

Le commissaire et l'objet d'art

LES EXPOSITIONS TRANSNATIONALES COMME
ESPACES DE RECHERCHE SUR LA MONDIALISATION

L'art global se caractérise par un flux des biens culturels, une intense circulation des artistes et une déconcentration des lieux de légitimation. Les profondes réorganisations des sphères publiques, privées et symboliques ont construit de nouvelles relations entre l'art et le public¹. À la faveur de ces transformations, l'exposition est devenue un espace exclusif qui donne à voir l'art en train de se faire dans le contexte d'une nouvelle écologie culturelle qui a vu l'émergence du commissaire d'exposition indépendant. La singularité de celui-ci et l'impressionnante centralité de son rôle dans le système de l'art global amènent à qualifier notre époque de *Temps du commissaire*². Le nouvel ordre industriel de production, de consommation et de communication de l'art contemporain justifie sa présence en tant qu'« agent d'échange, de connexion et de transformation³ ». Søren Andreasen et Lars Bang Larsen l'appellent le *middleman*, en s'inspirant de celui que Fernand Braudel décrit comme l'agent-clé dans le développement du capitalisme, dans le sens où il transmute la valeur d'usage de l'objet à sa valeur marchande. La popularisation de l'installation comme technique d'expression artistique a généré une demande supplémentaire. L'installation implique un travail de mise en scène dont la finalité est de susciter une expérience physique avec le visiteur. À ce facteur technique, s'ajoute le nomadisme des œuvres d'art qui invite à faire dialoguer des artefacts de différentes aires culturelles.

C'est au niveau de ces dynamiques, très souvent transnationales, que le commissaire d'exposition a contribué à la recherche sur la mondialisation. Mais c'est aussi au sein de ces expositions qu'il a essuyé ses critiques les plus virulentes. Au point de vue curatoriale, le moteur de la recherche résidait principalement dans ces critiques. Celles-ci étaient relatives à une approche historiciste et culturaliste (*"Primitivism"*, Museum of Modern Art, New York, 1984, par William Rubin et Kirk Varnedoe) ou à l'internationalisme asymétrique (*Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou/Hall de la Villette, Paris, 1989, par Jean-Hubert Martin) que les commissaires établissaient au sein de leurs récits. Pour comprendre la logique de ces expositions qui ont déteint sur l'histoire des transferts culturels, cet article soutient l'hypothèse suivante : le foyer de ces critiques doit être cherché dans les limites que la marge de résistance de l'œuvre d'art impose à l'action du commissaire dans le processus de construction des représentations. Pour en administrer la preuve, la méthode adoptée consistera à étudier la façon dont les expositions donnent à voir l'historicité de ces représentations sociales. Tout d'abord, cette analyse entend démontrer la singularisation intrinsèque aux statuts respectifs de l'œuvre d'art et du commissaire en tant que médiateur culturel. Ensuite, étant donné que la relation entre ces deux *agents* est le point focal de la recherche curatoriale, ce rapport complexe sera illustré par le biais de quelques expositions transnationales qui documentent le processus de mondialisation. Enfin, prenant exemple sur un épisode de *Magiciens de la terre*, il s'agira, à travers cette étude de cas, de montrer les défis du changement de contexte au cœur de la médiation interculturelle, en insistant principalement sur la place ambiguë de l'aura entre l'objet de culte et l'objet d'art. En conséquence, cette étude se prononce pour une histoire de la résistance politique des objets.

1. Voir Paula MARINCOLA (éd.), *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphie, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001, p. 25

2. Michael BRENSON, « The curator's Moment », dans *Theory in contemporary art since 1985*, Zoya KOÇUR et Simon LEUNG (éd.), Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2005, p. 55-68.

3. Søren ANDREASEN & Lars Bang LARSEN, « The middleman: Beginning to talk about mediation », dans *Curating Subjects*, Paul O'NEILL (éd.), Londres, Open editions, 2007, p. 24. Traduction de l'auteur.

