Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 41 (1984)

Heft: 2: La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft : Kunstgeographie als fachspezifisches Problem

Artikel: Nord-sud : modèles métropolitains de suprématie culturelle et construction des cultures nationales dans le Tiers-Monde

Autor: Deuber-Pauli, Erica

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168388

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nord-sud: modèles métropolitains de suprématie culturelle et construction des cultures nationales dans le Tiers-Monde

par ERICA DEUBER-PAULI

«Je n'ai jamais pu comprendre comment on peut découvrir des terres habitées par des hommes. A ce qu'il paraît, Siemion Drejniew a découvert l'isthme entre l'Asie et l'Amérique. Et nous? Et les Esquimaux? Nos ancêtres savaient pourtant bien que l'isthme se trouvait là. C'est comme si j'allais à Yakutsk et que j'annonçais que j'ai découvert cette ville. Ce serait faire de la peine aux Yakoutes[1].»

Par les déplacements auxquels elle contraint, la géographie artistique conduit à poser des questions «hors champ». Celle qui est abordée ici - triviale au fond - est de nature à susciter l'agacement. Car y a-t-il une commune mesure entre le champ artistique reconnu «au centre» avec ses protagonistes, ses œuvres, ses valeurs, ses systèmes d'échanges, et le vaste domaine des cultures «périphériques»? Evaluer leurs relations a-t-il un sens?

«Le centre» désigne ici schématiquement les métropoles coloniales, «la périphérie» les territoires dépendants. Le modèle d'explication de leurs relations qui s'est élaboré «au centre» depuis la Renaissance a contribué à créer des oppositions violentes, durables entre ces deux pôles, sous la forme de couples antinomiques (culture chrétienne vs païenne, classique vs barbare ou germanique, occidentale vs orientale, moderne vs primitive, artistique vs populaire, sauvage, brute ou naïve), dont le premier terme est investi de toutes les valeurs positives identifiées au progrès[2]. Cette stratégie normative a accompagné toute l'histoire de la «découverte» de l'actuel Tiers-Monde, de la colonisation à l'impérialisme moderne. Elle a produit un instrument symbolique particulier, le concept de suprématie culturelle de la métropole, qui apparaît comme l'un des moyens de domination les plus efficaces, par le fait qu'il ajoute sa force propre à la violence des autres rapports, militaires, politiques, économiques et sociaux, tout en dissimulant celle-ci par sa prétention à être fondé sur des valeurs humaines universelles[3]. La taxinomie dualiste assignée à l'univers des peuples crée ainsi des catégories mythiques, qui survivent aux situations concrètes qui les ont fait apparaître et sont tenues pour légitimes par ceux-là mêmes dont elles condamnent les valeurs.

C'est à cette arme détenue par «le centre» que se heurtent la restitution et la construction des cultures nationales entreprises au cours des guerres d'indépendance et des luttes de libération nationale depuis le siècle passé - sauf, ou dans une moindre mesure, dans les cas où une tradition culturelle particulièrement vaste, ancienne et élaborée (comme en Chine et en Inde) avait offert sa propre résistance à la domination culturelle étrangère.

Un capital de valeurs artistiques formidable s'est accumulé «au centre» au cours des cinq siècles qui séparent l'opération publicitaire de VASARI en faveur de l'art de Florence et de la cour des Medicis des travaux historiques et critiques des acteurs du champ artistique moderne européen et nord-américain. Mais durant ce laps de temps les enjeux de la production des objets artistiques (des moyens, formes et contenus) ont changé. Par l'autonomisation progressive du champ artistique depuis la Renaissance, ces objets ont cessé aujourd'hui de servir à des représentations religieuses, politiques, scientifiques, morales, commémoratives, en bref à des usages extérieurs à l'art lui-même. L'indépendance à l'égard de toute instance sociale extérieure, qui sous-entend liberté et gratuité, est même devenue l'un des critères péremptoires de distinction entre l'art et le non-art. Ainsi organisée en domaine d'activité restreint, en champ clos, régi par des règles de relations, de concurrence, d'inclusion et d'exclusion propres, la production artistique n'a plus d'autres buts et se confond désormais avec la seule production des valeurs artistiques dont le contrôle échappe aux artistes eux-mêmes pour être disputé par l'ensemble des membres du champ occupant des positions de pouvoir[4].

