

Christian Kravagna

Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts

Julie Ramos



Berlin: b-books Verlag, 2017,
261 pages

« Ce livre plaide, écrit Christian Kravagna, pour une histoire de l'art postcoloniale de la modernité globalisée. L'approche ici proposée de la transmodernité s'appuie sur le motif du contact » (p. 10). Constitué d'articles et de conférences écrits ou données entre 2009 et 2016, son titre l'inscrit dans le sillage de la notion de « transculturalité », forgée en opposition à celle d'acculturation dans les travaux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz.¹ L'auteur prend en effet soin de situer son projet dans une introduction et un premier chapitre (« Pour une histoire de l'art postcoloniale du contact », p. 35-57), qui constituent deux remarquables essais théoriques. Il le distingue de la *Global Art History* et des *World Art Studies*, dont l'accueil d'artefacts et d'acteurs non-occidentaux dissimule souvent un « néo-impérialisme » universalisant. Kravagna se réfère plus volontiers à la transmodernité qu'Enrique Dussel oppose à la postmodernité.² Afin que cette dernière ne soit pas le simple avatar d'une modernité occidentalocentrée, le philosophe mexicain d'origine argentine

en appelle à la nécessité de considérer non seulement d'autres acteurs, mais aussi d'autres types et orientations relationnels (Nord-Sud, Sud-Nord et Sud-Sud). Notons à ce sujet que, dans le reste de l'ouvrage, Kravagna préfère souvent au vocable de postcolonial (affecté d'un vecteur temporel) celui de décolonial, plus à même de pointer les résistances de l'histoire de l'art (comme discipline et objet) à interroger les fondements de ses grands récits moderne et moderniste. Il emprunte ainsi à Boaventura de Sousa Santos l'idée de réforme de la « pensée abyssale » de la modernité, marquée par des discriminations refoulées sous ses valeurs affichées.³ Cependant, plutôt que le registre programmatique de Dussel et de Santos, Kravagna adopte une démarche historique remontant à la première moitié du XX^e siècle. Cela permet au *Transmoderne*, qui peut être traduit en français, selon les cas, par transmodernité ou transmodernisme, de mettre au jour une globalisation antérieure au tournant de 1989.

Kravagna n'envisage pas la transculturalité comme préexistante aux faits artistiques, mais comme un processus se manifestant de manière localisée et plurielle, à l'image de la « multitude » ou de « l'hydre ». ⁴ Contre le postulat d'un « clash des civilisations » à la Samuel Huntington, qui cloisonne et fige les identités, il emprunte, entre autres, au « cosmopolitisme divergent » de l'historien britannique du modernisme Kobena

Merger,⁵ au « perspectivisme » de l'anthropologue Viveiros de Castro,⁶ au « style d'accommodation » du philosophe ghanéo-américain Kwame Antony Appiah,⁷ ou encore aux « alliances minoritaires » de la théoricienne postcoloniale de la littérature et de la culture Leela Gandhi.⁸ Le « transmoderne » relève ainsi d'une « dynamisation de la représentation de la culture par [l'examen de] sa transformation à l'occasion de la migration, du contact, de l'influence, de l'échange, de la traduction et de la réinterprétation » (p. 24).

Cette approche détermine, dans les sept chapitres suivants, la méthode de l'étude de cas de « contacts », permis après la première guerre mondiale par la multiplication d'associations, de périodiques et d'institutions antiracistes et anticoloniaux en Inde, en France et aux États-Unis. Le premier – « À l'ombre des grands manguiers : éducation artistique et modernité transculturelle dans le contexte du mouvement d'indépendance indien » (p. 59-84) – met à l'épreuve l'argument de Partha Mitter d'une « fertilisation croisée des cultures »⁹ dans la création par Rabindranath Tagore à Santiniketan d'un enseignement hybride et alternatif à l'académisme britannique autant qu'aux mouvements de retour à la tradition (qu'ils relèvent de l'orientalisme occidental ou du nationalisme indien). Kravagna montre notamment qu'entre 1900 et 1925 la mise en place d'un terreau où le pansiasisme anticolonial se mêle aux revendications spiritualistes de certains historiens de l'art occidentaux (Ernest Binfield Havell et Stella Kramrisch) et des artistes du Bauhaus permet de « renvoyer à sa position idéologique un naturalisme dont le principe d'imitation était considéré comme structurellement parallèle à la demande coloniale d'adaptation à la culture dominante » (p. 82).

Le chapitre « Débuts transculturels : décolonisation, transculturalisme et dépassement de la "race" » (p. 85-100) constitue une sorte d'archéologie de l'approche de Kravagna en présentant ces courants de pensée, leurs acteurs et leurs contacts dans les années 1920-1940 – Gilberto Freyre au Brésil, Fernand Ortiz à Cuba, José Vasconcelos au Mexique et Melville J. Herskovits aux États-Unis. Dans « Arbres de la connaissance : anthropologie, art et politique. Melville J. Herskovits et Zora Neale Hurston – Harlem autour de 1930 » (p. 101-125), la focale est placée sur le double rôle du statut de juif immigré d'origine slovaque de l'anthropologue et (malgré ses positions épistémologiques revendiquant la neutralité du chercheur) de son commerce avec le milieu du *New Negro Movement* (via son assistante et actrice de la *Harlem Renaissance* Zora Neale Hurston) dans l'élaboration de son œuvre majeure *The Myth of the Negro Past*.