**Les enjeux de la singularisation :
le commissaire d'exposition
et la biographie de l'objet**

La nature et le sens des œuvres d'art se modifient au cours du long circuit qui les mène de l'atelier d'artiste au musée et dans les collections privées. Étant donné la porosité du terme *œuvre d'art*, ce changement de régime appelle à reconsidérer les artefacts au niveau de leur stricte dimension d'objets, en tant qu'il s'agit pour ceux-ci de « toutes les formes objectales qui jouissent, à un titre ou à un autre, d'une prégnance particulière et qui sortent d'une relation coutumière et de sens commun¹ ». Aborder les œuvres d'art sous la terminologie d'objets, exhume cette dimension *organique* qui autorise d'en tracer la *biographie culturelle*. Igor Kopytoff a analysé l'échelle sociale des choses sous l'angle de leur valeur et de l'économie du sens qu'elles acquièrent pendant l'échange et la circulation. Il établit une distinction préalable entre deux pôles. D'une part, il y a le pôle des choses, qui appartiennent à l'univers matériel des marchandises, possédant une valeur d'usage et une valeur d'échange. D'autre part, il y a le pôle des personnes, qui représentent l'univers de l'individuation et de la singularisation². La différence entre ces deux catégories a été abrogée dans la traite transatlantique et l'esclavage. Tout au moins, elle persiste dans le sens contraire où il ne s'agit plus de présenter la personne comme une chose ou un objet, mais de considérer ce dernier comme une personne. De ce point de vue, Nathalie Heinich distingue trois façons pour un objet de posséder les propriétés d'une personne, donc de devenir ce qu'elle appelle un *objet-personne* :

Premièrement, en tant qu'il agit comme une personne, comme c'est le cas des fétiches ; deuxièmement, en tant qu'il a appartenu à une personne, comme c'est le cas des reliques ; troisièmement, en tant qu'il est traité comme une personne, comme c'est le cas des œuvres d'art³.

1. Andrea SEMPRINI, *L'Objet comme procès et comme action : de la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15.

2. Igor KOPYTOFF, « La biographie culturelle des choses : la marchandisation comme processus », dans *Journal des africanistes*, Vol. 76, n° 1, 2006, p. 217-248.

3. Nathalie HEINICH, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993, p. 31.

Les œuvres d'art subissent un traitement qui mobilise des instruments de construction de la personnalité. Elles entrent dans une opération de particularisation à travers par exemple le catalogue : nom de l'auteur, signature, titre, date d'exécution, genre, dimensions, composantes matérielles, lieu d'origine, nom des propriétaires, numéro d'inventaire, photo, etc. Ce processus de singularisation concourt indirectement à donner à l'œuvre une autonomie relative. C'est ainsi qu'en faisant appel à une lecture métaphysique, Étienne Souriau ira jusqu'à proposer que l'œuvre d'art entre dans notre notion de personne car « elle constitue une unité et une entité égales en valeur, en intensité de présence, en activité, dans les relations vitales et sociales, à une entité humaine. Elle est engagée dans des interrelations humaines sur le même pied que le serait une personne⁴ ».

En intégrant la notion de personne, les œuvres d'art présentes dans les expositions internationales sont des voyageurs et des migrants dont le statut se façonne à l'intersection des deux attributs que sont la biographie et la frontière. Si les caractéristiques de la première hissent l'objet d'art au statut d'être doué d'une rationalité propre, la frontière humanise davantage l'œuvre en lui conférant une posture anxieuse et tourmentée. Ces deux facteurs interagissent là où l'identité, le sens et la valeur des personnes et des choses sont régulièrement codés et recodés. Et c'est pour nommer cette particularité que John Peffer adjoint aux objets d'art le terme métaphorique de *diaspora*⁵. Les objets ne bougent pas simplement d'un lieu à un autre, ils déplacent le mouvement des images et des idées dans leurs formes et dans leur corps⁶. Il faut considérer alors que les médiateurs font circuler des objets, au même titre que de larges pages de savoirs et de significations les concernant⁷. En outre, par le biais de la photogra-

4. Étienne SOURIAU, « L'œuvre d'art en tant que personne », dans *Problèmes de la personne*, Ignace MEYERSON (éd.), Paris, EPHE et Mouton, 1973, p. 337.

5. John PEFFER, « The diaspora as object » dans *Looking both ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Laurie Ann FARRELL (éd.), New York, Museum for African Art, 2003.

