



**HAL**  
open science

## Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines.

Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini

► **To cite this version:**

Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini. Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines.. Gangemi Editore international, 79p., 2017, Collection Objets Frontière, volume 3, Sabine du Crest, 978-88-492-3376-62. hal-03941908

**HAL Id: hal-03941908**

**<https://hal.science/hal-03941908>**

Submitted on 16 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## AVANT-PROPOS

Troisième volume de la collection *Objets frontières*, cet ouvrage résulte d'une réflexion menée dans le cadre d'un programme financé par l'Agence nationale de la recherche et intitulé *Exogenèses. La production d'objets frontières dans l'art en Europe depuis 1500*. Coordonné par Sabine du Crest (historienne d'art à l'université Bordeaux Montaigne), ce programme est réalisé en partenariat avec Rémi Labrusse (historien d'art à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense) Brigitte Derlon (anthropologue à l'École des hautes études en sciences sociales) et Monique Jeudy-Ballini (anthropologue au Centre national de la recherche scientifique).

Au carrefour des études sur l'histoire interconnectée, les transferts culturels et la culture matérielle, ce programme porte sur les œuvres élaborées en Europe à partir d'objets extra-européens.

élaborés ou transformés en Europe à partir d'

## ARTS PREMIERS ET APPROPRIATIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

*Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini*

### SOMMAIRE

Convertir des artefacts en matériaux de création .....	2
Arman (Œuvres « africaines », 1972-2002) .....	5
Marc Couturier ( <i>Secrets</i> , 2001) .....	9
Willem de Rooij ( <i>Intolerance</i> , 2010) .....	13
Kader Attia ( <i>The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures</i> , 2012 Et <i>Repair. 5 Acts</i> , 2013) .....	17
L'altérité comme enjeu artistique .....	20
Bibliographie .....	22
Notes .....	26

Légende des illustrations ..... 26

Remerciements

[mention de l'ANR]

## Convertir des artefacts en matériaux de création

Depuis les années 1980 marquées par l'essor du post-colonialisme, l'exploration des modalités de l'appropriation occidentale d'artefacts non occidentaux a donné lieu à de nombreux travaux. Les recherches ont notamment porté sur l'histoire critique des collectes *in situ* et de la constitution des collections muséales, sur les enjeux juridiques et éthiques des demandes de restitution émanant de populations ou d'États spoliés, et sur le commerce mondial des arts premiers<sup>1</sup>. Les prolongements intellectuels de cette appropriation matérielle ont suscité des écrits variés traitant, par exemple, des transformations du statut des artefacts au cours du temps (successivement tenus pour des curiosités, des documents ethnographiques et des objets d'art), des constructions imaginaires relatives à leurs sociétés d'origine, ou encore de la rhétorique sous-tendant les conditions de leur exposition muséographique<sup>2</sup>.

Leur appropriation artistique par les créateurs occidentaux, ou plus justement leur influence sur les artistes souleva aussi un vif intérêt. Dès 1938, Robert Goldwater faisait œuvre de pionnier avec *Le Primitivisme dans l'art moderne*, un ouvrage consacré à l'impact de la découverte des artefacts africains, océaniens et amérindiens sur la naissance du fauvisme, du cubisme et de l'expressionnisme allemand. En 1984, William Rubin et Kirk Varnedoe montèrent au Museum of Modern Art de New York une grande exposition intitulée *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, assortie d'un volumineux catalogue qui approfondit l'étude et l'étendit à de nombreux mouvements artistiques, dont le dadaïsme, le surréalisme, l'expressionnisme abstrait et l'art contemporain.

Les spécialistes mobilisés se penchèrent sur la nature des emprunts effectués à ces artefacts, qu'il s'agisse de rares emprunts directs à des objets ou styles particuliers, ou bien d'emprunts synthétiques aux codes généraux de la sculpture primitive. Dès la naissance de l'art moderne, ont-ils souligné, les artistes furent au moins autant attirés par les représentations d'un monde primitif dominé par l'irrationalité, la magie et le mythe que par les objets nouveaux dont ils découvraient l'existence dans les expositions universelles et les musées d'ethnographie. Les courants artistiques nés à partir des années 1960, qui se soutiennent souvent d'un rapprochement avec l'ethnologie, trahissent quant à eux une fascination plus conceptuelle pour des modes de pensée et d'organisation sociale intégrés, structurés par les formes répétitives du rituel ou des performances collectives et incarnés par la figure du chamane. Dans cette altérité fantasmée, les interpellent les capacités supposées de l'individu à se sentir en lien avec les forces cosmiques et les esprits de la nature, à vivre des expériences plus immédiates du temps et de l'espace, ou encore à élaborer des systèmes de connaissance ou de classification aussi sophistiqués que ceux de la science moderne.

Goût pour l'archaïque, quête des origines à des fins de régénération, critique sociale et politique, nostalgie du collectivisme, réaction face au règne de la technologie ou expression des craintes de catastrophes écologiques : telles sont quelques-unes des considérations invoquées pour expliquer l'émergence du primitivisme artistique et ses expressions les plus récentes<sup>3</sup>.

L'anthropologue et historien James Clifford, pour qui primitivisme, négrophilie et fascination trouble pour le corps sculptural de la femme noire vont de pair dans la France des années 1920, s'est livré à une critique acide du *Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, l'exposition qui entendait mettre au jour les affinités entre arts moderne et tribal. Il lui reproche notamment de faire silence sur l'expansion coloniale à l'origine de l'appropriation physique de ces objets et sur le sens ethnographique d'artefacts promus en tant qu'art. Le primitivisme artistique tend alors à passer pour une forme d'exploitation néocoloniale au service de la reconnaissance du génie universel des artistes occidentaux.

Si les diverses ramifications du primitivisme artistique sont relativement bien connues, leur étude s'est focalisée sur la question des influences. Des pratiques, certes marginales, reçurent peu d'attention, à l'instar de celles consistant pour des artistes contemporains occidentaux à intégrer des pièces d'art premier à leurs œuvres. De fait, ces objets furent non seulement des sources d'inspiration, mais aussi des matériaux de création pour les rares artistes qui se les approprièrent physiquement en recourant à des achats sur le marché, en puisant dans des collections privées ou en bénéficiant de prêts accordés par des musées.

Or, s'inspirer visuellement et conceptuellement des créations des autres est un procédé radicalement distinct de celui consistant à transformer une œuvre existante en composante matérielle de sa propre création. De même, les appropriations matérielles des arts non occidentaux diffèrent selon qu'elles sont opérées par des institutions muséales tenues par un effort d'objectivité et chargées de valoriser leurs propriétés esthétiques ainsi que les intentions de leurs auteurs, ou bien par des artistes qui, eux, revendiquent leur subjectivité et superposent leurs noms et intentions personnelles à ceux de leurs créateurs.

Convertir des objets venus d'ailleurs en pièces d'art occidental, autrement dit en faire ce qu'on qualifiera ici d'objets-frontières, n'est assurément pas une initiative à mettre au crédit de l'art contemporain. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, l'Europe n'a cessé de porter témoignage à travers son art de son désir de s'approprier matériellement des éléments naturels ou artificiels issus des pays lointains dont elle découvrait progressivement l'existence ou sur lesquels elle exerçait son expansionnisme politique et économique. L'exploration et la colonisation de nouveaux territoires suscitérent un afflux toujours plus grand de matériaux (ivoire, nacre...), d'objets naturels (coquillages, coraux, cornes de rhinocéros...) et artificiels (panneaux en laque, vases chinois...) prisés parce que nouveaux, rares, étranges, esthétiquement attrayants ou résultant de techniques inconnues.

Travaillés et transformés au moyen d'assemblages, de recompositions et d'enrichissements divers (rocailles, dorure, monture), parfois dotés d'un nouvel usage (tapis orientaux transformés en dessus de table, par exemple), ils poursuivirent leur chemin dans les collections publiques ou privées<sup>4</sup>. Avant même de se traduire par des images, des sujets et des mouvements artistiques nouveaux — dont l'orientalisme, le japonisme et les différentes déclinaisons de l'art moderne, entre autres —, les effets de la réception de ces choses exogènes prirent ainsi corps *physiquement* dans la matérialité même de réalisations artistiques gardant la trace de leur exogenèse, c'est-à-dire de ce qui, en elles, avait vu le jour hors d'Europe.

Les créations contemporaines dont il sera ici question s'apparentent techniquement à des objets-frontières, au sens où des artefacts fabriqués dans un environnement non occidental deviennent, sous l'action transformatrice d'un artiste, des œuvres d'art européennes. Mais outre qu'il y a loin, visuellement, entre un vase chinois monté en pot-pourri au XVIII<sup>e</sup> siècle et une installation au sein de laquelle le spectateur amené à déambuler découvre une ou plusieurs pièces d'art premier, la volonté artistique de fabriquer du soi avec de l'autre ne participe aujourd'hui ni de la captation du merveilleux, ni d'un processus intimement lié à la construction triomphale de l'identité européenne. Comme on le verra, elle relève plutôt d'une réflexion sur le rapport (matériel, émotionnel, intellectuel, esthétique, politique...) à l'altérité, qui tend à prendre une tournure critique dans les réalisations les plus récentes.

Bien que la mondialisation, le tourisme, les médias de masse et l'afflux des arts non occidentaux en Europe ne permettent plus aussi facilement à l'imaginaire de l'altérité de se nourrir des critères de l'exotisme, du rare ou de la nouveauté, c'est encore l'attrait pour l'exotisme qui inspire certains artistes contemporains, dont ceux qui empruntent aussi les

formes de leurs œuvres à la statuaire ancienne des continents africains, américains ou océaniens.

Nicolas Lefebvre, par exemple, associe des objets européens (bassinoire, plateau de balance, cible de tir à l'arc, pied de table, crucifix, tuyau de canalisation...) à des objets non occidentaux (serrure dogon, miroir khmer, monnaie du Niger, ornement papou, coiffe zoulou, moulin à prière tibétain...) dans des assemblages ou sculptures hybrides qui reproduisent la structure formelle des poupées ashanti du Ghana. Ses œuvres renvoient au souci de mettre en lien des époques, cultures et continents divers en exaltant la figure de la déesse-mère, image d'un amour inépuisable, universel et réconciliateur (figures 1 et 2).

Collectionneur fêru d'art précolombien, Claude Parent-Saura, lui, intègre des pièces de tissu chancay à ses sculptures évocatrices de totems, de poupées katchina ou de masques. Se qualifiant lui-même de « primitif contemporain », et porté par une profonde empathie avec les ailleurs et le passé amérindiens, il poursuit depuis des décennies une œuvre se voulant l'expression de son affinité existentielle avec les lointains artistes qu'il révère (figures 3 et 4).

Prenant toutefois le parti de traiter de modalités moins familières, nous faisons ici le choix de mettre l'accent sur quatre artistes qui, à partir de pièces d'art premier, et sans s'inspirer plastiquement d'elles, ont réalisé des œuvres procédant d'intentions différentes et invitant à une réflexion sur l'appropriation. Le premier, Arman, a produit au cours de sa carrière une quarantaine de réalisations en utilisant plusieurs centaines d'artefacts africains dont l'usage apparaît fondamentalement informé par sa passion de collectionneur. Des trois autres artistes considérés, nous ne retiendrons que des installations. Portant le nom de son créateur, *Marc Couturier, Secrets* joue sur la spiritualité baignant la mise en scène d'artefacts australiens qui, extraits des réserves du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie où elle se tint en 2001, offrent des affinités formelles avec certaines de ses créations antérieures. *Intolerance*, de l'artiste hollandais Willem de Rooij, présentée en 2010 dans un musée berlinois d'art moderne et contemporain, évoque des tensions artistiques et sociétales en confrontant des artefacts océaniens et des peintures hollandaises prêtés par diverses institutions muséales. De Kader Attia enfin, on retiendra deux installations intégrant des pièces africaines et qui se veulent une lecture critique et politique des rapports Nord-Sud : *The Repair, from Occident to extra-occidental cultures* (13<sup>e</sup> DOCUMENTA de Cassel, 2012), et *Repair. 5 Acts* (KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2013).

