

L'histoire de l'art aux États-Unis et le tournant vers la mondialité

Global turns in US art history

Eine bedeutsame Wende in der amerikanischen Kunstgeschichte

Un cambiamento fondamentale nella storia dell'arte americana

Un giro mayor en la historia del arte estadounidense

Caroline A. Jones et Steven Nelson

Traducteur : Françoise Jaouën



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6160>

DOI : [10.4000/perspective.6160](https://doi.org/10.4000/perspective.6160)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 95-110

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Caroline A. Jones et Steven Nelson, « L'histoire de l'art aux États-Unis et le tournant vers la mondialité », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6160> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6160>

Caroline A. Jones et Steven Nelson

L'histoire de l'art aux États-Unis et le tournant vers la mondialité

La mondialisation semble un phénomène récent, pourtant on s'interrogeait déjà sur le nationalisme d'un point de vue plus global pendant la Grande Guerre. En 1916, par exemple, Randolph Bourne, spécialiste en sciences politiques, publia un essai intitulé « Trans-National America » dans lequel il plaidait pour le mélange cosmopolite des cultures au lieu du *melting pot* traditionnellement prôné aux États-Unis (BOURNE, 1916)¹. En 1917, de l'autre côté de l'Atlantique (et en territoire ennemi), le philosophe Franz Rosenweig s'exaltait à Francfort sur les « concepts spatiaux susceptibles de changer le monde » dans un essai intitulé « Globus » (ROZENWEIG, 1984)². Ces intellectuels visionnaires n'ont guère eu d'impact sur l'histoire de l'art aux États-Unis, qui est restée, paradoxalement, à la fois provinciale et obnubilée par l'Europe durant la première moitié du XX^e siècle au moins, et peu au fait des débats universalistes et transnationaux. C'est après la chute du communisme que le « tournant de la mondialisation » fit irruption sur la scène, lorsque la belle illusion d'une économie-monde galvanisa les chercheurs, qu'ils viennent des *humanities* ou des sciences sociales et politiques. Cet article retrace l'histoire balbutiante et les perspectives de la pensée mondialiste dans l'histoire de l'art en tant que discipline. Nous commencerons par un bref résumé de l'évolution du domaine aux États-Unis, avant d'examiner les forces contextuelles et les étapes qui ont jalonné le cheminement vers une histoire de l'art aspirant à la mondialité. Nous terminerons par une assertion polémique : c'est l'histoire de l'art et de l'architecture au moment de la guerre froide qui fait naître la nécessité du « mondial » en tant qu'outil d'analyse.

La mondialisation a provoqué quelques soubresauts dans la discipline et dans les musées. On sait que l'histoire de l'art s'appuie traditionnellement sur des taxonomies axées sur la langue, la nation et le lieu, taxonomies nées à l'époque des grands collectionneurs des Lumières (Pierre-Jean Mariette et Adam Bartsch), et renforcées ultérieurement par les gardiens des trésors amassés en Europe (d'Alois Riegl à André Malraux). Dans ces domaines, l'histoire de l'art était essentiellement régie par les écoles linguistiques et nationales, animée par la notion romantique du génie d'un lieu (« le paysage flamand »), et organisée en périodes sous le signe de nations nées en réalité bien après la création des œuvres en question (« la Renaissance italienne »). Il n'est donc guère étonnant – à quelques exceptions près – que la discipline ait tardé à s'interroger à un niveau global, transnational, notamment si on la compare avec l'anthropologie, la sociologie ou l'histoire en général.

Caroline A. Jones est professeure d'histoire de l'art pour les programmes d'histoire, théorie et critique dans le département d'architecture du Massachusetts Institute of Technology. Elle étudie l'art moderne et contemporain avec une orientation actuelle pour ses modes de circulation. Son prochain livre, *The Global Work of Art*, sera publié en 2016 aux University of Chicago Press.

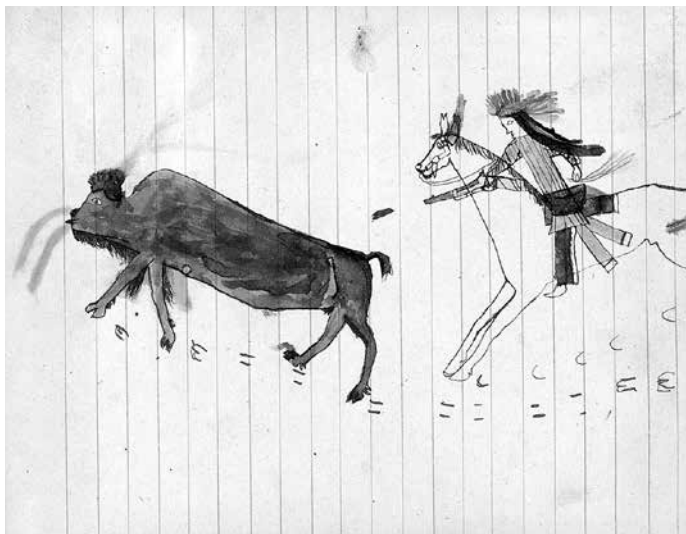
Steven Nelson est professeur d'histoire de l'art et directeur du Center for African Studies à l'University of California, Los Angeles. Il a publié de nombreux ouvrages sur les arts, l'architecture et l'urbanisme de l'Afrique et de ses diasporas, sur l'histoire de l'art afro-américain et sur les *queer studies*.

Débuts provinciaux

En l'espèce, le provincialisme américain en matière d'histoire nationale de l'art a également joué un rôle ; un provincialisme qui caractérisait également l'histoire de la nation telle qu'elle était racontée à l'époque, et alimenté par un exceptionnalisme justifiant cette béate ignorance³. William Dunlap, le premier à écrire une histoire de l'art nationale, était le fils d'un loyaliste britannique soucieux de démontrer son patriotisme américain après la révolution. Son objectif était tout simplement d'apporter une contribution américaine au corpus existant en anglais sur les taxonomies européennes (et, dans cette langue, essentiellement anglophiles). En 1834, il publia *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, un ouvrage qu'il qualifie de « Gibbon à l'envers »⁴. Au lieu de raconter « l'essor et la chute » d'un empire, sa chronique s'efforce de montrer l'essor continu de la culture visuelle de la jeune république, en se concentrant sur sa ville natale de New York (LYONS, 2005). Si l'auteur mentionne le reste du monde, c'est pour souligner l'ascendance et la maturation accélérée de l'art et de l'architecture américains. À l'inverse de cet enthousiasme patriotique, la phase suivante est dominée par Charles Norton Eliot, dont les valeurs et l'enseignement ruskinien privilégient certains types d'art – les primitifs italiens, par exemple – seuls dignes d'avoir une histoire et d'être enseignés à Harvard aux jeunes brahmanes de Boston⁵. Le programme moralisant et sélectif choisi par Norton à la fin du XIX^e siècle – programme qui guida en 1896 la fondation du Fogg Art Museum de Harvard et le « cours sur le musée » inventé par Paul Sachs dans les années 1920-1930 (Sachs contribua à faire nommer Alfred Barr premier directeur du Museum of Modern Art) – offre un contraste frappant avec l'histoire de l'art pratiquée après 1945. Ces gardiens de l'orthodoxie du XIX^e siècle (Norton, Sachs, Barr) ne voient aucune différence entre l'étude historique et le discernement du connaisseur ; l'objet de l'histoire de l'art est d'éduquer une population largement ignorante en lui faisant découvrir les plus beaux fruits de la civilisation occidentale⁶. Nul besoin de s'intéresser au travail de patchwork des Afro-Américains ou aux dessins des Indiens d'Amérique (ni de les enseigner), puisqu'ils ne sont manifestement pas des signes de civilisation reconnus à l'échelle internationale, et qu'ils n'ajoutent rien au capital culturel américain. Le fait qu'un *ledger drawing*⁷ indien

de la fin du XIX^e siècle est désormais exposé dans une salle consacrée à l'art européen et américain du XVII^e au XIX^e siècle dans l'un des musées de Harvard nouvellement rénové est la preuve que plusieurs révolutions ont eu lieu (fig. 1)⁸. Et, parmi celles-ci, la transvaluation de l'autochtone n'est sans doute pas la moindre. D'un côté, l'inclusion d'un dessin indo-américain pourrait renvoyer aux « peuples premiers », témoins d'une Histoire qui

1. Ledger drawing dessiné par un artiste indien des Plaines inconnu, Chevalier avec coiffe verte tirant sur un bison, 1880, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Collection of Didi & David Barrett ('71, 2011.69).



nous a précédés (déjà toujours locale et chthonienne, mais qui révèle aussi la trace d'une migration préhistorique à travers la planète). De l'autre – particulièrement dans le cas des *ledger drawings* – ce type d'œuvre, avec la décision prise à Harvard de mélanger l'Europe et l'Amérique, apporte une touche de mondialisation dans ce qui était auparavant une salle consacrée à l'art de la jeune République américaine, à travers le témoignage de la violence coloniale, impériale et épistémologique portée par l'objet.