6. John PEFFER, « Notes on African art, history, and Diaspora within », dans *African Art*, Vol. 38, n° 4, 2005, p. 74.

7. Christophe B. STEINER, *African art in transit*, Cambridge,

phie d'œuvres d'art, l'objet voyage grâce aux catalogues d'exposition qui véhiculent des identités et des imaginaires complexes. Au cours de sa mobilité, il emprisonne une couche de mémoire qui est l'ensemble des sens acquis aussi bien dans ses interprétations que dans ses représentations. À titre d'exemple, les objets d'art traditionnels africains dispersés dans les collections publiques des musées occidentaux sont des fragments de corps diasporiques. Dans leur périple, ils subissent une altération de la valeur ethnographique qui les amène d'un usage rituel, domestique ou local à une définition en objet d'art dans le registre de la modernité. Leur trajectoire biographique contient plusieurs degrés de violence au cours desquels l'objet peut perdre son statut, son nom, ses atours, son identité, sa signification ou sa fonction. Cette réévaluation est un exemple de la façon dont l'art est un vivier de la traduction culturelle et un opérateur des processus historiques d'identification, d'échange et de production d'altérité¹. C'est le cas du Ciwara, aujourd'hui totalement inséré dans l'économie du marché international de l'art et auquel le musée du Quai Branly a consacré une exposition (*Ciwara, chimères africaines*, 2006, par Lorenz Homberger). L'iconographie du Ciwara a aussi bien nourri la peinture que la sculpture contemporaine dans lesquelles l'objet est sujet à une permanente recréation des traditions.

Il existe en fait peu de sculptures dites *traditionnelles* en Afrique qui aient suscité autant d'admiration de la part des amateurs et collectionneurs. À cet égard, la notion si complexe de *tradition* peut s'avérer trompeuse, car s'il est une conclusion qui s'impose à toute personne soucieuse d'étudier ces formes d'expression plastique, c'est qu'il s'agit d'un art vivant, toujours contemporain².

D'un autre côté, il ne fait aucun doute que ce qui est nommé sous le label polémique d'*art contemporain africain*, est surtout un art de la diaspora

qui n'a pas de territoire fixe ; puisqu'au même titre que les artistes en perpétuel transit, il consacre l'aporie même du territoire. Si les artistes ne prennent pas la diaspora au second degré comme objet de leur discours, leur statut diasporique est suggéré par les notices sur lesquelles divergent le lieu de naissance, la localisation de l'atelier et les différentes zones de résidence. La multiplicité de ces sites conquiert un sens très symbolique qui est bien exploité par le commissaire d'exposition dont les recherches œuvrent à l'intersection du dialogue des cultures, au sein d'une nouvelle écologie de l'art dont les frontières se sont dilatées au moins depuis les années 1980. Pour autant, dans ce nouvel ordre de l'art global, le statut du commissaire d'exposition se forge également à travers un processus de singularisation.

En ce qui concerne ce nouvel agent, nous assistons au même phénomène de singularisation lié à la construction de son statut dans le paysage des nouveaux métiers de l'art. Ce phénomène circonscrit les limites de sa profession par rapport au conservateur de musée et au critique d'art. Au regard du premier, la personnalisation fait référence aux liens que le commissaire entretient avec l'exposition qui est une des quatre missions traditionnelles du conservateur (sauvegarde du patrimoine, enrichissement des collections, recherche et présentation). Vis-à-vis de l'exposition, la personnalisation du métier de commissaire nécessite plusieurs conditions dont trois principalement sont mises en avant par Nathalie Heinich et Michael Pollak en prenant exemple sur le cinéma d'auteur. Il s'agit de la mise en évidence d'une *thématique*, qui est une unité de préoccupations personnelles établissant un rapport de contenu parmi l'ensemble des œuvres présentées, la réception d'une *stylistique* qui est le parti pris dans la mise en forme et la *réception de l'œuvre* par le public³.

Cambridge University Press, 2001, p. 2-4.

1. John PEFFER, « Notes on African art, history, and Diaspora within », art. cit., p. 74.

2. LORENZ HOMBERGER et Jean-Paul COLLEYN, *Ciwara. Chimères africaines*, Paris, Musée du quai Branly/Milan, 5 Continents, 2006, p. 14. Italiques dans l'original.

3. Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 31, 1989, p. 45.