Faire œuvre des œuvres des autres — spécialement quand ces derniers sont non-occidentaux — est un acte potentiellement sujet à polémique et plusieurs des créations présentées en ont effectivement soulevées. Traitées ailleurs<sup>5</sup>, elles ne seront pas plus évoquées ici que ne seront explorés des thèmes relatifs à l'inscription des artistes dans une histoire cumulative visant à en apprécier l'originalité, la créativité ou le potentiel avant-gardiste par exemple. C'est surtout sur les spécificités de l'intégration des pièces d'art premier dans les créations contemporaines européennes que l'on se focalisera, afin de saisir en quoi les objets extra-européens présentent une signification opératoire aux yeux des artistes considérés. Comment sont-ils récupérés, recontextualisés, réappropriés physiquement et intellectuellement ? De quel type de discours deviennent-ils le support ? Comment la part exogène de l'alliage se trouve-t-elle métabolisée de façon inventive jusqu'à parfois disparaître (ou devenir méconnaissable) ou, au contraire, demeurer visible et valorisée ? Telles sont quelques-unes des questions qui traverseront en filigrane les pages suivantes.

**ARMAN**  
(Œuvres « africaines », 1972-2002)

À la fin des années 1950, et annonçant le Nouveau réalisme, Arman « s'approprie le réel » en troquant les pinceaux pour des objets manufacturés. À la manière d'une substance quasi-picturale, il les dispose dans des contenants assimilables au cadre d'un tableau. La quantité et la sérialité avec lesquelles il joue dans ses *Accumulations* relèvent autant de goûts personnels à l'origine de sa passion pour les collections en tout genre, que de traits caractéristiques de cette nouvelle société de consommation qui émerge aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale.

Sortis des usines en pièces détachées, achetés neufs en magasin, ramassés sur les décharges, chinés aux Puces ou prélevés sur ses propres collections, les objets qu'il emploie tout au long de sa carrière récapitulent, par leurs divers sites d'extraction, le cycle de la production, de la consommation et de la destruction de la culture matérielle. Ils y réfèrent aussi par le traitement qu'ils subissent et les modalités de leur disposition. Les détritiques ou vieilleries amoncelés sans soin dans une boîte et un piano brisé ou brûlé évoquent la fin de vie de l'objet, tandis que des tubes de peinture intacts coulés dans le plexiglas et des accumulations de fers à repasser flambant neufs alignés sur un présentoir suggèrent la production en série, l'emballage plastique et les rayonnages de supermarché<sup>6</sup>.

Reflète de son temps, l'œuvre d'Arman participe d'une recherche sur l'identité ou l'essence d'un objet toujours choisi pour ses propriétés « organiques » ou formelles. L'accumulation peut tout aussi bien le dissoudre en le fondant dans une totalité qu'en faire ressortir ses qualités individuelles de chose. Les soixante siphons rangés sur une étagère (À *vos rangs, Fizz*) laissent percevoir à la fois les différences qui les singularisent et leurs caractéristiques partagées. Brisé, découpé ou greffé à d'autres, un violon reste un violon dans les mains d'Arman, de même qu'un fauteuil calciné, et en quelque sorte épuré, demeure un fauteuil. Tailler des objets en tranches, les fracasser au sol ou les soumettre à la combustion répond à la volonté de révéler leurs faces cachées ou leurs entrailles — comme celles des voitures ou moteurs de démonstration en coupe qui fascinaient tant Arman enfant, dans les expositions universelles.

L'objet, chez lui, est toujours fonctionnel : outil, ustensile, arme, instrument de musique, élément mécanique. Il est aussi de confection occidentale dans la très grande majorité des cas. Arman, toutefois, a créé plus d'une quarantaine d'œuvres à partir d'objets africains accumulés, mis en boîte, coulés dans le plexiglas, soudés ou découpés. Rarement évoquées dans les ouvrages consacrés à l'artiste ou montrées dans les rétrospectives, elles donnèrent lieu à une exposition spécifique à la galerie Beaubourg de Vence en 2002, trois ans avant la mort d'Arman. Son titre, *Africarmania*, est un clin d'œil à la passion dévorante de l'artiste pour un art dont il fut un grand collectionneur.

Les artefacts africains auxquels Arman a recours et parmi lesquels ne figure aucun article moderne, hybride, recyclé ou associé à l'environnement quotidien en Afrique, évoquent moins leur terre ancestrale que les goûts des Occidentaux. Liés au rituel (masques, statuettes, « fétiches »), au pouvoir (sceptres et bas-reliefs des palais royaux) et à la guerre (massues) ou encore finement sculptés (sièges) et ornés de motifs anthropomorphes (poules de métier à tisser, flûtes), ils relèvent précisément des catégories prisées par les collectionneurs. Depuis d'authentiques pièces archéologiques de l'ancienne civilisation nok issues de ses propres collections jusqu'aux lance-pierres à petit prix fabriqués pour les touristes et commandés en nombre à un marchand africain, ils couvrent la gamme des objets qui circulent sur les différents marchés de l'art africain « traditionnel ». Ils proviennent tous

de régions ayant les faveurs d'Arman collectionneur et appartiennent pour l'essentiel à des types d'objets dont il aimait la plastique.

Datée de 1972, la première de ces œuvres, *Accumulation d'âmes*, fige dans le polyester des masques dan de Côte d'Ivoire, soit des objets par lesquels il débuta sa propre collection au milieu des années 1950. Arman qui vendit une partie de celle-ci en 1972 à l'Hôtel Drouot la glissa parmi les lots. C'est cette œuvre et non une pièce africaine qui fut choisie pour illustrer la couverture du catalogue de la vente. Elle resta sans suite pendant plus de quinze ans, jusqu'à ce qu'en 1989 Arman dispose dans une table en plexiglas des dizaines de statuettes ibedji (*Multiple Twins*, figure 5) prélevées sur la collection du marchand d'art Pierre Nahon. « C'est une accumulation, c'est mon œuvre ! », s'exclama-t-il<sup>7</sup>. Il ne cessa alors de travailler à partir d'objets africains, créant entre une et sept pièces par an entre 1992 et 2002.

Les années 1990 sont marquées, dans l'art, par l'expansion des pratiques d'appropriation ou de recyclage<sup>8</sup>. La notion de la mort de l'auteur a fait florès. Convaincus de vivre dans un monde où tout a déjà été dit et accompli, photographes, peintres, plasticiens et vidéastes créent à partir des œuvres de leurs prédécesseurs ou de leurs contemporains. En phase avec cet air du temps mais de manière alors inédite dans le champ de l'art, Arman (qui fut exposé très tôt aux prémises de ces idées grâce à sa fréquentation de Marcel Duchamp et d'Andy Warhol, et plus largement de la jeune scène artistique new-yorkaise au début des années 1960) s'approprie donc physiquement les œuvres d'artistes ou d'artisans non occidentaux pour les transformer en matériaux de création.

En France, cette décennie fut aussi celle où, pendant que l'entrée des arts primitifs au Louvre et la création d'un musée spécialement dédié à ces arts font débat, la mode, la décoration intérieure et la publicité s'inspirent librement d'un « art ethnique » par ailleurs largement diffusé sous forme de bibelots bon marché. En utilisant des artefacts africains en lieu et place d'objets manufacturés occidentaux, Arman semble s'amuser avec l'idée que les biens de consommation sont autant devenus nos fétiches que l'art africain est devenu un bien de consommation — presque — comme les autres.

Des évolutions internes à l'œuvre d'Arman jouèrent aussi un rôle important. À la fin des années 1980, il s'inspire d'artistes comme Jeff Koons, Ashley Bickerton, Allan MacCollum et Haim Steinbach<sup>9</sup> pour créer des modules de présentation compartimentés (aluminium ou plexiglas) et développer de nouvelles stratégies accumulatives. Nommées *Accumulations de collections* ou *Accumulations fondamentales*, les séries qui en résultent s'assimilent à des étagères où sont exposées des dizaines d'objets identiques ou similaires (cafetières, fers à repasser, ventilateurs, lampes de bureau...) rangés individuellement dans des casiers. L'œuvre se fait réflexion accrue sur la collection et se nourrit des collections mêmes de l'artiste qui recycle ainsi des ensembles de vieux postes de radio (*La Dame de Shangai*) par exemple, mais aussi de poulies de métiers à tisser (*Collection*, figure 6), de statuettes shango ( *Icônes*, figure 7) ou de sculptures nok (*Museum Case*, figure 8) ; des ensembles dont il a choisi de se séparer sans qu'ils puissent être dissociés de son nom ni désunis, en les métamorphosant en œuvres d'art contemporain.

Notons enfin qu'on observe deux pics de production des pièces intégrant des artefacts africains : le début des années 2000 où Arman prépare ainsi *Africarmania* ; et 1995-1996, soit les deux années où se monte et s'ouvre à Marseille *Arman et l'art africain*, l'exposition itinérante (Paris, Cologne, New York) qui le consacre comme un grand collectionneur en présentant près de deux cents de ses plus belles pièces. Tandis qu'il dévoile à un large public la qualité de son regard « créateur » de collectionneur, il recycle en œuvres à son nom des parties moins prestigieuses de sa collection, fait de même avec les collections de certaines de ses relations, et fabrique encore de l'art contemporain avec des copies africaines pour



touristes qu'il se plaît à mutiler comme s'il séparait le bon grain de l'ivraie. Tout à l'art africain, Arman semble enfin parvenu à concilier collection et création, deux passions qui rivalisèrent à une certaine période de sa vie et lui firent craindre un temps de devoir renoncer à l'une ou à l'autre<sup>10</sup>.

Arman n'a pas soumis les artefacts africains au bris, au feu et à l'inclusion dans du béton, probablement parce que leurs propriétés constitutives ne s'y prêtaient guère. Il semble toutefois s'être employé à les traiter comme les autres objets, en les pliant à une large gamme de son répertoire d'actions et de formes : accumulations dans des boîtes et casiers variés, découpes d'objets, inclusions dans le polyester, « transculptures » créées par l'hybridation d'objets disparates, ou encore sculptures cylindriques, murales, en « cascade » et en « avalanche » faites d'objets reliés ou soudés. Souvent ludiques, voire triviaux, et fondés sur des calembours, les titres donnés aux œuvres ainsi constituées ne les démarquent pas de la masse de sa production.

Si les procédés et titres sont comparables, l'effet visuel, lui, ne l'est guère. Pareillement empilés en « cascades », les sièges ashanti (*La Chute des cours*, figure 9) et les fauteuils de style voient leurs différences non pas réduites mais augmentées par le principe de l'accumulation qui confère aux objets une sorte de « réalité au carré »<sup>11</sup>. De sobres masques ibo (*L'Est bo l'Ibo*, figure 10) ne sont pas formellement réductibles à des cafetières en aluminium (*Khyber Pass*, figure 11) ou à des fers à repasser (*100 000 watts*). Présentés dans des casiers, les seconds apparaissent à l'œil comme des répétitions du même motif en se fondant en une seule image plane, tandis que les premiers ne cessent de se manifester dans leur singularité, leur composition d'ensemble faisant ressortir la variété de leurs motifs graphiques aux tons contrastés. Exubérants, les masques perlés du Cameroun aux couleurs vives (*Enfileurs de perles*, figure 12) sautent aux yeux de leurs regardeurs, comme si leur installation dans un présentoir compartimenté renforçait leur individualité, leur relief, leur « énergie prête à exploser »<sup>12</sup> ; soit tout ce qui résiste, en eux, aux tentatives de les transformer en tableau ou de les faire entrer dans un cadre. Les massifs masques mendé (*Mendéserrés*, figure 13) rassemblés au centre d'une boîte en bois où on croirait les voir se serrer les uns contre les autres semblent s'être échappés des cases visuelles formées par les tiges de bois servant à les fixer. Tranchée en quatre et soudée à un cor d'harmonie coupé en deux — selon le principe des « transculptures » faites à partir de reproductions de statues antiques —, la tête en bronze du Bénin (*Panaché au Bénin*, figure 14) impose la force de son regard et de son expression faciale. Arman exalte, dans ces créations, la puissance formelle et l'effet de présence de l'art africain.

Encore plus singulier apparaît l'assemblage de masques punu qu'il a composé en utilisant la technique, ailleurs employée pour des bustes de Lénine, consistant à enclore un visage (ici un masque de qualité) dans son homologue coupé en deux (pièce mineure ou copie). Nommée *Les Révélations* (figure 15), cette œuvre émouvante qu'il faillit conserver<sup>13</sup> porte bien son nom qui, suggérant le mystère et son dévoilement, exprime en un raccourci saisissant à la fois la fonction initiatique du masque, la fascination du collectionneur pour le rituel ou le sacré, et l'obsession de l'artiste pour la quête de l'essence plastique de l'objet. Recouvert de bleu Klein et coupé longitudinalement en deux, comme un violon passé avant lui entre ses mains, un grand buste makondé aux seins et ventre proéminents (*Fertility*) amplifie l'idée de fécondité associée à cet accessoire de danse. Autrement dit, des procédés artistiques sémantiquement neutres *a priori* mais appliqués à des pièces africaines font ressortir des aspects de leurs usages ou significations autochtones. Ces œuvres sont d'autant plus originales dans le travail d'Arman que la volonté de contextualisation des objets, africains ou non, lui est généralement étrangère.

