

Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont

## Introduction

### *Les théories postcoloniales dans le champ de l'art contemporain en France : perspectives historiques et nouvelles dynamiques*

« Toute recherche historiographique s'articule sur un lieu de production socio-économique, politique et culturel<sup>1</sup>. »

#### PARADOXES DE *MAGICIENS DE LA TERRE*

Les théories postcoloniales surgissent en France dans le champ de l'art contemporain en 1989, lors de l'exposition *Magiciens de la terre*. Un texte d'Homi K. Bhabha est publié dans le catalogue, Rasheed Araeen et Gayatri Chakravorty Spivak interviennent lors du colloque du Centre Georges-Pompidou, et les *Cahiers du musée national d'art moderne* diffusent des articles de Jean Fischer, James Clifford et Lucy Lippard. Mais cette introduction est paradoxale, car il est évident que Jean-Hubert Martin n'a pas conçu son exposition en intégrant les critiques postcoloniales. Son intérêt pour les qualités essentiellement visuelles des œuvres témoigne d'une croyance en une signification immédiate et en une esthétique universaliste, qui traduit, comme l'a écrit Yves Michaud<sup>2</sup>, non pas une vision formaliste de l'universalisme, mais une version humaniste de l'universalisme empreinte du surréalisme de Michel Leiris, des idées d'André Malraux et associée à l'anthropologie. Pour Yves Michaud, cette vision est aussi induite par un « regard postmoderne qui défend l'hyperempirisme, le relativisme, l'indifférenciation, le pluralisme et un ethnocentrisme modéré ».

Cette exposition incontournable a conduit à une reconnaissance internationale des arts contemporains non occidentaux, en introduisant le discours sur le multiculturalisme en art<sup>3</sup>. Elle a généré des débats internationaux<sup>4</sup>, initiés par

1. Michel DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 21.

2. Yves MICHAUD, « Docteur, Explorateur, chef curateur », *Les Cahiers du MNAM*, n° 28, été 1989, p. 82-91.

3. Certains de ses partis pris s'opposent à la vision du modernisme de l'exposition de William RUBIN, *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, MoMA, 1984.

4. Lucy STEEDS (dir.), *Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*, Londres, Afterall Books, 2013.

les analyses culturelles et postcoloniales. En France, elle a suscité quelques critiques<sup>5</sup>, mais les discussions internationales ont été peu suivies. Elles désignaient pourtant la faiblesse épistémologique de *Magiciens de la terre* : néoprimitivisme, approche anthropologique des histoires de l'art non occidentales, oubli de l'historicité et des temporalités des œuvres présentées, absence d'œuvres issues des structures des Indépendances, ethnocentrisme, etc.<sup>6</sup>. Toutefois, comme le souligne Jean-Marc Poinot, l'éclatement des paradigmes issus du modernisme occidental était vraisemblablement irréalisable en France<sup>7</sup>.

Néanmoins, *Magiciens de la terre* marque une rupture, car les expositions d'arts non occidentaux organisées en France après les Indépendances des anciennes colonies<sup>8</sup> étaient centrées sur l'art africain « traditionnel<sup>9</sup> », une situation qui reflétait à la fois le redécoupage des influences occidentales en Afrique, la méfiance vis-à-vis de ces nouveaux États et la mise en place de politiques néocoloniales. Cette exposition fait aussi rupture parce qu'elle n'exclut pas les prises de position qui peuvent la mettre en danger – celles d'Homi K. Bhabha ou de Benjamin H. D. Buchloh<sup>10</sup> – tout en les marginalisant :

« Alors que les luttes anti-coloniales et postcoloniales sont déjà engagées à l'échelle internationale depuis plusieurs décennies, marquées par les analyses de Frantz Fanon et Aimé Césaire, en France, le décalage entre les travaux internationaux et les prises de conscience est abyssal. La France pratiquait un oubli très sélectif du passé régulièrement "embelli" par des recadrages politiques qui la rendent aveugle à certaines transformations sociales à tel point qu'il allait encore falloir attendre quelques années pour que les premiers travaux de qualité sur l'esclavage, la période coloniale, les questions postcoloniales, l'étude des liens entre le développement des collections ethnographiques et la colonisation, la reconquête des passés ou la restitution d'autres découpages conceptuels du monde se développent sous la plume d'auteurs français<sup>11</sup>. »

5. Philippe DAGEN, « L'Exposition universelle », *Le Monde*, vendredi 19 mai 1989, p. 28 ; Daniel SOUTIF, « La preuve par le musée », *Libération*, 27-28 mai 1989, p. 33-34. Les critiques venaient également de conservateurs de musées, qui refusaient d'intégrer des objets échappant à leurs catégories. Voir Jean-Hubert MARTIN, « Qui a peur des peaux rouges, du péril jaune et de la négritude ? », *Dédale*, n° 5-6, printemps 1997, p. 225-230.

6. Voir *Les Cahiers du MNAM*, n° 28, *op. cit.*, dont le rédacteur est Yves MICHAUD, et différents numéros de la revue *Third Text*.

7. Jean-Marc POINOT, « Review of the Paradigmes and Interpretative Machine, or The Critical Development of "Magiciens de la Terre" », Lucy STEEDS (dir.), *Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*, *op. cit.*, p. 94-108, p. 107.

8. Quelques exceptions sont à noter comme *L'art sénégalais d'aujourd'hui*, Paris, Grand Palais, 1974.

9. Ce terme est problématique, car il laisse penser qu'il existe un art ancestral qui n'aurait connu aucune transformation et oblitérer les inventions générées par le primitivisme. Il freine l'analyse des modernités africaines, qui ont eu recours à des registres de langages plastiques variés.

10. « Entretien entre Benjamin H. D. Buchloh et Jean-Hubert Martin », *Les Cahiers du MNAM*, n° 28, *op. cit.*, p. 5-14.