Dans le contexte de la mondialisation, le commissaire intervient sur l'art en train de se faire, il est confronté à l'imprévisibilité des objets, dans laquelle un fort jugement esthétique est requis¹. Il doit innover dans le sens où on attend de lui qu'il montre ce qui n'est pas commun dans le paysage artistique. Robert Storr précise en effet qu'« en tant que commissaire, on n'est pas là pour avancer une théorie globale, mais pour être le premier récepteur de ce qui est nouveau [...] À travers les expositions, les commissaires peuvent aider les gens à faire l'expérience directe des œuvres² ». Entre l'œuvre d'art et la société, le commissaire joue le rôle de traducteur en décodant les valeurs esthétiques pour la compréhension de nouvelles techniques et formes artistiques. Il remplit cette mission historiquement assurée par la figure traditionnelle du critique d'art. Devant ce pouvoir, aussi bien théorique que pratique, c'est moins le critique d'art que l'artiste qui est frappé de mutisme. La nouvelle écologie artistique le projette dans un paradigme où il peine à rendre audible sa voix dans le tissu de l'exposition que le commissaire élabore désormais comme producteur. Ce rapport trouble entre le commissaire et l'exposition a été le sujet d'un vif débat dont il est judicieux d'en livrer ici quelques actes.

En 1972, à l'occasion de la *Documenta V* de Cassel, Daniel Buren reprochait à Harald Szeeman d'exposer non pas les œuvres d'artistes mais l'exposition elle-même en tant qu'œuvre d'art. « Car si hier encore l'œuvre se révélait grâce au Musée, elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du Musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même³ ». En 2003, au cours d'une table ronde organisée par la revue *Artforum* à l'occasion de la Biennale de Venise, l'artiste Yinka Shonibare ironisait sur le fait

que « l'art de mise en scène du commissaire d'exposition est devenu plus important que l'art présenté par l'artiste⁴ ». Une telle remarque n'est pas contredite par le commissaire d'exposition Hou Hanru qui pense son travail dans un esprit de collaboration avec l'artiste, tout en reconnaissant que l'œuvre de certains commissaires reste au service de leur unique pouvoir de grandeur⁵. Or, selon Kaspar König, le travail du commissaire atteint un succès quand il disparaît derrière ce qu'il représente tout en étant un accoucheur d'idées, en aidant l'artiste à penser. Autrement, il compromet le processus de sa médiation⁶. Cette suggestion fait écho à ce que Roland Barthes identifie comme la *mort de l'auteur* dans laquelle « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine⁷ ».

Au regard de ce qui précède, il est clair que l'action du commissaire rend indissociable le champ cognitif et le champ de pouvoir⁸. Si l'activité curatoriale est une pratique cognitive, à l'instar de toute pratique d'interprétation, elle produit du sens qui influe sur l'objet. Le commissaire s'approprie l'œuvre de l'artiste qu'il inclut dans un langage structuré de manière paradigmatique, où sont juxtaposés arts plastiques et multimédia, performances et installations⁹. L'exposition devient un *itinéraire* et un *argumentaire* soutenus par une *mise en scène*¹⁰. Et comme tout texte, elle ren-

1. Voir Morgan JOUVENET, « Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain », *Sociétés et représentations*, n° 11, 2001, p. 328.

2. Robert STORR, « Robert Storr : penser avec les sens, sentir avec la raison », Conversation entre Jean-Hubert Martin et Robert Storr, *Art press*, n° 335, 2007, p. 26.

3. Daniel BUREN, *Les Écrits (1965-1990)*, t. 1, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 261.

4. « *The art of curating has become almost more important than the art.* » Yinka SHONIBARE, « Global Tendencies. Globalism and large-scale exhibition », *Artforum*, Vol. 42, n° 3, 2003, p. 158. Traduction de l'auteur.

5. Hou HANRU dans Carolee THEA et Gregory WILLIAMS (éd.), *Foci: Interview with 10 international Curators*, New York, Apexart Curatorial program, 2001, p. 29.

6. Kaspar KÖNIG, dans *ibid.*, p. 128.

7. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la Langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63.

8. Voir Pierre MULLER, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue Française de science politique*, Vol. 50, n° 2, 2000, p. 189-207.

9. Voir Dorothee RICHTER, « Curating Degree Zero » dans *Curating Degree Zero. An International Curating Symposium*, Barnaby DRABBLE et Dorothee RICHTER (éd.), Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 1999, p. 16.