À l'opposé des *Révélations* et de *Fertility*, masques, statuettes et têtes sculptées enfermés dans des boîtes en plexiglas superposées ou placées côte à côte (*Nok Nok Who's There*, figure 16 ; *Sans titre*, figure 17 ; *Collection*, figure 6) les transforment en objets de désir et de pure contemplation, loin, très loin de ce qu'elles furent pour leurs créateurs. Offertes aux regards sous tous leurs angles, ces icônes restent pourtant inaccessibles dans leurs écrans transparents qui, tels des écrans invisibles, les séparent des spectateurs en quelque sorte condamnés à leur tourner autour, à l'instar des visiteurs de musée confrontés aux chefs-d'œuvre enfermés chacun dans des vitrines. L'usage de boîtes ou d'étagères métalliques sombres pour les plaques et bustes en bronze du Bénin (*Palais de bronze*) et pour les sculptures nok (*Museum case*, figure 8) accentue visuellement l'ancienneté des objets, souligne l'anthropomorphisme et surtout l'individualité de pièces formant pourtant série, tout en véhiculant l'idée de confinement associée à la collection, qu'elle soit privée ou publique. Arman se sert également des présentoirs pour jouer avec les références visuelles. Le tourniquet métallique qui tient lieu de support aux terres cuites kalaba de *Manège* (figure 18) présente un air de ressemblance aussi bien avec le *Porte-bouteilles* (1914) de Duchamp qu'avec le dispositif d'exposition de poteries dans la galerie africaine du British Museum.

Arman a adapté à l'art africain le principe des *Accumulations en relation* qui présentent, dans une boîte divisée horizontalement en deux, des objets associés par l'usage comme des machines à écrire et des ramettes de papier ou des moulins à café et des cafetières. Il l'a transformé de façon ludique en utilisant cette fois non pas deux types d'objets mais des objets coupés en deux, en l'occurrence des statuettes ibibio du Nigéria dont les têtes tranchées trônent sur l'étagère sombre du haut d'une boîte en bois, tandis que les corps se détachent sur le fond blanc de la partie inférieure (*Voix muettes*, figure 19). C'est probablement la spécificité de la bouche de ces statuettes, prolongées d'un trait évoquant leur musèlement, qui l'incita à les décapiter. « Elles voulaient dire quelque chose... elles ne diront plus rien, leurs voix sont dans l'obscurité », écrit Arman<sup>14</sup>, comme si l'œuvre évoquait les mystères attachés aux significations des artefacts rituels ou l'incapacité des copies et des faux à se faire les témoins de leur culture.

Dans cet acharnement d'Arman à abîmer ou à détruire certains objets africains qu'il soude, morcèle, tranche, décapite, hybride à d'autres ou fige à jamais dans le polyester, on peut voir un simple équivalent de l'énergie jubilatoire qu'il déploie à massacrer des pianos, réduire des violons en miettes ou transformer des fauteuils en carcasses calcinées pour découvrir ce qu'ils ont dans le ventre et jouer avec leur identité. On peut y voir aussi un malin plaisir à mutiler des pièces médiocres ou des copies heurtant son sens aigu de l'authenticité et de la qualité, comme lui-même le concède<sup>15</sup>. Mais on pourrait encore y décèler une certaine expression de l'esprit d'accaparement lié à la pratique de la collection et de la soumission des objets aux catégorisations, ordonnancements, plaisir esthétique et projections de leur nouveau détenteur : soit autant d'éléments également en jeu dans la pratique artistique d'Arman<sup>16</sup>.

**MARC COUTURIER**  
(*Secrets*, 2001)

Le sens conféré à la présence d'artefacts exogènes dans les créations de Marc Couturier ne s'appréhende qu'en regard de l'inspiration colorant avec constance la totalité de son œuvre et la portant vers la spiritualité et l'épuration. On commencera par en dresser ici un bref rappel à travers l'exemple de quelques-unes de ses productions, avant de s'attarder plus longuement sur l'usage que cet artiste fit d'objets empruntés aux Aborigènes d'Australie dans une exposition présentée en 2001 à Paris.

Peintre et sculpteur, Marc Couturier se fit connaître sur la scène artistique française lors de la première biennale de sculpture de Belfort (1985). Intitulée *Barque de Saône* (figure 20), son installation accueillait les visiteurs à leur entrée dans l'église du monastère de Brou (Ain). Ce complexe religieux, monument du gothique flamboyant, fut édifié au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Le choix de l'endroit n'est pas anodin. Le type de recueillement auquel il appelle alors n'est plus celui des anciens moines qui arpentaient ses trois cloîtres mais celui seyant à la contemplation des collections qu'il abrite. Relique d'une ancienne embarcation utilisée par les passeurs pour faire traverser la Saône, la demi-barque sombre de Marc Couturier, suspendue contre un miroir qui la rend visuellement à son intégrité première, semble flotter sur l'air tandis que c'est à l'eau qui en baigne le fond qu'elle fait désormais office de passeur.

De Marc Couturier, on connaît le goût pour les « redressements » (figure 21), ces objets dont le sens en quelque sorte accidentel ne doit rien à la main de l'homme mais tout à son imagination ; objets dont l'existence n'est souvent qu'un rebut et dans lesquels la forme ou l'aspect amène à percevoir – pour qui sait les débusquer – des figures diverses. À certains, il donne statut de « petits théâtres » (*theatrini*) (figure 22) où se reflète le spectacle du monde. Disposés comme autant de tableaux, des fragments de douelles de tonneaux font ainsi deviner des paysages, un phare dans le brouillard, un lever de soleil, une atmosphère orageuse ou printanière. Couturier ne crée ni ne modifie vraiment. Il se contente de rendre visible, d'inciter l'œil à inventer ou à rendre justice à ce qui est déjà, par exemple en faisant s'inviter des constellations célestes dans les taches d'une feuille d'aucuba. Le banal, la trace, l'insignifiant ou l'infime peuvent ainsi rejoindre le cosmologique, et l'essence poétique des choses ténues se révéler à travers de surprenantes connivences, « d'autres apparentements », dirait Henri-Claude Cousseau<sup>18</sup>.

Dans *Magiciens de la terre*, l'exposition qui se tint en 1989 au Centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, la « sculpture » *Lin, verre, or* de Marc Couturier jouait sur la transparence et la lumière. La même année, dans une galerie de Nantes, il exposa une œuvre intitulée *Croix*, constituée de cinq cadres de verre disposés en forme de croix et enserrant une grande plaque ronde de pain azyme. C'est aussi une croix, immense, dorée à la feuille, qu'il conçut pour le chœur de la cathédrale Notre-Dame de Paris, croix en bois recouverte à la feuille d'or et surmontée d'une gloire suspendue à l'horizontale, mince lame de bois dorée à l'or blanc.

En dehors des vitraux et de l'autel qu'il réalisa dans des églises<sup>19</sup>, Marc Couturier créa des installations dans un temple de Kyoto et dans une synagogue lorraine du XIX<sup>e</sup> siècle. Au sein de l'exposition *La Beauté*, à Avignon en 2000, il présenta une installation autour des feuilles sacrées de l'arbre d'un monastère tibétain – prêtées pour l'occasion, supposées porter naturellement l'image du Bouddha et mises à se réfléchir dans une flaque d'eau noire. Ailleurs, dans une galerie parisienne, il exposa d'autres gloires dorées à la feuille d'or ou d'argent et paraissant flotter dans la lumière.

Assumant de façon atypique sa personnalité d'artiste catholique croyant, Marc Couturier élabore une œuvre poétique pénétrée des notions de signe, de trace, de grâce, d'intemporalité et d'apesanteur. Ses créations, qui jouent sur l'immatériel et le mystère, tiennent pour ainsi dire d'une allusion. Elles sont promesses de dévoilement ou indicibles effets de présence, et font coïncider dans l'espace le tangible et l'impalpable, l'objet et son aura.

C'est cette même approche qui fut au principe de l'installation *Marc Couturier. Secrets*, proposée en 2001 par ce qui, à Paris, s'appelait alors le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO). Yves Le Fur, conservateur dans ce musée et qui avait rencontré Marc Couturier l'année précédente à Avignon, en impulsa l'idée et fut le commissaire de l'exposition.

Pour cette installation, il lui suggéra d'utiliser des pièces provenant des populations aborigènes d'Australie et empruntées aux collections du musée. Connus sous le nom vernaculaire de *tjurunga*, ces objets se présentent sous l'aspect de pierres plates ou de plaques de bois le plus souvent oblongues et incisées sur les deux faces de dessins stylisés<sup>20</sup>. Selon les conceptions aborigènes anciennes, tout individu, avant même sa naissance, se trouve associé à un *tjurunga* particulier qui abrite un « esprit-enfant » et le relie à l'époque mythique des commencements. Seuls, les hommes initiés sont habilités à voir et à manipuler ces objets conservés dans des creux naturels de l'environnement faisant office de centres totémiques : grottes, troncs d'arbre, fissures rocheuses<sup>21</sup>. Un interdit rigoureux frappe l'accès à ces lieux pour les femmes, les non-initiés et quiconque n'est pas affilié au centre totémique correspondant.

Au MNAAO, bien qu'un panneau à l'entrée de la salle d'exposition ait évoqué succinctement le rôle traditionnel des *tjurunga* dans leur contexte local, l'installation de Marc Couturier ne se voulait aucunement une exposition ethnographique sur le sacré chez les Aborigènes australiens. Selon un dispositif scénographique cher à l'artiste, les objets au nombre de cinq étaient présentés horizontalement sur la tranche, une extrémité contre un panneau blanc, l'autre dirigée vers les spectateurs à hauteur des yeux (figure 23 MANQUANTE). Sur le devant, une zone semi-circulaire tracée sur le sol et matérialisée par une corde tendue enjoignait aux visiteurs de respecter une certaine distance.

Ce même dispositif était symétriquement reproduit à l'autre bout de l'immense salle d'exposition longue d'une cinquantaine de mètres et d'une dizaine de large. Lors de la traversée de cet espace, le regard qui se portait vers le plafond quand on levait la tête découvrait une succession de sept rondes éclairées par des verrières colorées d'un brun rougeâtre marqué d'éraflures (figure 24) appliquées par l'artiste et laissant deviner des astres, assimilés aux feux de camp des grands ancêtres par les Aborigènes. Rappelant la teinte du désert central australien, la lumière rouge filtrant du toit variait d'intensité selon l'heure et les conditions météorologiques. Yves Le Fur indique que Marc Couturier aima cette idée d'un renversement consistant, selon ses mots, à « mettre le ciel dans la terre »<sup>22</sup> en plaçant la nudité au sol et en situant du côté de la voûte les sortes de paysages dessinés par les éraflures des rondes. Les pas de ceux qui parcouraient cette sorte de vastitude dépouillée résonnaient de manière inhabituelle en arrivant à la verticale des rondes, et l'impression d'étrangeté se trouvait renforcée par le son lancinant de rhombes invisibles (figure 25)<sup>23</sup>. Contre l'un des murs de la salle, l'artiste avait réalisé un « redressement » en soulevant une planche qui cachait un vieux bloc en béton dont le dessus était couvert de restes de mosaïque, de traces de sillons de colle et de matériaux divers. La surface pouvait évoquer un paysage de désert comme un immense espace vu d'avion et le parallélépipède constitué par ce bloc éclairé d'une certaine manière formait une sorte d'autel.

Aux deux bouts de la salle, le dispositif d'éclairage permettait de n'apercevoir que l'ombre portée des objets sur le mur. Baignés de lumière, les *tjurunga* se dérobaient ainsi au regard tout en s'offrant à lui : plus on s'approchait d'eux et moins on les voyait. Selon le commentaire qu'en fit Yves Le Fur :

*« L'énigme de ce que l'on voit de loin, n'est toujours pas élucidée en se rapprochant... On croit d'abord à quelque chose comme des déchirures, puis à des figures tracées, et à mesure qu'on se dirige vers l'objet cet objet se dérobe. Le jeu des ombres portées va aussi dans ce sens-là. Selon la façon dont le visiteur se déplace, les objets de longueurs pourtant très inégales se joignent pour ne faire qu'une seule ligne, se séparent au contraire les uns des autres en évoquant un vol d'oiseaux ou tendent à apparaître en trois dimensions »<sup>24</sup>.*

C'est bien le « secret » de ces objets qui était ainsi très littéralement placé en pleine lumière sur le devant de la scène, l'éclairage tenant lieu ici de procédé d'occultation pour donner à sentir l'insaisissable nature des *tjurunga*. Le visiteur les savait proches, à portée de vue, tout en ignorant pourtant s'ils se trouvaient vraiment là, comme s'il suffisait moins au secret d'exister que de montrer qu'il existait, de se manifester tout en se refusant à la révélation.

