

S'exposer hors de ses frontières : le patrimoine contre l'art contemporain

Caroline Perrée



Édition électronique

URL : <http://cal.revues.org/4442>

DOI : 10.4000/cal.4442

ISSN : 2268-4247

Éditeur

Institut des hautes études de l'Amérique
latine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 7-14

ISBN : 978-2-37154-074-3

ISSN : 1141-7161

Référence électronique

Caroline Perrée, « S'exposer hors de ses frontières : le patrimoine contre l'art contemporain », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 83 | 2016, mis en ligne le 28 février 2017, consulté le 30 avril 2017.

URL : <http://cal.revues.org/4442> ; DOI : 10.4000/cal.4442



Les *Cahiers des Amériques latines* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International.

S'exposer hors de ses frontières

Le patrimoine contre l'art contemporain

Caroline Perrée *

Alors que le Grand Palais à Paris vient d'exposer le Mexique de la première moitié du XX^e siècle, le Palacio de Bellas Artes de Mexico présente des lithographies de Toulouse-Lautrec de la fin du XIX^e siècle. N'y voyons là aucun lien direct, car l'exposition de Toulouse-Lautrec se fait en partenariat avec le musée du MoMA à New York, et non avec la France. Il n'y a donc pas d'accord bilatéral expliquant le caractère simultané de ces deux expositions. Mais cette coïncidence est éclairante et nous révèle les choix présidant à l'exposition d'un pays hors de ses frontières. Il est assez symptomatique de voir qu'au Mexique comme en France, on présente plus facilement l'art passé que l'actualité artistique. Pourquoi se tourner vers le passé pour parler de l'autre ? Dans quelle mesure une image fossilisée, en parfait décalage avec l'actualité, est-elle censée mieux le représenter ? Pourquoi l'art contemporain est-il systématiquement opposé au passé ? Ces questions ne sont pas propres à ces deux expositions, au Mexique ou à la France, elles reviennent fréquemment dès que l'on s'intéresse à la manière dont un pays est exposé en dehors de ses frontières. Il ne fait nul doute que plusieurs facteurs rentrent en ligne de compte. Ce sont ces raisons diverses et plurielles que nous examinerons au cours de cette réflexion sur la difficulté que rencontre l'art contemporain à représenter son pays d'origine à l'étranger.

* Cemca Mexico.

L'art de l'autre : le poids du passé

Si notre propos s'intéresse plus particulièrement à l'image de la France et du Mexique à l'étranger à travers les arts plastiques, c'est que les deux pays se représentent volontiers à travers leurs œuvres passées. Ainsi, pour ne prendre que l'exemple des années 2016 et 2017, l'art français s'expose dans le monde avec Renoir à Madrid, Monet et Van Gogh à Toronto, les Frères Le Nain à San Francisco, Daubigny, Monet et Van Gogh à Amsterdam, les dessins de portraits de Clouet à Courbet à Londres, les mondes esthétiques du XIX^e siècle à Séoul. De son côté, le Mexique n'est pas en reste, car les deux expositions internationales qui le représentent en France et à Philadelphie portent sur la première moitié du XX^e siècle. Notons bien que ce regard tourné vers le passé concerne d'autres pays : la révolution russe de 1917 est exposée à Amsterdam, la peinture américaine des années 1930 à Londres, l'époque de Rembrandt à Washington¹. Que ces manifestations soient organisées ou non par le pays exposé, il en résulte une omniprésence du passé dans la présentation des arts plastiques. De fait, les arts de la scène connaissent moins cette prégnance du patrimoine.