En dépit de cette tendance au provincialisme, on trouve parfois aux États-Unis, avant la professionnalisation de la discipline dans les années 1930, quelques historiens de l'art qui s'intéressèrent un tant soit peu aux questions comparatives à l'échelle planétaire. En 1917, Philip Van Ness Myers, professeur émérite d'histoire et d'économie à l'University of Cincinnati, publia dans *The Bulletin of the College Art Association of America* un article intitulé « The Hunter Artists of the Old Stone Age », se tournant vers l'ethnologie comparative pour analyser l'art de l'Âge de pierre en France et en Espagne (VAN NESS MYERS, 1917). Cherchant une explication culturelle à cet art préhistorique, il compare les spécimens européens à ceux qu'il a découverts au Mexique, en Amérique du Nord et en Afrique australe. Tout naturellement, Myers convoque les Bushmen, les Indiens Hopi et les Égyptiens (entre autres « Autres ») pour s'interroger sur l'art européen de l'Âge de pierre. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'un geste important de la part d'un chercheur à qui l'on reprochera d'adhérer à la théorie de l'évolution. Deux courtes années plus tard, Ananda Coomaraswamy, d'origine sri-lankaise, conservateur des collections d'art indien au Museum of Fine Arts à Boston, publia dans *The Art Bulletin* un article intitulé « The Significance of Oriental Art », dans lequel il reproche aux Occidentaux, notamment aux artistes, les emprunts faits à un art oriental dont ils ignorent tout. « Ceux qui considèrent l'Orient comme un univers mystérieux et romantique sont les seuls responsables de la création d'une irréalité toute nouvelle », souligne-t-il⁹. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce type d'interrogation ne naît pas avec l'avènement du poststructuralisme, qui a profondément influencé la pensée contemporaine sur la mondialisation ; près de vingt ans avant la publication en 1938 du livre de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (GOLDWATER, [1938] 1986) et près de soixante ans avant la sortie en 1978 d'*Orientalism* d'Edward Said (SAID, 1978), Coomaraswamy s'efforçait déjà de donner un sens à la relation entre l'Occident et le non-Occident, ou plutôt, au penchant romancé et an-historique de l'Occident pour le non-Occident.

La violence du global

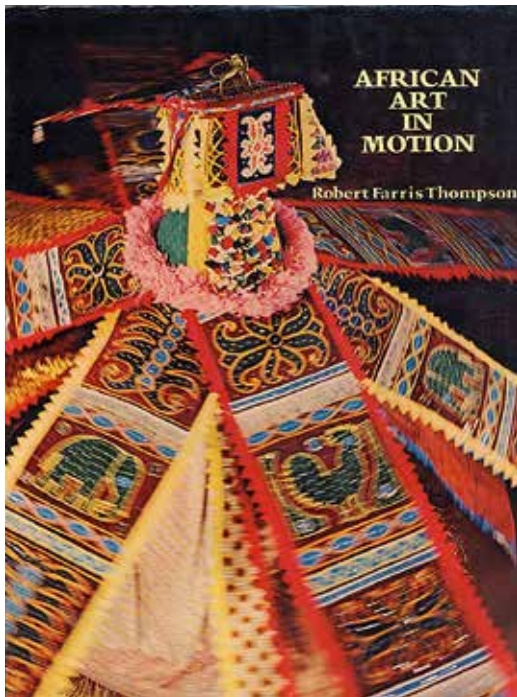
Si la pratique de l'histoire de l'art veut s'ouvrir à la mondialité, elle doit reconnaître cette violence – une violence attestée par les objets (les dessins des Indiens d'Amérique) et par les concepts (l'examen à la loupe des mobiles de l'appropriation et de la création d'un Autre, en suivant l'exemple de certains intellectuels, notamment Coomaraswamy, Goldwater et Said), une violence qui, à la fois, s'inscrit dans le global et le figuré. Cette démarche exige en outre de reconnaître que notre propre vision s'enracine dans un double lieu, puisque nous sommes situés sur les côtes opposées des États-Unis. Les projets qui nous occupent aujourd'hui sont de nature informative. Caroline A. Jones se penche sur l'univers des foires mondiales et des biennales, un « monde de l'art mondialisé » largement européen et anglo-saxon animé par quelques mythes moteurs qui vont du national, de l'international et du transnational à la sémiotique contemporaine de la mondialisation (JONES, à paraître). Steven Nelson explore un territoire adjacent, partant des relations passées et présentes (liées ou non aux diasporas) entre l'Afrique et le reste du monde (NELSON, 2006). Dans les deux cas, il s'agit donc d'étudier les formations situées en dehors du canon artistique occidental,

et de comprendre pourquoi elles troublent les récits commodes de l'universalisme. Ce travail vise également à entretenir un scepticisme sain à l'égard des visées des histoires de l'art mondialisées qui, d'un point de vue méthodologique, ne diffèrent guère des histoires nationales qui les ont précédées, ou qui ont recours aux neurosciences pour un universalisme reformulé (ONIANS, 2008a)¹⁰. Savoir reconnaître ce que nous ignorons, alors même que nous historicisons le fantasme d'une histoire mondiale, est une prise de position politique. Par nécessité, nos recherches s'ancrent dans le lieu où nous sommes, et notre position provoque ainsi certains aveuglements dont nous devons tenir compte. Il faut donc se laisser guider par les artistes contemporains qui évoluent au quotidien dans un univers mondialisé pour comprendre toute la puissance de la politique de la vision partielle/partiale¹¹. À notre sens, les sources d'inspiration d'une histoire mondiale se trouvent tout autant du côté de l'africaniste Robert Farris Thompson que du côté du spécialiste du baroque Thomas DaCosta Kaufmann et de sa très délibérée « histoire de l'art globale ».

Aux États-Unis, l'exposition proposée en 1974 par Thompson, *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, ainsi que son livre *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art* (1983) constituent indéniablement des précurseurs importants de la mondialisation de l'histoire de l'art américaine (*African art...*, 1974 ; THOMPSON, 1983 ; fig. 2). *African Art in Motion*, qui s'est tenue à l'University of California à Los Angeles et à la National Gallery à Washington (l'une des deux seules expositions sur l'art africain accueillies par cette institution), était la première d'envergure à montrer sous forme animée la danse masquée africaine grâce à la vidéo. Outre le fait de présenter pour la première fois ces danses au public, Thompson, en recourant à la vidéo, inventa un modèle qui sera repris, non seulement dans les expositions d'art non-occidental, mais aussi dans celles consacrées à l'art contemporain. *Flash of the Spirit*, qui reste un livre de référence pour les artistes, les historiens de l'art, les étudiants et le grand public, conjointement à l'exposition et à d'autres ouvrages

de Thompson, montre un art africain tout aussi rigoureux d'un point de vue intellectuel, philosophique et esthétique que l'art du canon occidental. Son travail remet foncièrement en question l'approche occidentale des systèmes esthétiques africains. Outre cet apport technologique à la pratique muséale, Thompson, grâce à ses travaux – et son statut de professeur d'histoire de l'art à Yale University – a permis d'inscrire dans le cursus les ornements corporels du spectacle, les valeurs kinesthésiques de la beauté et de la vérité, ouvrant la voie à l'adoption des critères inclusifs (médiés, esthétique et valeurs culturelles) nécessaires à l'ouverture vers la « mondialité ».