10. Voir Geeta KAPUR, « Curating: In the public sphere » dans *Cautionary Tales: Critical Curating*, Steven RAND et Heather KOURIS (éd.), New York, Apexart, 2007, p. 56.

ferme son dogmatisme, son inconscient propre et sa propre rationalité. Cependant, cette rationalité en question n'est ni celle du commissaire, ni celle de l'institution et encore moins celle des artistes. Elle est imputable aux œuvres et à l'expression d'une marge de liberté et de résistance du signe plastique. En retour, une telle résistance pose indirectement la question de la place du commissaire dans le discours de l'exposition. Et pour cause, si l'idée générale qui préside toute exposition est ce *désir* de raconter une histoire, de qui est-ce l'histoire ? À quelles lois obéit une politique de mise en scène ? Dans quelles limites se déploie le rôle de médiateur du commissaire et où commence l'énonciation des artistes, des œuvres et des institutions qui accueillent et financent l'événement ? Au sein du tumulte de l'exposition, on ignore le plus souvent qui parle dans le texte. Cette question se complexifie à l'intérieur des expositions transnationales où la diversité des voix se mêle à l'instabilité des discours portés par les œuvres. Celles-ci opposent au commissaire une véritable résistance de sorte à renverser les principes de son argumentaire, comme nous pouvons le constater avec quelques expositions.

L'exposition transnationale : entre théorie sociale et histoire des représentations

La décennie qui va de 1989 à 2005 consacre l'apogée de ce que Gerardo Mosquera nomme le *transcultural curating*¹. Ce phénomène revêt une réalité multiforme qui se manifeste autant dans la multiplication des expositions collectives d'artistes de nationalités différentes que dans l'exposition de ces derniers dans des contextes culturels étrangers. Mais cette réalité évoque également l'émergence de commissaires d'exposition provenant de zones longtemps considérées en marge de l'actualité de l'art contemporain. Les débats qui accompagnent cette évolution s'appuient sur dif-

férentes entrées qui évoquent les représentations, la théorie sociale ou l'histoire des idées que les expositions visitent progressivement.

L'exposition *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* fait partie des rencontres qui s'élevaient pour un dialogue entre cultures via les objets d'art. Cependant, en s'appuyant sur une approche formaliste dans la comparaison, l'hypothèse de l'affinité entre le tribal et le moderne – telle que mise en scène par les commissaires –, traduisait davantage une différence commune. Devant le fait que l'altérité des œuvres était totalement ignorée dans l'espace de l'exposition, James Clifford jugera que « l'affinité du *tribal* et du *moderne* est une grande illusion d'optique² ». L'exposition soulève plusieurs critiques entre le commissaire William Rubin (assisté de Kirk Varnedoe), qui soutient la pertinence du propos comparatif de l'exposition et Thomas Mc Evilly³, qui considère l'idée de *"Primitivism"* comme une persistance du modernisme formaliste et son mode de confrontation entre des objets de différentes histoires, comme « une sorte d'action policière⁴ ». L'exposition, qui a voulu créer un espace de dialogue, révélera finalement les limites d'une recherche sur la mondialisation. La comparaison établie par les commissaires neutralisait les objets non occidentaux et c'est précisément cette mondialisation unilatérale que se proposera de réparer *Magiciens de la terre*.

Refusant a priori d'inclure toute création entretenant trop de complicité esthétique avec des courants reconnus, le propos de *Magiciens de la Terre* n'a pas été de chercher systématiquement des individus qui représentent une culture, ou ceux qui s'incarnent dans l'image de leur nation, mais plutôt des créateurs qui soient en rupture to-

1. Gerardo MOSQUERA, « Some problems in transcultural curating », dans *Global vision, toward a new internationalism in the Visual Arts*, Jean FISHER (éd.), Londres, Kala Press & Iniva, 1994, p. 105-112.

2. James CLIFFORD, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 353.

3. Les textes de cette polémique sont réunis dans : *Discourses. Conversation in postmodern art and culture*, Russel FERGUSSON, William ORLANDER, Marcia TRUCKER, Karen FISS (éd.), Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1990.

