

2016

Le triangle des circulations artistiques transnationales

Béatrice Joyeux-Prunel

Ecole normale supérieure, beatrice.joyeux-prunel@unige.ch

Catherine Dossin

Purdue University, cdossin@purdue.edu

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Joyeux-Prunel, Béatrice and Catherine Dossin. "Le triangle des circulations artistiques transnationales." *Artl@s Bulletin* 5, no. 1 (2016): Article 1.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

South-North-South

The Triangle of Transnational Artistic Circulations

ARTL@S BULLETIN

Volume 5, Issue 1

Spring 2016



Editor-in-Chief

Catherine Dossin
Purdue University

Béatrice Joyeux-Prunel
École normale supérieure

Editorial Statement

The *ARTL@S BULLETIN* is a peer-reviewed, transdisciplinary journal devoted to spatial and transnational questions in the history of the arts and literature.

The journal promises to never separate methodology and history, and to support innovative research and new methodologies. Its ambition is twofold: 1. a focus on the “transnational” as constituted by exchange between the local and the global or between the national and the international, and 2. an openness to innovation in research methods, particularly the quantitative possibilities offered by digital mapping and data visualization.

By encouraging scholars to continuously shift the scope of their analysis from the national to the transnational, *ARTL@S BULLETIN* intends to contribute to the collective project of a global history of the arts.

Copyright Statement

ARTL@S BULLETIN (ISSN 2264-2668) is published by the École normale supérieure, 45, rue d’Ulm, 75005 Paris, France and the Centre national pour la recherche scientifique 16, rue Pierre et Marie Curie, 75005 Paris, France. The online version of the *ARTL@S Bulletin* is hosted by Purdue Scholarly Publishing Services.

Compilation copyright © 2016 ENS-CNRS. Contents copyright © 2016 by the respective authors, artists, and other rights holders. All rights in the *ARTL@S BULLETIN* and its contents reserved by the École normale supérieure, the Centre national pour la recherche scientifique and their respective owners. Except as permitted by the Copyright Act, including section 107 (the fair use doctrine), or other applicable law, no part of the contents of the *ARTL@S BULLETIN* may be reproduced without the written permission of the author(s) and/or other rights holders. The opinions expressed in the *ARTL@S BULLETIN* are those of the authors and not necessarily of the editors or publishers.

Cover: *Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978*, exhibition view, 2015, MACBA.
Photo: La Fotogràfica.

Table of Contents

4	Le triangle des circulations artistiques transnationales <i>Béatrice Joyeux-Prunel and Catherine Dossin</i>
7	L'architecture des premières maisons européennes d'Alger 1830-1865 <i>Asma Hadjilah</i>
24	Les peintures de paysages de Johann Moritz Rugendas : un exemple de transferts artistiques entre Europe et Amérique latine au XIXe siècle <i>Lucile Magnin</i>
38	L'art espagnol de l'Europe à l'Argentine : mobilités, transferts et réceptions (1890 et 1920) <i>Laura Karp Lugo</i>
50	Les transferts de « l'art total » de la Suisse au Brésil : une modernisation très particulière <i>Ana Paula Cavalcanti Simioni</i>
62	Art Collectors in Network and Identity Narratives: Contributions to a Cartography of the Genre of Types and Costumes in South America <i>Josefina de la Maza, Juan Ricardo Rey, Catalina Valdés, and Carolina Vanegas</i>
72	Between Paris and London: Contacts and Exchanges of South American Artists in Europe (1950-1970) <i>Maria de Fátima Morethy Couto</i>
93	Past Disquiet: From Research to Exhibition <i>Kristine Khouri and Rasha Salti</i>
103	Sondage Autour de l'Exposition Internationale Pour La Palestine 1978 <i>Nasser Soumi</i>
	Artl@s At Work
119	Les rues des tableaux: The Geography of the Parisian Art Market 1815-1955 <i>Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou, Julien Cavero</i>