Le travail important accompli par Thompson a ravivé les questions soulevées par Coomaraswamy un demi-siècle auparavant et estompées par le « Siècle américain » qui, selon Henry Luce et la vision dunlapienne d'une Amérique en permanent essor, allait marquer le nouvel ordre mondial



2. *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, Robert Farris Thompson éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art/Los Angeles, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1974), Los Angeles, 1974.

qui se dessinait en 1945. Cette interrogation sur la nature de l'art américain, née dans les années 1950, fut suivie dans les années 1960 d'un ambitieux élargissement international des programmes d'histoire de l'art aux États-Unis, à mesure que les universités recrutèrent massivement de nouveaux enseignants. La tendance n'est cependant pas totalement nouvelle. L'art d'Extrême-Orient figurait au programme de nombreuses universités depuis le début du siècle. George Kubler a introduit l'étude de l'art précolombien et latino-américain à Yale en 1938 (l'University of Florida avait ouvert le premier centre d'études latino-américaines aux États-Unis dans les années 1930). L'art islamique est également présent par le biais des fouilles archéologiques financées par diverses universités (notamment Princeton) dans les années 1930. En 1954, l'art de l'Asie du Sud entra à l'University of Pennsylvania grâce à Stella Kramrisch. Concernant l'Afrique, ce n'est pas un hasard si l'expansion des universités et l'introduction dans les années 1950 de la « révolution verte » grâce aux forces conjointes de l'aide au développement et de l'agro-industrie coïncidèrent avec le développement accéléré des études africaines, tout d'abord dans le domaine des *area studies* (études régionales), puis dans les départements d'histoire de l'art. En 1957, Roy Siebert fut le premier à obtenir un doctorat en histoire de l'art africain (University of Iowa). Siebert devint Associate Professor en 1962 à l'Indiana University, la première université à inclure un africaniste dans son corps enseignant en histoire de l'art (Thompson, fraîchement diplômé, sera embauché à Yale en 1965). Si le champ d'investigation s'étend à partir de 1945 avec l'expansion des universités américaines, cette histoire de l'art n'est pas encore mondiale. Même s'ils ne sont pas considérés comme tels, ces projets sont de nature essentialiste et répondent au bourgeoinement des mouvements d'indépendance à l'étranger, et à la lutte pour les droits civiques sur le territoire américain. L'université se tourne vers les arts anciens et « traditionnels », sans doute dans le but de découvrir ce qu'il y a d'« authentiquement africain » dans le tissage du kente ghanéen ; mais le panafricanisme de terrain, comme le panarabisme ou le nationalisme indien à la même époque, mettait en avant le traitement moderne de ce que l'on appelle les « formes populaires traditionnelles », souvent en tandem avec le réalisme socialiste dans des projets ouvertement propagandistes, voire féroce­ment antireligieux. En tant que formes modernes et modernistes, elles sont rejetées par l'histoire de l'art traditionnelle, car on les considère comme des importations ou des corruptions de l'Occident.

Obsessions post-*Wende*

C'est avec la vague du néolibéralisme, de la politique du développement prônée par la Banque mondiale, de la culture des biennales et du nomadisme artistique contemporain que la mondialité devint une obsession post-*Wende* en histoire de l'art, au moment où l'on « invente » et institutionnalise le contemporain en histoire de l'art dans les années 1990 (*Wende* ou *Wendung* désigne en allemand le « tournant » pris après l'effondrement de l'Union Soviétique, et le terme renvoie avec concision à la période qui s'ouvre en 1989). Cette irruption du « contemporain mondialisé » suscita un contre élan qui entraîna le regard plus loin, à la fois vers le passé et d'autres zones géographiques. « Nous avons toujours été mondialisés », pourrait-on dire pour résumer l'argument, en reprenant une formule du géographe John Agnew¹². En l'espèce, à partir des années 1980, les historiens de l'école des Annales tels que Fernand Braudel, les théoriciens de la dépendance (Fernando Henrique Cardoso, entre autres) et les spécialistes des systèmes-monde tels qu'Immanuel Wallerstein ouvrent de nouvelles perspectives, soulignant les échanges à long terme qui bâtissent les liens centre/périphérie et le déséquilibre des échanges entre zones développées et sous-développées.

Ces contextualisations historiques larges ont un impact tardif sur l'histoire de l'art, qui se sent plus à l'aise, dans les récits centralisés qu'elle donne, dans la description d'objets précis envisagés comme réceptacles des investissements extravagants des empires. Voir par exemple le livre de Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (2004), où l'auteur, grand spécialiste de l'art d'Europe centrale sous le Saint Empire romain-germanique, souligne la puissance impériale : « Dans une très large mesure, le modèle culturel de la capitale a déterminé, de manière directe ou indirecte, la nature de la production artistique à travers tous les royaumes de l'Empire »¹³. Les investigations approfondies menées par Kaufmann sur les méthodes humanistes de la « géographie humaine » ont eu un fort impact aux États-Unis, en suscitant notamment un regain d'intérêt pour les travaux de George Kubler, qui ont permis à des générations d'étudiants – parmi lesquels Robert Farris Thompson – de prendre conscience de la puissance de la géographie culturelle dans une histoire de l'art élargie s'appuyant sur l'anthropologie.

Cette histoire qui émerge des « périphéries » de l'art occidental dans les années 1990, et dont Thompson est la figure emblématique, nourrit l'intérêt pour la géographie étudiée par Kaufmann en 2004, mais résolument pas pour la figure de l'empire. En 1989, Janet Abu-Lughod publia un brillant ouvrage intitulé *Before European Hegemony: The World System A.D. 1250-1350* qui déclencha la polémique et signala un nouveau centre d'intérêt que les historiens de l'art ambitieux doivent désormais prendre en compte, même s'il concerne des objets et des échelles radicalement différents de ceux présentés jusque-là dans les cours d'introduction à l'histoire de l'art (ABU-LUGHOD, 1989). Parmi les chercheurs qui élargissent inlassablement le champ de la discipline dans ces nouvelles directions, on compte Anthony D. King, historien de l'urbanisme, qui enseignait à la fois la sociologie et l'histoire de l'art à l'University of Binghamton jusqu'à sa retraite en 2006. Il a dirigé en 1991 un important recueil intitulé *Culture, Globalization and the World-System*, qui introduit la théorie postcoloniale dans la réflexion sur les systèmes-monde. King a été l'un des nombreux chercheurs à introduire les éléments anti-hégémoniques de l'investigation du postcolonialisme dans l'étude de l'architecture, mais d'une manière très accessible (KING, 1991). Imitant une pratique courante dans les universités américaines, il accueillait des étudiants étrangers afin d'élargir le corpus en anglais concernant le matériel interdisciplinaire et international. Certains de ses protégés sont retournés dans leur pays d'origine (Turquie, Brésil), mais d'autres, spécialisés dans l'urbanisme en Asie ou la planification urbaine au Sri Lanka, ont choisi de rester, et d'enrichir les programmes d'études de l'enseignement supérieur américain.