4. Thomas MC EVILLY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 131.

tales ou en marge des institutions. Il est donc signifiant de voir, reproduite en première page du catalogue, le planisphère inversé du monde de Stuart McArthur (1979). Mais malgré son originalité, *Magiciens de la Terre* a soulevé une série de critiques liées à l'ambition universaliste du projet. Ces critiques se réfèrent aussi à la décontextualisation des objets, faisant suite au comparatisme non constructif qui le rapproche de "Primitivism". Par conséquent, le projet s'insère dans une posture de médiation entre les lieux de production et de réception au sein d'un scénario dans lequel l'artiste perd son rôle de médiateur entre l'image et la réalité. Les défis que l'ambiguïté des objets pose au commissaire s'intensifient notamment durant cette période où les commissaires sont originaires des plus grandes capitales de l'art contemporain. Peu à peu, avec le décloisonnement de cette position de pouvoir, la recherche évolue vers une interrogation des idées postcoloniales. C'est le cas avec deux expositions dirigées par Okwui Enwezor : *Documenta XI* et *Short Century, Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*².

Short Century présente les travaux de 60 artistes de 20 pays africains dans des matériaux qui vont de la peinture au multimédia, en passant par le cinéma, l'architecture, la musique, la littérature, la photographie et le théâtre. Les œuvres montrent cette instance d'irruption et d'instabilité, d'ambivalence et d'ambiguïté des différentes modernités africaines qui surgissent pendant et après le colonialisme. À travers une « biographie critique », elle fait entrer le champ de la théorie dans la recherche curatoriale par une déconstruction des catégories et des idées. Cette approche s'accroît notamment avec la stratégie curatoriale de la *Documenta XI* qui fragmente le temps et l'espace du projet dans plusieurs lieux (Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, New Delhi, Sainte-Lucie,

Vienne, Berlin). *Documenta XI* se portera davantage sur la capacité de l'objet d'art à porter un savoir et donc à avoir sa propre rationalité. En connectant la recherche sur les objets à des systèmes de savoir, l'exposition introduit une perspective dialectique digne de la diversité des artistes qui composent l'art global.

Cependant, l'exposition qui a le plus noué des rapports dialectiques avec la théorie postcoloniale est *Unpacking Europe*³. Elle part de l'idée selon laquelle les limites entre l'Europe et le monde non européen sont plus poreuses que la recherche en Europe n'est tentée de l'accepter. Le projet entend montrer que la modernité n'est pas un concept homogène et que la construction du savoir qui le définit est le résultat d'un processus dialogique, ce qui inverse le rapport traditionnel qui distingue un acteur actif et un acteur passif. Ici, les cartes sont redistribuées et l'Europe active, qui avait fondé sa pensée et son identité sur l'Autre passif, est à son tour prise dans une analyse, par les œuvres, où elle occupe la place de l'objet et non celle du sujet. Il s'agit également d'une critique de l'historicisme, donc par le même fait, d'une réflexion sur les valeurs du siècle des Lumières et de la façon dont le sujet postcolonial habite l'Universel. Quelques années plus tard, l'interrogation sur la place du sujet postcolonial dans l'histoire est relayée par l'exposition *Africa Remix*⁴. Celle-ci questionne les dilemmes qui se posent au sujet autant sous l'angle des imaginaires (identité, corps, esprit) que du territoire (ville, terre).

Africa Remix ne mène pas particulièrement de recherche approfondie sur la nature des relations dans le contexte de la mondialisation, elle en expose plutôt les faits et le bilan. Depuis *Magiciens de la terre*, voilà que le débat revient en France. L'exposition implique 200 œuvres de 83 artistes vivant en Afrique ou installés en Europe et aux

1. 8 Juin - 15 Septembre 2002, Cassel.

2. Museum Villa Stuck, Munich : 15 Février-22 Avril 2001. House of World Cultures in the Martin-Gropius-Bau, Berlin : 18 Mai-22 Juillet 2001. Museum of Contemporary Art, Chicago : 8 septembre-30 Décembre 2001. P.S.1 Contemporary Art Center et Museum of Modern Art, New York : 10 Février-5 Mai 2002.

3. Elle a été organisée par Salah Hassan et Iftikhar Dadi au Museum Boijmans Van Beuningen (13 décembre 2001-24 février 2002). L'idée d'*Unpacking Europe* s'inspire de travaux divers, parmi lesquels on peut citer l'article de Jan NEDERVEEN PIETERSE, « Unpacking the West: how European is Europe? » dans *Racism, Modernity and Identity*, Ali RATTIANI et Sallie WESTWOOD (éd.), Cambridge, Polity Press, 1994.