Dans le même temps, toutefois, l'installation pouvait amener les visiteurs à se demander si des objets étaient bien présents, et quels objets. Il aurait pu n'y en avoir aucun ou seulement d'insignifiants. En cela résidait éventuellement un autre mystère ; une possibilité aussi : celle qu'il n'y ait rien d'exposé ou rien digne de l'être. De fait, interrogé sur la réaction des visiteurs, Yves Le Fur observa :

*« Il y a des gens qui n'osent pas entrer. Ils voient qu'il y a des choses mais n'osent pas franchir le seuil parce que ce dépouillement les déconcerte. D'autres s'avancent vers l'un des fonds de la salle, mais au lieu de faire ensuite le parcours pour aller de l'autre côté, ils reviennent vers la porte et s'en vont, convaincus qu'il n'y a rien à voir »<sup>25</sup>.*

Dans ces conditions, il y avait place encore pour une autre interrogation : le « secret » annoncé par le titre de l'installation était-il perçu comme tel ? Les visiteurs en soupçonnaient-ils au moins la réalité, eux dont la plupart ignorait jusqu'à l'existence des *tjurunga*, désormais relégués dans les réserves du musée au prétexte que leur caractère sacré excluait leur exhibition devant des non-initiés ? Le public, d'ailleurs, ignorait probablement qu'il l'ignorait car cette mise sous séquestre des objets n'était pas même portée à sa connaissance. Un texte affiché à l'entrée pour évoquer leur signification culturelle indiquait que leur présentation muséographique contrevenait au respect des coutumes aborigènes, mais ne mentionnait pas le fait que les *tjurunga*, préalablement exposés dans le musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, avaient été discrètement – on n'ose dire « secrètement » – remis sous la pression de plaintes dénonçant l'illégitimité de telles « appropriations culturelles »<sup>26</sup>. Sans complaire aux injonctions de confiscation et suivant un ironique tour de force artistique, l'installation *Secrets* les mit au jour sans pour autant les dévoiler.

Plutôt que le souvenir d'objets appréhendés dans leur pure matérialité, comme il est habituel au sortir d'un musée, cette installation devait laisser aux visiteurs la mémoire de sensations étrangères à leur ressenti familier. À travers cette expérience perceptuelle, il s'agissait en somme de leur montrer qu'on ne peut pas tout voir « seulement avec les yeux »<sup>27</sup> et de leur faire éprouver émotionnellement quelque chose de la sacralité en présence. Un goût primitiviste aurait pu amener un artiste différent à suggérer l'impression de mystère en

plongeant les objets dans la pénombre. Marc Couturier, lui, prit le parti inverse de les baigner de lumière, mais d'une lumière qui les soustrayait à la vue.

Ceux des visiteurs qui se détournèrent avec perplexité ou déception d'une salle d'exposition promettant du mystère mais apparemment vide témoignèrent ainsi de la difficulté du public des musées à concevoir d'autres attentes que celles de la contemplation de vitrines. En transgressant les conventions de la représentation muséographique ordinaire pour mieux donner à sentir de la présence dans de l'absence, l'artiste travailla à susciter, autour des *tjurunga*, une idée du sacré que la simple vision de leur matérialité aurait été impuissante à communiquer aux visiteurs. De fait, admettre que l'esthétique de ces artefacts spécifiques soit dépourvue d'intérêt – de celui que l'on prête en général aux productions exotiques – n'est pas dénigrer leur valeur. À l'inverse, ce constat s'avère même ethnographiquement signifiant, qui amène Marika Moisseeff, une anthropologue leur ayant consacré plusieurs études, à écrire que « plus leur apparence confine à la banalité, plus elle les prédispose au rôle représentationnel exceptionnel qu'ils sont appelés à jouer : une pierre ou un morceau de bois signifie nécessairement davantage *dans le cadre rituel* que ne le suggérerait son apparence immédiate ». Les *tjurunga* participent ainsi de cette « logique paradoxale » énoncée par l'auteure : « on montre pour mieux dissimuler et, ce faisant, on crée du sens »<sup>28</sup>. De Marc Couturier, on pourrait dire qu'il fit exactement le contraire, lui qui choisit d'invisibiliser les objets pour mieux donner à en comprendre la valeur.

Ce sont les correspondances formelles et spirituelles perçues entre les *tjurunga* australiens et les lames (figure 26) affectionnées dans nombre de ses installations qui l'amènèrent à faire œuvre avec l'œuvre des autres. Le mystère et la spiritualité liés pour lui aux artefacts australiens, il les transposa dans un dispositif de monstration dématérialisante, transformant pour ainsi dire chaque objet en ombre de lui-même<sup>29</sup> – ou en sa seule émanation sonore dans le cas de ces autres lames, les rhombes, qu'on entendait sans les voir. D'une certaine façon, il joua aussi à confronter la fragilité ou l'éphémérité de l'éclairage et la permanence symbolique attachée à des artefacts référant aux commencements mythiques de l'humanité.

En souhaitant évoquer quelque chose du sacré d'une culture, l'artiste s'abstint certes de verser dans le primitivisme mais il procéda aux antipodes de ce qui aurait fait sens pour des Aborigènes – son usage des artefacts exogènes restant en l'occurrence profondément tributaire d'un imaginaire occidental. Pour autant, il évita tout agencement susceptible d'être rabattu sur un symbolisme familier aux visiteurs. Ainsi, explique Yves Le Fur<sup>30</sup>, le choix de fixer les *tjurunga* sur leur face plutôt que sur la tranche aurait créé, sous le même éclairage, un effet d'auréole porteur de connotations christiques qu'il s'agissait d'éviter ; tout comme il prit soin de décaper l'aspect de vitrail des premières rotondes qu'il avait teintées. Le fait que cette installation ne se soit pas davantage voulue ethnographique et que Marc Couturier l'ait conçue comme une forme d'appropriation assumée rend compte, précisément, de son apport artistique spécifique.

**WILLEM DE ROOIJ**  
(*Intolerance*, 2010)

En 2010, l'artiste néerlandais Willem de Rooij crée une installation intitulée *Intolerance* dans une salle de la Galerie nationale de Berlin, musée dédié à l'art moderne et contemporain. Elle se présente comme un long mur blanc dont les deux faces sont creusées de niches rectilignes protégées de vitrines où se trouvent exposés, solitairement ou par groupes de deux ou trois, des artefacts hawaïens en plume datant des XIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (figure 27). Effigies divines manipulées lors des rituels, mais aussi capes, manteaux et casques portés par les chefs polynésiens lors des cérémonies et des combats guerriers, ces treize objets recouverts de minuscules plumes rouges, jaunes ou noires relevaient localement de la sphère du sacré. L'éclairage des vitrines et les sobres dispositifs de présentation de ces objets polynésiens évoquent le *white cube* de la galerie d'art.

Entre les niches, et dans une pénombre relative, sont accrochées à des cimaises seize toiles de Melchior d'Hondecoeter (1636-1695), un artiste animalier hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle ayant une prédilection pour les oiseaux (figure 28). Traités de manière réaliste, ces oiseaux appartiennent à des espèces communes ou domestiques mais aussi ornementales et exotiques, à l'instar des pélicans, grues, perroquets et perruches importés à l'époque depuis les territoires exploités par les compagnies néerlandaises des Indes orientales et occidentales. Le peintre qui associe souvent au sein d'un même environnement naturel des oiseaux originaires de plusieurs continents, aime les représenter dans des scènes conflictuelles illustrant parfois fables ou proverbes.

À la manière d'un conservateur audacieux, Willem de Rooij confronte ainsi deux groupes d'objets d'art anciens issus de sociétés situées aux antipodes l'une de l'autre et que les institutions muséales n'exposent jamais conjointement : d'un côté, des artefacts extra-européens prêtés par des musées ethnographiques ; de l'autre, des toiles de l'un des maîtres de l'Âge d'or hollandais provenant de musées des beaux-arts. Le temps de l'exposition, ces œuvres authentiques présentées sans cartel se donnent à voir à la fois pour elles-mêmes et comme la composante principale de l'œuvre d'un artiste du XXI<sup>e</sup> siècle qui signe l'ensemble formé par ses soins.

*Intolerance* s'accompagne d'un luxueux catalogue en trois tomes que Willem de Rooij tient pour partie intégrante de l'œuvre. Outre un volume consacré à l'installation avec des contributions d'historiens d'art et de l'artiste lui-même, il comprend une publication complète de l'œuvre picturale de Melchior d'Hondecoeter ainsi qu'un catalogue raisonné des objets hawaïens en plume, tous deux rédigés à la demande de l'artiste par des spécialistes du sujet. Histoire de l'art, histoire sociale et politique des Pays-Bas, ethnologie des îles Hawaï : la richesse informative du catalogue contraste fortement avec l'absence de contextualisation des objets de l'installation.

*Intolerance* n'est pas la première création de Willem de Rooij à rapprocher des œuvres d'art hétérogènes, ni à jouer sur l'ambiguïté entre création artistique et geste curatoriale, ni à faire référence à Melchior d'Hondecoeter. Sur le modèle scénographique de la galerie d'art, trois de ses installations antérieures présentaient les œuvres d'artistes contemporains utilisant divers médiums. Elles empruntaient leurs titres (*Birds*, *Birds in a Park*, *The Floating Feather*) à des peintures du maître hollandais par ailleurs reproduites sur les cartons d'invitation. Pour Willem de Rooij, « ces images d'oiseaux d'espèces très différentes luttant pour l'espace au sein du même cadre pictural »<sup>31</sup> sont devenues emblématiques de ses propres créations.

Souvent fondées sur l'appropriation et la rencontre du disparate, ces dernières interrogent notamment les conventions de la représentation ainsi que certaines tensions internes à l'art et à la société.

Dans ses réalisations, Willem de Rooij pratique la mise en tension des questions qui ont agité l'histoire de l'art. Une œuvre doit-elle (peut-elle) être produite, appréciée et interprétée en tant qu'objet autonome, coupé de la réalité et répondant à la seule logique artistique interne à son médium, suivant la position du critique américain Clement Greenberg, promoteur du formalisme comme méthode critique et défenseur du modernisme et de l'art abstrait ? Ou bien vaut-elle surtout pour ses références à d'autres œuvres ou à des phénomènes relevant des domaines culturels, sociaux ou politiques — au point que ses propriétés perceptives voire sa réalité matérielle puissent être jugées secondaires —, ainsi que le revendiquent nombre de mouvements contemporains, dont ceux fondés sur l'appropriation ? Willem de Rooij a produit par exemple des œuvres saturées de références artistiques et sociétales (*Mandarin Ducks*, film réalisé avec Jeroen de Rijke et présenté à la Biennale de Venise en 2005) afin de viser — selon ses propres termes — un « point d'épuisement de la référentialité »<sup>32</sup>. Mais il a aussi testé la capacité des spectateurs à résister à la tentation de trouver des références politiques aux œuvres les plus abstraites ou les moins référentielles *a priori*, comme un simple bouquet formé de la réunion de deux brassées de tulipes noires et blanches (*Bouquet VI*, 2005).

Dans *Intolerance*, Willem de Rooij a dissocié l'œuvre physique (l'installation) des références (le catalogue). Plutôt que de s'appuyer sur des documents déjà existants, il a fait produire ces références par des spécialistes afin qu'elles deviennent une « composante immanente »<sup>33</sup> de son œuvre.

L'installation peut se comprendre comme une mise en échec du formalisme. La résistance cognitive du spectateur à apprécier sur la base de critères purement artistiques des objets anciens que tout semble opposer, et dont la juxtaposition accentue encore la décontextualisation<sup>34</sup> et l'effet d'étrangeté, le conduit à chercher des liens entre eux et des référents extérieurs susceptibles d'expliquer leur association, aujourd'hui, dans un temple de l'art moderne. Elle l'incite donc aussi à s'interroger sur les intentions de l'artiste et à laisser agir sa propre subjectivité, contrairement à ce que prônait Clement Greenberg.