À y regarder de plus près, ce n'est pas n'importe quel passé qui est exposé, mais des périodes que l'on pourrait qualifier de « mythiques », au sens où les œuvres qu'elles ont produites ont fait la réputation et la renommée internationales du pays et de sa culture. Les périodes choisies pour représenter les deux pays cités correspondent à de véritables âges d'or d'une histoire de l'art popularisée pour le plus grand nombre : le XIX^e siècle pour la France et la Révolution pour le Mexique, tout comme les Pays-Bas sont représentés d'emblée par Rembrandt. Pour le Mexique, ce sont surtout les chantres de la mexicanité, et notamment les muralistes, qui sont plébiscités, tout comme Frida Kahlo. Le couple Diego Rivera/Frida Kahlo semble hanter les cimaises de l'hexagone, puisque leurs œuvres ont été exposées à Paris en 2013-2014 au musée de l'Orangerie et en 1998 à la Fondation Dina Vierny-musée Maillol. En 2004, à Lille, Rivera, Kahlo et Siqueiros sont aussi mis à l'honneur pour la même période que celle choisie par le Grand Palais, à une décennie près : 1910-1960. Côté français, si l'on valorise l'ensemble des grandes œuvres du patrimoine pour représenter la France à l'étranger, le XIX^e constitue le point d'orgue. Sur les 6 expositions de 2016-2017 mentionnées, 5 concernent ce siècle.

1. Cf. <http://www.latribunedelart.com/calendrier-des-expositions>



Des musées qui sanctifient le patrimoine

L'institution muséographique joue un rôle clé dans cette omniprésence du passé, car elle est détentrice d'un certain patrimoine. Le musée moderne, celui qui naît à partir de la Révolution française, se veut en effet un lieu d'inventaire et de conservation d'œuvres et d'objets en lien avec le passé, qui sont exposés pour instruire le peuple [Poulot, 2013, p. 3-4]. Le musée est alors l'écrin du patrimoine, c'est-à-dire d'un passé à transmettre aux générations futures. Le lien entre musée et patrimoine va donc de soi, pour ne pas dire de pair. Et c'est assez récemment que la notion de patrimoine s'est étendue à d'autres domaines que les arts classiques [Babelon et Chastel, 2008, p. 101]. Le musée sanctifie ce qu'il expose et en fait une preuve irréfutable du seul passé légitime, alors qu'en réalité la constitution du patrimoine et son exposition sont fondées sur des choix. En définitive, «le musée aboutit souvent à une naturalisation de l'histoire, c'est-à-dire à sa mythologisation (au sens de Roland Barthes)» [Poulot, 2011, p. 11]. Le musée reconstruit l'histoire tout en nous donnant le sentiment d'être face à une vérité scientifique. Il en résulte qu'une histoire muséifiée renvoie à son peuple une manière de se reconnaître et de se définir, en d'autres termes de constituer son identité à travers une histoire reconstruite *a posteriori* et selon des choix idéologiques. De fiction, le musée devient un trompe-l'œil et l'identité que l'on nous donne à voir doit être davantage interrogée que contemplée, car elle est le résultat d'une construction plus mythique que réelle [Chaumier, 2005, p. 28-29].

Ainsi, à l'instar du parti politique auquel elle a donné naissance – le Parti révolutionnaire institutionnel –, la Révolution mexicaine est, par son incessante exposition, institutionnalisée et fait partie intégrante d'un patrimoine culturel et identitaire jamais remis en question, d'autant que cette patrimonialisation se fait par l'exposition de l'art qui l'a portée. Muséifiée, la Révolution devient ainsi une véritable vitrine à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières, les musées d'histoire nationale au Mexique, tout comme les musées communautaires, accordent une très large place à cette période historique qui devient l'origine du récit national, dans le sens où la mexicanité est pensée au moment de la Révolution. C'est bel et bien le musée qui accompagne ce processus de patrimonialisation et de nation en sacralisant l'objet qu'il expose et en lui donnant une légitimité historique. Il l'authentifie comme une vérité émanant du passé, tout en le sclérosant dans une histoire idéalisée par le biais de la représentation artistique.

