

« Janus à deux visages » : Un regard décolonial sur l'art des pays « (post-)socialistes » à travers la collection du Cnap (et réciproquement)

Sasha Baydal (ex-Pevak), lauréat·e de la bourse curatoriale du Cnap

Juillet-septembre 2023

Jusqu'à très récemment le contexte artistique français, parallèlement au système épistémique dominant, ignorait largement – mais comme il s'avère, à *des degrés variables* – des pratiques artistiques et curatoriales contemporaines issues de ou liées aux pays post-socialistes d'Europe, d'Asie Centrale et de Caucase du Sud. Celles-ci étaient couramment vues comme arriérées ou non pertinentes, étaient parfois complètement ignorées ou – au mieux – traitées comme un cas à part. Alors que l'invasion à grande échelle de l'Ukraine par la Russie a vraisemblablement fait basculer plusieurs grands repères et les vieilles dynamiques entre le « centre » (ou du moins des lieux qui s'imaginent en tant que « centre ») et les dites « périphéries », je me pose la question de la durabilité des nouveaux équilibres dans une situation où les anciens schémas coloniaux et *l'empathie entre empires* perdurent. Cet essai écrit à l'issue de la Bourse de recherche curatoriale du Centre national des arts plastiques s'engage avec le passé et le présent de ces dynamiques par le biais de l'art et des études postcoloniales soviétiques, de ma recherche et de mon expérience, tout comme il s'adresse au futur. En ce sens, je cherche par cet article à affirmer, dans les milieux culturels français, une place, une voix et une agentivité propres aux travailleuses de l'art – artistes, curateur·rice·s, chercheur·e·s, critiques – issu·e·s de ou associé·e·s aux espaces géographiques et culturels que l'on réunit souvent sous les ombrelles « espace post-soviétique » ou « pays post-socialistes », tout en questionnant les dynamiques coloniales inhérentes et les hiérarchies que celles-ci produisent aussi bien en leur sein qu'à l'extérieur.



Magdalena Abakanowicz

[Tête n°12](#) 1981

FNAC 33871

Centre national des arts plastiques

© The Estate of Magdalena Abakanowicz / Cnap

Crédit photo : Service photographique interne

Janus à deux visages

Ma recherche au Centre national des arts plastiques portait le titre « Janus à deux visages » – nom qui renvoie à l'expression « empire au visage de Janus » proposée par la penseuse décoloniale et écrivaine Madina Tlostanova dans *A Janus Faced Empire. Notes on the Russian Empire in Modernity, Written from the Border* de 2003. Elle y utilise l'allégorie de Janus – figure d'une divinité romaine, dieu de commencements et de passages doté de deux visages – pour situer l'Empire russe, ses États-héritiers, ainsi que des pays qui ont subi leur domination, vis-à-vis des dynamiques impérialistes-coloniales du monde. Dans un ouvrage plus tardif, Madina Tlostanova dira : « l'empire au visage de Janus est pris entre ses deux masques : le visage servile qui, suivant la logique de Frantz Fanon, pourrait être identifié aux visages russes et aux masques occidentaux ; et un masque condescendant destiné aux colonies et anciennes colonies non européennes de l'est et du sud de la Russie » (*What Does It Mean to Be Post-Soviet: Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, 2018). Autrement, un des visages de Janus est tourné vers l'extérieur : il y projette sa propre version de modernité, tout en critiquant et contestant l'hégémonie culturelle et économique-politique de l'Occident, dont le colonialisme. En même temps, faudrait-il ajouter, il cherche à rattraper le retard avec la civilisation occidentale, car il pense se trouver plus bas

dans le « classement civilisationnel » (Alexander Kiossev) intériorisé. L'autre visage, celui de la violence et de la condescendance, est réservé aux pays et aux peuples, qu'il « explore », « modernise », « civilise » – mais en réalité : opprime économiquement, socialement et culturellement, déplace de façon forcée, exploite au détriment des équilibres environnementaux. En partant de l'allégorie de Janus, mon travail au Cnap consistait à questionner cette collection par plusieurs biais : comment et par qui les régions en question y sont représentées ? Comment et par qui les choix ont-ils été faits ? Dans quelle mesure cette collection reflète-elle le déploiement de la colonialité et du colonialisme soviétique ? Quels rapports s'y instaurent entre différentes régions culturelles et géographiques qui partagent le passé socialiste ? Je voulais ainsi comprendre ce que le regard français – tout à fait représentatif du regard de l'« Occident collectif » – a hérité du regard de Janus, c'est-à-dire : dans quelle mesure l'optique impérialiste-coloniale russe a-t-elle pénétré le regard occidental et quelles ombres de l'impérialisme-colonialisme soviétique et russe distingue-t-on en France ? Enfin, dans ce pays aux très forts passé et présent coloniaux, peut-on encore parler d'une certaine connexion, que j'appelle *empathie entre Empires*, et par quoi se traduit-elle ?