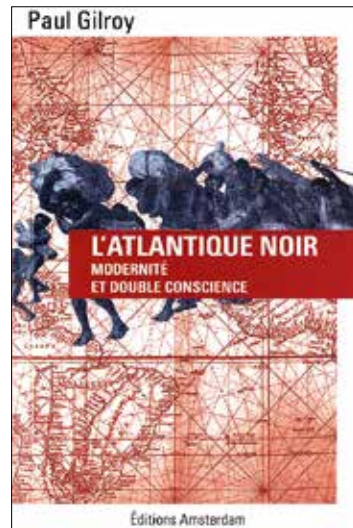
Lueurs transatlantiques

En 1986, une nouvelle étape décisive est franchie avec la publication par Henry Louis Gates Jr. et Kwame Anthony Appiah d'une anthologie baptisée *'Race', Writing and Difference*. Soulignant l'importance de la race dans l'étude de la tradition littéraire occidentale, Gates démontre le rôle qu'elle joue dans l'élaboration de la théorie critique, notamment telle qu'elle se formule dans la diaspora africaine qui « mondialise » les États-Unis. Ces essais, dont beaucoup portent sur le sujet peu étudié du mariage entre littérature occidentale et impérialisme, mettent en lumière les liens entre race et écriture et, comme le souligne fort justement Gates, « la différence que cela fait »¹⁴. D'un point de vue géographique et textuel, l'anthologie pose en principe que les endroits où les cultures se heurtent, où les peuples se rencontrent, sont des « zones de contact », pour reprendre la formule utilisée par Mary Louise Pratt dans l'article publié dans le volume. En lien avec l'analyse de Pratt et avec les formulations de l'analyse des systèmes-monde, vient l'essor

des *transatlantic studies*, qui soulignent peu à peu la nécessité de défaire l'emprise nationale ou linguistique sur les *cultural studies*, pour se tourner vers l'examen des trajectoires et des mélanges. Le mouvement trouve un juste écho de l'autre côté de l'Atlantique. En 1993, Paul Gilroy, dont la mère est originaire de la Guyane britannique, publie une étude qui fait date, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (fig. 3 ; GILROY, 1993). L'auteur, qui vit à Londres, répond au théoricien de la culture Stuart Hall, né en Jamaïque, qui a reformulé l'importance politique et l'intérêt de l'étude des diasporas, et démontre l'intérêt de la théorie de la « double conscience » de l'Américain W. E. B. Du Bois pour les afro-américains. Gilroy et Hall considèrent tous deux que l'océan Atlantique – et la traite transatlantique des esclaves – est un marqueur précoce du monde moderne et qu'il corrige radicalement les récits présentant la modernité occidentale comme

un projet éclairé et progressiste. Dans *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Gates se penche lui aussi sur la diaspora noire, affirmant pareillement que les récits de la négritude sont essentiels à la formulation de la théorie critique (GATES, 1989). Ces évolutions de la théorie littéraire américaine – notamment celles suscitées par Gates, Pratt et Homi Bhabha – alimentent peu à peu la conceptualisation d'une histoire mondialisée de l'art, tant dans les universités américaines qu'à l'étranger.

L'histoire de l'esclavage en Amérique – le péché originel qui entache l'Eden du Nouveau Monde – a suscité un vaste projet de recherche afin d'obtenir des données quantitatives précises sur la traite transatlantique des Noirs¹⁵. Cette histoire, combinée au concept de l'Atlantique en tant que marqueur précoce de la modernité, a tout naturellement poussé les chercheurs américains à s'intéresser aux forces globales, concernant notamment la circulation des objets artistiques dans la période qui suit l'Indépendance américaine (ROBERTS, 2014). L'effort visant à décentrer l'Europe en remontant vers les anciens empires d'Asie Centrale (Abu-Lughod) est poursuivi par les américanistes (la démarche n'est pas sans rappeler celle des musées de Harvard visant à « diversifier » l'art américain et européen), qui se penchent à leur tour sur la mondialisation afin de se mettre au diapason d'un discours qui accorde une place croissante aux réseaux d'échanges commerciaux, aux modalités des circulations et aux flux de pouvoir. De la même manière, l'intérêt des milieux économiques pour la « ceinture du Pacifique » dans les années 1990 ravive l'intérêt suscité après-guerre



3. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, 2003 [éd. orig. : *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts, 1993].



4. James Eseli, *WWII Fighter Plane*, 1996, Canberra, National Gallery of Australia.

par « l'école du Pacifique » (fig. 4) et rassemble des réseaux de chercheurs qui échangent leurs points de vue sur les forces culturelles qui ont contribué à forger l'art de l'Australie à l'Indonésie, en passant par celui des Indiens de la côte du Pacific Northwest et des empires côtiers précolombiens d'Amérique latine. Comme ce fut le cas avec la circulation des objets artistiques autour de l'Atlantique à l'époque de la jeune république américaine, les chercheurs commencent à s'intéresser aux artefacts circulant autour du Pacifique bien avant le xx^e siècle.

Programmes globaux du millénaire

Dès le début des années 2000, la mondialité devint une petite industrie dans l'histoire de l'art anglophone, comme le montre l'édition d'ouvrages spécialisés. Dans *Global Interests: Renaissance Art Between East and West*, les Britanniques Lisa Jardine et Jerry Brotton s'efforcent de suivre les marchés et les échanges commerciaux jusqu'à leur destination logique (JARDINE, BROTTON, 2000). Le recueil *Partisan Canons* (2007), dirigé par Anna Brzyski (formée à l'University of Chicago), remet en question la formation des canons sur un large territoire couvrant les États-Unis, la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, la Pologne, Taïwan et l'Afrique du Sud (BRZYSKI, 2007). James Elkins, auteur prolifique d'ouvrages très divers, publie en 2002 *Stories of Art*, qui ajoute une précieuse dimension plurielle au maître-récit proposé par Ernst Gombrich (ELKINS, 2002). Il dirige également deux recueils *Is Art History Global?* et *Art and Globalization* (en collaboration avec Zhivka Valiavicharska et Alice Kim) qui se penchent explicitement sur cette nouvelle thématique (ELKINS, 2006 ; ELKINS, VALLAVICHARSKA, KIM, 2010). « Rien n'a été plus salubre pour l'expansion mondiale de l'histoire de l'art que l'affirmation universelle d'une résistance locale à la mondialisation », déclare avec esprit l'historien de l'architecture Mark Jarzombek dans l'un des essais du volume. Il affirme même que l'architecture, qui a encouragé la prolifération de « modernismes mondialistes » à côté de projets nationalistes sur plusieurs continents, a été une manière de se dresser contre la politique régressive de préservation de l'histoire de l'art et contre sa « notion statique de nation »¹⁶. Le recueil *A Global History of Architecture* (CHING, JARZOMBK, PRAKASH, 2010), ainsi que le livre de Kathleen James-Chakraborty, *Architecture since 1400* (JAMES-CHAKRABORTY, 2013), ont posé les premiers jalons d'une histoire mondiale concomitante de l'architecture rivalisant avec une histoire de l'art aspirant à la mondialité. Parfois, ces aspirations mondiales s'accompagnent d'une humilité inédite. Les panoramas traditionnels, dont l'*History of Art* d'H.W Janson reste l'exemple par excellence, se présentent aujourd'hui sous la forme d'un ouvrage en deux tomes plus modestement baptisé : *History of Art: the Western Tradition* (DAVIES *et al.*, 2010). L'ouvrage d'Helen Gardner, *Art Through the Ages*, a également évolué vers plus de précision et la « tradition occidentale » figure désormais à côté d'un ambitieux *Art through the Ages: A Global History* (KLEINER, 2012). L'éditeur Thames and Hudson, suivant le mouvement, s'apprête lui aussi à sortir des volumes généralistes dans la même veine.

Aux États-Unis, musées, conservateurs et commissaires d'exposition rejoignent et accompagnent cette tendance. Nombre d'ouvrages abordent désormais d'emblée la question de la mondialité : le catalogue dirigé par Jane Farver, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (*Global Conceptualism*, 1999) ; le livre dirigé par Philippe Vergne, *How Latitudes become Forms: Art in a Global Age* (*How Latitudes...*, 2003) ; les actes du colloque organisé par Robert Storr, conservateur au Museum of Modern Art (MoMA), à l'occasion de la biennale de Venise, *Where Art Worlds Meet : Multiple Modernities and the Global Salon* (STORR, 2007) ; et enfin les *Global Feminisms* de Maura Reilly et Linda Nochlin (*Global Feminisms*, 2007 ; fig. 5).