4. *Africa Remix* a eu lieu du 25 mai au 8 août 2005 au Centre Georges Pompidou à Paris.

États-Unis, dans les domaines des arts visuels, du design, de la mode et de la littérature. Les protagonistes appartiennent à des horizons divers allant du Maghreb à l'Afrique du Sud et à la diaspora. Un titre générique « Les Arts africains » est retenu, mais le titre souhaité est « De près, de loin ». Le titre final de l'exposition empruntera le mot *Remix* à la musique et fait référence aux travaux de Paul Gilroy¹. Il désigne la faculté de mélanger les signes et les symboles, les images et les icônes et de transformer les techniques et les pratiques. Selon le commissaire Simon Njami, dans le terme *remix*, ce sont les rapports entre les cultures africaines et occidentales qui sont décisifs et la façon dont les artistes se définissent dans le contexte de la mondialisation². Pour lui, *remix* signifie précisément que les chances sont redistribuées dans une période marquée par l'hybridité, reflet de la globalisation.

L'objet d'art entre manipulation et résistance : les défis de la médiation interculturelle

Il apparaît comme constitutif de l'exposition que l'objet est là pour représenter son univers propre et non l'intention du producteur. Pour autant, il appert très difficile de tracer la limite « entre ce qui est dans l'exposition et ce qui est hors d'elle, entre ce qui relève de l'espace de l'exposition et ce qui relève de la réalité du monde, du fonctionnement sémiotique et du fonctionnement social³ ». Cette ambiguïté – qui a hanté les recherches sur les transferts culturels – se reflétait dans *Magiciens de la Terre* dont le dispositif rendait floue la frontière entre la manipulation des objets et le pouvoir de leur autonomie. La sélection des artistes rendait visibles, en soi, les rapports de pouvoir entre les aires culturelles caractérisées par le changement de contexte. Ici, considérons le

contexte comme l'« ensemble d'un texte, par rapport à l'un de ses éléments, notamment dans la mesure où cet ensemble constitue une totalité signifiante et modifie ou affecte la valeur des éléments pris isolément⁴ ». Dans ce cas précis, isoler un élément contribue à trahir son sens en dehors de ce qui fait son unité ou les circonstances de sa production. Fort avertis de cette évidence, les aborigènes Warlpiri ayant participé à *Magiciens de la terre* avaient prévenu sur l'amalgame que risquait d'instaurer la décontextualisation d'un rituel, pourtant inhérente à leur prestation. Malgré le danger que courrait leur performance d'être considérée comme une trahison, ils avaient néanmoins pris l'audace de franchir cette étape dans un but bien précis : « prouver au monde blanc que leur société fonctionne toujours⁵ ». Cependant, la faiblesse de cette médiation interculturelle n'est pas la décontextualisation, mais le lien étroit entretenu entre l'espace-temps de l'objet de la représentation et sa représentation elle-même, en dépit du fait que les pratiques culturelles et esthétiques – présentées au musée – sont censées atteindre une certaine transmutation.

On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première⁶ :

Au titre de la médiation interculturelle, la faiblesse de *Magiciens de la terre* repose sur la recherche exacerbée de l'aura des œuvres qui les ancrerait dans une référence primordiale. Elle soulignait fort à propos « à quel point nous continuons à regarder l'art avec des tonalités religieuses anachroniques

1. Paul GILROY, *L'Atlantique noire. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo, 2003.

2. Philippe DAGEN, « Trois Questions à Simon Njami », *Le Monde*, 26 mai 2005, p. 27.

3. Jean DAVAILLON, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 20.

4. *Le Trésor de La Langue française. Dictionnaire de la langue du 19^e et 20^e siècle*, Vol. 6, Paris, CNRS/Gallimard, 1986, p. 44.