Un passé mythifié

Choisir de représenter le Mexique par sa Révolution, au Grand Palais comme à Philadelphie, ne peut être anodin. Cette période constitue, tant pour l'histoire mexicaine que pour l'histoire mondiale, un âge d'or, car elle inaugure toutes les révolutions sociales et politiques qui vont être menées au XX^e siècle. Elle consacre ainsi l'image d'un Mexique en lutte, largement relayée par les arts et qui reste profondément ancrée dans les mentalités. C'est en effet cette période que le Mexique met en avant, à côté de son passé précolombien. Cette muséification de la Révolution est d'autant plus facile qu'elle a été portée par un mouvement artistique sans précédent, celui du muralisme, avec ses célèbres représentants : Diego Rivera en tête, José Clemente Orozco et David Siqueiros. Cette époque est devenue l'emblème national et international du pays, car elle prétend signer l'apparition d'une nation métisse moderne que l'on veut présenter comme unie par une histoire partagée, même si cette vision de l'histoire se heurte à la réalité d'une pluralité de cultures indigènes non modernes [Ruffer, 2014, p. 101]. Son exposition rend possible la construction d'une nation en donnant à voir au peuple des liens d'appartenance.

L'art participe à la mythification de cette Révolution. Il l'accompagne dans son idéalisation – comme en témoignent les œuvres des muralistes – et lui permet d'atteindre une portée internationale, puisqu'il en fait la promotion au niveau mondial. Ainsi, le film d'Eisentein *¡Que viva México!*, dénonçant le servage des péons, explique et justifie la Révolution, tout en immortalisant le Mexique à travers des images magnifiques, qui sont durablement ancrées dans les esprits à l'étranger. Ne nous y trompons pas : si cette vitrine existe à l'international, c'est qu'elle est aussi à l'œuvre à l'intérieur même du Mexique dans les musées présentant l'histoire nationale.

S'il est aisé de comprendre l'intérêt d'un pays à se présenter sous des traits héroïques, il reste à connaître l'intérêt qu'y trouve le public. Exposer des artistes avant-gardistes défendant une révolution sociale dans le pays où la Révolution a donné naissance à la Déclaration des droits de l'homme ne peut que susciter l'enthousiasme du public français. La France n'est pas seulement le pays de la Révolution, c'est aussi le pays des artistes engagés, du moins aime-t-elle à médiatiser ceux qui se sont illustrés dans cette noble tâche : Voltaire, Courbet, Hugo, Zola, etc. Dès lors, elle ne peut être indifférente aux pays qui lui renvoient une image similaire à sa propre histoire. C'est une autre image d'elle-même qu'elle cherche dans l'histoire de l'autre, une image la confortant dans la vérité en laquelle elle veut croire et qu'elle veut faire partager.

En France, remarquons que ce sont également les expositions du XIX^e siècle qui suscitent une grande affluence. Si l'intérêt du musée est évident parce qu'il va y gagner en termes d'affluence, on peut se demander pourquoi le public est



encore et toujours séduit par une époque exposée à maintes reprises. En d'autres termes, pourquoi ce siècle français exerce-t-il une fascination particulière ? Là encore, la mythification de la Révolution est très éclairante. Le XIX^e siècle est, en effet, un siècle d'insurrection, tant sur le plan historique que visuel. Marqué par trois révolutions politiques, il opère également une véritable révolution du regard en revendiquant la beauté de la modernité. Si le Romantisme ouvre une brèche vers le monde moderne, le Réalisme la creuse en dépeignant le monde dans sa banalité, suivi de près par l'Impressionnisme qui prend pour sujets des scènes et personnages populaires. Ce siècle fascine car il révolutionne les critères esthétiques en vigueur depuis le XVI^e siècle, qui reposaient sur les canons antiques. Ainsi s'explique sans doute l'intérêt fécond qu'il suscite auprès du public : il apporte de nouvelles valeurs et instaure des références esthétiques inédites. Grâce à ses artistes en rupture, il annonce l'ère de la nouveauté et des avant-gardes qui essaient tout au long du XX^e siècle.