Trois des chapitres suivants abordent les relations et activités d'artistes afro-américains ou présents aux États-Unis, qui rebattent les cartes de l'identité et de l'héritage dans un contexte commun au racisme, à la décolonisation, à la ségrégation et à l'émergence de la théorie moderniste de l'art. Y sont d'abord remises au jour les illustrations de l'artiste allemand Winold Reiss, qualifié de « migrant comme catalyseur » (p. 127-147), pour *The New Negro* d'Alain Locke (1925) et sa participation à la *Harlem Renaissance*. Deux autres chapitres abordent le rôle de Norman Lewis et Hale Woodruff, ainsi que du peintre d'origine cubaine Wifredo Lam, en tant qu'acteurs des mouvements d'émancipation nord-américains et des avant-gardes, entre lesquels ils jouent

donc le rôle de passeurs (« Pureté de l'art à l'ère de la transculturalité : théorie de l'art moderniste et culture de la décolonisation », p. 173-213 ; « Peindre l'histoire de l'art globale : *The Art of the Negro* d'Hale Woddruff », p. 215-242). Leurs positionnements et propositions plastiques s'opposent à ce que Kravagna qualifie d'africanisme (après Toni Morrison) des avant-gardes, qui maintient l'infranchissable *color line* théorisée par W. E. B Du Bois sous couvert d'exotisme ou de primitivisme. Ils questionnent simultanément le dogme de l'autonomie et de l'auto-purification greenbergienne de l'art en « ramenant à la surface l'inconscient "raciste" du modernisme blanc et "pur" » (p. 200).

Vu de France, le récent rapport de Felwin Sarr et Bénédicte Savoy sur la restitution du patrimoine africain¹⁰ confère toute son actualité au chapitre consacré aux « Rencontres avec les masques : contre-primitivismes du modernisme noir » (p. 149-172). Le masque véhicule une tension sémantique chez Norman Lewis et Aaron Douglas, dans le *New Negro Movement* et sur l'affiche du deuxième World Festival of Black Culture de Lagos en 1977 : il y est « objet physique et artefact africain étudié par les artistes comme source d'inspiration pour leurs recherches formelles et comme témoignage de l'héritage culturel de la diaspora africaine » autant que support, en référence à Franz Fanon, de « stéréotypes racistes, de jeux de rôle socialement contraints et de masquage stratégique » (p. 159). Kravagna examine également l'évolution de la thématique de la migration physique et symbolique des masques dans le film : *Les statues meurent aussi* de Chris Marker et Alain Resnais (1953), *The Mask* d'Eddie Ugbomah (1979), *La noire de...* d'Ousmane Sembène (1966) et le clip *Tam Tam de l'Afrique* du groupe IAM (1991), dont l'identité transculturelle apporte, selon Kravagna, une réponse à l'essai d'Appiah « *Whose Culture Is It ?* » (2006) : « Les masques dérobés, écrit-il à ce sujet, appartiennent désormais également aux autres exclus de la société néocoloniale » (p. 171).

On ressort de la lecture de l'ouvrage fort d'une connaissance précise des manifestations historiques et des enjeux théoriques des phénomènes de transmodernité et de transmodernisme. Il reste toutefois possible de s'interroger sur l'existence d'un « transmoderne » en dehors des contacts réels et des alliances politiques entre artistes et penseurs, que Kravagna tend peut-être trop à idéaliser, bien qu'il soit conscient des malentendus qu'ils charrient parfois. Sans « contacts » et sans engagement politique explicite, le rapport aux arts non occidentaux doit-il être cantonné dans le registre d'un orientalisme ou d'un africanisme impérialistes comme l'auteur le suggère ? En d'autres termes, la quête de primitivisme revendiquée par nombre d'artistes occidentaux conduit-elle à des œuvres aussi univoques que Kravagna semble le penser ? Ne sont-elles que le véhicule d'une indéniable idéologie occidentalocentrée ou ne participent-elles pas, à l'instar de celles de leurs confrères asiatiques, sud-américains ou afro-américains, à une « dynamisation des représentations de la culture » ? Il en va ici de la complexe articulation entre idéologies et inventions formelles, à laquelle Kravagna accorde pourtant une attention scrupuleuse dans les exemples historiques dont il livre une remarquable analyse.

- 1 Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* [1940], Durham/Londres : Duke University Press, 2015.
- 2 Enrique Dussel, « Transmodern und Interkulturalität (aus der Sicht der Philosophie der Befreiung) », in : *idem, Der Gegendiskurs der Modern : Kölner Vorlesungen*, traduit de l'espagnol par Christoph Dittrich, Vienne : Turia + Kant, 2013, p. 135-182.
- 3 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies from the South : Justice against Epistemicide*, Londres / New York : Routledge, 2014.
- 4 Les ouvrages cités en références dans leur version allemande (note 33, p. 31) sont : Michael Hardt et Toni Negri, *Empire*, Cambridge : Harvard University Press, 2001 ; Peter Linebaugh et Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra : Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston : Beacon Press, 2000.
- 5 Kobena Mercer (éd.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge/Londres : MIT Press, 2005, un ouvrage qui fait partie de la série *Annotating Art's Histories*.
- 6 Eduardo Viveiros de Castro, *The Inconstancy of the Indian Soul : The Encounter of Catholics and Cannibals in 16th-Century Brazil*, Chicago : Prickly Paradigm Press, 2011.
- 7 Anthony Kwame Appiah, *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture*, New York / Oxford : Oxford University Press, 1993.
- 8 Leela Gandhi, *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Durham/Londres : Duke University Press, 2006.
- 9 Partha Mitter, « Decentering Modernism : Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. XC, n° 4, 2008, p. 531-548, ici p. 538.
- 10 Felwin Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, novembre 2018. http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf [dernier accès 15/06/2020].