Le triangle des circulations artistiques transnationales

L'étude des circulations artistiques à l'échelle mondiale est désormais un champ en pleine expansion ; mais celle des circulations transcontinentales reste un domaine plus réduit. De même, alors que les études de transferts artistiques et culturels bilatéraux sont désormais chose courante, il est plus difficile de trouver des études dans lesquelles un système triangulaire est mis en évidence – où la circulation artistique, qu'il s'agisse d'œuvres, d'artistes, d'esthétiques ou de styles, fait intervenir un nombre au moins ternaire de référentiels culturels, et où les effets de transformation, d'adaptation et de réadaptation sont donc particulièrement complexes. Or, avec un peu d'observation, on doit constater que la plupart des transferts culturels sont triangulaires et non pas bilatéraux¹. Croisant ces deux questions – circulations transcontinentales d'une part, transferts artistiques et culturels triangulaires de l'autre -, nous avons désiré, pour ce volume, ajouter à la question une dimension géopolitique inhabituelle, celle des circulations « Sud-Nord-Sud ».

« Sud-Nord-Sud », l'idée était en effet de proposer une vue un peu différente de l'habituel prisme interprétatif « Nord-Sud » qui, malgré l'avantage de la simplicité, a tendance à surdéterminer les interprétations historiennes en termes de « dominés/dominant ». Il conviendrait de réfléchir

aux connotations culturelles qu'ont prises les termes Nord et Sud, connotations dont il sera probablement difficile de les dissocier pour longtemps. « Nord » implique en général une idée de puissance économique et culturelle, donc de domination ; « Sud », une idée de marginalisation, de pauvreté économique et culturelle. Ce binôme réduit l'histoire des circulations artistiques mondiales à un phénomène de domination qui ne nous satisfait pas, du point de vue historien comme intellectuel. Si les enjeux coloniaux et postcoloniaux restent essentiels dans les circulations culturelles et artistiques entre pays d'Amérique latine et Europe, par exemple, ces circulations ne peuvent s'y réduire². Elles s'y réduisent d'autant moins que Nord et Sud sont des termes très relatifs. La Galice est le Nord de l'Espagne, mais le Sud de l'Europe ; le Brésil est le Sud du Portugal, dont la position culturelle sur la scène mondiale de l'art, depuis le 19^e, a souvent été considérée comme « méridionale » - donc marginale. Ainsi, les circulations d'œuvres espagnoles vers l'Argentine ont été prises dans des systèmes symboliques complexes³. Même dans les « Suds des Suds », comme l'Argentine, Buenos Aires représente un Nord, par le brassage permanent et les connections internationales qu'on peut y vivre.

¹ Sur les transferts culturels triangulaires, voir par exemple Michel Espagne et Katia Dmitrieva, eds., *Philologiques IV. Transferts culturels triangulaires : France - Allemagne - Russie* (Paris : les Editions de la MSH, 1996).

² Nous traitons de cette question dans Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, eds., *Circulations in the Global History of Art* (Burlington, VT: Ashgate, 2015).

³ Voir la contribution de Laura Karp Lugo, « L'art espagnol de l'Europe à l'Argentine : mobilité, transferts et réceptions (1890 - 1920) ».

En passant à une échelle ternaire, celle de circulations entre Suds, Nord et Suds, il n'est plus possible d'associer une position exclusivement dominante ou dominée à des zones données : les connotations changent selon le point d'observation. A l'intérieur d'une même zone géographique, les circulations artistiques et leurs hiérarchies suivent des logiques de négociation permanente. Il nous paraissait important de publier des contributions qui le montreraient. Ce qui est périphérie pour les uns, reste le centre pour les autres, et ce qui devient centre pour d'autres encore, se considère comme la périphérie d'un autre centre – raisonnements eux-mêmes différenciés selon les milieux sociaux et culturels, comme selon les options esthétiques. Remarque que l'on pourrait illustrer par les circulations artistiques entre anciennes colonies de l'Espagne et Madrid et Barcelone, les deux capitales en concurrence dans l'espace politique et culturel espagnol, avec l'importance dans ces circulations des directions vers Rome et Paris.