11. Jean-Marc POINOT, « Review of the Paradigmes and Interpretative Machine... », *op. cit.*

À cette période, les enjeux de la relecture du primitivisme et des liens des avant-gardes de l'art moderne aux théories raciales du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup> ne suscitent guère l'attention des historiens de l'art français. L'histoire du modernisme français ne tisse pas de relations avec celle de la colonisation<sup>13</sup>. Le rôle que les administrations coloniales françaises ont octroyé à l'art ou les manières dont la France a réinventé sa politique culturelle étrangère après les Indépendances ne les intéressent pas plus<sup>14</sup>. L'art des Outre-mer ne séduit pas l'Hexagone. L'Institut du monde arabe, fondé en 1987 par François Mitterrand, eut du mal à trouver sa place parmi les institutions culturelles parisiennes et internationales. *Magiciens de la terre* peut être ainsi appréhendée comme un révélateur de la situation française et des régimes de visibilité qui y sont à l'œuvre. Laurence Bertrand Dorléac analysait, dès 2004, la difficulté des artistes à produire puis à exposer des œuvres s'opposant à la guerre d'Algérie (1954-1962)<sup>15</sup>. Si peu d'artistes français ont abordé de manière frontale la question coloniale ou celle des Indépendances entre 1950 et 1980, à l'exemple de Bernard Rancillac ou de Jean-Jacques Lebel, cela tient vraisemblablement au fait, comme l'affirme l'historienne de l'art états-unienne Hannah Feldman, que l'expérience des guerres qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale a motivé une justification de la culture dont nous ne sommes toujours pas capables de voir les effets sur l'art et les théories de la représentation. Les textes d'André Malraux (*Le Musée imaginaire*, 1947 et *Les Voix du silence*, 1951) oblitérèrent la violence coloniale qui imprégna les décennies pendant lesquelles ils ont été écrits. Leur humanisme universaliste et leur approche formaliste masquèrent la diversité des productions et nièrent les rapports de force en présence. La culture sous contrôle qui en résulta servit les stratégies étatiques et rendit invisibles certaines populations et certains événements. À l'aune de cet héritage, Hannah Feldman affirme la nécessité de réécrire l'histoire de la France sans oublier les réalités complexes de l'impérialisme, du colonialisme et du capitalisme.

*Magiciens de la terre*, en soutenant la grandeur de la France, un pays ouvert sur le monde affirmant ses préceptes universalistes<sup>16</sup> tant au niveau

**12.** Dominique JARASSÉ, « Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art », Anne-Christine TAYLOR et Thierry DUFRÈNE (dir.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et de l'anthropologie se rencontrent*, Institut national d'histoire de l'art (INHA), musée du quai Branly, Paris, 2010, p. 133-148. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, voir les écrits d'Anne Lafont.

**13.** Hannah FELDMAN, *From a Nation Torn – Decolonizing Art and Representation in France 1945-1962*, Durham, Duke University Press, 2014. D'après Feldman, le modernisme français a été créé pendant, plutôt qu'après, la Seconde Guerre mondiale. En se concentrant sur la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) et ses continuités historiques avec l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, elle souligne les effets de la décolonisation sur l'art et les théories de la représentation, à la fois politiques et esthétiques.

**14.** Une exception, l'exposition *Coloniales 1920-1940*, musée municipal de Boulogne-Billancourt, 1989-1990. Au sujet des politiques culturelles coloniales françaises, voir Marie-Ange RAUCH, « Les hussards du ministère de la culture », [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr), article commandé par le Comité d'histoire du ministère de la Culture.

**15.** Laurence BERTRAND DORLEAC, « Les damnés de la terre », *L'ordre sauvage – Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 179-211.

**16.** Voir Ramón GROSFOGUEL, « Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux : le "pluri-versalisme décolonial" d'Aimé Césaire aux Zapatistes », Nicolas BANCEL, Florence BERNAULT,

politique depuis la Révolution<sup>17</sup> que dans sa vision de l'art et de la culture, a contribué à camoufler le trauma de la colonisation, de la décolonisation et les enjeux postcoloniaux. L'exposition aurait pu faire état de la situation sociale et politique des années 1980<sup>18</sup>, marquée par *La Marche de l'égalité*, qui rassembla des milliers de jeunes français issus de l'immigration en 1983, ou par la répression violente des luttes indépendantistes en Nouvelle-Calédonie.

## RECONDUCTION DES AMBIGUÏTÉS

À la suite de *Magiciens de la terre*, d'autres expositions, telles *Et tous ils changent le monde* (Biennale de Lyon, 1993), *Partage d'exotismes* (Biennale de Lyon, 2000)<sup>19</sup>, *Africa Remix* (Centre Georges-Pompidou, 2005), *Kréyol Factory* (Halle de la Villette, 2009), ainsi que des publications comme la *Revue noire – Arts contemporains d'Afrique et du Monde* (1991-2002), ont reconduit, chacune à sa manière<sup>20</sup>, certains de ses présupposés et conceptions. Elles ont notamment poursuivi la réification des différences sociales et culturelles par la prolongation des séparations au travers de processus d'altérisation, la rétro-projection anhistorique de certains concepts, l'adhésion à un universalisme abstrait ou l'affirmation d'un réformisme libéral initié par la mondialisation et ses visées multiculturalistes, effaçant tout à la fois les asymétries et la diversité épistémique. Leurs critiques mènent à quelques débats tendus<sup>21</sup>. Il est souvent privilégié une vision pacifiée des inégalités et des dissymétries, qui occulte les rapports de pouvoir et désamorce l'efficacité des ruptures critiques proposées par les théories postcoloniales<sup>22</sup>.

Ainsi, l'arrivée des approches postcoloniales a été freinée par la construction du récit historiographique français. Mais la réception des apports des pensées postcoloniales est aussi allée de pair avec des lacunes dans la réception et la traduction de ressources théoriques venues des scènes artistiques internationales, dont les récits contestent la chronologie occidentale (par exemple

Pascal BLANCHARD, Ahmed BOUBEKER, Achille MBEMBE et Françoise VERGÈS, *Ruptures Postcoloniales – Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 119-138.

