


2017

## L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit

Béatrice Joyeux-Prunel

*Ecole normale supérieure, PSL*, [beatrice.joyeux-prunel@ens.fr](mailto:beatrice.joyeux-prunel@ens.fr)

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

 Part of the [Digital Humanities Commons](#), [Other Arts and Humanities Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

### Recommended Citation

Joyeux-Prunel, Béatrice. "L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit." *Artl@s Bulletin* 6, no. 1 (2017): Article 1.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto: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-ND license](#).

**Art History and  
the Global Challenge:**

**A Range of Critical Perspectives**

**ARTL@S BULLETIN**

Volume 6, Issue 1

Spring 2017



## Editorial Statement

### Editors-in-Chief

*Catherine Dossin*  
Purdue University

*Béatrice Joyeux-Prunel*  
École normale supérieure  
PSL Research University Paris

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 © 2017 ENS-CNRS. Contents copyright © 20176 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.

## L'histoire mondiale de l'art, au défi d'un grand récit

**I**l peut sembler tôt pour faire le bilan du fameux "Global turn" en histoire de l'art. Pourtant, le défi de la mondialisation et de la "décolonisation" de nos pensées est désormais une préoccupation quotidienne pour de nombreux historiens de l'art. Des postes sont créés dans les universités; des ouvrages paraissent régulièrement sur la mondialisation artistique. L'étude de la mondialisation est même devenue une sous-spécialité disciplinaire. Elle a son vocabulaire et ses écoles, de plus en plus nombreuses. Il y a ceux qui entendent par « mondial » ce qui relèverait des « périphéries » (comme les World Art Studies)<sup>1</sup>, et qui optent souvent pour des problématiques « postcoloniales ». Il y a ceux qui s'intéressent plutôt aux logiques dites « transnationales », ceux qui préfèrent parler de « translocal », ceux qui raisonnent en « centres et périphéries » et ceux qui réfutent cette bipolarité.<sup>2</sup> Il y a ceux qui étudient des « influences », ceux qui étudient des « métissages », et ceux qui préfèrent travailler sur les questions de « transferts culturels », sur les « resémantisations » et les changements des sens au cours de la circulation. Il y a enfin ceux qui réfutent l'idée d'une possible ouverture mondiale (et donc la possibilité même d'une histoire

mondiale de l'art). Ils soulignent avec raison que cette prétention à l'ouverture est le plus souvent le fait de chercheurs issus de l'Atlantique-Nord.<sup>3</sup> Contre cette hégémonie renouvelée des anciens systèmes coloniaux, certains prônent une « décolonisation » des pensées, et mettent en garde contre les prétentions très occidentales à l'universel qui sous-tendent l'approche mondiale. Tous ces débats ont fait de la problématique mondiale une des plus dynamiques de l'histoire de l'art aujourd'hui. Des programmes collectifs ambitieux ont été lancés pour travailler selon des échelles inhabituelles et pour prendre en compte des régions et des types d'art non canoniques. L'histoire de l'art s'ouvre à grande vitesse aux périphéries, quelles qu'elles soient, tout en acceptant (ou non) des remises en question de plus en plus profondes.

Ce tournant semble se concrétiser plus lentement, cependant, dans les collections publiques et dans l'opinion. Car il faut, pour être « réellement mondial », des collections que les musées n'ont pas souvent – ou que certains musées veulent faire croire qu'ils ont plus que les autres, alors que ce n'est pas le cas. Je peux parler, par exemple, de ce qui est local et proche donc le mieux connu pour moi, l'accrochage « mondial » du Centre Pompidou. Révélé au public de passage à Paris en 2013, cet accrochage présentait des œuvres réalisées par

<sup>1</sup> Voir Siegfried Van Damme et Kitty Zijlmans (éd.), *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches* (Amsterdam : Valiz, 2008).

<sup>2</sup> Entre autres, voir Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, et Béatrice Joyeux-Prunel, *Circulations in the Global History of Art* (New York and London : Routledge, Study in Art Historiography Series, 2015); Anthony Gardner et Charles Green, *Biennials, Triennals, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (London: Wiley & Blackwell, 2016).