5. Jean-Hubert MARTIN, entretien avec Benjamin Buchloh dans *Les cahiers du MNAM*, n° 28, 1989, p. 8.

6. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18-19.

qui dérivent de son antique *aura* comme bras de la religion¹ ». Les textes du catalogue ont d'ailleurs beaucoup insisté sur les liens entre le signe et son référent magique. Ce regard a fait que la performance des aborigènes consistant à dessiner une peinture au sol – donc une œuvre éphémère –, revenait à leur accorder une liberté d'expression tout en inscrivant leur pratique dans une non-autonomie. Car, « dans la pratique [...] la distinction cognitive entre signe et signifiant semble disparaître beaucoup plus souvent que la plupart des historiens d'art ne l'admettent² ». Au regard de la re-sacralisation des objets dans l'espace muséal et donc de la juxtaposition des *espaces rituels* et des *espaces publics*, l'artiste apparaissait comme un intercesseur entre le public et un monde suprasensible. En vérité, si Walter Benjamin cherchait l'aura de l'œuvre, le commissaire de *Magiciens de la terre* cherchait l'aura immuable des cultes via les œuvres. Cette démarche a conduit la méthode curatoriale dans une impasse, puisqu'elle faisait apparaître un universalisme unilatéral assujéti à une persistance de l'esprit historiciste de la Modernité. Ainsi, le paradigme de la production et de la représentation artistique (visible dans le *spectacle* qui donne à voir ces cultures) servait les discours absolutistes contre le projet démocratique de l'exposition et devant la résistance des œuvres produites. Car celles-ci, mises côte à côte, modifiaient mutuellement leurs sens, rendaient visibles des régimes de temporalités asymétriques entre les cultures et influençaient sur la signification du discours. La polyphonie des œuvres introduisait une *zone de turbulence*, très proche de ce qui est caractérisé par une « indocilité³ » du discours. Et c'est cette indocilité que le commissaire n'a pas pris en compte, de sorte à l'exploiter dans sa médiation. Or, ce culte de l'aura et de l'authenticité des pratiques culturelles et des catégories sociales ne peut se faire que dans l'ignorance des différentes politiques de réappropriation et de

résistance à l'œuvre dans toute situation postcoloniale, depuis les communautés aborigènes d'Australie, jusqu'aux nations indiennes les plus mélangées⁴.

Étant donné que l'exposition représente simultanément l'écriture d'une histoire sur la base des objets et une circulation d'idées et de valeurs, elle pose indirectement la question suivante : peut-on assurer la médiation interculturelle en faisant abstraction de la mémoire des objets ? Il importe de retenir toutefois que ce n'est pas l'objet (en tant que produit de consommation esthétique et support d'expression culturelle) qui agit dans la médiation. C'est plutôt le corps diasporique de l'objet dont la biographie est forgée par une mémoire et une migration spécifiques qui sont prises dans le jeu du *display*. L'objet, en tant qu'image du corps diasporique (Peffer) voyageant dans le monde, est toujours prêt à quitter son terrain originel pour assumer un nouveau destin. La biographie culturelle de l'objet (Kopytoff) et sa personnification (Heinrich, Souriau) font de lui un prolongement du geste de l'artiste. C'est d'ailleurs en vertu de cette spécificité que la question éthique se pose dans la poétique et la politique de l'exposition. C'est au regard de cette caractéristique exclusive de l'objet d'art que, dans une médiation interculturelle, les questions liées aux canons esthétiques occupent moins de place que celles qui font référence à sa biographie.

En conséquence, dans le contexte de la mondialisation, le développement des expositions transnationales (marque de fabrique de l'art global) ne peut être abordé sans une prise en compte de la situation de résistance politique des objets. Il ne suffit pas d'appréhender ces expositions sous le prisme des modes d'homogénéisation au service du spectacle en tant qu'expression de la Modernité. Puisque c'est ignorer les multiples contradictions au niveau du public concerné, la réappropriation des artistes impliqués et la résistance des œuvres exposées. De telles stratégies de la globalité introduisent dans les circuits de l'art contemporain de nouvelles relations entre acteurs.

1. Thomas Mc EVILLEY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 146.

2. David FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998, p. 6.

3. Voir Achille MBEMBE, *Afriques indociles, pouvoir et état en sociétés postcoloniales*, Paris, Editions Karthala, 1988.

4. Voir François CUSSET, « Le champ postcolonial et l'épouvantail postmoderne », *Revue internationale des livres et des idées*, n° 5, 2008, p. 38.

Et dans ce cas, le programme de différenciation sociale, d'expression politique et de spécificité culturelle retravaille sans cesse la notion de *spectacle* et la construit comme site de nouvelles relations de pouvoir¹.

El Hadji Malick NDIAYE

1. Voir Okwui ENWEZOR, *Mega exhibitions and the antinomies of a Transnational Global Form*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2002, p. 58-59.