Cette conjonction de la mondialité et du contemporain est un changement bienvenu, qui tourne le dos au concept d'« art mondial » qui reléguait auparavant (à la mode colonialiste) les « périphéries » dans un éternel passé, loin du moderne et du contemporain.

Les conservateurs et commissaires d'exposition cités plus haut signalent l'arrivée d'une nouvelle génération (ou, dans le cas de Nochlin et de Reilly, d'une génération antérieure collaborant avec la

nouvelle). Ces nouvelles approches rejettent délibérément certaines pratiques muséales des années 1980 qui recyclaient le primitivisme des artistes modernistes et des foires internationales en invoquant le paradigme récupérateur de l'anthropologie. Dans le contexte de la critique postcoloniale et poststructuraliste qui commençait à s'implanter dans les universités américaines à la même époque, l'obscurantisme de certaines institutions est démontré en 1984 par l'exposition organisée au MoMA et baptisée *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and Modern* (*'Primitivism'...*, 1984), qui paraît désuète et démodée dès son ouverture.

L'exposition du MoMa évoque sans la moindre hésitation la « découverte » de l'art non occidental par Pablo Picasso et consorts, soulignant ainsi le génie du mâle européen. Elle souleva une vague de protestations de la part de ceux qui s'efforçaient d'analyser et d'effacer les réverbérations coloniales et néocoloniales d'un certain type de modernisme présenté comme la quête des « principes fondateurs transcendant la culture, la politique et l'histoire », comme nous le rappelle James Clifford (CLIFFORD, 1988, p. 191). Si ce « primitivisme » exhibé reste un exemple d'une mondialité à mauvais escient, les principes euro-centriques issus des Lumières sur lesquels reposait l'exposition sont sans doute plus rares aux États-Unis qu'en Europe, où l'on repère cette tendance primitiviste dans les *Magiciens de la terre*, l'exposition organisée par Jean-Hubert Martin pour la biennale de Paris en 1989 (*Magiciens...*, 1989), suivie par celle montée pour la biennale de Lyon et baptisée *Partage d'exotismes* (*Partage d'exotismes*, 2000). Du point de vue de la recherche américaine, on pourrait saluer l'événement, qui rassemble cinquante artistes venus d'Europe et des États-Unis et cinquante autres d'Afrique, d'Asie, d'Australie et d'Amérique latine. Mais la myopie foncière dont il témoignait vis-à-vis de la théorie postcoloniale soulève une vague de critiques. Peu après l'inauguration, Benjamin Buchloch, dans un entretien avec Martin publié dans *Art in America*, rattache explicitement *Magiciens* à l'histoire du colonialisme européen, où la quête et l'exhibition d'un vécu esthétique et d'une « spiritualité » transhistorique et transculturelle se font au détriment des réalités politiques et sociales. Les spécialistes américains ont également critiqué les penchants « mondialistes » du Musée du quai Branly, inauguré en 2006, et qualifié de « jungle qui donne le frisson » par Michael Kimmelman, critique d'art au *New York Times* ; une jungle où les objets artistiques des peuples indigènes d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques « sont rassemblés pêle-mêle, sans justification ni explication, hormis quelques



5. Vue de l'exposition *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Brooklyn Museum, 2007 (œuvres de Ryoko Suzuki).

gadgets visuels »¹⁷, où les collections coloniales réinstallées incluent des objets rituels islamiques ou juifs, par exemple, mais aucun catholique. Contrairement à la démarche suivie par certains musées américains et britanniques (démarche qui consiste notamment à faire participer les communautés autochtones à la conception de l'exposition et/ou à leur restituer leurs artefacts), l'adhésion non critique aux fictions d'un Autre « mystérieux » et empreint de « spiritualité » témoigne d'une réticence à reconnaître le passé colonial, dont les traces persistent dans les banlieues parisiennes. Le problème ne concerne pas exclusivement la France. Rappelons qu'en ce début de XXI^e siècle, l'historien de l'art Hans Belting, installé à Karlsruhe, continue à proposer l'opposition binaire européen/non européen, soulignant, à propos d'art mondial et de l'exposition *Magiciens de la terre* : « Il s'agit de savoir si la culture tribale – oui, j'ose le dire – ne possède *aucun* art, alors que ses images démontrent un grand savoir-faire artistique »¹⁸. Ce type de commentaire dévoile l'angoisse rétrograde des historiens de l'art devant la diversification toujours plus grande de l'univers de l'art et entretient le besoin de policer le contemporain (voire le canon moderne ou médiéval).

Aussi troublants qu'ait été le parti pris géopolitique et social de *Magiciens de la terre*, l'exposition a permis de lancer la carrière internationale d'un certain nombre d'artistes non occidentaux désormais classés tout naturellement dans la catégorie « contemporains ». Elle a aussi donné naissance à de nouvelles *area studies*, à mesure que s'élargissait le champ de l'art contemporain non européen, au sein de l'université ou en dehors. L'essor du marché des enchères en Inde et en Chine a joué un rôle en la matière, tout comme l'arrivée continue de nouveaux commissaires d'exposition. Ceux formés aux États-Unis ne peuvent rivaliser avec leurs homologues polyglottes et cosmopolites sillonnant la planète qui font irruption sur la scène au milieu des années 1990 – Okwui Enwezor, Hans Ulrich Obrist, Hou Hanru, pour ne citer qu'eux. Ce dernier vient d'ailleurs d'être recruté par le Guggenheim de New York pour diriger les initiatives du musée en matière d'art de l'Asie, ce qui démontre bien que la mission des musées modernistes américains s'appuie désormais sur une vision mondialisée.

Hégémonie du global ?

Cette mondialisation, si elle a permis d'accueillir à la table un ensemble élargi et peut-être plus diversifié d'acteurs, a-t-elle pour autant fait évoluer l'histoire de l'art de manière significative ? L'émergence, après 1989, de l'artiste et du commissaire d'exposition nomades a-t-elle modifié la manière dont fonctionne le monde de l'art, ou le « contemporain mondialisé » a-t-il simplement rendu le langage occidental de la pratique et de la critique artistiques plus essentiel, et plus intéressant d'un point de vue financier pour un artiste ambitieux ? En d'autres termes (peut-être en écho à l'angoisse de Belting vis-à-vis de l'incommensurabilité des « autochtones » placés dans les circuits internationaux de pratiques visuelles ultramodernes), il semble que les pratiques déjà connues soient celles qui rencontrent le plus grand succès sur la scène mondiale. Comme l'affirme Caroline A. Jones dans *The Global Work of Art*, les artistes ayant de l'ambition « doivent parler le langage international, mais sont souvent contraints de parler de leur propre différence »¹⁹. Ils sont présentés sous un emballage africain, asiatique ou latino-américain. On découvre les dernières œuvres issues de l'Afrique du Sud, de la Chine, du Brésil ou du Nigéria, et celles qui attirent l'œil sont celles que l'on peut aisément classer dans les catégories de l'art contemporain occidental (si vous voulez devenir un artiste mondialement reconnu, dites que vous avez été influencé par Andy Warhol et Marcel Duchamp, recommande l'artiste japonais Takashi Murakami²⁰). La planète s'est mondialisée, mais c'est souvent le moi occidental que l'on y trouve.