<sup>3</sup> C'est l'argument notamment de James Elkins, "Art History as a Global Discipline", in James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* (New York and London: Routledge, 2006).

des d'artistes issus de pays « périphériques », mais en fait bien intégrés au marché parisien, et souvent actifs à Paris.<sup>4</sup> En quoi cela était-il un accrochage « mondialisé » et « ouvert » ? Les œuvres prétendument « redécouvertes » en 2013 par l'équipe chargée des études sur la « mondialisation » avaient en fait été achetées depuis plusieurs années pour les collections publiques, par souci de représenter ce qui se faisait à Paris au XXe siècle ; pas pour illustrer l'activité des « périphéries » qui reste bien absente à Pompidou. On sourit donc lorsqu'on lit que l'accrochage serait un « rééquilibrage des différentes régions du monde pour proposer une géographie élargie de l'art ».<sup>5</sup> L'accrochage qui, prétendant parler de « mondialisation » évoquait surtout des rencontres et de petites affaires parisiennes, notamment surréalistes. On a pu s'agacer, aussi, face au poncif qui ferait croire que l'exposition de statues « africaines » et de masques « océaniques » serait une approche « mondiale » et « ouverte aux périphéries »,<sup>6</sup> alors que cette exposition se fait sans contextualisation, et se tait sur ce qui est justement un phénomène de mondialisation: qui a fait les œuvres en questions ? où ont-elles été faites ? Quand ? Dans quel contexte probable de prédation coloniale ? Qui les a achetées, ou même volées ? Comment ces œuvres ont-elles voyagé ? Selon quelles trajectoires ? Qui les a revendues ? Qui les a promues et selon quelles théories ? Selon quels circuits parallèles à la mondialisation colonialiste ? Certes, comme on l'entend souvent, la mondialisation artistique, pour être réellement et bien montrée par les musées, aurait besoin de plus d'argent et de plus d'expertise. Et l'on peut se réjouir que les plus grands musées des « grands pays », tels la Tate ou le MoMA, commencent à recruter des conservateurs experts de régions arabes ou latino-américaines, même si les financements qui permettent ces recrutements ne sont pas toujours particulièrement glorieux. Mais

<sup>4</sup> *Modernités plurielles* est présenté sur <https://www.centrepompidou.fr/media/imp/M5050/CPV/9d/65/M5050-CPV-c793336c-9e46-46c6-9d65-d23db760380e.pdf> (consulté le 6 avril 2017).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Une vue de l'accrochage : [http://payload72.cargocollective.com/1/8/261597/3752552/IMG\\_2221okWEB\\_905.jpg](http://payload72.cargocollective.com/1/8/261597/3752552/IMG_2221okWEB_905.jpg) (consultée le 6 avril 2017)

le problème n'est peut-être pas tant l'argent et l'expertise, que nos propres récits.

Pour proposer une « histoire mondiale », et pour faire honneur à toutes les productions issues de tous les continents, en particulier ceux qu'on avait méprisés, l'idéal serait en effet d'articuler un récit lui-même mondial. Il nous faut un récit émancipé non seulement des hiérarchies propres au canon (ancien/moderne, beaux-arts/décoration, kitsch / classique), mais aussi un récit qui aille plus loin que la production de hiérarchies dont même le récit postcolonial a du mal à sortir (dominants/dominés). Comment produire un récit qui, en outre, connecte des collections « locales » et des collections « internationales » en gardant du lien entre les deux ? Et comment dire, de manière curatoriale – visuelle, sans beaucoup de mots – le lien entre d'une part des objets et des disciplines non familières aux beaux-arts (par exemple des masques de cérémonies africains, ou des tapis mexicains), et d'autres part les pratiques traditionnellement étudiées par les musées ? Et comment établir ce lien en allant plus loin que les seules proximités formelles qui ne permettent pas un récit, mais risquent toujours de tirer vers des conclusions de type « influence » ou « prédation » ? Ce que des milliers d'articles et de livres appellent à faire est peut-être plus facile dans les mots et les textes que par les accrochages. Peut-être manque-t-on, surtout, de récits alternatifs au canon, c'est-à-dire de récits convaincants. Nous avons peu de synthèses qui parviendraient à parler « de tout » sans séparer toujours les arts par contrées et par medium. Cette faiblesse des récits alternatifs laisse au canon sa force – puisque c'est lui qu'on connaît toujours d'abord. Il faut le regretter : seul le canon dispose aujourd'hui d'un récit clair – et ce récit est dramatiquement simple et convaincant : c'est une histoire d'innovations successives, qui renie un passé toujours remisé dans le passéisme ; c'est une histoire d'autonomisation héroïque vers plus d'indépendance, une histoire de subversion et de résistances aux logiques matérielles, politiques, économiques, sociales, ... Une belle histoire, donc,