17. L'exposition est organisée dans le cadre du bicentenaire de la Révolution française.

18. Le British Black Arts Movement réagit pour sa part contre la situation politique et le milieu institutionnel de l'art.

19. Jean-Hubert MARTIN, Thierry PRAT et Thierry RASPAIL, *Partage d'exotismes*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000. Privilégiant les caractéristiques visuelles des œuvres, cette exposition liait la question du primitivisme au terme d'exotisme, dont l'usage a été marqué par la colonisation, voir Michael A. OSBORNE, *Nature, The Exotic and Science of French Colonialism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

20. Pour une analyse plus précise de chacune de ces expositions, Emmanuelle CHÉREL, *Où en est la question postcoloniale dans le champ de l'art contemporain en France?*, HDR, université Rennes 2, 2013.

21. Voir le débat opposant Maureen MURPHY à Marie-Laure BERNADAC, Simon NAJMI et Jean-Hubert MARTIN au sujet d'*Africa Remix* dans la revue *Gradhiva*, n° 2, Paris, musée du quai Branly, 2005, p. 142-146.

22. Évelyne TOUSSAINT, *Africa Remix : une exposition en questions*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.

Rasheed Araeen, Kobena Mercer, Okwui Enwezor, Chika Okeke-Agulu, Griselda Pollock ou Bojana Pejic<sup>23</sup>). Pendant plus d'une décennie, la France s'est tenue loin des questionnements critiques des théories postcoloniales, subalternes et décoloniales et des travaux d'historien-ne-s de l'art spécialisé-e-s dans les arts non occidentaux qui ont démontré l'intersection entre la modernité comme projet culturel, les colonialismes modernes construits avec le capitalisme et leur capacité à universaliser les préceptes occidentaux. Cette réorientation critique s'est opérée dans un contexte mondial marqué par le développement de grandes expositions internationales, des biennales et des foires, l'organisation multipolaire du monde hors de l'axe nord/sud, la globalisation de la scène de l'art liée au multiculturalisme, l'apparition de nouveaux marchés de l'art ou encore la considération des scènes artistiques non occidentales par les institutions internationales. Elle est supportée par des thèses qui proposent une discontinuité épistémologique et pensent l'idée de modernité à la lumière d'une pluralité géographique, culturelle, temporelle qui tient compte des relations historiques de domination, à l'instar de ce que proposait l'exposition *Unpacking Europe* (2001)<sup>24</sup>.

Si l'impact des pensées postcoloniales dans le champ de l'art international a été considérable à partir de la fin des années 1980<sup>25</sup>, leur introduction en France des années 1990 jusqu'en 2005 se limite donc à quelques événements. En 1996, le colloque « Postcolonialisme : décentrement, déplacement, dissémination<sup>26</sup> » est organisé par Abdelwahab Meddeb, écrivain et poète, en collaboration avec le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, dont Jean-Hubert Martin est le directeur depuis 1994. La revue *Africultures* (créée en 1997) aborde peu à peu les questions postcoloniales jusqu'à y consacrer un numéro en 2000<sup>27</sup>. Quelques textes pionniers les mentionnent en histoire

**23.** Rasheed ARAEEN (dir.), *The Other Story: Afro-Asian artists in Post-War Britain*, Londres, South Bank Center, 1989; Kobena MERCER, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black British Cultural Studies*, New York/Londres, Routledge, 1994. Et la série d'ouvrages collectifs menée sous sa direction, *Modernisms Cosmopolitan* (2005), *Discrepant Abstraction* (2006), *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), *Exiles, Diasporas & Strangers* (2008), Cambridge, MA Institute of International Visual Arts, MIT Press; Okwui ENWEZOR, « Modernity and Postcolonial Ambivalences », Nicolas BOURRIAUD (dir.), *Altermodern, Tate Triennial*, Londres, Tate publishing, 2009; Griselda POLLOCK (dir.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres/New York, Routledge, 1996 et Bojana PEJIC, *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009.

**24.** Dadi IFTIKHAR, Hassan SALAH, *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, Rotterdam, Museum Boijmans, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 2001.

**25.** Le travail critique avait été engagé par Rasheed Araeen, qui fonde à Londres la revue *Third Text* en 1987, qui fait suite à la revue *Black Phoenix* (1978). Voir Rasheed ARAEEN, « From Primitivism to Ethnic Arts », *Third Text*, n° 1, automne 1987; Russell FERGUSON, Martha GEVER, Trinh T. MINH-HA et Cornel WEST, *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, Cambridge MA, The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1990.

**26.** « Postcolonialisme : décentrement, déplacement, dissémination », *Dédale*, n° 5-6, 1997. En théorie critique littéraire, leur introduction est plus rapide et provoque des débats intéressants.

**27.** « Postcolonialisme : inventaire et débats », *Africultures*, n° 28, mai 2000. La revue canadienne *Parachute* a également introduit ces théories.

de l'art contemporain, comme la thèse d'Elvan Zabunyan soutenue en 1999<sup>28</sup> et des formations universitaires s'y intéressent. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, des artistes (par exemple Zineb Sedira, Kader Attia, Adel Abdessemed ou Mounir Fatmi) explorent des effets de domination qui ne relèvent plus du colonialisme à proprement parler, mais qui perdurent malgré la fin des colonies et restent ancrés dans la culture visuelle. Ces artistes font émerger la problématique identitaire dans le champ de l'art, interrogent les réalités sociales au regard de l'histoire coloniale française et de ses implications présentes, interpellent les politiques de la représentation et obligent à un questionnement sur les rapports de pouvoir. Leurs positions tendent à rompre avec le régime de visibilité repéré par Hannah Feldman, mais certaines de ces propositions sont ambiguës et peuvent reconduire des stéréotypes (Adel Abdessemed, *Chrysalide ça tient à trois fils*, vidéo, 1999), alors que d'autres invitent à déjouer les assignations, à penser la différence et à dépasser les lieux communs.