L'histoire de l'art n'est en rien immunisée contre ce type de problème. Elle a certes commencé à s'intéresser à une panoplie élargie d'objets, parfois même à envisager l'objet artistique de manière différente, mais la théorisation d'une histoire de l'art véritablement mondialisée introduit souvent le nouveau dans les normes solidement établies de la discipline. Pendant près d'un siècle, certains historiens installés aux États-Unis ont progressé dans la bonne direction en considérant l'objet artistique et l'édifice architectural comme des réceptacles d'influences et des nœuds d'échanges. En retraçant les influences non occidentales ou « primitives » sur l'avant-garde au début du XX^e siècle en Europe ou aux États-Unis, certains modernistes tels que Robert Goldwater voient aussi dans les œuvres non occidentales introduites ici et là dans les collections des objets en circulation. C'est ce mouvement planétaire des individus et des objets qui a permis à Georges Braque, né en France, ou Picasso, d'origine espagnole, d'innover visuellement à Paris²¹. Le cas des États-Unis n'est en rien différent. Le collectionneur euro-américain Albert Barnes et le philosophe afro-américain Alain Locke, notant le transfert d'œuvres africaines (dont une bonne partie finira chez Barnes), exhortent les artistes afro-américains à s'en inspirer pour inventer un art moderne noir aux États-Unis (fig. 6). (Max Weber, artiste juif à New York, ira à l'encontre de ce déterminisme ethnique en s'intéressant aux cultures décoratives de l'Afrique et de la Chine.) Les spécialistes de l'Afrique, de l'Asie ou de l'Amérique latine s'intéressent depuis longtemps aux objets venus de ces continents et à l'influence qu'ils ont exercée sur les arts aux États-Unis. Dans nombre d'études, la reconstitution des mouvements des objets non occidentaux nuance de manière importante la vision de ce que la culture serait sans doute sans la circulation et l'échange planétaire du savoir, des techniques, de la culture et de l'imagerie. Pour revenir à l'exemple cité plus haut, en mettant en lumière l'art africain (et les rétentions africaines), Robert Farris Thompson a éveillé l'intérêt des artistes noirs américains, ce qui pose quelques difficultés, car on a parfois tendance à se focaliser sur la dimension « africaine » de l'art afro-américain contemporain. Qu'il soit moderniste, afro-américain, latino ou « délibérément orientaliste », le mouvement des objets et des idées venus du non-Occident conduit parfois à concentrer davantage le regard sur nous-mêmes, aussi divers que nous sommes.

L'essor de l'histoire de l'art mondialisée remet-elle donc véritablement en question l'eurocentrisme de la discipline, ou le présente-t-elle simplement sous un nouvel emballage ?

Certes, l'élargissement géographique du champ d'étude met en lumière de nouvelles choses et de nouveaux liens. En outre, certains chercheurs tels que James Elkins, explorant résolument un territoire devant lequel Hans Belting et d'autres avouent leur impuissance, ont tenté d'aborder sous l'angle théorique la manière dont un présent multiculturel pourrait nourrir une pratique véritablement innovante de la discipline. Partha Mitter a proposé une histoire de l'art mondialisée et ouverte qui



6. Vue de la salle 20 de la Barnes Foundation à Philadelphie, 2012.

« remettrait en question la téléologie hégélienne, et permettrait à différentes trajectoires de s'exprimer pleinement »²². Ce type de plaidoyer devrait contraindre la discipline à réfléchir à ce que pourrait apporter de nouveau une histoire de l'art mondialisée, et signale par ailleurs le risque posé par les traces persistantes d'universalisme pour la *différence* rémanente. Il est impératif d'affronter les préjugés qui affectent notre manière d'appréhender les divers acteurs de la scène mondiale. Comme nous le rappelle Saloni Mathur, la fameuse visite de Picasso au musée ethnographique du Trocadéro et son histoire d'amour avec l'art africain « ont été saluées comme une révolution esthétique, tandis que les appropriations par les sujets coloniaux du cubisme analytique ou du postimpressionnisme ont été considérées comme des dérivés, des emprunts, des imitations secondaires et tardives »²³. Cette critique, qui démontre que l'histoire de l'art continue à nier l'agentivité et le développement concomitant d'agents historiques situés à l'extérieur de la sphère euro-américaine, souligne à quel point nous restons prisonniers des idéaux du goût et de l'ingéniosité issus des Lumières, idéaux qui conduisent trop souvent à consolider l'ascendant et à célébrer l'œuvre des artistes européens ou euro-américains (de sexe masculin).

Sachant l'urgence de ces questions, Aruna D'Souza insiste justement sur le fait que le tournant vers la mondialité ne concerne pas seulement la recherche dans un *maintenant* néolibéral, mais il est aussi affaire de pertinence et de survie au sein d'une culture universitaire entrepreneuriale dont l'objet est de produire une citoyenneté planétaire (D'SOUZA, 2014, p. xix-xx). Ceux qui s'interrogent et publient sur le sujet sont aussi des enseignants. Ainsi, l'élan sincère vers l'élargissement global des possibilités afin de modifier la manière dont nous faisons ce que nous faisons, et de mieux comprendre le fonctionnement de l'art dans ce champ d'investigation élargi, reste une utopie. Dans la vraie vie, il ne peut être totalement dissocié de la nécessité de conserver une pertinence dans l'univers plus large de l'université multinationale, où les nouvelles sources de financement venant du privé et la politique du développement ont leur rôle à jouer.

La guerre froide globale

En conclusion, on pourrait se demander à quel moment et en quel lieu naît l'impérieuse nécessité de considérer la mondialité comme une condition nécessaire de l'histoire. Si nous sommes confrontés à l'héritage de l'histoire de l'art en tant que discours euro-américain, penchons-nous alors sur la manière dont elle est entrée dans le discours, et à quel moment de l'histoire, à savoir pendant la longue période de la guerre froide. C'est après 1945, au sein d'un nouvel ordre mondial défini par les blocs politiques et les allégeances bipolaires, que le monde devint un territoire à diviser. Pendant cette période, l'Occident, l'Union soviétique

et la Chine communiste vont se servir de l'art et de l'architecture pour forger leurs relations avec le reste du monde. L'époque de la guerre froide, marquée en son début par le « tiers-monde », la « politique des blocs », le « néo-impérialisme » et le « rideau de fer », voit bientôt proliférer les voyages à l'étranger, les « festivals de libre expression », le « style international » d'architecture dans les nouvelles nations indépendantes, l'art postal, le tourisme hippie, le trafic de stupéfiants, les galeries



7. Léopold Sédar Senghor au Musée dynamique lors du premier Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966.

dirigées par les artistes, le bricolage et la vente par correspondance, les nouveaux centres de production cinématographique et un conceptualisme en voie de mondialisation.

La dynamique de la guerre froide a notamment joué un rôle durant le Festival mondial des arts nègres (FESMAN) organisé en 1966 à Dakar, au Sénégal. FESMAN attire des représentants du monde des arts, de



8. Installation de l'artiste cubain Arles de Rio lors de la biennale de La Havane, 2015.

la littérature et du spectacle d'origine africaine venus des quatre coins du monde, ainsi qu'un solide contingent de dignitaires français et africains et un grand nombre d'Euro-Américains (dont Thompson ; fig. 7). Les Soviétiques ne sont pas en reste et envoient le poète Yevgeny Yevtushenko, accompagné d'une cohorte de journalistes et de musiciens, ainsi qu'un grand bateau de croisière qui permet de soulager les hôtels de Dakar pris d'assaut. Duke Ellington se produit au FESMAN, contré par une lecture très animée proposée par Yevtushenko. Ces démonstrations de rivalité mises à part, les Afro-Américains n'hésitent pas à monter à bord du navire soviétique pour des échanges avec leurs homologues russes. Malgré la dimension clairement internationale de l'événement et l'immense notoriété de Yevtushenko, le département d'État américain déclare que les États-Unis, conduits par Ellington, ont indéniablement été les grands favoris du festival. Outre ce type de manifestations, le « style international » d'architecture adopté dans de nombreuses villes d'Afrique et d'Asie après la Seconde Guerre mondiale témoigne également des efforts déployés par les superpuissances pour asseoir leur influence en courtisant les pays du tiers-monde. Sur le continent africain au moins, ces édifices ne marquent pas seulement la présence des États-Unis, de l'Europe de l'Ouest, de l'Union soviétique et de la Chine communiste, ils permettent également aux dirigeants des nouvelles nations indépendantes d'invoquer l'architecture comme moyen de transcender les allégeances tribales. Ces évolutions montrent les divers niveaux de la mondialisation et les trajectoires multiples qui se mettent en place au confluent de la décolonisation et du néocolonialisme dans le contexte de la guerre froide. C'est l'envie d'en savoir plus sur ces mutations qui a motivé, en 2014, l'organisation par la College Art Association américaine d'un colloque consacré aux « Global Sixties: Art in the Cold War », dont l'objectif était de faire revivre quelques-uns de ces épisodes et d'étudier les continuités entre les différents phénomènes de mondialisation à l'époque de la guerre froide et ceux nés après la chute du mur de Berlin.