un conte de fées où les marginaux finissent toujours par être récompensés.

Les tendances et les artistes « mondiaux » qui ont le mieux marché, dans les expériences muséales et les sphères culturelles, ont été en général ceux qui intégraient au récit canonique déjà connu de nouveaux héros : Tarsila Do Amaral, Joaquín Torres García, Toyen.... Ce sont des héros qui pouvaient s'intégrer au canon qui ont pu s'y intégrer. Ce qui ne relève pas du canon, en histoire de l'art, et ne ressort pas des catégories comme l'originalité, l'innovation, la rupture, la subversion, la résistance, etc., a fini par composer un champ morcelé d'histoires individuelles, particulières, différentes – mais qu'on a du mal à saisir dans un ensemble.

L'histoire canonique qui fait se succéder les -ismes les uns aux autres s'est imprimée avec force dans trop d'esprits. Pour qu'elle ait moins de force dans l'esprit des publics pourtant relativement éduqués qui visitent les musées, et même aussi dans les esprits des lettrés qui organisent les musées, tout comme dans ceux des historiens de l'art dans lequel je m'inclue, il faut que d'autres récits soient plus efficaces – voire plus séducteurs.

On peut trouver ce souhait bien naïf. Peut-être faut-il se dire aussi qu'on aura jamais de récit alternatif au canon et qu'il faut y renoncer, d'autant plus qu'un récit ordonne, hiérarchise, oublie, condamne, simplifie. C'est juste dommage. Il n'y a pas de raison que rien ne vienne prendre la place du canon. Et surtout, les gens ont besoin d'histoires. De grandes histoires. Sans histoires plus fortes, plus belles, plus convaincantes que le canon, le canon restera ce qu'il est, et « l'histoire mondiale de l'art » risque d'être plus disloquée et disloquée que mondiale.

Où peuvent s'inventer de nouveaux récits ? Nous avons voulu interroger, un peu partout dans le monde, des acteurs à l'écoute des nouvelles pratiques mondiales en histoire de l'art. Nous avons voulu connaître leurs positions sur l'état de la sous-discipline qu'est devenue l'histoire mondiale de l'art, et plus généralement sur la

mondialisation artistique et la mondialisation académique qui ont accompagné son déploiement. Notre idée était aussi d'aller à l'encontre d'une vague qui semble refluer – celle de la rencontre internationale, dont l'approche mondiale de l'art est aussi un fruit. Après de belles années où les rencontres internationales étaient faciles, où l'argent manquait moins pour les programmes de recherches, où la curiosité était riche et partagée, il est à craindre que nous soyons entrés dans de longues années de vaches maigres. Les frontières se ferment ; les crédits universitaires diminuent ; les projets sur le mondial agacent, et la commande publique veut du national ; la rencontre internationale semble ne plus être une priorité dans les milieux politiques. La question de l'histoire mondiale de l'art nous paraît d'autant plus urgente.

Les auteurs publiés dans ce volume sont issus de milieux culturels et de traditions universitaires variées, de générations diverses. Ils ont accepté librement de répondre à nos questions et nous les en remercions chaleureusement. Nous leur avons laissé choisir la langue dans laquelle ils souhaitaient répondre à notre enquête – souvent, ils se sont confrontés à l'épreuve du décentrement : écrire dans une langue différente de sa langue maternelle. Notre enquête doit être considérée comme un dialogue en progrès, que nous déroulons sur toute l'année 2017. Les personnes qui souhaiteraient y participer sont les bienvenues pour se joindre à cette réflexion collective.