Il m'appartient, avant de commencer, de situer mon propre regard et la position à partir de laquelle j'écris. Je me retrouve sans doute dans un endroit schizophrène : partagé-e entre plusieurs espaces et histoires. Souvent, le passé de ma famille se déroule devant mes yeux, telle une suite de déplacements, d'amnésies et de réinventions. Pour moi, une identité n'est pas uniquement quelque chose que l'on porte en soi, dans son corps, dans les souvenirs ou dans les habitudes de tous les jours. Elle se construit tout au long de la vie, avec des événements qui nous arrivent et des choix qui amènent à une invention et une réinvention constante de soi ; il serait d'ailleurs plus approprié d'utiliser le terme « identification » qui offre une image moins figée. L'invasion à grande échelle de l'Ukraine par la Russie a profondément bouleversé ce que je suis : une partie de ma famille a fui la guerre en quittant la ville de Dnipro ; leur chemin de vie les a amené-e-s dans un endroit qu'ils et elles n'ont pas forcément choisi mais duquel ils-elles essayent de faire leur chez soi. En regardant le passé et le présent avec cette nouvelle optique, je me rends compte que le déplacement et l'errance sont notre véritable identification, la marche jusqu'à l'épuisement (partie inhérente de ma pratique de curatrice) – tentative de se retrouver soi-même et de *graver la mémoire dans le corps par la fatigue*.

Au-delà de cette réflexion abstraite, il y a également les réalités de ma vie et de mon travail en tant que personne qui, bien qu'issue de l'Europe de l'Est, vit en France et tombe dans la catégorie *white-passing*, c'est-à-dire d'apparence blanche (tout en restant éternellement étranger-e du fait que le français n'est pas ma langue maternelle, que je parle avec accent, et que ma situation en France

est souvent irrégulière et, par conséquent, précaire), et qui, depuis le début de son parcours professionnel, est intégrée dans une partie du système de l'art occidental qui englobe la France et l'Union Européen. En ce sens, je suis aussi empêtré·e dans un ordre (post-)colonial français et européen que ce soit du point de vue culturel, social ou économique. En tant que travailleuse de l'art et citoyen·ne je travaille contre l'ordre établi¹ – mais je bénéficie également d'une partie des privilèges que ce système, toujours basé sur l'exploitation et la violence (néo)coloniales, offre. J'espère faire au mieux pour partager mes avantages et contribuer, tant individuellement qu'au sein du collectif, au travail anti-colonial.

De façon générale, ce procédé de *situation* s'avère extrêmement important dans le contexte français, puisque plusieurs collections publiques françaises, auxquelles j'ai eu affaire jusque-là, se sont constituées grâce aux rôles prépondérants d'individus. L'expertise et le capital symbolique individuels étaient et restent en France, de mon point de vue, des facteurs décisifs au moment de la proposition d'une œuvre et de son acquisition. Ceci est d'autant plus vrai pour la collection du Centre national des arts plastiques. Le Fonds national d'art contemporain, sous la tutelle du Cnap, s'est constitué au fil du temps et – si l'on regarde son fonctionnement aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles – en l'absence de politiques d'acquisition formalisées, résulte d'une somme d'intérêts et d'expertises d'individus : ceux travaillant pour le Centre national des arts plastiques ou pour le Ministère de la Culture en France, ceux avec le statut d'inspecteurices de création, ceux invité·e·s à faire partie de commissions d'acquisition, ou bien d'autres spécialistes dont l'expertise est reconnue par le milieu de l'art français. Cette accumulation de choix individuels et de coïncidences dans le temps donne lieu à une collection qui, bien que censée ne pas avoir de ligne directrice précise, présente une construction assez symptomatique qui demande à être revue du point de vue des études postcoloniales – et les études postcoloniales soviétiques en particulier – et des approches décoloniales.

¹ Depuis 2016, je me suis engagé·e dans une réflexion et un travail anti-colonial. En 2021, j'ai initié le collectif Beyond the post-soviet qui produit et diffuse des savoirs sur les pays en question, tout comme il participe à plusieurs actions bénévoles, notamment visant à soutenir les travailleuse de l'art affecté·e·s par la guerre continue.