Les biennales ont aujourd'hui repris le rôle de creuset joué par les expositions sous la guerre froide. Le phénomène est lancé en 1951 par celle de São Paulo, qui marque le début des expositions récurrentes (telles que Documenta, par exemple), où les pays du bloc de l'Ouest et les régions sous influence américaine se livrent à des démonstrations d'internationalisme dans « le monde libre ». La seconde phase débute en 1987, peu avant la chute du communisme soviétique, avec l'organisation à La Havane d'une biennale du « tiers-monde » (fig. 8). D'un point de vue simplement quantitatif, ces événements ont un impact sur l'histoire de l'art, et alimentent un marché non euro-américain en pleine expansion, qui ne peut plus s'organiser autour de « l'art moderne » et commence à se fissurer en plusieurs champs : d'abord « le contemporain », puis les spécialités régionales telles que l'« art contemporain du Moyen-Orient »,

9. Installation de Georges Adeagbo, Abraham, *l'ami de Dieu*, New York, P.S. 1 Contemporary Art Center, mars 2001.



ou l'« art chinois contemporain ». Les biennales effacent ainsi la frontière entre les deux blocs ; cependant, après 1989, elles reconfigurent les vieilles zones de pouvoir : « Manifesta=Eurozone », où l'« Europe » devient un imaginaire produit dans des centres mouvants, de Ljubljana à Saint-Pétersbourg.

À propos du phénomène des biennales dans l'univers de l'art contemporain, Caroline A. Jones suggère que la mondialité

critique pourrait, en tant que pratique artistique, être un précieux guide pour imaginer une pratique, critique elle aussi, de l'histoire mondialisée de l'art. Quelle que soit leur origine, les artistes peuvent installer leur atelier à Berlin, Brooklyn, Paris, ou ailleurs. Un artiste qui vise la notoriété planétaire peut désormais s'implanter résolument en périphérie (ce qui aurait été impensable aux XVIII^e et XIX^e siècles, ou même au siècle dernier), tout en restant un acteur à part entière dans un univers mondialisé dont les principaux centres se situent encore dans l'hémisphère nord. Georges Adeagbo vit à Cotonou, au Bénin, mais monte ses installations *in situ* – à Paris, à Berlin, New York (fig. 9) ou à Venise, où elles se mondialisent, porteuses de la critique narquoise du statut d'artiste « outsider » que l'histoire de l'art confère à ceux qui œuvrent dans un contexte précis. Tel est donc l'espoir que l'on pourrait formuler à propos du tournant de la mondialisation en histoire de l'art : qu'il nous permette de « découvrir » la mondialité critique sur le terrain. En abordant l'art et les artistes dans une perspective véritablement mondialisée et consciente de sa myopie, nous saurons peut-être utiliser à bon escient les outils intellectuels forgés par d'autres dans un siècle de bredouillements conceptuels sur la mondialité, afin d'élargir le canon pour qu'il accueille à la fois l'art et la théorie.

Cet article a été traduit par Françoise Jaouën.

Notes

1. Bien que l'expression *melting-pot* devienne fameuse seulement après la pièce de théâtre du même nom d'Israel Zangwill créée en 1908, la métaphore de la fusion (*melt*) pour désigner le vivre ensemble avait déjà été utilisée au XVIII^e siècle. Sur Bourne, voir aussi ENRIQUEZ, 2010.

2. « world-historical spatial concepts » (ROSENZWEIG, 1984).

3. Cet exceptionnalisme repose sur une série de récits fondés sur la singularité présumée des États-Unis en tant que nation fondée sur les principes de démocratie ainsi que de libertés individuelle et religieuse.

4. William Dunlap, *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, New York, 1834. Allusion au très influent ouvrage d'Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, New York, 1776-1788 [éd. fr. : *Décadence et chute de l'Empire romain*, Paris, 1819] (N.D.L.T.).

5. L'expression « brahmanes de Boston » a été inventée par le juriste et auteur populaire Oliver Wendell Holmes, qui publia en 1860 dans le magazine *Atlantic Monthly* une série d'articles sur les descendants des pionniers puritains, qui étaient devenus une sorte d'aristocratie morale dans la région de la Nouvelle-Angleterre.

6. On trouve à l'époque quelques exceptions, notamment l'œuvre pionnière d'Ananda Coomaraswamy au Museum of Fine Arts à Boston sur l'art (cité en bibliographie de cet article) et la sémiotique gestuelle du sous-continent indien, ou encore la collection d'art asiatique constituée par Charles Lang Freer. Toutefois le cursus universitaire dans ces domaines s'est adapté très tardivement.

7. Les *ledger drawings* réalisés par les Indiens des grandes plaines à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle évoquent l'histoire de ces tribus. Les artistes utilisaient pour ces dessins de vieux registres ou livres de compte (*ledgers*).

8. Outre celles évoquées ici, rappelons les avancées, dans les années 1980, de l'histoire marxiste, féministe et sociale de l'art, qui a entraîné la redécouverte et la traduction des textes de l'école de Vienne et la réinvention de l'histoire de l'art « vue d'en bas ».

9. « [...] those who look upon the East

as mysterious and romantic have only themselves to thank for the creation of a novel unreality » (COOMARASWAMY, 1919, p. 17).

10. John Onians, dans l'article cité ici et dans son travail à la School of World Art Studies à l'University of East Anglia, a avancé le concept de *neuroarthistory* qui postule que, par la compréhension des caractéristiques du cerveau, nous accédons « aux recoins les plus profonds de l'esprit humain, quel que soit le lieu ou la période, sans nécessiter aucune référence à la langue » ; ainsi mieux équipés, cette notion nous permet une compréhension de l'art dans le monde entier (ONIANS, 2008b). La question des moyens dont les fonctions cérébrales donnent accès à la variété de l'expression culturelle humaine n'est cependant pas clairement abordée par cette théorie.

11. Caroline A. Jones analyse cette « politique de la vision partielle/partiale » dans son prochain livre *The Global Work of Art* en tant que stratégie artistique dans un ouvrage à paraître (« politics of the partial view » ; JONES, à paraître).

12. John Agnew a fait une intervention intitulée « We Have Always Been Global » lors des conférences « Envisioning Globalization » à l'University of Chicago en 2001. Cité dans Felicity Nussbaum, ed., *The Global Eighteenth Century*, Baltimore, 2003, p. 326.

13. « The cultural model of the capital considerably determined, directly and indirectly, the nature of the artistic output throughout the imperial realms » (KAUFMANN, 2004, p. 181).

14. « the difference it makes » (GATES, APPIAH, 1986, p. 1).

15. Sur la longue histoire de ce projet de base de données, voir la section « About » sur <http://www.slavevoyages.org/tast/about/history.faces> (consulté le 24 octobre 2015).

16. « Nothing has been better for the global expansion of art history than the globalized claim for a local resistance to globalized modernism » ; « globalist modernisms [...] static nationhood » (ELKINS, VALIAVICHARSKA, KIM, 2010, p. 191-192).

17. « [...] a spooky jungle works are jumbled all together without much reason or explanation, save for visual theatrics » (KIMMELMAN, 2006).

18. « There is the question whether tribal culture – yes, I dare say it – has no art,

even while its images display the highest artistic skill » (BELTING, 2003, p. 67).

19. « [...] must speak the international language, but will often be forced to speak of their own difference » (JONES, à paraître).