Doit-on voir, dans ce succès du XIX^e siècle, une forme de nostalgie à l'égard d'une époque présentée comme une succession d'âpres luttes de la part d'artistes unis pour défendre les mêmes valeurs esthétiques ? Par opposition au XXI^e siècle, où le public a le sentiment accru que n'importe quel objet peut être exposé tant le concept a tendance à prendre le pas sur la réalisation. Le XIX^e siècle multiplie les batailles suscitées par la rupture avec une esthétique traditionnelle, les Salons des refusés qui se rebellent contre un art officiel académique, les figures d'avant-garde et les destins hors normes qui, de leur vivant ou dans la postérité, sont consacrés comme des génies. C'est le cas de l'œuvre de Claude Monet, huée en 1874 et exposée à l'Orangerie en 1918 pour marquer la paix retrouvée, alors que le peintre est devenu l'ami de Clemenceau. Avec ses luttes et ses martyrs, le XIX^e siècle met en scène une fresque de destins romanesques. Il constitue une véritable légende dorée de l'art, propre à encenser la figure mythique de l'artiste maudit, qui fait triompher la vérité et la justice dans la droite lignée des idées des Lumières, à l'origine de la nation française moderne.

L'art contemporain : le concept *versus* la peinture

La prévalence de la peinture dans la représentation d'un pays à l'étranger est symptomatique du poids qu'occupe le passé. Genre ancien et entré dans le patrimoine, la peinture donne l'illusion qu'elle est plus facile d'accès parce que nous identifions ce qu'elle représente, surtout si l'on expose une scène du XIX^e siècle – par rapport à un monochrome d'Yves Klein. Pourtant, ce n'est pas parce que nous identifions le motif que nous comprenons l'œuvre. L'idée d'une dimension figurative plus facile d'accès est un leurre, car l'image se construit à partir de références qu'elle organise pour les « resignifier ». Dès le XV^e siècle,

Vinci parle de la peinture comme d'une *cosa mentale*. Elle doit être décryptée pour être comprise, aussi traditionnelle soit-elle. Prenons l'exemple des Vanités du XVII^e siècle, dont le sens paraît évident par la mise en scène d'un crâne ou d'un sablier. Pourtant, ce n'est pas parce que nous identifions ces objets que nous comprenons toujours leur dimension symbolique évoquant la fuite du temps, le caractère éphémère de la vie, la présence inexorable de la mort, l'interprétation peut s'avérer plus compliquée pour un spectateur du XXI^e siècle dénué de culture baroque. Dans nos sociétés de consommation, le sens visuel est le premier requis pour capter l'attention, comme le souligne le paysage urbain tapissé d'images commerciales, visant une compréhension immédiate pour mieux vendre. Mais la peinture implique, elle, une lecture complexe induite par de constantes références à la culture savante. L'art pictural exige une éducation et une culture pour être compris, à l'instar de l'art contemporain.

Or, cette éducation à l'art contemporain de l'autre ne semble pas à l'ordre du jour. Le plus paradoxal est que les musées s'adressant au grand public affichent une volonté réelle d'éducation – en témoignent les multiples activités en marge des expositions. Si l'éducation du public semble une priorité, on peut se demander pourquoi les institutions ne cherchent pas à mieux faire connaître l'art de l'autre en exposant son art actuel. Sur le plan de la réception, il est vrai qu'il est plus facile d'admirer une œuvre qui est unanimement reconnue comme artistique que de prendre le risque d'émettre une opinion sur une œuvre inconnue. La peur de se tromper, de ne pas reconnaître les qualités d'une œuvre, joue aussi dans la (non)-réception de l'art contemporain. D'autant que ce dernier est fondé sur la compréhension du concept qui le sous-tend. Mais, pour le musée, une exposition du patrimoine de l'autre est l'assurance d'un succès retentissant : les œuvres présentées font l'unanimité parce qu'elles sont certifiées comme des chefs-d'œuvre par les critiques, par la patine du temps et parce qu'elles sont déjà connues du public. L'exposition aura alors un succès certain et des revenus florissants.