## LA TRANSITION DE 2005

La première décennie des années 2000 a été marquée par des mouvements antagonistes : des réminiscences du primitivisme<sup>29</sup>, la consolidation d'une vision pluraliste, cosmopolite<sup>30</sup>, la tentation d'une vision nationale<sup>31</sup> et une manifestation plus affirmée des théories postcoloniales à partir de 2005. Le changement observé à partir de cette année-là – marquée par les émeutes des banlieues et le décret d'état d'urgence, l'apparition de mouvements de lutte tels le Conseil représentatif des associations noires de France ou le Parti des indigènes de la république, comme le mentionne l'introduction des *Cahiers du MNAM*<sup>32</sup> – traduit « un déplacement des problématiques françaises depuis l'altérité et l'authenticité vers celles de l'internationalisation des échanges culturels », à partir du colloque « Art contemporain dans la mondialisation », conçu par Jean-Marc Poinot et Zahia Rahmani (INHA, 2005). Ce changement est notamment porté, à partir de 2004, par le programme de recherche « Art et Mondialisation », par la traduction de textes historiques majeurs (Gayatri

**28.** Publiée sous le titre, *Black is a color – Une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Paris, Dis-voir, 2004.

**29.** En témoigne la polémique autour de la création du musée du quai Branly (2006) : Sally PRICE, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

**30.** Voir l'exposition *Déplacements* (2003) de Hans Ulrich Obrist et Laurence Bossé au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

**31.** *Notre histoire – une scène artistique française émergente* (2006) de Nicolas BOURRIAUD et Jérôme SENS au Palais de Tokyo, *La force de l'art* en 2006 (15 commissaires) et 2009 (Jean-Louis FROMENT, Jean-Yves JOUANNAIS et Didier OTTINGER) au Grand Palais.

**32.** Stéphanie DADOUR, Mildred DURAN, Sophie ORLANDO, Kantuta QUIRÓS, Némésis SROUR, et Annabela TOURNON, « Globalisées, mondialisées, contemporaines. Pratiques, productions et écritures de l'art d'aujourd'hui », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 122, hiver 2012-2013, p. 6.

Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha, Dipesh Chakrabarty ou *Third Text*<sup>33</sup>), des articles dans *Multitudes*<sup>34</sup>, quelques expositions<sup>35</sup>, des colloques<sup>36</sup>, par les propositions du centre d'art et de recherche Bétonsalon<sup>37</sup>, de l'espace Khiasma<sup>38</sup> ou des Laboratoires d'Aubervilliers, qui nous emmènent dans les années 2010. En 2012, la Triennale *Intense proximité*, première manifestation institutionnelle de cette envergure convoquant les théories postcoloniales, suscite la parution de numéros spéciaux des revues – *Mouvement*, *Art Press*, *De(s)génération*, *Perspective*, *Les Cahiers du MNAM* – et de l'ouvrage *Art et mondialisation : décentrement – Une anthologie de textes de 1950 à nos jours*<sup>39</sup>. En parallèle, une nouvelle génération d'artistes, née dans les années 1970, s'empare des préoccupations postcoloniales, comme Mathieu K. Abonnenc, Bouchra Khalili, Fayçal Baghrich, Mohammed Bourouissa ou Patrick Bernier et Olive Martin. De nouveaux projets apparaissent, telle la revue *Afrikadaa*.

Ces initiatives importantes restent malgré tout marginales au sein des structures de l'art contemporain, car elles rencontrent des réticences (en atteste, par exemple, la publication *Magiciens de la terre : retour sur une exposition légendaire* au Centre Georges-Pompidou en 2014) et peu de chercheurs ou de chercheuses en histoire de l'art connaissent le corpus théorique des études postcoloniales, sa genèse, ses débats internes et son évolution<sup>40</sup>. Le champ de l'art intègre encore difficilement les relectures de la modernité qui s'opèrent depuis les années 1980, notamment l'apparition de nouveaux récits historiographiques qui contestent la chronologie occidentale<sup>41</sup>

**33.** Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006; Homi K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007; Dipesh CHAKRABARTY, *Provincialiser l'Europe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009; « *Third Text*, une relecture », *Rhinocéros*, n° 45, Livraison # 12, Strasbourg, juin 2009. Voir également la revue *Vacarme*, les éditions Amsterdam, Khartala, La Découverte ou Les Prairies ordinaires.

**34.** « Le post-colonial et l'histoire », *Multitudes*, n° 26, automne 2006, p. 75-163. « Narrations postcoloniales », *Multitudes*, n° 29, été 2007, p. 15-120.

**35.** Par exemple *Love Suprême* (2001) à La Criée, à Rennes, *Isaac Julien* (2005) au Centre Georges-Pompidou, *Hard Rain Show – Angela Ferreira* (2008) à La Criée, *Aimé Césaire, Lam, Picasso : « Nous nous sommes trouvés »* (2011) au Grand Palais.

**36.** *Art contemporain dans la mondialisation : problématiques, recherches, ressources, réseaux en Europe* à l'INHA (2005), *Art contemporain et Sociétés Postcoloniales* au Petit Palais par ACTAZE (2006), une journée d'étude consacrée à l'œuvre d'Édouard Glissant conçue par Alain Ménil à l'EHESS avec l'INHA (2007), *Histoire de l'art et anthropologie* de Thierry DUFRENE (2007), *Ex-Tensions, créations africaines et post-colonialismes* (2009) à l'auditorium des Champs Libres à Rennes, etc.

**37.** Par exemple, *Sous le ciel libre de l'histoire* avec le musée du quai Branly (2011).

**38.** Par exemple, *Hantologie des colonies* de Vincent MEESSEN (2011) et *Possessions* (2013).

**39.** *Perspective – La revue de l'INHA*, spécial « Art et pouvoir », 2012; *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, « Globalisées, mondialisées, contemporaines – Pratiques, productions et écritures de l'art aujourd'hui », *op. cit.*; Catherine GRENIER et Sophie ORLANDO (dir.), *Art et mondialisation : décentrement – Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2013.