Les allusions au modernisme, dont le critique américain proposa une définition canonique, sont potentiellement nombreuses dans l'installation. De couleurs sombres, représentatives, narratives et illusionnistes, les peintures hollandaises peuvent suggérer l'académisme dont s'est affranchi l'art moderne en trouvant dans les arts primitifs matière à confirmer ses intuitions. Les artefacts hawaïens qui relèvent précisément de ces arts se signalent, eux, par l'absence de réalisme des sculptures aux têtes grimaçantes (figure 29), ainsi que par la planéité et les motifs graphiques colorés des vêtements de plume (figure 30), évocateurs de l'art moderne et de l'abstraction. Ils tiennent lieu par excellence de formes d'art non réductibles à des objets visuels et dont le sens dérive du contexte. Plumes peintes d'un côté et matériellement présentes de l'autre : les deux catégories d'objets laissent encore à penser le rapport entre représentation et réalité en renvoyant peut-être à l'affirmation de Clement Greenberg selon laquelle un objet collé sur une surface n'est pas plus « réel » que son imitation picturale.

La question, éminemment moderniste, de la tension entre la bi- et la tridimensionnalité affleure aussi dans l'installation et ses effets d'illusion. Le positionnement des artefacts dans des niches protégées de vitres alignées sur les toiles hollandaises « dépouille ces objets de leur spatialité » et leur confère une sorte de planéité optique, tandis que le mur se donne pour le seul objet tridimensionnel de l'installation<sup>35</sup>. Cette illusion de planéité qu'il revendique,



Willem de Rooij l'explique par son souhait d'assimiler le mur à un « collage tridimensionnel », de retrouver l'effet des collages en papier ébauchés lorsqu'il avait commencé à penser ensemble toiles hollandaises et artefacts hawaïens en rapprochant leurs reproductions<sup>36</sup>. Or, selon Clement Greenberg, le collage pratiqué simultanément par Braque et Picasso fut un tournant majeur dans l'évolution du cubisme, et plus largement du modernisme au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est lui qui permit d'intégrer la tridimensionnalité à la peinture en détachant la profondeur fictionnelle de l'image de la représentation des objets. C'est encore lui qui stimula un nouveau genre de sculpture (initié par la guitare en papier plié de Picasso) caractérisé, à l'inverse, par l'intégration de la bidimensionnalité à la sculpture. Dans *Intolerance*, collage et illusion de profondeur sont aussi évoqués par les objets d'art eux-mêmes : les sculptures hawaïennes, parce que les plumes semblent collées à leur surface ; les peintures hollandaises, puisque certaines sont en *trompe-l'œil*.

« Combiner et sélectionner des images donne l'impression de couper un film, de faire du montage », observe Willem de Rooij<sup>37</sup> qui a emprunté le titre de son installation au célèbre film de D. W. Griffith (1916). De façon inédite à l'époque, ce film entremêle quatre récits empruntés à différentes époques et régions du monde (la chute de Babylone, la Passion du Christ, les massacres de la Saint-Barthélemy, les conflits sociaux dans l'Amérique en 1914) afin de susciter des parallèles et de dénoncer le caractère universel de l'intolérance. Dans le cinéma comme dans les arts en général, le montage consiste à combiner des éléments disjoints, disparates, voire dissonants — en raison de leur inscription spatiale et temporelle ou de leurs registres de significations —, afin de créer entre eux une relation dynamique.

Cette procédure, dont relève *Intolerance*, convie le spectateur à penser ensemble les deux types d'objets mis en coprésence et à leur chercher des analogies extra-artistiques, en faisant notamment appel aux textes du catalogue qui les contextualisent. C'est d'ailleurs par la volonté de découvrir ce qu'ils avaient en commun au niveau de leur production et de leur utilisation que Willem de Rooij justifie sa volonté de provoquer leur rencontre physique et de mobiliser les ressources des scientifiques.

Dans les entretiens<sup>38</sup>, l'artiste énonce lui-même certains parallèles. À l'instar des peintures hollandaises où se retrouvent souvent les mêmes compositions et motifs (comme le grand pélican blanc), et qui étaient peut-être partiellement réalisées par des assistants de Melchior d'Hondecoeter, les artefacts hawaïens nécessitaient des compétences techniques variées et la collaboration de plusieurs personnes qui visaient leur reproduction à l'identique de génération en génération. Dans l'un et l'autre cas, les notions d'auteur et d'originalité — souvent mises à l'épreuve dans l'art contemporain — n'avaient pas encore la valeur qu'on leur attribuera en Europe à partir de l'époque romantique. Ces objets tenaient pareillement lieu de biens de prestige et d'emblèmes du pouvoir, soit qu'ils fussent associés à la chefferie hawaïenne, soit que l'élite hollandaise seule pût acquérir des tableaux coûteux qui étaient à la fois des signes de distinction et des représentations de symboles statutaires : oiseaux de collection ou gibier chassé par les propriétaires terriens. La représentation est ainsi une notion-clef d'*Intolerance* que Willem de Rooij explore dans ses dimensions artistiques, sociales et politiques.

Dans le volume du catalogue consacré à l'installation, Willem de Rooij et Benjamin Meyer-Krahmer décrivent avec précision le contexte historique de l'île d'Hawaï, des premiers contacts à l'abandon de la confection des objets en plume, et celui des Pays-Bas depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque de Melchior d'Hondecoeter. Guerres territoriales des chefs hawaïens et expansionnisme colonial des Hollandais ; développement du commerce mondial avec les échanges entre Européens et Polynésiens et la création des compagnies des Indes aux Pays-Bas ; tensions ethniques ou culturelles avec la mort de James Cook à Hawaï

et l'afflux d'immigrés dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle où la moitié de la population était d'origine étrangère (Juifs exilés, travailleurs allemands, scandinaves et polonais attirés par le boom économique) : leur récit donne matière à de nombreux parallèles contextuels. À l'encontre des préceptes du formalisme critique, ils tendent aussi à faire des objets la « métaphore visuelle » des sociétés dont ils sont issus. Associés au sacré, au pouvoir, à la guerre, et produits grâce à la collaboration de divers groupes sociaux, les artefacts en plume « représentent la société d'Hawaii dans son ensemble ». Quant aux scènes animales du maître hollandais, qui confrontent souvent des espèces différentes et montrent l'anxiété produite par l'arrivée d'un intrus (chien, chat, renard), comment ne pas y voir, écrivent-ils, des « références aux troubles sociaux et politiques » caractéristiques de l'époque de Melchior d'Hondecoeter ; d'autant plus quand on connaît le goût du peintre pour l'illustration de fables fondées sur l'analogie entre humains et animaux ?<sup>39</sup>.

Si elle contredit la conception de l'autonomie de l'art, la recontextualisation des objets de l'installation grâce au catalogue a aussi pour effet d'attirer l'attention sur l'écart produit dans leur réception par la distance spatiale et temporelle du spectateur ; une distance qui fait oublier le contexte d'origine et rend respectivement « exotiques » et « kitsch » artefacts hawaïens et toiles hollandaises. Comme le montage dans le film de D. W. Griffith, qui suggérait des liens entre époques différentes, *Intolerance* conduit le spectateur à relier le contexte d'aujourd'hui à celui de la production des objets. Dans les entretiens<sup>40</sup>, Willem de Rooij justifie ces lectures contemporaines en expliquant comment les scènes où des oiseaux se liguent pour attaquer un congénère isolé évoquent pour lui la figure du bouc émissaire, sa fonction d'unification d'un groupe et les tensions aux Pays-Bas. Il effectue aussi un parallèle entre la situation des catholiques dans ce pays à l'époque de Melchior d'Hondecoeter et celle des musulmans dans l'Europe actuelle. Willem de Rooij favorise ainsi une réception des objets de l'installation qui en actualise le sens en stimulant des analogies avec le temps présent. Quand il affirme vouloir comprendre « comment le contexte influence la réception et la signification d'une image », le mot « contexte » renvoie autant au cadre institutionnel de l'exposition des œuvres qu'à l'état actuel de la société à l'aune duquel s'apprécient les productions du passé.

Dans *Intolerance*, les pièces d'art polynésien ancien, confrontées à la peinture classique, servent à penser des tensions artistiques et sociétales. Elles sont placées au service d'une réflexion sur les conflits entre bi- et tridimensionnalité, formalisme et référentialité, classicisme et modernisme, représentation et réalité, ainsi que sur le rôle des procédés du collage et du montage dans leur résolution ou dépassement. Produits de l'expansionnisme européen en tant que pièces de collection, elles participent aussi d'une réflexion sur les tensions interculturelles : rencontre coloniale dans le Pacifique, repli sur soi face à l'immigration dans les Pays-Bas du XVII<sup>e</sup> siècle et ceux d'aujourd'hui. Chercher ce qui les rapproche d'objets aussi différents que les toiles de Melchior d'Hondecoeter, comme y incite l'installation, c'est activer un mode de raisonnement qui, dans le monde social, permet aux membres de différentes cultures de prendre la mesure de ce qui les unit.

## KADER ATTIA

(*The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012 et  
*Repair. 5 Acts*, 2013)

Né en 1970 dans la banlieue parisienne et détenteur de la double nationalité française et algérienne, l'artiste Kader Attia utilise l'installation, la sculpture, le dessin, la photographie et la vidéo comme modes d'expression privilégiés. Politiquement engagé, il interroge de manière critique les constructions identitaires, l'histoire coloniale, les appropriations culturelles, l'expérience des migrants, ou encore la globalisation du monde.

Dans ses œuvres, les références quasiment constantes au non occidental sont mises au service d'une réflexion sur les contentieux, les zones de frottement ou points d'achoppement entre l'Europe et les sociétés extra-européennes, principalement (nord)-africaines (*Machine à rêve*, 2003 ; *The Loop*, 2005), mais aussi au sein même des individus pris dans un entredeux géographique, culturel et sexuel – à l'instar des transsexuels et travestis algériens (*La Piste d'atterrissage*, 2000). Au nombre des thèmes traités figurent les traumatismes corporels remontant à l'enfance (*Childwood*, 2005 ; *Flying rats*, 2005) ; les illusions de ceux qui rêvent d'un monde meilleur (*Holy Land*, 2006 ; *Rochers Carrés*, 2008), ou l'absence d'horizon des jeunes issus de l'immigration et habitant ce qui, dit Kader Attia, est « à la fois une ville, une banlieue, une cité, une prison, peut-être aussi un cimetière » (*Fridges*, 2006 ; *Untitled (Skylines)*, 2007).

Une autre question chère à l'artiste porte sur les appropriations culturelles qui ne se donnent pas comme telles : celles, par les musulmans, du voile féminin et du conservatisme religieux introduits par l'Occident impérialiste en Afrique du nord ; mais surtout celles de l'Occident lui-même qui a construit pour partie sa modernité en faisant siennes les traditions des autres. Cette dette historique qui ne s'avoue pas, Kader Attia la dénonce en montrant ce que la généalogie de l'art et de l'architecture moderne doit à la créativité non occidentale (*Untitled (Ghardaia)*, 2009 ; *Altérité, Je est un Autre*, 2013).

C'est à un rappel à la mémoire qu'invitent précisément deux de ses installations : *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, présentée en 2012 à la 13<sup>ème</sup> DOCUMENTA de Cassel dans une grande salle du Fridericianum, l'un des plus anciens musées d'Europe datant du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> ; et *Repair. 5 Acts*, présenté en 2013 au KW de Berlin (figure 31).

Les thèmes communs qu'elles croisent s'articulent autour de la référence à la guerre de 14-18. Ils portent notamment sur la contribution qu'y apportèrent les Africains avec l'enrôlement de centaines de milliers d'entre eux dans l'armée française, les ravages corporels subis par les soldats, l'essor de la chirurgie réparatrice en Europe, les modifications esthétiques du corps, la conception spécifique de la réparation des objets dans les sociétés traditionnelles africaines, le colonialisme, ou encore les formes de créativité artistique pendant les situations de conflit.

Dans ces installations immersives, les objets présentés sont hétérogènes qui comprennent par exemple des masques traditionnels africains, des bustes d'Européens et d'Africains, des sculptures en bois de « gueules cassées » ; des livres aux tranches cousues ou vissés sur leur support, des documents d'archives relatifs à la colonisation de l'Afrique et à la Première Guerre mondiale ; de l'artisanat des tranchées et des créations hybrides (bijoux berbères intégrant des monnaies européennes) (figures 32 et 33). Un diaporama fait défiler des photographies d'artefacts africains souvent réparés, de soldats défigurés à différentes étapes de leur reconstruction chirurgicale et de visages africains exhibant des déformations à

finalité esthétique ; soit, pour un regard occidental du début du XX<sup>e</sup> siècle, autant d'objets de répulsion respectivement assimilés à des « idoles grotesques », des monstres humains et des expressions de coutumes barbares.