Maja Bajevic, Emanuel Licha

Green Green Grass of Home, 2002

FNAC 07-517 (1 et 2)

Centre national des arts plastiques

© Adagp, Paris, © droits réservés / Cnap

Crédit photo : Galerie Michel Rein

Continuum colonial

Quelle est alors la symptomatologie de cette construction, ainsi que de la somme des regards à son origine ? Depuis ma perspective, la collection du Cnap se trouve dans une position ambivalente : entre un désir universaliste (hérité de la pensée universaliste française et de la pensée des Lumières, ainsi que du paradigme du musée moderne qu'elles ont engendré) et une localité non conscientisée. Par sa « localité », j'entends un ancrage spatial, temporel, sociopolitique et contextuel, dans lequel le Cnap s'inscrit : un lieu de stockage, des bureaux, un quartier, une ville, un pays, une scène culturelle, une tutelle politique, un fonctionnement administratif, des travailleuses et autres individus gravitant autour, un cercle social, une temporalité de collection, une temporalité de travail, et bien d'autres encore. Le système de classement du catalogue du Cnap, d'inspiration encyclopédique, est principalement articulé autour des artistes, des nationalités et des chronologies. Cette organisation pourrait donc laisser entendre que des échantillons de chaque région géographique y trouvent potentiellement leur place.

L'une des premières questions pour moi était de préciser comment les œuvres des artistes issu·e·s des pays de l'Asie centrale, de l'Europe centrale, de l'Europe de l'est, de l'Europe du sud-est, des pays baltes et du Caucase du Sud étaient entrées dans la collection du Cnap depuis le 20^{ème} siècle. Pour cela, je vais utiliser le terme de « continuum colonial », qui reprend l'expression de l'architecte, penseur et écrivain Léopold Lambert à propos de l'espace-temps colonial français : « Dans son plus simple usage, la notion du continuum colonial suggère

une continuité historique entre la période reconnue communément comme coloniale, et celle qui suit. Les effets coloniaux de cette dernière sont alors attribués soit à une inertie provoquée par le refus national d'examiner la violence de son passé, soit à une volonté étatique de perpétuer cette même violence contre les mêmes groupes de personnes. Cette dimension temporelle seule constitue davantage *une continuité* que véritablement *continuum*. » L'expression est empruntée à l'ouvrage *États d'urgence: Une histoire spatiale du continuum colonial français* (2021), qui regorge de ce qui pourrait être vu comme des sauts dans le temps liant une situation donnée à une autre, alors que leurs contextes spatiaux et temporels sont pourtant sensiblement différents. Selon l'auteur, « plutôt que d'interpréter ça comme des sauts, le concept de continuum colonial nous permet de penser plutôt à des plis de cette surface d'espace-temps qui voient des points généralement éloignés se rejoindre. » Le colonialisme venant de l'Est de l'Europe (de l'Empire Russe, puis de l'Union soviétique et de la Fédération de Russie) peut être approché avec une optique similaire : ses effets se déploient à la fois dans le temps et dans l'espace, en allant bien au-delà des chronologies et des frontières convenues.

Quand en février 2022 la Russie a lancé son offensive de grande échelle contre l'Ukraine, parmi les réfugié·e·s qui ont dû et *ont pu* quitter l'Ukraine – puisque l'Union Européenne leur a ouvert les frontières – nombreux·ses étaient des travailleuses de la culture. Étant personnellement impliqué dans le travail de leur accueil, j'ai vu plusieurs programmes de résidence et de soutien se mettre en place en France, dont certains se poursuivent encore aujourd'hui. Quand on regarde la récente invasion de l'Ukraine, une étape dans une guerre qui a commencé en 2014 avec l'occupation de la Crimée par la Russie, par le prisme du continuum colonial, celle-ci si semble s'inscrire dans un enchaînement d'éruptions de violence coloniale et d'expansionnisme soviétique et russe qui se sont succédées aux 20^{ème} et 21^{ème} siècles². En provoquant des vagues de migrations, elles alimentèrent indirectement la scène culturelle française tout au long du siècle précédent – ce que prouve la constitution du Fonds national de l'art contemporain qui contient des œuvres de nombreux·ses artistes exilé·e·s ou déplacé·e·s en raison d'événements graves dans leur pays d'origine. La localité du Cnap face aux régions en question, réside ainsi, de mon point de vue, dans le fait que sa collection porte des traces du colonialisme et de l'impérialisme