**40.** Claire JOUBERT (dir.), *Le postcolonial comparé – Anglophonie, francophonie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

**41.** Pour une critique des concepts de modernisme et de modernité, voir Sandy PRITA MEIER, « Malaise dans l'authenticité – Écrire les histoires "africaines" et "moyen-orientales" de l'art

ou le nouvel internationalisme<sup>42</sup>, malgré les différentes tentatives de prise en compte des scènes artistiques extra-occidentales par les grandes institutions muséales (*Alors, la Chine ?*, 2003, *L'art indien contemporain*, 2011, ou les nouvelles présentations des collections *Modernités plurielles* en 2014 au Centre Georges-Pompidou).

Pour un petit nombre de chercheurs et de chercheuses, cette situation motive au contraire des travaux sur le régime de visibilité dominant et sur les paradigmes de l'esthétique universaliste qui tendent à déprécier les propositions artistiques explorant notre présent postcolonial<sup>43</sup> en les qualifiant communément de trop « spécifiques, trop politiques, manquant d'universalisme ». Il est en effet nécessaire d'approfondir la connaissance des implications de l'histoire coloniale dans les imaginaires, les valeurs, les critères d'interprétation et de jugement<sup>44</sup>, les régimes de visibilité, les paradigmes (modernité/modernisme), au sein même du champ de l'art<sup>45</sup> et dans sa relation à la société tout entière. Ainsi que le souligne Hannah Feldman :

« Provincialiser la France, comme le disent Achille Mbembe et Dipesh Chakrabarty, signifie la voir autrement : voir ce qu'elle était et comment elle travaillait à s'imaginer au cours de l'histoire, nous pouvons revenir aux mythes selon l'analyse de Roland Barthes [...] – ainsi comment se voyait-elle avec – ou aux côtés – de l'histoire de son passé colonial, et de concert avec ses interventions coloniales ? Comme le suggère Dipesh Chakrabarty, un tel projet signifie – écrire une histoire qui rend volontairement visible, dans la structure même de ses formes narratives, ses propres stratégies et pratiques répressives, et qui révèle le rôle qu'elles jouent en collusion avec les récits de citoyenneté et les projets de la modernité. »

L'émergence de travaux induits par l'engagement d'une nouvelle génération de chercheurs et de chercheuses en histoire et philosophie de l'art, en sciences sociales, crée une autre dynamique. Cette génération s'intéresse tout particulièrement aux scènes artistiques et intellectuelles situées en dehors de la France et à la nouvelle géographie de l'art qui a émergé depuis la fin des années 1980<sup>46</sup>. Leurs recherches se nourrissent des théories culturelles,

moderniste », Kantuta QUIRÓS et Aliocha IMHOFF, « Histoires afropolitaines de l'art », *Multitudes*, n° 53, automne 2013, p. 77-96.

42. Jean FISCHER (dir.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press, 1994.

43. Benjamin STORA, « Un besoin d'histoire », Marie-Claude SMOUTS (dir.), *La situation post-coloniale – Les Postcolonial Studies dans le débat français*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2007, p. 293-298.

44. Maxime CERVILLE, *Dans le blanc des yeux – Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

45. Au sujet des politiques culturelles coloniales françaises, voir Marie-Ange RAUCH, *Les hussards du ministère de la culture*, [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr), article commandé par le Comité d'histoire du ministère de la Culture.

46. Voir *The Art-biennial as a Global Phenomenon – Strategies in Neo-Political Times*, NAI publishers et SKOR, *Open*, n° 16, 2009.



postcoloniales, féministes et de genre, défendent une écriture de l'histoire de l'art qui revisite l'héritage des modernités en reconnaissant qu'elles n'ont jamais été exclusivement occidentales et explorent le caractère co-construit de leur formation dans des réseaux transnationaux. Pour cet ouvrage, nous avons proposé à quelques-uns et quelques-unes d'examiner certaines réalités et propositions du champ de l'art en France et de son histoire, afin de mieux appréhender son présent postcolonial.

## QUID DU POSTCOLONIAL ?

Penser en termes postcoloniaux ne signifie pas se crispier avec amertume sur le passé, mais cela conduit, au contraire, à penser la diversité de la société française, dans le sens d'Édouard Glissant, dans la « Relation<sup>47</sup> », et dans la convergence des histoires. Relire l'histoire, réarticuler le passé, le présent et l'avenir dans la perspective d'une construction nouvelle s'avèrent indispensables.

Il faut distinguer, au risque d'être schématique, trois phénomènes : la postcolonialité, le postcolonialisme et les études postcoloniales. La postcolonialité désigne un ensemble de circonstances caractérisé par un continuum entre la période coloniale et la période actuelle. Certains effets de domination perdurent, malgré la fin des colonies, des effets qui ne relèvent pas du colonialisme à proprement parler, mais d'un héritage colonial multiforme appelé parfois *la colonialité du pouvoir et du savoir*. Cela se manifeste lors de situations sociales concrètes, car ces effets sont inscrits dans la structure sociale par les représentations, les stéréotypes et les pratiques. En d'autres termes, la postcolonialité ne désigne donc pas seulement ce qui vient après les colonies. Elle n'implique pas non plus un dépassement des processus coloniaux (en effet qu'en est-il des néocolonialismes contemporains ?). En France, les analyses des événements sociaux et des débats politiques montrent que la décennie 2000 a été marquée par plusieurs controverses publiques, qui révèlent les relations ambiguës entre le passé impérial et les rapports sociaux contemporains (inégalités sociales, discriminations, racisme) et empêchent de faire abstraction de l'héritage colonial. Parmi les éléments qui étayaient l'idée d'une société française postcoloniale, retenons les débats engendrés par l'ouverture de deux institutions nationales, le musée des Arts premiers ou musée du quai Branly (en 2006) et la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (en 2007, puis devenue musée de l'Histoire de l'immigration en 2012) qui ont intégré une programmation liée à l'art contemporain.