L'exercice de la suprématie culturelle de la métropole n'a donc pas seulement pour conséquence l'existence d'un capital inverse de valeurs négatives dans les zones dépendantes et la définition de modèles à suivre pour sortir du sous-développement. Il impose aussi les règles du jeu: les enjeux de l'art, les types déterminés de rapports sociaux liés à sa pratique, un champ artistique autonome et le système de production des valeurs que le maintien de celui-ci exige.

Examinons l'un après l'autre les deux problèmes de la théorie de l'unilinéarité du développement artistique d'une part, des enjeux de l'art et des types de rapports sociaux qu'ils supposent de l'autre.

Par sa théorie de l'évolutionnisme social unilinéaire, DURCKHEIM (mort en 1917) a sans doute fourni à la bourgeoisie de la Troisième République comme à son opposition la meilleure expression de la légitimité de la colonisation[5]. Celle-ci s'appuyait sur trois thèses:

1. Toute société a une forme-source et progresse par complexification.
2. Toutes les sociétés humaines passent par les mêmes stades historiques.
3. Le processus de complexification est vectoriel et implique une rationalisation croissante des rapports sociaux.

Dans leur subtile étude intitulée *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien,* ENRICO CASTELNUOVO et CARLO GINZBURG récusent dans le domaine de l'histoire de l'art le modèle de l'unilinéarité professé par exemple par lord KENNETH CLARK:

«Même si tous les retards ne sont pas périphériques, comme le montre bien le cas du Pérugin, écrivent-ils, toutes les périphéries ne sont pas non plus retardataires. Supposer le contraire signifierait faire sienne une vision unilinéaire de l'histoire de la production artistique, vision qui d'une part croit possible d'identifier une ligne

de progrès (quelle que soit sa justification du point de vue idéologique), et de l'autre taxe automatiquement de retard toute solution différente de celle proposée par le centre novateur. L'on finit ainsi par chercher dans l'art de la périphérie les éléments, les canons et les valeurs qui ont été établis en se basant précisément sur le caractère des œuvres produites au centre. Dans le cas où, par la suite, l'on en vient à reconnaître l'existence de canons différents, ceux-ci n'en seront pas moins examinés à leur tour sur la base du paradigme dominant, par un procédé d'où naîtront les jugements de décadence, de corruption, de chute qualitative, de grossièreté, etc.»

Leur analyse met en évidence des phénomènes de propositions originales, d'inventions, d'écarts délibérés, de résistance aux modèles dominants et, par exemple, de «guerilla anti-classique» se servant «d'armes importées d'une culture périphérique comme la culture allemande» dans le cas de Pontormo. Tout se passe pourtant comme si, sous le poids, pour les paraphraser, d'une tradition aussi irrévocable que la leur, les deux auteurs italiens n'avaient pas pu pousser la logique de leur raisonnement jusqu'à la reconnaissance théorique de mouvements inverses, d'effets de retour, d'irruptions d'ingrédients étrangers «périphériques» dans l'élaboration stylistique du «centre».

Ranuccio Bianchi Bandinelli[7] avait opéré un tel renversement en montrant comment, jusqu'à Rome même, le classicisme s'était défait au temps du Bas-Empire sous l'influence des contributions des peuples orientaux (circulation des objets et des hommes, influence des philosophies et des religions), faisant naître un nouveau style qui allait être celui de l'art paléochrétien.

L'article d'André Grabar, provoquant jusque dans son titre, *Le tiers-monde de l'Antiquité à l'école de l'art classique et son rôle dans la formation de l'art du Moyen Age,* paru dans la *Revue de l'Art* de 1972[8], mettait quant à lui en avant la part «des créations originales du temps de la «décadence» dans la maturation de l'art roman.

«Tandis que généralement les historiens de l'art ne voient dans les œuvres de la grande ‚décadence' que des témoignages sur ce recul des goûts et des techniques, j'étudierai ces œuvres pour elles-mêmes, et, en particulier, leurs formes et le style qui leur est propre. Je pense que certains auteurs de sculptures et de peintures du temps de la décadence ont enrichi les expériences artistiques de tradition classique qu'ils avaient reçues en héritage de l'Antiquité et qu'ils ne comprenaient pas correctement, et que quelque chose de leur apport nouveau a subsisté dans l'art du Moyen Age classique.»