Objets et images se trouvent juxtaposés sur le principe du collage, dispositif conçu pour révéler leur « proximité plastique et symbolique »<sup>42</sup>. En les mettant ainsi en regard d'une manière à première vue improbable mais politiquement significative, il s'agit d'interroger les résonances entre les cultures, d'évoquer leurs relations historiques, de confronter leurs représentations spécifiques de la personne et du rapport aux choses. Sous l'effet des mécanismes de la répétition et de la juxtaposition des objets et des images, corps — noirs ou blancs — et artefacts abîmés ou intentionnellement déformés exhibent des blessures qui deviennent « comparables »<sup>43</sup> et dessinent l'horizon universel de la nécessité de la réparation. Car, pour Kader Attia, ce qui joue sur le plan des artefacts joue aussi sur le plan humain (figure 34).

Mais le collage suggère aussi les dissonances ou discordances, en l'occurrence l'opposition des conceptions culturelles de la « réparation », notion dont l'artiste fait la clé — et le titre — de ses installations. Il entend ainsi souligner l'écart idéologique entre des sociétés occidentales faisant de l'acte réparateur le moyen de restaurer le plus discrètement possible une intégrité corporelle ou matérielle compromise, et des sociétés non-occidentales qui l'érige en moyen de parfaire ou de réinventer visuellement, voire ostensiblement, ce qui existe<sup>44</sup>. Dans un cas, l'objet doit donner l'illusion d'être resté le même qu'auparavant et la perfection de la réparation faire idéalement oublier la blessure comme une manière de remplacement à l'identique ; dans l'autre cas, on s'accorde la liberté de transformer l'objet sans chercher à en effacer la blessure ni la réparation qui, désormais, subsistent inséparablement et produisent un supplément de sens. La réparation, dit Kader Attia, « j'y vois surtout des améliorations, des translations, toujours le passage d'un espace-temps à un autre qui sublime, dépasse, fait évoluer... La réparation c'est la vie »<sup>45</sup>.

Parmi les éléments extra-européens convoqués dans l'installation, les objets traditionnels africains — une coupe, un pagne, des masques — ont la particularité de présenter d'anciennes réparations artisanales à base de clous, de pièces métalliques, de fils de cuir ou de métal (figure 35). Ces réfections qui ne cherchent pas à se dissimuler incorporent parfois des matériaux d'importation acquérant alors la même visibilité que l'objet d'origine et lui conférant éventuellement une plus-value symbolique. Cette esthétique africaine de l'hybridité assumée permet de matérialiser le rapport de compatibilité entre exogène et endogène ; elle inverse le processus usuel d'appropriation et, d'un point de vue occidental, lui donne une dimension quasiment transgressive. De fait, ces objets réparés, les visiteurs des musées européens n'ont jamais l'opportunité de les découvrir<sup>46</sup> (figure 36). Considérés indignes de voisiner aux côtés d'artefacts exempts de trace indésirable de modernité, ils sont relégués dans des réserves, occultés et comme irrémédiablement atteints dans leur authenticité première. La démarche artistique de Kader Attia s'autorise donc à montrer ce que les expositions ethnographiques évitent ou s'interdisent, et son propos est d'autant plus efficace qu'il emprunte ses procédés mêmes de monstration aux dispositifs muséaux classiques : étagères métalliques et meubles de présentation à vitrines (figures 37 et 38). Implicitement, elle bouscule le goût primitiviste pour des créations africaines intactes, indemnes de marques d'influences ou d'emprunts extérieurs, figés dans une identité mythique, en quelque sorte vierges de toute contamination, produits d'une Afrique sur laquelle le temps ni le reste du monde n'auraient de prise. Kader Attia, lui, entend les replacer au contraire dans la durée en montrant que la créativité africaine sait se nourrir de ce qui vient d'ailleurs et que, ni atemporelle ni isolée du monde, elle actualise à sa manière — fût-ce à l'échelle d'un bouton ou

d'une agrafe dans un masque – les effets d'une rencontre avec des sociétés étrangères (figure 39). Les artefacts matérialisant cette rencontre sont, dans les termes de l'artiste, de « vrais objets, des objets qui proviennent vraiment de l'histoire »<sup>47</sup>. Leur authenticité tient moins à cette ancienneté tant recherchée par les collectionneurs ou les musées qu'à ce qu'ils valent comme fragments d'une réalité culturellement située. Dans *Repair. 5 Acts*, d'autres masques africains recouverts par l'artiste de fragments de miroir sont une exhortation pour le spectateur à se voir dans l'autre, mais en ne percevant de lui-même que des images morcelées comme autant de blessures à réparer (figure 40).

Veiller à repositionner les événements dans l'histoire sans chercher à invisibiliser les préjudices causés comme le font les musées d'Europe avec les objets africains endommagés, c'est à cette réflexion d'ordre éthique et politique qu'encourage l'installation. La colonisation de l'Afrique est une blessure qui appelle réparation ; une réparation qui ne vise pas à feindre que la blessure n'ait jamais eu lieu mais qui, au contraire, la met plus que jamais en évidence et vaut reconnaissance de son existence. Entre passé et présent, il s'agit donc de penser la continuité en réaffirmant l'importance de la dette engendrée par les rapports de domination Nord-Sud et en inscrivant les migrants clandestins sans-papiers d'aujourd'hui dans la généalogie des colonisés enrôlés autrefois au sein des armées françaises.

Les deux installations jouent sur les analogies formelles ou conceptuelles entre l'aspect cicatriciel des objets et celui d'humains défigurés réparés tant bien que mal en mettant en résonance inventivité artistique et réalité sociale. Plus largement, les rapprochements induits entre éléments issus de cultures différentes et ressortissant à des registres distincts (matériel/corporel, recherché/subi, décoratif/vital) font gagner à l'œuvre composite une cohérence esthétique et sémantique. La coprésence d'écrits et de photographies historiques, d'archives médicales, d'artefacts ethnographiques et de sculptures inversant les codes conventionnels de la figuration (bustes sombres de « gueules cassées » en teck réalisés avec des collaborateurs sénégalais, et bustes blancs d'Africains porteurs de déformations esthétiques taillés dans du marbre de Carrare par des artisans italiens) (figure 41) brouille les catégories de l'art et de la recherche documentaire devenus indistinctement partie prenante l'un de l'autre. L'art procède de la recherche et la recherche se fait œuvre.

Chaque installation, qui compose un tout intégré d'éléments européens et extra-européens, s'appréhende comme un objet-frontière. En tant que tel, elle donne à penser la transformation de soi dans l'autre et de l'autre en soi. Car la disparité culturelle entre objets exposés s'accommode en même temps des associations d'idées ou similitudes suscitées par leur voisinage (figure 42). Ainsi, l'artisanat des tranchées consistant à convertir en création des objets de destruction (un crucifix fabriqué dans des projectiles)<sup>48</sup>, ou les réalisations africaines hybrides fondées sur la récupération et le détournement d'objets du colonisateur (à l'instar du fétiche congolais fait d'une tête en bois fixée sur une bouteille d'armagnac) résultent d'une disposition transculturelle à la réappropriation – matérielle, mentale, intellectuelle, imaginaire –, soit d'une volonté de réparation commune à l'humanité. Réparer, c'est s'arroger la possibilité de réinterpréter la différence, de la mutualiser et d'aller de l'avant, c'est-à-dire à la fois de l'adapter et de s'y adapter en l'ouvrant à un sens librement modifié. Pour Kader Attia, la dynamique de survie, de résistance et d'innovation dont relève ce processus est au principe même de l'art et de sa vocation à changer le monde : « Chaque œuvre d'art est une réparation, en permanence, c'est un processus de réparation, d'un espace-temps à un autre »<sup>49</sup>.

## L'altérité comme enjeu artistique

L'usage d'artefacts non-occidentaux par les artistes à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle a été favorisé par la large diffusion des pratiques de recyclage de l'art ou des produits culturels. Celles-ci ne cessèrent de croître depuis l'effacement et la signature d'un dessin de Willem de Kooning par Robert Rauschenberg, le détournement des images publicitaires et *comics* par Roy Lichtenstein et Andy Warhol, ou encore, pour s'en tenir à quelques exemples, les re-productions par Elaine Sturtevant d'œuvres contemporaines qu'elle admirait. Les quatre artistes sur lesquels nous avons porté l'attention ont choisi non de s'inspirer de pièces d'art premier ou d'en produire des répliques, mais de transformer des spécimens existants en matériau de création. Issues d'un processus d'appropriation matérielle temporaire ou définitive, leurs réalisations peuvent elles-mêmes s'entendre comme une proposition artistique réflexive sur ce processus<sup>50</sup>.

Arman, qui compte parmi les premiers artistes du XX<sup>e</sup> siècle à avoir substitué les objets physiques à leur représentation, crée souvent à partir de collections déjà constituées — les siennes ou celles d'autres amateurs d'art africain. Il traite à sa manière de cette forme d'appropriation de l'art des autres qu'il pratique lui-même. En effet, ses réalisations illustrent la plupart des statuts qu'un artefact non occidental est susceptible de recevoir sous le regard discriminant d'un collectionneur : l'objet investi de significations religieuses, le faux inapte à témoigner de sa culture d'origine, la pièce de série prisée pour la mise en exergue des différences et des analogies qu'elle favorise, le chef-d'œuvre muséal, l'objet commercial à destination des touristes, la sculpture anthropomorphe à puissant effet de présence... Dans tous les cas et indépendamment de leur qualité, les pièces africaines sont devenues désormais des œuvres signées d'Arman. Ressortissant à une prise de possession, l'acte d'appropriation trouve ici une expression extrême, au même titre que la promotion de la collection au rang de création si souvent revendiquée par les collectionneurs<sup>51</sup>.

Marc Couturier, lui, fut sollicité par un conservateur pour concevoir une installation autour d'objets que le musée s'abstient désormais de sortir de ses réserves afin de ne pas heurter les croyances aborigènes. Il lui soumit en somme une question : comment s'approprier leur sens ethnographique et rendre compte, sur un mode non discursif, de la sacralité de ces artefacts voués à représenter l'invisible et à demeurer eux-mêmes invisibles pour les non-initiés ? C'est à l'artiste que fut donc confié l'exercice interprétatif consistant à réduire la distance (culturelle, intellectuelle...) entre le passé des Aborigènes d'Australie et le présent des visiteurs de l'exposition. La réponse artistique de Marc Couturier consista à refuser la traduction littérale pour privilégier une approche sensible et immersive mieux à même de faire éprouver la présence du mystère et du surnaturel. Dans l'œuvre, l'objet se déréalise et laisse place à l'émotion. Le jeu sur l'immatériel et l'ineffable pratiqué par l'artiste s'accorde avec le caractère éphémère programmé de l'appropriation qui prend fin avec le retour des *tjurunga* à l'invisibilité des réserves muséales.

Si Kader Attia s'autorise également à montrer ce que les musées tendent à dissimuler, en l'occurrence les objets métis ou rafistolés, c'est pour dénoncer cette idéologie de l'authentique caractéristique à ses yeux de l'Occident, qui repose sur la réticence à l'hybridité et la répugnance à reconnaître les signes d'interpénétration culturelle. L'appropriation qu'il met en avant dans *The Repair* est surtout celle, créative, des Africains qui excellent à intégrer des matériaux exogènes (fussent-ils nouveaux) à leurs productions matérielles (fussent-elles rituelles ou traditionnelles). En Afrique, l'appropriation qui ne cherche pas à se dissimuler se traduit notamment par la visibilité des réparations effectuées sur les objets. Pour Kader Attia, elles donnent à penser, par opposition, l'occultation en Europe des dommages survenus et la non-réparation des préjudices coloniaux. L'appel à la réflexion critique passe lui-même par un

acte d'appropriation matérielle avec le recouvrement de masques africains par des morceaux de miroir qui en épousent les formes tout en cachant leur surface.