On voit à l'œuvre, dans ces circulations, une configuration bien différente du modèle « centre/périphéries » traditionnellement invoqué pour faire l'histoire des circulations artistiques mondiales, en particulier pour l'art moderne et contemporain. Non seulement les artistes ne se tournent pas spontanément vers le centre attendu (Paris avant 1945, New York après cette date), mais ils s'orientent vers plusieurs métropoles, villes d'art et de culture⁴. La manière dont certains artistes ont *personnalisé* leurs propres trajectoires, au sens psychologique comme social et esthétique, est une merveille de l'histoire de l'art. Il y a toujours des raisons personnelles – ainsi pour ce couple helvète-brésilien John et Regina Graz, introducteurs des arts décoratifs modernes au Brésil⁵. Beaucoup vont se former, exposer, vendre et se faire connaître, créer des revues ou publier à l'étranger, certes non sans tenir compte de centres importants, mais en adaptant aussi leurs choix

géographiques et symboliques à leurs propres réalités : horizons possibles, capital culturel et économique préalable, réseaux et amitiés disponibles. En outre, on voit ces artistes tirer parti de leurs trajectoires, et des hiérarchies qu'elles impliquent, à l'étranger aussi bien que chez eux. L'important réseau d'artistes sud-américains qui construit son avant-gardisme artistique et politique entre Paris et Londres dans les années 1960 et 1970, et non pas aux USA pourtant plus proches géographiquement, ne cherchait pas qu'un marché de l'art⁶ ; il cherchait aussi des communautés d'accueil déjà installées depuis des générations parfois, et un contexte culturel plus ouvert aux radicalités politiques.

Dès-lors, quel est le nord, quel est le sud ? Quel est le centre, quelle est la périphérie ? En adoptant un point de vue transcontinental et triangulaire voire quadrangulaire, la question des centres et des périphéries ne se pose plus de manière simpliste ; pas davantage celle des hiérarchies entre Nord et Sud. La complexité de l'objet d'étude pousse les historiens à imaginer et reconstituer un espace social transnational bien différent de l'idée préalable, binaire et hiérarchisée, qu'on se sent forcé de retrouver lorsqu'on travaille sur deux entités géographiques ou culturelles. Un point de départ triangulaire projeté dans un espace a priori moins familier qu'un espace qui serait a priori binaire, et force à plus d'écoute envers les sources. Cette approche incite à retracer la constitution de réseaux, le développement progressif d'amitiés créatives, à reconnaître l'importance de certains cercles dans la circulation des arts, comme dans leur non-circulation. Même l'étude des styles change fortement, comme le laisse penser l'étude de l'architecture « coloniale » à Alger au XIXe siècle : plutôt qu'une importation parisienne unilatérale, de type haussmannien, c'est un mille-feuille d'interventions culturelles qui se laisse découvrir⁷. L'étude donne envie de mieux connaître quelles furent les populations de maçons, d'architectes, des concepteurs aux

⁴ Par exemple le cas étudié par Lucile Magnin dans son article « Les peintures de paysages de Johann Moritz Rugendas : un exemple de transferts artistiques entre Europe et Amérique latine au XIXe siècle ».

⁵ Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Les transferts de « l'art total » de la Suisse au Brésil : une modernisation très particulière ».

⁶ Maria de Fátima Morethy Couto, « Between Paris and London: Contacts and Exchanges of South American Artists in Europe (1950-1970) ».

⁷ Asma Hadjilal, « L'architecture des premières maisons européennes d'Alger 1830-1865 ».

« petites mains » qui, souvent venues d'Italie ou d'Espagne, participèrent à la réorganisation de la ville d'Alger, et ne se contentaient pas qu'appliquer les éventuelles consignes de la métropole française : ils importaient des techniques, des styles et des solutions d'habitat qui les concernaient eux-mêmes, futurs locataires des quartiers en construction.