Quand l'art contemporain dialogue avec le patrimoine

De prime abord, l'art contemporain semble opposé au patrimoine, en témoignent les critiques acerbes dès qu'un artiste contemporain investit le château de Versailles. Pourtant, certaines initiatives muséographiques démontrent que la confrontation du passé et du présent aide à mieux comprendre une culture. En 2000, l'exposition « Soleils mexicains » au Petit Palais présentait des œuvres modernes et précolombiennes en faisant dialoguer le passé et le présent. Ce type d'exposition permet alors de réunir des publics hétérogènes, amateurs d'arts précolombien et/ou contemporain. Il instaure un dialogue fécond qui donne notamment à voir et à comprendre la récurrence de



motifs esthétiques au sein d'une culture. Le Mexique se prête particulièrement à ces hybridations, lui si anthropophage de nouveautés qu'il les intègre à son patrimoine, mêlant l'ancien et le nouveau pour créer des images inédites. Nous touchons peut-être là l'essence réelle de la culture mexicaine, celle d'une pluralité métissée qui s'affirme grâce à sa capacité à se construire, non pas dans le figement du préexistant, fut-il divers, mais dans le renouvellement de ses références par l'absorption d'éléments extérieurs.

Les institutions sont finalement davantage à l'origine de cette antinomie patrimoine/art contemporain que les artistes qui sont, somme toute, les héritiers du patrimoine artistique et participent à son renouvellement. Qu'ils s'inspirent du patrimoine ou qu'ils le rejettent, celui-ci reste pour les artistes contemporains une référence dans laquelle puiser. En réalité, l'expression générique « art contemporain » regroupe une diversité de tendances et ne rend pas compte des singularités de la création actuelle. Ainsi, il serait *a priori* envisageable d'exposer ensemble l'actualité artistique et le patrimoine mexicains, puisque certains créateurs contemporains font référence au passé précolombien et archéologique pour nous parler du monde moderne. Mariana Castillo Deball, par exemple, reproduit des objets créés par les cultures indiennes, afin de mieux mettre en lumière les préjugés colonialistes encore en vigueur. Pablo Vargas Lugo recrée des éclipses de soleil sur la pyramide de Cholula par l'utilisation de cartons de couleurs pour souligner la polysémie des images modernes, capables de signifier plusieurs choses à la fois. Betsabée Romero grave le dessin de pièces précolombiennes sur des pneus afin de rappeler le caractère cyclique du temps. Silvia Gruner installe sur le mur entre le Mexique et les États-Unis 111 reproductions de la divinité parturiente de Tlatzoltéotl, figure protectrice pour les migrants et symbolique de la métamorphose que suppose le changement de pays [Iglesias, 2007, p. 15]. César Martínez reprend dans une performance le mythe de Xipe Totec pour représenter le désir de l'autre, etc.

Il est vrai que cet art contemporain-là n'accompagnera pas la mythification de l'histoire car il vise, par ce dialogue entre les époques, à la questionner pour mieux s'interroger sur ce qui fait l'identité d'une nation. Les réponses seront évidemment plurielles, à l'image du patrimoine mexicain qui s'est construit et ne cesse de se renouveler grâce à une intrication constante et fertile du présent et du passé.

BIBLIOGRAPHIE

- **CHAUMIER Serge**, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », *Culture & Musées*, vol. 6, n° 1, 2005, p. 21-42.
- **IGLESIAS PRIETO Norma**, « Le mur à la frontière entre le Mexique et les États-Unis : flux, contrôle et créativité de l'esthétique géopolitique », *Outre-terre*, n° 18, 2007, p. 123-141.
- **POULOT Dominique**, « Le temps des musées et le temps du patrimoine », *Hermès, La Revue*, n° 61, 2011, p. 23-29.
- **POULOT Dominique**, « Quelle place pour la "question du public" dans le domaine des musées ? », *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2003, p. 103-121.
- **RUFER Mario**, « La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México », *Antíteses*, vol. 7, n° 4, 2014, p. 94-120.