Affirmer qu'une forme de colonialité demeure dans les formes de savoir ou de pouvoir et dans les imaginaires signifie que la décolonisation reste inachevée. Par conséquent, le postcolonialisme est une attitude de résistance contre le colonialisme et ce qu'il en reste. Il désigne les luttes anticoloniales qui ont pu accompagner le colonialisme ou celles qui lui font suite<sup>48</sup>.

47. Édouard GLISSANT, *Poétique de la Relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

48. Jane HIDDLESTON, *Understanding Postcolonialism*, Londres, Acumen, 2009.

Les études postcoloniales sont, quant à elles, un courant de pensées, de pratiques et de recherches scientifiques pluridisciplinaires qui s'affirment dans les années 1980 et sont consacrées à l'étude de la postcolonialité, souvent assorties d'un engagement en faveur du postcolonialisme. Ces recherches analysent l'archéologie culturelle du fait colonial, contestent l'hégémonie de la pensée et des savoirs occidentaux, examinent les conditions de leur production culturelle, redonnent une place propre à l'histoire et à la culture des pays ex-colonisés. Considérées comme une rupture épistémologique, elles ont notamment été influencées par les luttes anticoloniales, par la crise de la notion d'identité, par l'analyse des politiques de la représentation engendrée par les études féministes, de genre et culturelles, par la volonté de s'autoreprésenter<sup>49</sup> et ont engagé une relecture des outils critiques du poststructuralisme. Plus précisément, ces recherches critiquent les structures du récit occidental, de la modernité, de ses valeurs, de ses idéologies et de ses logiques de domination et ses représentations. Elles considèrent que la colonisation, avec son adossement au capitalisme, a été constitutive du projet moderne : elle a contribué à l'émergence des démocraties européennes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et est entrée en contradiction avec les valeurs progressistes affichées par ces démocraties (égalité, liberté, citoyenneté).

Au-delà de positions simplistes et manichéennes auxquelles on veut parfois le réduire<sup>50</sup>, ce champ d'études, en adoptant une approche intersectionnelle, qui pense ensemble les questions de classe, de sexe et de race, cherche à appréhender les processus complexes, passés et présents, de la mondialisation en tenant compte des rapports de force des géopolitiques mondiales, des articulations entre les échelles locale et globale, des phénomènes migratoires et des hybridités culturelles qui en résultent. Ce qui les amène à une reconfiguration des savoirs et des pouvoirs *via* des points de vue extra-occidentaux<sup>51</sup> et une réécriture des récits de la modernité ouverte à la multiplicité des espaces-temps. À partir de cette base commune, les études postcoloniales se sont développées dans d'innombrables directions. Critiquées par les études subalternes pour leur manque de matérialisme et par la pensée décoloniale pour leur soutien au canon occidental<sup>52</sup>, d'autres observateurs pensent qu'elles

49. Voir les textes de Lisa GAIL COLLINS et Lisa E. FARRINGTON dans Fabienne DUMONT (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011. Et l'anthologie dirigée par Reina LEWIS et Sarah MILLS, *Feminist Postcolonial Theory*, Londres, Routledge, 2003.

50. Voir « Qui a peur du postcolonial ? Dénis et controverses », *Mouvements*, n° 51, 2007 ; Nicolas BANCEL, Florence BERNAULT, Pascal BLANCHARD, Ahmed BOUBEKER, Achille MBEMBE et Françoise VERGÈS, *Ruptures coloniales*, op. cit. ; Emmanuelle CHÉREL, *Le mémorial de l'abolition de l'esclavage – Enjeux et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

51. « Décoloniser les savoirs – Internationalisation des débats et des luttes », *Mouvements*, n° 72, 2012.

52. Achille MBEMBE, *De la postcolonie – Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000. Il se démarque des positions des Subaltern Studies et des Postcolonial Studies qui selon lui insistent sur la différence et l'altérité. Aujourd'hui, les héritiers de la théorie critique produite par l'Occident (marxisme, poststructuralisme, psychanalyse) sont conduits à

courent le risque de réduire les réalités actuelles au seul passé colonial, ce qui pourrait traduire une forme de nostalgie bien pensante, masquer la complexité du présent et les différences de situations dans le monde. De notre point de vue, leurs présences en Europe permettent de privilégier un décentrement du regard et de la pensée pour rendre compte du monde contemporain. Ces tensions amènent à la réactualisation permanente des outils critiques pour maintenir cette « guerre de positions » incessante envisagée par Stuart Hall<sup>53</sup>, afin de répondre aux enjeux d'un nouvel espace commun s'appuyant sur un changement épistémologique et la pensée du pluriversel.

## CONTRIBUER AU CHANTIER

*A contrario* de l'écriture d'une histoire de l'art français ou d'une histoire française de l'art<sup>54</sup> repliée sur elle-même, la journée d'étude « Histoire de l'art et postcolonialité en France : quels enjeux ? » du 30 janvier 2014 se proposait de contribuer à une nouvelle dynamique dans l'exploration des différents enjeux de ces questions, en réunissant des chercheurs et des chercheuses issues de différents champs disciplinaires (histoire de l'art, danse, esthétique, études culturelles) pour faire converger leurs réflexions, leurs approches et leurs expériences. Il n'était pas question de faire un état du champ de l'histoire de l'art en France, mais plutôt de participer au chantier de réécriture de l'histoire de l'art entrepris en d'autres lieux<sup>55</sup>, par certains ouvrages qui portent sur l'art moderne en France<sup>56</sup> ou par les historiennes de l'art féministes. Ces dernières, depuis les années 1970, se retrouvent fréquemment engagées dans cette déconstruction du discours et de l'histoire coloniale, la déconstruction d'une domination en appelant d'autres<sup>57</sup>.