Chez Willem de Rooij, l'appropriation est explicitement élevée au rang de procédé de création, puisqu'il compose régulièrement à partir d'œuvres dont il n'est pas l'auteur et qu'il expose sur un mode curatorial. Dans *Intolerance*, il fait preuve d'audace en choisissant non pas les réalisations d'artistes de sa génération mais des œuvres anciennes conservées dans divers musées européens. Réunir des réalisations hétérogènes et organiser leur confrontation à la manière d'un conservateur répond, chez lui, à la volonté de tester ou d'illustrer des théories de l'art en stimulant des réponses spécifiques de la part du public. L'appropriation qu'il travaille dans *Intolerance* relève donc aussi de la réception de l'art, de l'effet produit sur les spectateurs par des œuvres disparates, associées aux lointains temporels ou géographiques, aux ressources qu'ils mobilisent pour en actualiser le sens et appréhender les raisons de leur réunion.

Les œuvres ici analysées s'intéressent moins à la signification ethnographique des artefacts non-occidentaux qu'aux valeurs dont peut les doter le regard occidental. D'où l'importance conférée par tous ces artistes à l'acte d'exposition (dans le cadre domestique du collectionneur ou celui de l'espace muséal) qui consiste à mettre en vue des objets privés de leur éventuelle fonction utilitaire pour activer les processus appréciatifs et interprétatifs des regardeurs.

Dans tous les cas, les artefacts venus d'ailleurs valent pour leur altérité, une altérité qui aujourd'hui encore ne s'est pas banalisée. Certes, les œuvres d'Arman font sa part à cette banalisation quand elles donnent à penser son dédain de l'art « ethnique » ou commercial, mais elles célèbrent surtout la qualité de présence de l'art africain, y compris quand il le traite de manière sérieuse ou selon les mêmes modalités que des objets européens triviaux. Quant à Marc Couturier, s'il est sollicité par un conservateur pour élaborer une installation autour des *tjurunga*, c'est précisément parce que les musées reprennent à leur compte la sacralité originelle dont ils sont toujours crédités pour se refuser à les exposer. Enfin, Kader Attia et Willem de Rooij mobilisent pareillement les artefacts non occidentaux en tant qu'expressions par excellence de formes d'art couramment jugées exotiques, grotesques ou à l'opposé des canons européens.

Chez ces deux artistes, ces artefacts sont instrumentalisés en tant qu'éléments d'un discours incriminant la domination ou l'arrogance de l'Europe, grâce à leur inscription dans un dispositif de montage accentuant l'idée d'antagonisme ou de confrontation. L'altérité à laquelle ils renvoient n'est pas seulement celle de modes de figuration ou de systèmes de croyance étrangers. Selon un processus courant consistant à assimiler métaphoriquement arts premiers et peuples colonisés, ils valent aussi pour une altérité externe ou interne à l'espace social, culturel et politique européen. S'ils réfèrent à leurs homologues occultés dans les réserves des musées, les masques réparés de Kader Attia renvoient également aux blessures des Africains : les blessures physiques des soldats enrôlés dans les guerres européennes et les blessures morales infligées à leurs descendants toujours en attente de réparation symbolique. Leur présence témoigne concrètement de la capacité des Africains à intégrer et à valoriser l'exogène tout en laissant entendre, à l'inverse, l'incapacité des Européens à faire de même sur un plan éthique. Quant aux objets polynésiens en plume, Willem de Rooij engage à voir à travers eux aussi bien les Hawaïens confrontés aux premiers contacts que les immigrés stigmatisés en Europe à différentes phases de l'histoire.

Conjuguant étroitement esthétique et éthique, *The Repair* et *Intolerance* apparaissent à cet égard symptomatiques d'une époque contemporaine marquée en Europe par la question de la place des étrangers et par les points de tension entre communautés. Elles peuvent s'appréhender métaphoriquement comme le lieu au sein duquel des « cultures différentes se

rencontrent, se heurtent et luttent les unes avec les autres dans une situation de relations de pouvoir hautement asymétriques »<sup>52</sup>. En ce sens elles s'apparentent à une « zone de contact », selon l'expression de Mary Louise Pratt<sup>53</sup> que James Clifford applique aux musées d'ethnographie pour en souligner les enjeux idéologiques<sup>54</sup>. Mais c'est ici l'artiste qui pense et scénographie la confrontation.

## BIBLIOGRAPHIE

ARDENNE Paul

« DOCUMENTA (13). Générosité ambiguë et pulvérisation de la culture », <http://paulardenne.files.wordpress.com/2012/08/documenta-13-texte-paul-ardenne.pdf> (page consultée le 27/07/2016).

ARMAN et Otto HAHN

*Mémoires accumulés. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond 1992.

ARMAN et Pierre NAHON

*ARMAN-Africarmania*, Paris, Éditions de la Différence, et Vence, Galerie Beaubourg 2002.

ARMAN et Tita REUT

*Il y a lieux. L'album d'Arman*, Paris, Hazan 2000.

BARRACA Pierre

*Arman. Quand les objets ont remplacé la peinture (1954-1962)*, Paris, L'Harmattan 2013.

BARBIER-MUELLER Monique

« Une rencontre » in *Arman & l'art africain*, musées de Marseille – Réunion des musées nationaux 1996, pp. 40-49.

BELLETT Harry

« Arman, le sculpteur qui a accumulé et détruit », journal *Le Monde*, 24 octobre 2005.

BOUHOURS Jean-Michel

« Arman avant le Plein », in J.-M. Bouhours éd., *Arman*, Paris, Centre Pompidou 2010.

BOURRIAUD Nicolas

*Postproduction*, Paris, Les Presses du réel 2003.

CLEVENOT Dominique éd., *L'Archaique contemporain, Figures de l'art*, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour 2011.

CLIFFORD James

*Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts 1996 [1988].

COLE Douglas

*Captured Heritage. The Scramble for Northwest Artifacts*, Vancouver, Douglas et McIntyre, 1985.

CONNELLY Frances

*The Sleep of Reason : Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University 1995.



CORBET Raymond

*Tribal Art Traffic. A Chronical of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-Colonial Times*, Amsterdam, The Netherlands, Royal Tropical Institute 2000.

COUSSEAU Henry-Claude, Inge LINDER-GAILLARD, Edgar QUINET

*Marc Couturier ... et le marais sanglote*, Edgar Quinet. Lyon, Fage éditions 2005.

CREST du Sabine

« Objets frontière. L'art de vivre ensemble », à paraître, Roma, Gangemi editore.

DAGEN Philippe

*Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion 2010 [1998].

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Le culte muséal de l'objet sacré », *Gradhiva* 30/31, 2001/2002a, pp. 202-211.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Exposer le secret sans le dévoiler. Entretien avec Yves Le Fur, commissaire de l'exposition 'Marc Couturier. Secrets' », *Gradhiva* 30/31, 2001/2002b, pp. 212-216.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

*La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard 2008.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Les musées aux prises avec le sacré des autres », *Raison présente* 195, 2015a, pp. 83-90.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Arts et appropriations transculturelles », in Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini éd., *L'Art en transfert*. Paris, Éditions de L'Herne, *Cahiers d'anthropologie sociale* 12, 2015b, pp. 9-23.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Appropriations et réparations dans l'œuvre de Kader Attia », in Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini éd., *L'Art en transfert*, Paris, Éditions de L'Herne, *Cahiers d'anthropologie sociale* 12, 2015c, pp. 77-94.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Voir le monde autrement. Entretien avec Kader Attia »/“Seeing the world from a different perspective. Kader Attia in conversation”, in Nicole Schweizer éd., *Kader Attia*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, J. R. P. Ringier 2015d, pp. 139-145/129-135.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

« Les œuvres “africaines” d'Arman. Création, collection et appropriation », in Sabine du Crest (éd.), *Exogenèses. Objets-frontières dans l'art en Europe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de Boccard (à paraître).

GOLDWATER Robert

*Le primitivisme dans l'art moderne*, Paris, Presses Universitaires de France 1988 [1938].

GREENBERG Clement

*Art et Culture : Essais critiques*, Paris, Macula 1988 [1959].

GREENFIELD Jeanette

*The Return of Cultural Treasures*, New York, Cambridge University Press 1989.

HAMILTON Jaimey

« Arman's System of Objects », *Art Journal* 67, n° 1, 2008, pp. 54-67.

HEISER Jörg

« Willem de Rooij, As We Speak », *Frieze* 134, October 2010.

KARP Ivan et Steven D. LAVINE (eds)

*Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press 1991.

KITTELMAN Udo

“A Preface by Way of Introduction” in Willem de Rooij and B. Meyer-Krahmer (eds), *Willem de Rooij Intolerance*, Berlin, Fey, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin 2010, pp. 11-13.

KUENY Claire

« Monuments de l'éphémère, sculptures d'ombre(s) », *Hybrid* [En ligne], 01 | 2014, mis en ligne le 14 juillet 2014, consulté le 26 août 2016. URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=343>)

LABRUSSE Rémi

« Objet-frontière, intérieur-frontière, état-frontière : une situation moderne », in Sabine du Crest (éd.), *Exogenèses. Objets-frontières dans l'art en Europe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de Boccard (à paraître).

LEIGHTEN Patricia

« The White Peril and L'Art nègre. Picasso, Primitivism, and anticolonialism », *The Art Bulletin* 72 (4), 1990, pp. 609-630.

MOISSEEFF Marika

“Australian Aboriginal Ritual Objects, or How to Represent the Unrepresentable”, in Bernard Juillerat and Monique Judy-Ballini (eds), *People and Things. Social Mediations in Oceania*, Durham, Carolina Academic Press 2002, pp. 239-263.

PHILLIPS Ruth B. & Christopher STEINER (eds.)

*Unpacking Culture; Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press 1999.

PRATT Mary Louise

“Arts of the Contact Zone”, *Profession*, 1991, pp. 33-40.

PRICE Sally

*Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts 1995 [1989].

REBENTISCH Juliane

“Montage and Late Modernity. Notes on Willem de Rooij's Intolerance”, in Willem de Rooij and B. Meyer-Krahmer (eds), *Willem de Rooij Intolerance*, Berlin, Fey, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin 2010, pp. 33-42.

ROOIJ de Willem et Benjamin MEYER-KRAHMER

“Intolerance”, in Willem de Rooij and B. Meyer-Krahmer (eds), *Willem de Rooij Intolerance*, Berlin, Fey, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin 2010, pp. 57-63.

RUBIN William (ed.)

*Le primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion 1987 [1991].

SCHILDKROUT Enid et Curtis KEIM (eds.)

*The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge, The University of Cambridge 1998.

SEMIN Didier

« Pompéi Mental », in C. Debray, D. Stella, A. Pardey, C. Francblin (éds.), *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Réunion des Musées nationaux 2007, pp. 158-160.

STEINER Christopher

*African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press 1994.

STOCKING George Jr. (ed)

*Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press 1985.

VARNEDOE Kirk

« Contemporary Explorations », in William Rubin (ed.), *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion 1987 [1991] : pp. 661-686.

WILLIAMS Sam

“A Chat with... Willem de Rooij”, *Exberliner*, December 13, 2010.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

### **Photo de couverture**

*Panaché au Bénin*, Arman, 2002. Transculpture, masque, bronze, cor d'harmonie. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

### Nicolas Lefebvre

- **Figure 1.** *Bambara (Hommage à Modigliani)*, Nicolas Lefebvre, 2016. Forme à chapeau du XIX<sup>e</sup> siècle, plumes brunes des années 1920, épingle en ivoire d'époque romaine (1<sup>er</sup> siècle), haut de reliquaire fang (Mali, années c. 1940), étoffe chancay du Pérou et marbre veiné gris blanc sur socle fait d'un ancien parquet parisien en bois de chêne (env. 150 x 40 cm). Courtesy Galerie Pierre-Alain Challier, Paris.

- **Figure 2.** *La Mandoline*, Nicolas Lefebvre, 2014. Ancienne guitare corse, forme à chapeau, monnaie du Niger et collier de Mauritanie (env. 68 x 19 x 14 cm). Courtesy Galerie Pierre-Alain Challier, Paris.

### Claude Parent-Saura

- **Figure 3.** *Kachina avec tableta*, Claude Parent-Saura, 2010. Bois peint, coquillages, cuir et fragment de tissu chancay (1100-1400 ap. J-C) issu de la collection de l'artiste. Crédit photo : Claude Parent-Saura et Steve Drevet.

- **Figure 4.** *Masque, hommage à la civilisation chancay*, Claude Parent-Saura, 2011. Bois peint, coquillages, plumes et fragment de tissu chancay (1100-1400 ap. J-C) issu de la collection de l'artiste (H : 39 cm ; L : 23 cm). Crédit photo : Claude Parent-Saura et Steve Drevet.

