œuvre de l'humanité. Cette vision d'un universalisme étroit permettait également de justifier le pillage des collections étrangères – appelé dans le vocabulaire révolutionnaire « sauvetage » ou « rapatriement » – par le fait qu'il semblait absurde de laisser ces pièces à des peuples qui ne sauraient en faire un usage optimal, c'est-à-dire transformer leurs enseignements en vecteur de progrès de civilisation¹⁷. Pour Quatremère de Quincy ces « sauvetages » ne sont qu'une forme de vandalisme ou de pillage maquillé en universalisme librement inspiré de l'idéologie révolutionnaire de 1789.
- 22 L'universalisme défendu par Quatremère de Quincy est d'un tout autre ordre. Pour lui, les chefs-d'œuvre de l'humanité appartiennent à tout le monde et aucun peuple n'est en droit de les confisquer, même sous couvert de sauvegarde : « En effet, vous le savez, les arts et les sciences forment depuis longtemps en Europe une république, dont les membres, liés entre eux par l'amour et la recherche du beau et du vrai qui sont leur pacte social, tendent beaucoup moins à s'isoler de leur patrie respective qu'à en rapprocher les intérêts, sous le point de vue si précieux d'une fraternité universelle. [...] La propagation des Lumières a rendu ce grand service à l'Europe, qu'il n'y a plus de nation qui puisse recevoir d'une autre l'humiliation du nom de barbare : on observe entre toutes ces contrées une communauté d'instruction et de connaissance, une égalité de goût, de savoir et d'industrie. [...] les arts et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une nation¹⁸. »
- 23 De plus, Quatremère de Quincy considère le déplacement des œuvres d'art comme une forme de destruction. Ainsi, influencé par les théories sur l'histoire de l'art défendues par Winckelmann, il préférera contempler les ruines d'œuvres d'art dans leur lieu original plutôt que leur déplacement dans un musée qui les coupe de leur destination première. La théorie « contextuelle » évoquée par Quatremère de Quincy se définit essentiellement par le fait de considérer l'ensemble de l'environnement de l'œuvre d'art comme faisant partie de cette dernière. L'environnement ainsi décrit ne s'arrête pas au lieu où est conservée

l'œuvre mais s'étend à un ensemble plus vaste comprenant les paysages de ce lieu, ses habitants, ses mœurs, sa politique, etc. En développant une théorie du contexte, Quatremère de Quincy relativise l'importance des grands maîtres de l'histoire de l'art. Pour lui, c'est l'environnement plus ou moins immédiat de l'œuvre qui est à prendre en compte bien avant la personnalité singulière de l'artiste. Selon Édouard Pommier, de Quincy propose l'étude des écoles artistiques contre celle des grands maîtres. Pommier affirme à partir des thèses sur le contexte défendues par de Quincy que : « L'école constitue, avec son milieu physique et humain, un tout organique dont il [Quatremère de Quincy] montre la complexité : l'histoire de l'art est la prise en compte de tous ces éléments hétérogènes et solidaires ; elle est impossible sans la reconnaissance du contexte¹⁹. » Cependant, Pommier précise que cette attention particulière portée à Rome – en plus de l'actualité des pillages de la campagne d'Italie – est aussi due à la nostalgie que cultive l'auteur à l'égard de la tradition du voyage à Rome et de la considération des chefs-d'œuvre antiques comme représentant un Âge d'or inatteignable de la civilisation.

- 24 Suivant la conception de Quatremère de Quincy, le musée tel qu'il est prôné par l'idéologie révolutionnaire devient un lieu d'exposition du vandalisme et du pillage qui, en plus d'opérer une décontextualisation des œuvres d'art, les coupe de leur destination et réalise un « démembrement » des collections autochtones. L'auteur reprend des exemples de dispersions de collections d'œuvres d'art à travers l'Europe privant chacune de leur cohérence et donc d'une grande partie de leur intérêt²⁰. Quatremère de Quincy introduit alors une critique qui sera le plus souvent adressée aux musées par les avant-gardes historiques – bien que pour des raisons quelques peu éloignées –, c'est-à-dire le fait de considérer le musée comme une sorte de cimetière pour œuvres d'art mortes et dévitalisées. Il écrira : « Déplacer tous les monumens, en recueillir aussi les fragmens décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une raison existante, se constituer en état de nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épithaphe²¹. »
- 25 Pour Quatremère de Quincy ce n'est pas le musée qui tue les œuvres, mais sa tendance dangereuse serait d'exposer des œuvres dont on aurait amputé la destination. On serait donc enclin à les considérer uniquement comme témoignage alors que leur destination originale était, selon Quatremère de Quincy, morale ou sociale. Pour simplifier à l'extrême, un musée ne montrerait que des œuvres mortes dès qu'il les prélèverait de leur culture originale pour les montrer ailleurs, alors que pour les avant-gardes historiques les murs du musée suffiraient à détruire la portée de n'importe quelle œuvre d'art.

Relativisme et exotisme

- 26 À la lumière des textes de Quatremère de Quincy, « Primitivism » et les entreprises de ce type font figure de « dommages collatéraux » du sauvetage de ce que l'Occident moderniste a cru bon de considérer comme des œuvres d'art. En dépit de ce que voulaient opérer ses commissaires, cette exposition – dont la démarche consiste à évaluer l'ensemble des productions plastiques à l'aune de l'histoire de l'art occidental – ne fait que réitérer ce que Quatremère de Quincy jugeait dorénavant impossible, c'est-à-dire qualifier implicitement ces producteurs « du nom de barbare ». Par son formalisme insouciant, cette démarche curatoriale montre un art moderne au secours de l'art primitif. L'épilogue de la mésaventure moderne se clôt avec le récent tour de passe-passe

lexical où « art primitif » se change en « arts premiers ». Malgré son pluriel qui laisserait « généreusement » entendre que tous les arts non-occidentaux ne seraient pas équivalents, cette terminologie ne résout rien. Au contraire, elle complique passablement les choses en incluant une nouvelle hiérarchie dans les arts (qui dit « arts premiers » dit « arts seconds », « arts troisièmes » et surtout les « arts derniers »).