20. Voir Takashi Murakami, *Geijutsu Kigyo Ron [La Théorie de l'entrepreneuriat de l'art]*, Tokyo, 2005.

21. Picasso fit la demande de naturalisation en 1940 mais celle-ci fut rejetée par les autorités françaises qui craignaient qu'il soit « anarchiste ». Voir Alex Duval Smith, « Revealed, secret battle 'anarchist' Picasso lost to become French », dans *The Guardian*, 2 mai 2004, www.theguardian.com/world/2004/may/02/france.arts (consulté le 30 novembre 2015).

22. « [...] challenges Hegelian teleology and allows different trajectories to flourish » (MITTER, 2008a, p. 568).

23. « [...] was heralded as aesthetic breakthrough, whereas the colonial subjects' appropriations and responses to Analytic Cubism or Post-Impressionism have been viewed as derivative, imitative, secondary, or belated » (MATHUR, 2008, p. 559).

Bibliographie

– ABU-LUGHOLD, 1989 : Janet L. Abu-Lughold, *Before European Hegemony: The World System A.D. 1250-1350*, Oxford, 1989.
– *African Art...*, 1974 : *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, Robert Farris Thompson éd., (cat. expo., Washington, D.C., National Gallery of Art/Los Angeles, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1974), Los Angeles, 1974.

– BELTING, 2003 : Hans Belting, *Art History After Modernism*, Chicago, 2003.

– BOURNE, 1916 : Randolph Bourne, « Transnational America », dans *Atlantic Monthly*, 118, juillet 1916, p. 86-97.

– BRZYSKI, 2007 : Anna Brzyski éd., *Partisan Canons*, Durham, 2007.

– BUCHLOH, 1989 : Benjamin H.D. Buchloh, « The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin », dans *Art in America*, 77/5, 1989, p. 150-159, 211-213.

– CHING, JARZOMBK, PRAKASH, 2010 : Francis D.K. Ching, Mark Jarzombek, Vikramaditya Prakash, *A Global History of*

- Architecture*, 2^e édition, Hoboken, 2010.
- CLIFFORD, 1998 : James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, 1988 [éd. fr. : *Malaise de la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, 1996].
- COOMARASWAMY, 1919 : Ananda Coomaraswamy, « The Significance of Oriental Art », dans *The Art Bulletin*, 2/1, septembre 1919, p. 17-22.
- CORN, 1988 : Wanda M. Corn, « Coming of Age: Historical Scholarship in American Art », dans *The Art Bulletin*, 70/2, 1988, p. 188-207.
- DAVIES *et al.*, 2010 : Penelope J. Davies *et al.*, *Janson's History of Art*, 8^e édition, Upper Saddle River, 2010.
- D'SOUZA, 2014 : « Introduction », dans Jill Casid, Aruna D'Souza éd., *Art History in the Wake of the Global Turn*, New Haven/Londres, 2014, p. vii-xxiii.
- ELKINS, 2002 : James Elkins, *Stories of Art*, New York, 2002.
- ELKINS, 2006 : James Elkins éd., *Is Art History Global?*, New York, 2006.
- ELKINS, VALIAVICHARSKA, KIM, 2010 : James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim éd., *Art and Globalization*, University Park, 2010.
- ENRIQUEZ, 2010 : Paul Enriquez, « Deconstructing Transnationalism: Conceptualizing Metanationalism as a Putative Model of Evolving Jurisprudence », dans *Vanderbilt Journal of Transnational Law*, 43/5, 2010, p. 1265-1336.
- ENWEZOR, 2002 : Okwui Enwezor, « The Black Box », dans *Documenta 11, platform 5*, Okwui Enwezor éd., (cat. expo., Kassel, Museum Fredericianum, 2002), Kassel, 2002, p. 42-55.
- GATES, 1989 : Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford/New York, 1989.
- GATES, APPIAH, 1986 : Henry Louis Gates Jr., Kwame Anthony Appiah éd., *'Race', Writing, and Difference*, Chicago, 1986.
- GILROY, 1993 : Paul Gilroy, *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts, 1993 [éd. fr. : *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, 2003].
- *Global Conceptualism*, 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Jane Farver *et al.*, (cat. expo., New York, Queens Museum of Art, 1999), New York, 1999.
- *Global Feminisms*, 2007 : *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Maura Reilly, Linda Nochlin éd., (cat. expo., New York, Brooklyn Museum/Wellesley, Wellesley College, Davis Museum and Cultural Center, 2007), New York, 2007.
- GOLDWATER, (1938) 1986 : Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, (New York/Londres, 1938), Cambridge, 1986 [éd. fr. : *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, 1988].
- HALL, 1990 : Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », dans Jonathan Rutherford éd., *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, 1990, p. 222-237.
- *How Latitudes...*, 2003 : *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, Philippe Vergne éd., (cat. expo., Minneapolis, Walker Art Center, 2003), Minneapolis, 2003.
- JAMES-CHAKRABORTY, 2013 : Kathleen James-Chakraborty, *Architecture Since 1400*, Minneapolis, 2013.
- JARDINE, BROTTON, 2000 : Lisa Jardine, Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Chicago, 2000.
- JONES, à paraître : Caroline A. Jones, *The Global Work of Art*, Chicago, à paraître.
- KAUFMANN, 2004 : Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, 2004.
- KIMMELMAN, 2006 : Michael Kimmelman, « A Heart of Darkness in the City of Light », dans *New York Times*, rubrique Art & Design, 2 juillet 2006, www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm (consulté le 23 octobre 2015).
- KING, 1991 : Anthony D. King, *Culture, Globalization and the World-System*, Minneapolis, 1991.
- KLEINER, 2012 : Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, 14^e édition, Independence, 2012.
- LOCKE, 1999 : Alain Locke, *The New Negro*, New York, 1999.
- LYONS, 2005 : Maura Lyons, *William Dunlap and the Construction of an American Art History*, Amherst, 2005.
- *Magiciens...*, 1989 : *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou/La grande halle de la Villette, 1989), Paris, 1989.
- MATHUR, 2008 : Saloni Mathur, « Response: Belonging to Modernism », dans *The Art Bulletin*, 90/4, p. 558-560.
- MITTER, 2008a : Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery », dans *The Art Bulletin*, 90/4, p. 531-548.
- MITTER, 2008b : Partha Mitter, « Interventions: The Author Replies », dans *The Art Bulletin*, 90/4, p. 568-574.
- NELSON, 2006 : Steven Nelson, « Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews », dans Amelia Jones éd., *Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford, 2006, p. 296-316
- ONIANS, 2008a : John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven, 2008.
- ONIANS, 2008b : John Onians, « James Elkins ed., *Is Art History Global?* (2006) », dans *caareviews online*, 15 juillet 2008, <http://www.caareviews.org/reviews/1136> (consulté le 30 novembre 2015).
- *Partage d'exotismes*, 2000: *Partage d'exotismes : 5^e biennale d'art contemporain de Lyon*, (cat. expo., Lyon, Halle Tony Garnier, 2000), Lyon, 2000.
- 'Primitivism'..., 1984 : 'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, William Rubin éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art/Detroit, Detroit Institute of Arts, 1984), New York/Boston, 1984.
- ROBERTS, 2014 : Jennifer L. Roberts, *Transporting Visions: The Movement of Images in Early America*, Berkeley, 2014.
- ROSENZWEIG, 1984 : Franz Rosenzweig, « Globus. Studien zur weltgeschichtlichen Raumlehre » (1917), dans Reinhold Mayer, Annemarie Mayer éd., *Franz Rosenzweig, Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften*, 3, *Zweistromland: Kleinere Schriften zu Glauben und Denken*, La Haye, 1984, p. 313-368.
- SAID, 1978: Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978.
- STORR, 2007 : Rob Storr, *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon: La Biennale di Venezia international symposium, 9-12 December 2005*, Venice, 2007.
- THOMPSON, 1983 : Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York, 1983.
- VAN NESS MYERS, 1917 : Philip Van Ness Myers, « The Hunter Artists of the Old Stone Age », dans *The Bulletin of the College Art Association of America*, 1/3, 1917, p. 98-109.