### Arman

- **Figure 5.** *Multiple Twins*, Arman, 1989. Accumulation de jumeaux ibeji formant table. Photo François Fernandez. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 6.** *Collection*, 1992. Poulies de métiers à tisser. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 7.**  *Icônes*, Arman, 1996. Shango (bâtons de danse liés à la pluie). Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 8.** *Museum Case*, Arman, 2000 Accumulation de statuettes nok. Photo David Reynolds. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 9.** *La Chute des cours*, Arman, 2002. Cascades de tabourets africains. Photo François Fernandez. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 10.** *L'Est bo l'Ibo*, Arman, 2001. Masques ibo du Nigeria, aluminium, bois. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 11.** *Khyber Pass*, Arman, 1986. Cafetières dans leur emballage. Photo David Reynolds. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 12.** *Enfileurs de perles*, Arman, 2002. Masques perlés, Cameroun. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

- **Figure 13.** *Mendeserrés*, Arman, 1993. Masques-heaume méné, Sierra Leone. Photo Adam Rzepka. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 14.** *Panaché au Bénin*, Arman, 2002. Masque du Bénin et cor d'harmonie. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 15.** *Les Révélations*, Arman, 1995. Masques pounou. Photographe Adam Rzepka. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 16.** *Nok Nok. Who's There*, Arman, 1996. Têtes nok. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 17.** *Sans titre*, Arman, 2002. Terres cuites. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 18.** *Manège*, Arman, 2001. Statuettes kalaba. Photo François Fernandez. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.
- **Figure 19.** *Voix muettes*, Arman, 1995. Marionnettes ibibio, Nigéria. Photo François Fernandez. Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon.

#### Marc Couturier

- **Figure 20.** *Barque de Saône*, Marc Couturier, 2002. Demie barque suspendue contre un miroir. [CREDIT ?]
- **Figure 21.** *Redressement, cornet de glace au chocolat*, Marc Couturier, 2008. [CREDIT ?]
- **Figure 22.** *Theatrini*, Marc Couturier, 2003-2007. Douelles de foudre, bois, tube lumineux. Courtesy Galerie Laurent Godin.
- **Figure 23.** Détail de l'installation *Marc Couturier. Secrets*, 2001. *Tjurunga* australiens. [PHOTO ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 24.** Détail de l'installation *Marc Couturier. Secrets*, 2001. Rotondes. [PHOTO ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 25.** Rhombe australien. Musée du Quai Branly [PHOTO ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 26.** *Lame*, Marc Couturier, 2015. Bois de samba, feuille d'or. Courtesy Galerie Laurent Godin.

#### Willem de Rooij

- **Figure 27.** Détail de l'exposition *Intolerance*, Willem de Rooij, 2010 [PHOTO ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 28.** [Melchior d'Hondecoeter] [LEGENDE ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 29.** [Dieu en plume] [LEGENDE ET CREDIT EN ATTENTE]
- **Figure 30.** Détail de l'exposition *Intolerance*, Willem de Rooij, 2010 [PHOTO ET CREDIT EN ATTENTE]

#### Kader Attia

- **Figures 31, 32, 33, 37, 38 et 42.** *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012, Kader Attia, installation, mixed media, DOCUMENTA (13), Kassel 2012. Kader Attia.

Commissioned and produced by DOCUMENTA (13). Courtesy of the artist, Galleria Continua, Galerie Nagel Draxler, Galerie Krinzinger. Further support by Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, France, Aarc-Algerian, Ministry of Culture, photo credit : Roman März.

- **Figure 34.** *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012, Kader Attia, installation, mixed media, DOCUMENTA (13), Kassel 2012. Oak Studio. Commissioned and produced by DOCUMENTA (13). Courtesy of the artist, Galleria Continua, Galerie Nagel Draxler, Galerie Krinzinger. Further support by Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, France.

- **Figures 35, 36 et 39.** *The Repair from Occident to Extra-occidental Cultures*, 2012, diptych of slide projections, detail. Courtesy of the artist, Collection Marguliès, USA, Collection Centre Georges Pompidou, France, private collection, and Galleria Continua. Crédit photo : musée du service de santé des Armées, Paris, France, Martin Monestier, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington DC, USA, Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium, Museum der Kulturen, Basel, Switzerland, Staatliches Museum für Völkerkunde, München, Germany, Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germany, Weltkulturen Museum, Frankfurt, Germany, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Suisse, Deutsches Hygiene Museum, Dresden, Germany, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, Berlin, Germany, Historisches Museum, Frankfurt, Germany, Prof. Dr. J. Joseph, Casimir Zagourski, Collection Piperno, Paris.

- **Figure 40.** *Repair. 5 Acts (Mirrors and Masks)*, 2013, series of sculptures, wooden mask, mirror, steel, view at KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2013. Courtesy of the artist, Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Germany, private collection, and Galerie Nagel Draxler. Photo credit : Simon Vogel.

- **Figure 41.** *Repair. 5 Acts (The Repair's Cosmogony)*, 2013, Kader Attia, installation, metal shelves, white marble sculptures (Carrara, Italy), archival documents, newspapers, and photographs, detail. Simon Vogel. Courtesy of the artist, Galerie Nagel Draxler and Galleria Continua.

---

<sup>1</sup> Voir notamment Cole 1985 ; Schildkrout et Keim 1998 ; Stocking 1985 ; Greenfield 1989 ; Phillips et Steiner 1999 ; Steiner 1994 ; Corbey 2000.

<sup>2</sup> Clifford 1996 ; Price 1995 ; Derlon et Jeudy-Ballini 2008 ; Karp et Lavine 1991.

<sup>3</sup> Varnedoe 1984 ; Leighten 1990 ; Connelly 1995 ; Dagen 1998 ; Clévenot 2011.

<sup>4</sup> Voir du Crest (à paraître) et Labrusse (à paraître).

<sup>5</sup> Voir Derlon et Jeudy-Ballini 2001/2002a et 2015a.

<sup>6</sup> Sur les liens entre l'œuvre d'Arman et la société de consommation, voir entre autres Hamilton (2008), Bouhours (2010), Barraca (2013).

<sup>7</sup> Nahon, comm. pers.

<sup>8</sup> Bourriaud 2003.

<sup>9</sup> Arman et Reut 2000 : p. 90.

<sup>10</sup> Arman et Hahn 1992 : p. 104-105.

<sup>11</sup> Semin 2007 : p. 159.

<sup>12</sup> Arman cité par Bellet 2005.

<sup>13</sup> Arman et Nahon 2002 : p. 56.

<sup>14</sup> Arman et Nahon 2002 : p. 46.

<sup>15</sup> Arman cité in Barbier-Mueller 1996 : pp. 46-47.

<sup>16</sup> Pour des remarques approfondies sur les liens entre l'œuvre d'Arman, la collection, la création et le phénomène de l'appropriation, voir Derlon et Jeudy-Ballini (à paraître).

---

<sup>17</sup> Ses collections vont de statues du XII<sup>e</sup> siècle à des peintures flamandes et françaises du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle mais l'art contemporain s'y trouve aussi présent, qui se veut comme une émanation de l'esprit du lieu (toiles abstraites à caractère contemplatif, sculptures minimalistes de Richard Serra et Ulrich Rückriem).

<sup>18</sup> Cousseau 2005.

<sup>19</sup> Sept vitraux pour l'église romane Saint-Léger à Oisilly (Côte-d'Or), un autel pour l'église Saint Denys du Saint-Sacrement dans le Marais à Paris.

<sup>20</sup> Leur longueur varie entre dix et quarante centimètres (voire un mètre parfois) et leur largeur entre cinq et vingt-cinq centimètres.

<sup>21</sup> Voir Moisseeff 2002.

<sup>22</sup> Cité par Le Fur, in Derlon et Jeudy-Ballini 2001/2002b : 215.

<sup>23</sup> Les rhombes sont des aérophones, instruments à vent constitués d'une plaque de bois percée à une extrémité et qui, lorsqu'on les fait tourner au bout d'une cordelette, produisent une sorte de vrombissement. En maintes régions d'Océanie, leur maniement est strictement réservé aux hommes initiés, leur son devant passer, auprès des non-initiés, pour la voix des esprits mobilisés dans les rituels.

<sup>24</sup> Cité in Derlon et Jeudy-Ballini 2001/2002b : 214.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>26</sup> Suivant en cela l'exemple australien, de nombreux musées américains et européens décidèrent de retirer les *tjurunga* de leurs espaces d'exposition, prenant ainsi à leur compte le sacré des peuples dont ils conservaient les artefacts. Ce retrait se fit à la demande de communautés aborigènes ou de personnes parlant en leur nom (dont quelques scientifiques), certains musées ayant parfois anticipé ce type de requête. Sur cette question, voir Derlon et Jeudy-Ballini 2001/2002a et 2015a.

<sup>27</sup> Cité par Le Fur in Derlon et Jeudy-Ballini 2001/2002b : 214.

<sup>28</sup> Moisseeff 2002 : 245.

<sup>29</sup> On peut y voir une modalité des sculptures d'ombres en art contemporain, ces œuvres dont Claire Kueny explique qu'elles sont tout à la fois matérielles et immatérielles, éphémères et éternelles, artifices, illusions et réalité, et qu'elles défient les catégories traditionnelles de l'art pour mieux interroger des concepts comme celui de l'éphémère (Kueny 2014).

<sup>30</sup> Derlon & Jeudy-Ballini 2001/2002b : 215.

<sup>31</sup> Heiser 2010.

<sup>32</sup> Kittelman 2010 : 3.

<sup>33</sup> Kittelman 2010 : 3.

<sup>34</sup> Elles sont extraites de leur époque, de leur culture d'origine, des types de musées et des catégories (beaux-arts/ethnographie) dans lesquelles on les répartit habituellement.

<sup>35</sup> Lebentish 2010 : 4-5. On pourrait aussi voir dans l'installation une allusion au minimalisme qui, imprégné de formalisme, a cherché à dépasser la sculpture et la peinture en créant des objets tridimensionnels.

<sup>36</sup> Heiser 2010.

<sup>37</sup> Williams 2010.

<sup>38</sup> Heiser et Williams 2010.

<sup>39</sup> de Rooij et Meyer-Kahmer, 2010.

<sup>40</sup> Heiser, 2010.

<sup>41</sup> À Cassel, ville allemande rasée durant la Seconde Guerre mondiale, la création de la DOCUMENTA en 1955 répondait à la volonté de réconcilier les Allemands avec un art moderne que les nazis avaient taxé de « dégénéré ». Elle répondait aussi au souhait que l'art participe à la reconstruction de l'Allemagne. L'installation de Kader Attia, qui évoque notamment la Première Guerre mondiale, s'inscrit donc dans l'histoire de Cassel et de la DOCUMENTA, même si elle répond moins à cette histoire qu'aux préoccupations de l'artiste.

<sup>42</sup> Ardenne 2012.

<sup>43</sup> Diawara 2014, p. 13.

<sup>44</sup> Voir Derlon et Jeudy-Ballini 2015c.

<sup>45</sup> Cité in Derlon et Jeudy-Ballini 2015d : 139.

<sup>46</sup> Ils en eurent la rare possibilité lors de l'exposition *Objets blessés* qui se tint au musée du quai Branly en 2007 et qui dût précisément son originalité à l'intérêt muséographique inédit pour cette problématique.

<sup>47</sup> Attia, comm. pers.

<sup>48</sup> C'est sur une idée similaire que jouèrent les œuvres de Kader Attia présentant des instruments de violence (matraques) disposés de manière évoquant la calligraphie musulmane (*Notre Histoire*, 2006), ou des instruments de répression (menottes de police) dont l'enchevêtrement rappelait les moucharabieh de l'architecture maure (*Moucharabieh*, 2006).

<sup>49</sup> Attia, comm. pers.

<sup>50</sup> Pour une réflexion sur les appropriations transculturelles en art, voir Derlon et Jeudy-Ballini 2015b.

<sup>51</sup> Voir Derlon et Jeudy-Ballini 2008 : 136-151.

---

<sup>52</sup> Pratt 1991 : 34.

<sup>53</sup> Pratt *ibid.*

<sup>54</sup> Clifford 1996.

### Remerciements

Les deux auteures remercient très chaleureusement tous ceux— artistes, galeristes, amis ou collègues — qui leur ont apporté leur aide dans la réalisation de cet ouvrage : Kader Attia, Kamara, Marc Couturier, Nicolas Lefebvre, Marianne et Pierre Nahon, Brigitte Bourguelot, Claude Parent-Saura, Sophie Suberbère et Véronique Martingay. Que tous reçoivent ici l'expression de notre particulière gratitude.