Tout en enregistrant les pertes par rapport au canon classique, Grabar contestait donc, en partie au moins, le concept de décadence communément admis, envisageant ces phénomènes sur un autre plan, non pas celui de la diminution de la qualité et de la valeur du travail (dans des pièces à bon marché émanant d'artisans peu habiles), mais sur celui des résistances culturelles périphériques et des constructions sociales indépendantes:

«Les déformations substantielles, celles qui permettent de parler d'un abandon réel de ce canon (abandon involontaire, mais effectif) (...) datent généralement des derniers siècles de l'Empire, et appartiennent, pour la plupart, aux provinces de l'Etat romain, ou encore aux pays limitrophes, de la Mésopotamie et l'Arménie à l'Egypte et la Grande-Bretagne.

»Fait remarquable: le rejet plus ou moins affirmé d'une esthétique imposée par les capitales conduisit alors à la formation d'arts régionaux qui, tous, mais avec une intensité égale, en arrivaient à des structures géométriques et abstraites. Cet art abstrait et géométrique recule partout vers le XIe siècle avec l'avènement du ‚roman'. Comparé à l'art des structures abstraites qui l'avait précédé, le ‚roman' apparaît comme le fruit d'un essai nouveau et heureux de se remettre à l'étude des modèles classiques; un retour aux sources classiques qui allait permettre aux praticiens de s'en rapprocher bien plus que pendant les dark ages précédents. Mais ce succès, si notable qu'il fût, n'allait pas, on le sait, aboutir à un art entièrement classique. Il en resta loin, et cela en bonne partie parce qu'il ne s'était jamais détaché entièrement de ce qu'il hérita des œuvres immédiatement antérieures [...]»

Par la trop grande étendue spatiale et temporelle considérée, et par les limitations d'une analyse strictement stylistique et iconographique, Grabar était cependant conscient de n'entreprendre qu'une ébauche de démonstration.

Celle-ci était pourtant importante sur le plan méthodologique. On pourrait appliquer – en l'affinant au moyen des instruments de l'histoire sociale de l'art, en vue de saisir les faits dans toutes leurs implications (géographiques, politiques, économiques, sociales, religieuses, culturelles et artistiques) – le modèle d'analyse proposé par Grabar à une grande variété de contributions artistiques «périphériques» dans des contextes historiques fort différents, caractérisés néanmoins par un invariant que Grabar avait déjà noté: l'état de dépendance politique et économique (à divers stades et degrés) de leurs sociétés d'origine. Ce modèle conviendrait ainsi, pour ne citer que quelques exemples connus, à l'étude du baroque hispano-lusitanien fécondé par la mobilisation de la main-d'œuvre afro-indienne d'Amérique; à celle des manifestations d'«exotisme» dans l'art européen moderne, instruments d'un projet totalisant nourri des créations culturelles chinoises, japonaises, indiennes, persanes, arabes, etc.; à celle du cubisme et de son levain africain; sans parler ici de la musique, dont l'histoire se développe en permanence en intégrant des matériaux d'origine populaire et «sauvage».

Quelle que soit la complexité de ces phénomènes, leur examen met en cause la conception unilatérale de la métropole comme seul foyer, comme seul centre de rayonnement.

Venons-en au deuxième problème, celui des enjeux de l'art et des rapports sociaux que ceux-ci supposent.

Pierre Bourdieu définit la structure du champ artistique contemporain comme «l'état du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte, ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures. Tous ceux qui participent à la lutte, note-t-il, contribuent plus ou moins complètement à produire la croyance dans la valeur des enjeux[9].»

Cette théorie du champ artistique international moderne nous permet de mettre en évidence les difficultés rencontrées par les artistes et les responsables culturels occupant des fonctions dans le domaine des arts visuels dans le Tiers-Monde, à notre époque marquée par la mondialisation des échanges (profondément inégaux) et par les luttes d'indépendance des peuples. Pour définir les buts comme pour arrêter les choix (plus ou moins conscients) qui déterminent les stratégies et les programmes, individus et institutions éprouvent la contradiction qui oppose leur situation à celle dont procèdent les modèles.