- 27 Les deux expositions de Jean-Hubert Martin, que nous avons évoquées, procèdent d'une toute autre manière. Leur ambition n'est pas de montrer d'où provient le génie moderne mais simplement de faire un panorama des pratiques qu'un œil occidental pourrait rapprocher de pratiques artistiques. Ainsi, les critiques formulées par Antoine sont minorées par le chemin parcouru en suivant l'initiative de Martin. Car le curateur a su tirer les leçons de l'impuissance du discours esthétique et artistique appliqué à l'« exotisme ». Avec ses positions, il choisit le regard extérieur et décentré de l'anthropologue et de l'ethnologue pour parler de ce dont il est réellement question : le relativisme découlant d'usages culturels qui rend, dans notre cas, toute évaluation aussi impossible qu'hors sujet.
- 28 Les préoccupations dont nous avons fait cas à travers cet article relèvent cependant d'un questionnement plus vaste quant aux pratiques curatoriales actuelles. Reste en effet en suspens l'interrogation formulée par Christine Bernier à propos du changement de paradigme observé dans la pratique et la consommation de l'art par le musée contemporain : « Comment sommes-nous passés de l'exposition de l'art à la culture exposée ? Autrement dit, comment en sommes-nous arrivés à parler de culture plutôt que d'arts, et à développer une culture de l'exposition en plus d'une culture exposée²² ? ».

NOTES

1. « "Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern », commissaires d'exposition William Rubin et Kirk Varnedoe, New York, The Museum of Modern Art, 1984.
2. Thomas McEvilley, « Docteur, avocat, chef indien », dans *L'Identité culturelle en crise. Art à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), trad. Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 21-47.
3. *ibid.*, p. 25.
4. Nous utilisons ici le terme d'ambiance postmoderne par commodité dans le sens où une terminologie du type « époque postmoderne » ou « postmodernité » ne nous semble pas tout à fait satisfaisante. Ambiance postmoderne fait davantage référence à un « air du temps ».
5. Barry Smart, *Postmodernity*, London, Routledge, Key ideas, 1993.
6. « Les Magiciens de la terre », commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, Paris, cnac-gp, Halle de la Villette, 1989.
7. Nuançons l'éloge de McEvilley portée aux « Magiciens de la Terre » en tenant compte du fait que ce dernier a participé à la rédaction du catalogue de l'exposition.
8. Pour plus de détails, voir le catalogue de l'exposition « Les Magiciens de la terre ».
9. « Partage d'exotismes », 5e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Halle Tony Garnier, 27 juin – 24 septembre 2000.

10. Jean-Philippe Antoine, « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes* n° 4, Paris, Exils, mars 2001, p. 20.
11. Jean François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
12. Jean-Philippe Antoine, *art. cit.*, p. 23.
13. *ibid.*, p. 25-26.
14. Notice « Luigi Ontani », 5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon. *Partage d'exotismes*, Halle Tony Garnier, 27 juin — 24 septembre 2000, Réunion des Musées Nationaux / Seuil, 2000, vol. 2, p. 55.
15. Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Paris, Macula, coll. Librairie du bicentenaire de la révolution française, 1989.
16. Outre ce texte, Quatremère de Quincy a tour à tour animé de nombreux débats (autour de la question de l'Académie, des Lumières, animateur du Club de Clichy, etc.), occupé des postes de haute responsabilité (député de l'Assemblée Législative (1791), député aux Cinq-Cents (1796), fut responsable de la transformation de l'Église Sainte-Geneviève en Panthéon, etc), avant d'être condamné à mort par contumace pour sa participation à l'insurrection du 13 Vendémiaire an IV, pour être acquitté un an plus tard après une période de clandestinité.
17. Sur l'ensemble des débats à propos du « sauvetage » et du « rapatriement » des œuvres d'art italiennes, voir Édouard Pommier, « La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art », introduction à Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 20-28.
18. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 88.
19. Édouard Pommier, *art. cit.*, p. 45.
20. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p. 117-123.
21. Quatremère de Quincy (1815), *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie de langue française, 1989, p. 48 (orthographe originale conforme à l'édition de Paris, Crapelet, 1815).
22. Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002, p. 11

RÉSUMÉS

Dans les années 1980-1990, plusieurs expositions ont entrepris de questionner les rapports entre art « occidental » et art « non-occidental ». Chacune des ces tentatives curatoriales revenait sur les relations plus ou moins fantasmées entre ces pratiques artistiques, sans toutefois parvenir à en formuler une version claire. Étrangement, c'est peut-être chez Quatremère de Quincy (1755-1849) que se trouve la clef du rapport mis à l'épreuve par ces récentes présentations.

In the years 1980-1990, several exhibitions have attempted to question the relation between “western” and “non-western” art. Each of these curatorial attempts addressed the more or less fantasized relations between these artistic practices, without however a very clear formulation. Strangely enough, one could maybe find a key to the challenge posed by these recent presentations in the writings of Quatremère de Quincy (1755-1849).

AUTEUR

MAXENCE ALCALDE

Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8, ater