Nous avons donc souhaité aborder des questions difficiles et délicates : quelles sont les raisons de la frilosité du champ de l'art (et donc de l'histoire de l'art) à considérer la situation postcoloniale de la France ? Et plus encore, de quelles manières le champ de l'art est-il marqué, traversé, travaillé par cette

---

réfléchir aux formes de cécité de cette pensée critique et à sa reconduction de processus de domination.

**53.** Citant Antonio GRAMSCI.

**54.** Pour Serge Guilbaut, la culture nationale devient nationaliste si elle est traduite en langage essentiel ou universel. Et, ce, d'autant plus si ces discours ont été écrits à partir d'une position de force. Serge GUILBAUT, introduction du chapitre I, « Les traditions nationales en histoire de l'art », Laurence BERTRAND DORLÉAC, Laurent GERVEREAU, Serge GUILBAUT et Gérard MONNIER, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, Ensba, 1997, p. 13.

**55.** Voir Hannah FELDMAN, *op. cit.* ou Kristin ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc – Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60* (1995), Paris, Flammarion, 2006.

**56.** Maureen MURPHY, *De l'imaginaire au musée – Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du réel, 2009 ; Sophie LECLERCO, *La rançon du colonialisme – Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010 ; Thierry DUFRÈNE et Anne-Christine TAYLOR (dir.), *Cannibalismes disciplinaires... , op. cit.*

**57.** Voir la réflexion pionnière de Colette GUILLAUMIN, *Sexe, Race et pratique du pouvoir – L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992.

situation? Comment, par exemple, réexaminer l'histoire de l'art moderne et du modernisme français au regard des circonstances historiques qui ont façonné sa production et sa réception, et dont la colonisation ou les guerres de décolonisation font partie? Ou encore, comment reconsidérer, à l'égard des processus historiques précités, les questions de l'universel<sup>58</sup> et de l'universalisme, termes historiques et fondateurs en France, pour mieux comprendre les théories politiques et esthétiques de la représentation qui s'y sont développées?

Comme l'affirme Joaquín Barriendos<sup>59</sup>, n'y a-t-il pas une urgence à provincialiser la théorie critique française afin de rompre avec l'illusion de centralité et penser les hors-champ de l'histoire de l'art? Nous ne vivons pas dans des espaces fondés une fois pour toutes, mais naviguons constamment dans le temps, l'espace et la culture. Nous vivons dans l'entre-deux de l'inclusion et de l'exclusion, du dedans et du dehors. Dès lors, comment participer au défi de réécriture de l'histoire de l'art lié au mouvement de décentrement culturel initié par les théoricien-ne-s postcoloniaux et subalternes qui pensent les nouvelles historicisations et historiographies spatiales de l'art? Ce travail ne pourrait-il pas notamment s'engager par une relecture de la pensée anticoloniale – Aimé Césaire et Frantz Fanon<sup>60</sup> – opérée depuis quelques décennies principalement hors de France? Ne faut-il pas aussi discuter les apports et les limites des théories culturelles, postcoloniales et décoloniales en les mettant à l'épreuve du contexte esthétique français et de ses héritages intellectuels?

Reconnaître la présence des réalités postcoloniales de la France au sein du champ artistique nécessite de reconnaître que des éléments culturels, sociaux et politiques conditionnent l'activité interprétative du spectateur, du critique, de l'historien-ne de l'art. Les héritages historiques nourrissent l'imaginaire, la structuration théorique et participent des difficultés à faire des études postcoloniales un objet légitime d'études dans le champ de l'histoire de l'art. Aujourd'hui, la situation institutionnelle et l'organisation de la recherche et de l'enseignement supérieur<sup>61</sup> sont encore des freins à cette ouverture à une relecture de l'histoire de l'art en France et à l'investissement de nouveaux terrains d'études. Dans notre optique, l'histoire de l'art gagnerait, en France, à une meilleure connaissance des conditions de l'opération historiographique en intégrant les révolutions épistémologiques engendrées ailleurs, en s'ouvrant à la notion de savoir situé<sup>62</sup>, à l'énonciation de la position du chercheur<sup>63</sup>, de

**58.** Voir la critique d'Aimé Césaire de l'universel abstrait, et sa défense d'un universel concret : Aimé CÉSAIRE, *Lettre de démission adressée au secrétaire général du Parti communiste*, 1956.

**59.** Kantuta QUIRÓS et Aliocha IMHOFF, « Entretien avec Joaquín Barriendos », *Cahiers du musée d'Art moderne*, n° 122, *op. cit.*

**60.** Matthieu RENAULT, *Frantz Fanon – De l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.

**61.** Yves CITTON, « Universités sous perfusions ou diffusion multiuniversitaire », *Multitudes*, n° 19, 2009, p. 53-55. Seloua LUSTE BOULBINA, « Décoloniser les institutions », *Mouvements*, n° 72, p. 131-141.

**62.** Michel DE CERTEAU, *op. cit.*

**63.** La réflexion de Laura Mulvey au sujet du « male gaze » est particulièrement importante

ses outils, de ses conditions d'observation, à la prise en compte de la part de subjectivité dans l'écriture et la constitution du récit. Restituer aux œuvres leur historicité relève d'une démarche qui aborde l'étude des œuvres en analysant d'un point de vue critique, non seulement les conditions de leur apparition dans un contexte esthétique, intellectuel et sociopolitique, mais en mettant à jour la manière dont elles ont été évaluées et perçues. Tout jugement esthétique est lié à un environnement et relève d'une application limitée.

Cet ouvrage ne propose pas une perspective théorique bien assise, mais entend plutôt participer à l'ouverture de pistes sur des questions encore en chantier, au tissage d'un réseau discursif. Toutes les contributions n'abordent pas sous le même angle cette recherche, tant dans l'écriture de l'histoire que dans les références convoquées, les postulats, les visions, les positions. Elle est l'objet d'un bricolage théorique, un espace d'expérimentation de méthodologies et de concepts, d'un décloisonnement disciplinaire à la croisée de différentes approches.