La perspective triangulaire implique aussi de constater combien la question des hiérarchies Nord-Sud a été un *argument vendeur*, quelque soit le sens dans lequel on la prenait. On le voit à l'œuvre, de manière sous-jacente, dans la fabrication d'un fantasme d'identité visuelle latino-américaine qui s'incarnerait dans le costume, le style et les couleurs des gravures *costumbrismo* collectionnées du Chili au Pérou au XIXe siècle⁸. On entend souvent que cette fabrication serait européenne ; mais au détour du travail historique, elle apparaît plutôt comme le résultat sorti d'un prisme beaucoup plus difficile à analyser, d'autant plus passionnant : on voit fonctionner un étonnant processus de désir mimétique⁹ qui faisait imaginer ici ce qu'on devait attendre là-bas sans nécessairement en être sûr, et dont certains commerçants profitèrent – ainsi ce marchand parisien suffisamment intelligent pour répondre à la soif d'identité de ses clients passant par Paris, en inventant – ou en réinventant – une figure d'artiste européen voyageur qui aurait « découvert » les costumes d'une Amérique latine « véritable » et atemporelle.

Il faudrait interroger, à l'aide de notions plus philosophiques voire psychanalytiques, pourquoi la hiérarchie culturelle est produite par une référence permanente à l'ailleurs, ce « là d'où vous ne venez pas mais par où nous sommes passés », et aux choix de cet ailleurs qu'il faudrait imiter et désirer autant qu'ailleurs. La caractéristique principale de cet ailleurs semble sa capacité à générer comme une honte, ou une culpabilité individuelle et collective, propice à des choix

spécifiques. Comme si intervenait, dans la fabrication des goûts, des styles et des trajectoires artistiques, un surmoi culturel qui ne serait pas tant l'héritage d'un patrimoine local ou d'une culture ethnique, religieuse ou nationale, qu'un moteur intérieur indissociable de l'existence de l'autre, de l'étranger, réel et/ou fantasmé.

Pour terminer ce volume, nous avons tenu à laisser découvrir un bel exemple de recherche transnationale, exemple qui nous a d'autant plus touchées qu'il partait d'une seule source : un catalogue d'exposition. Kristine Khouri et Rasha Salti ont ainsi tiré les fils d'une exposition saluée unanimement lors de sa présentation au Mac Ba en 2015¹⁰. Dans leur récit, les raisonnements en termes de centres et de périphéries, de dominant/dominé, ami /ennemi n'ont pas de place. Qu'ils sont inutiles, lorsqu'elles s'attellent à la reconstitution d'un réseau international œuvrant, par l'art, pour la paix. Ils sont inutiles aussi parce qu'ils partent d'une source et seulement d'elle – le catalogue, cette « carte au trésor » qui a conduit à un récit visuel et sonore réussi. Si la base de données de catalogues d'expositions constituée par le projet Arlt@s, lorsqu'elle sera accessible à tous, peut contribuer à une histoire de l'art circonscrite, les heures de travail données par les contributeurs seront récompensées. Nous remercions chaleureusement Nasser Soumi, qui participa à l'exposition de 1978 et nous donne ici son témoignage¹¹, d'avoir œuvré si généreusement pour que les images de l'exposition soient accessibles à tous.

⁸ Josefina de la Maza, Juan Ricardo Rey, Catalina Valdés, and Carolina Vanegas, « Art Collectors in Network and Identity Narratives: Contributions to a Cartography of the Genre of Types and Costumes in South America ».

⁹ René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*. Ed. by Robert Doran. Stanford: Stanford University Press, 2008.

¹⁰ Kristine Khouri and Rasha Salti, « Past Disquiet: From Research to Exhibition ».

¹¹ Nasser Soumi, « Sondage Autour de l'Exposition Internationale Pour La Palestine 1978 ».