Le cas de l'Amérique latine est à cet égard exemplaire et fait figure de laboratoire d'essai. Par le fait de leur origine européenne, leur

étroite soumission à la culture du vieux-continent, les bourgeoisies indépendantistes des nations centre- et sud-américaines ont poursuivi une politique artistique mimétique. Or, le poids de la suprématie culturelle des métropoles européennes, puis nord-américaines supposait (et suppose toujours) l'inscription nécessaire des artistes dans le champ artistique international, donc dans le marché et dans la lutte internationale pour la reconnaissance et la consécration. Dans un article émanant de l'Ulmer Verein für Kunstwissenschaft, *Lateinamerikanische Kunst im Umbruch*[10], MICHAEL NUNGESSER note que cette dépendance des artistes du Tiers-Monde «les contraint pour survivre à l'émigration existentielle».

Prenons le cas de Roberto Sebastian Matta (né en 1911), le peintre chilien le plus célèbre sur le plan international. Matta fut absent presque toute sa vie du Chili. Il travailla en France avec Le Corbusier dans l'entre-deux-guerres, participa au mouvement surréaliste et conquit sa position dans le champ artistique international. Passé aux USA pendant la guerre, il y renforça encore cette position. Au Chili, seuls quelques initiés le connaissent. Homme de gauche, il se rendit à Cuba, dont la révolution agit sur lui comme un révélateur. Mais invité à rester à La Havane, il ne put accepter: «Si je quitte Paris, je n'existerai plus[11]». Dans les années 60, à l'occasion d'un retour au Chili au terme d'un long voyage dans les Andes, il découvre ses racines, s'attache, s'installe. Mais il ne trouve pas dans son pays de marché pour sa peinture, allogène et incomprise, et est obligé pour assurer sa carrière d'entrecouper son activité d'incessantes visites en Europe et aux USA.

Le Cubain Wilfredo Lam (1902–1982), le Colombien Fernando Botero (né en 1932), dont les œuvres sont traitées dans le marché international comme des variantes exotiques du surréalisme, le Vénézuélien Jesús Rafael Soto (né en 1923 cinétisme), le Mexicain Rufino Tamayo (né 1899 en abstraction poétique surréaliste), le Vénézuélien Carlos Cruz-Diez (né en 1923, art optique et cinétique) et beaucoup d'autres se prêteraient à des vérifications analogues.

C'est donc le champ artistique international qui fait exister ou non les artistes. C'est une forme sociale du «centre», ajustée au marché, qui s'impose comme modèle de la construction et du développement des cultures artistiques dans les pays du Tiers-Monde sans égard pour le «public» national, les fonctions sociales de l'art et les potentialités créatrices locales. Mais il est évident que cette situation n'a pas manqué et ne manque pas de faire naître des oppositions et rechercher des solutions indépendantes.

«La universalidad se da, no se recibe[12].» L'écrivain mexicain ERMILIO ABREU GÓMEZ qui lançait ce défi en 1933 en parlant de la littérature pouvait se réclamer d'une contre-offensive réussie dans le domaine des arts visuels: entre 1920 et 1940, après le triomphe de la révolution (1917), qui avait mis fin à la dictature de Porfirio Diaz et au régime semi-féodal du pays, le combat des peintres pour un art engagé, social et national, différent de l'art pour l'art, était en train de s'imposer dans le champ artistique international comme une véritable «Renaissance mexicaine». Ses protagonistes rentraient d'Europe, où ils s'étaient nourris de la tradition de la grande Renaissance. Ils se mirent au service de la nation et de l'Etat, participant aux transformations révolutionnaires de la société, exerçant des responsabilités culturelles, puisant aux sources indiennes et métisses et démontrant que l'art peut être rendu à l'histoire des peuples.

L'intérêt suscité par le travail des muralistes mexicains José Clemente Orozco (1883–1949), Diego Rivera (1886–1957), Alfaro Siqueiros (1896–1974) fut immense et passionné non seulement chez les jeunes peintres d'Amérique latine, aux yeux desquels, comme s'en souvient le Chilien José Venturelli (né en 1924), se réalisait leur aspiration «à déshabiller l'art de sa triste robe de privilèges sociaux[13]», mais aussi en Europe et aux USA, où le voyage du Mexique devint une mode. C'est ainsi par exemple que Robert Motherwell (né en 1915) y fit le sien en compagnie de Matta, et que Jackson Pollock (1912–1956) travailla au cours de l'année 1936 à New York dans l'atelier que Siqueiros y avait ouvert, pour expérimenter des techniques et des media nouveaux de peintures sur mars et textiles (ces dernières utiles dans les manifestations politiques). Tous deux en ressentirent durablement l'influence.