Le premier regroupement de textes, « Histoires paradoxales de quelques expositions », interroge les partis pris à l'œuvre dans la conception d'expositions qui ont marqué la scène artistique française contemporaine. Maureen Murphy s'intéresse à l'exposition *Modernités plurielles* (2013-2014), en montrant qu'elle illustre l'absence des arts modernes africains dans les collections du Centre Georges-Pompidou, un refus de contextualisation, la volonté de faire coller à une chronologie et à une histoire des styles occidentaux, enfin, une méconnaissance des pensées historiographiques africaines, alors que l'intégration de la collection de l'Association pour la défense et l'illustration des arts d'Afrique et d'Océanie (ADEIAO), en 1992, aurait permis d'éviter cette situation. Sophie Leclercq poursuit l'analyse de la fortune critique du primitivisme à l'aune de l'histoire surréaliste, dont les principaux acteurs s'opposèrent à une vision coloniale de l'Afrique et de ses arts, une conscience de la colonialité que des expositions récentes n'intègrent pas dans leur vision. Emmanuelle Chérel s'attache aux présupposés sur lesquels se basent les commissaires d'expositions de la Triennale *Intense proximité* (2012), dont le parti pris de relire les liens entre art et anthropologie pour aller au-delà de l'exposition *Magiciens de la terre*, s'est trouvé dilué dans l'accrochage et par les difficultés françaises à penser le présent postcolonial et sa relation à l'art contemporain.

La seconde partie du recueil, « Migrations culturelles », approfondit les questions de migrations des idées et des formes, de transfert culturel et de transculturalité. Sophie Orlando part de l'utilisation des termes de « migration » et de « diaspora » pour étudier l'usage des termes postcoloniaux au sein de la scène artistique anglaise et française, depuis les années 1990, tant dans les positions de chaque tradition intellectuelle (au Royaume-Uni, la pensée

---

pour ce travail : Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

postcoloniale est liée au champ social et politique) que par l'usage qu'en font quelques artistes. En continuité, Fabienne Dumont prend appui sur deux artistes qui travaillent à partir de la France et de son histoire pour tisser une relecture des liens avec d'autres pays avec lesquels elles ont des attachements forts, la Turquie pour Nil Yalter et l'Algérie pour Zineb Sedira. À ce troisième espace des migritudes s'articulent une pensée féministe et la prise en compte de la classe sociale, des intersections que les études postcoloniales revisitées à la française ont tendance à occulter, alors que ces artistes reconfigurent les mémoires par l'inclusion d'histoires marginalisées. Marie-Laure Allain Bonilla prolonge la perspective en envisageant trois expositions peu connues qui ouvrent les portes à la diffusion en France des théories postcoloniales, dans leurs versions artistiques, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, approfondissant encore l'analyse des enchevêtrements de temps et territoires de la situation postcoloniale actuelle.

L'intervention des artistes Patrick Bernier et Olive Martin avait pris la forme d'une journée de projections, basée sur le principe selon lequel les premières minutes d'un film condensent les problématiques à l'œuvre dans son entièreté. Les étudiant-e-s étaient amené-e-s à réagir et à discuter à partir de ces extraits, et les discussions furent passionnantes, ouvertes et sources de réflexions ultérieures. Dans le cadre de cet ouvrage, la proposition se présente comme un cahier visuel dont quelques images clefs des scénarios sont reproduites par le prisme du dessin, une forme de distanciation et d'appropriation des images mouvantes. Elles sont accompagnées de dialogues issus des films, qui ouvrent au débat.

En un troisième temps, « "L'art africain" écrit depuis la France », deux articles abordent le sujet du point de vue de la mise en place de structures de diffusion initiée en France, que ce soit par la création d'une revue spécialisée ou la mise en place de structures institutionnelles françaises pour favoriser la danse africaine. Lotte Arndt analyse les objectifs et l'esthétique privilégiée par *Revue noire* lors des premiers débats autour de l'art contemporain africain, dans les années 1990. La revue joue un rôle de promotion primordial à ce moment-là, mais l'auteure attire l'attention sur les biais des choix effectués, qui réitéreraient des mythes colonialistes et des visions modernistes de l'art. Annie Bourdié s'intéresse à la mise en place des rencontres *Afrique en Créations* dans le cadre de la coopération culturelle française, qui doit permettre à la France de conserver une influence en Afrique. Entre promotion d'une danse contemporaine africaine marquée par des critères de la danse européenne et invention propre, l'effet des festivals est ambigu.

Enfin, la dernière partie de l'ouvrage, « De nouvelles propositions curatoriales » ouvre sur quelques approches stimulantes de pratiques curatoriales proposées par des actrices et des acteurs de la scène française qui incluent les pensées postcoloniales. Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós proposent de regarder du côté des fictions historiographiques et des musées fictifs, conçus par

des artistes-historiens d'art, pour saisir les opportunités d'écrire une histoire de l'art décolonisée, décanonisée, investie par d'autres imaginaires, tout en questionnant les politiques des musées français. Ils invitent à « réfléchir à la mise en œuvre, en France, d'un musée friction, un musée fictif, comme espace agonistique, de litiges, de controverses, de négociation, voire de fiction diplomatique, pour les années à venir ». Nous avons complété ce texte par deux entretiens avec Mélanie Bouteloup et Olivier Marboeuf, pour cerner les méthodes de travail et les visions qui sous-tendent les programmations de deux lieux incontournables et expérimentaux, Bétonsalon et Khiasma.

Pensée comme un espace de réflexion, de discussion, cette journée d'étude a constitué un premier temps commun dynamique pour les travaux de chacun-e et des collaborations futures, dont la restitution, nous l'espérons, invitera d'autres chercheurs et chercheuses à élargir cette perspective en vue de refonder la discipline de l'histoire de l'art.