La «Renaissance mexicaine» reste cependant une exception, l'une des très rares contributions artistiques du Tiers-Monde dont les valeurs (style épique et visionnaire populaire, originalité, vitalité, haute maîtrise technique) aient été comptabilisées dans le champ artistique international. On notera à ce propos que la relégation générale de ces mouvements à l'extérieur ou à la limite du champ artistique international n'est pas réservée à «la périphérie» géographique dépendante, mais qu'elle s'exerce aussi «au centre», où la même opposition est entretenue entre un art d'avant-garde cosmopolite – le plus légitime dans la hiérarchie des valeurs du champ – et un art porté à exprimer les aspirations et les réalités d'un peuple, d'un régime, d'un groupe social, qu'il s'agisse d'inculquer des croyances, de favoriser l'intégration nationale, de consolider des valeurs ou d'engager une critique sociale. La distinction entre art utile et inutile agit ici avec toute son efficacité.

Les conditions exceptionnelles du cas latino-américain, avec ses artistes formés par l'Europe, l'absence presque totale d'un marché privé, favorisant les entreprises monumentales collectives, l'existence du réservoir immense des cultures pré-colombiennes et le climat des luttes sociales, ne doit pourtant pas nous cacher d'autres relations plus complexes entre «centre» et «périphérie», là où l'écart culturel semble s'opposer à tout échange et renvoyer dos à dos «l'art moderne», témoin de la civilisation avancée, et l'«art primitif» de l'âge néolithique. Pour la plupart des nations d'Afrique, la confrontation tourne court: avec leur bagage de croyances, de rites, de musique, de danse, leurs arts du bois, du métal, de la terre, du textile et du corps, comment peuvent-elles tracer les voies de leur engagement dans un avenir culturel national, indépendant, moderne (ministère de la culture, centres populaires de culture, écoles d'art, ateliers de graphisme et d'art, musées, etc.), sans recourir par soumission, commodité, conviction ou nécessité aux modèles élaborés au cours de plusieurs siècles par la bourgeoisie européenne?

Sans chercher à répondre à cette question, dont les solutions ne peuvent s'élaborer que longuement et dans la pratique, la géographie artistique pourrait contribuer à démonter les processus culturels néo-coloniaux, notamment en dénonçant les «a prioris» ethnocentriques de l'histoire de l'art et de la production des valeurs artistiques et – pour aller jusqu'au bout de cette analyse – en mettant en doute les fondements théoriques mêmes du concept d'art qu'elle admet: un problème tabou aussi longtemps que ce concept demeure impliqué dialectiquement dans les rapports de domination.

NOTES

1 Propos du héros tchouktche d'un roman autobiographique de JURYJ RYTCHEN (AJVANHU), cités par IGNACY SACHS, *La découverte du Tiers-Monde,* Paris 1971, p. 16.

2 Les renversements récents des valeurs dont ces antinomies ont été l'objet ne suppriment pas ces antinomies elles-mêmes et sont toujours le fait du «centre».

3 «Tout pouvoir de violence symbolique, c'est-à-dire tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont aux fondements de sa force, ajoute sa force propre à ces rapports de force.» PIERRE BOURDIEU et JEAN-CLAUDE PASSERON, *La Reproduction,* Paris 1970, p. 18.

4 Pour la théorie du champ artistique, voir notamment PIERRE BOURDIEU, «Quelques propriétés du champ», in: *Questions de sociologie,* Paris 1980, pp. 113–120.

5 Voir EMILE DURCKHEIM, *De la division du travail social* (1893), Paris 1973.

6 In: *Actes de la Recherche en Sciences sociales* 40, 1981, pp. 51–72.

7 RANUCCIO BIANCHI-NANDINELLI, *La fine dell'arte antica,* Milano 1970.

8 Revue de l'Art 1972, No 18, pp. 8–25.

9 PIERRE BOURDIEU, «Quelques propriétés des champs» (cf. note 4), pp. 114–115.

10 In: *Kritische Berichte* 2, 1983, pp. 3–16. Ce numéro présente aussi un article consacré au Nicaragua: DAVID CRAVEN, «Art in revolutionnary Nicaragua», pp. 17–33.

11 Rapporté par le peintre chilien José Venturelli au cours d'un entretien à Genève en mai 1983.

12 In: *Doctrina literaria* I, cité par Michael Ningesser, (cf. p. 6).

13 Entretien avec José Venturelli, Genève, 1979.