² Celles-ci vont du Holodomor (famine artificielle infligée dans plusieurs Républiques soviétique) et de la guerre contre la Finlande, de l'occupation de nombreux pays frontaliers et des déportations des peuples, en passant par l'écrasement de l'Insurrection de Budapest en 1956 et du Printemps de Prague en 1968 jusqu'à la Guerre d'Afghanistan (1979-1989) et autres agressions politiques et militaires. L'écrivain et réalisateur ukrainien Oleksiy Radynski suggère que depuis trente ans, la Fédération de Russie est plongée dans une guerre civile, rythmée par des excursions militaires à l'étranger. On pense aux manipulations continues avec les territoires de Moldavie et de Géorgie, à l'offensive contre la Géorgie en 2008, aux guerres en Tchétchénie (1994–1996, 1999–2000) et en Syrie (depuis 2015), et enfin tout dernièrement, à la répression des révoltes au Bélarus et au Kazakhstan avec un fort soutien russe.

soviétique et russe – voire qu'elle soit indirectement empêtrée dans le continuum colonial soviétique et russe.



Josef Koudelka

[Angleterre 1978](#), 1978

FNAC 88463

Centre national des arts plastiques

© Josef Koudelka / Magnum Photos / Cnap

Très concrètement, une grande partie des artistes issue-e-s de pays d'héritage socialiste et présent-e-s dans la collection suivent des trajectoires similaires et souvent sinueuses. Atila, né à Budapest en 1931 et décédé à Meudon en 1987, et Ghérasim Luca, né à Bucarest en 1913 dans un milieu juif ashkénaze et décédé à Paris en 1994, sont pour des raisons variées apatrides au moment d'arriver en France, en 1958 et en 1952 respectivement. Artiste d'origine juive Jules Perahim, né à Bucarest en 1914 et décédé à Paris en 2008, interné dans un camp de travail nazi en 1940-1944, est forcé de quitter la Roumanie en 1969 au moment de l'ascension du national-communisme, pour s'installer à Paris. Josef Koudelka, né à Boskovice en 1938 et vivant aujourd'hui entre Paris et Prague, produit en 1968 une série photographique légendaire *Invasion 68 : Prague* (1968) sur le Printemps de Prague et l'invasion du pays par les forces du pacte de Varsovie et est contraint de partir vers l'ouest en 1969. Il trouve d'abord l'asile en Grande Bretagne puis, apatride depuis 1970, s'installe à Paris en 1980 et est naturalisé français en 1987. Staša Fleischmannová, née à Prague en 1919, alors à Paris en 1968, décide de ne plus rentrer en Tchécoslovaquie suite à la répression de la révolte. La famille d'István Sándorfi, artiste né à Budapest en 1948, fuit les tanks soviétiques en 1956 qui viennent réprimer la Révolution hongroise ; en 1958, l'artiste s'installe définitivement à Paris. Ákos Szabó, né à Budapest en 1936, arrive en France en 1965 en statut de réfugié et s'installe à Paris. Judit Reigl, née à Kapuvár en 1923 et décédée à Marcoussis, s'installe en France en juin 1950,

après avoir essayé à plusieurs reprises de franchir clandestinement les frontières afin d'échapper au régime dictatorial de Mátyás Rákosi en Hongrie. Quand la Révolution hongroise éclate en 1956, Christo, né à Gabrovo en 1935 et décédé à New York en 2020, alors en visite chez sa famille en Tchécoslovaquie, décide de ne plus revenir en Bulgarie communiste et fuit pour Vienne. En octobre 1957, il obtient un visa temporaire suisse, puis en mars 1958 le visa français. Il s'installe d'abord en France puis part aux Etats-Unis. Les œuvres de ces artistes, dont la majorité s'adressent ou questionnent leur propre condition de personne déplacée, sont acquises par le Centre national des arts plastiques depuis la France, et contiennent ainsi la mémoire de ces événements.



Petrit Halilaj

RU_Himantopus himantopus (group of 14), 2017

FNAC 2021-0021 (1 à 14)

Centre national des arts plastiques

© Petrit Halilaj / Cnap

Crédit photo : Dario Lasagni

Cette connexion ne se limite pas à la période soviétique et socialiste à proprement parler. La transition post-socialiste amène de nouveaux conflits, d'autres formes de violence inouïe et des guerres. Maja Bajević, née à Sarajevo en 1967 et vivant aujourd'hui entre Paris et Sarajevo, arrive à la capitale française en 1991 pour intégrer l'École des Beaux-Arts. Elle est ensuite contrainte d'y rester car les Guerres de Yougoslavie éclatent en cette même année. Dans son œuvre vidéo *Green, Green Grass of Home* (2002), réalisée conjointement avec Emanuel Licha, elle essaie de reconstruire mentalement son appartement dans Sarajevo, occupé entre 1992 et 1995 et qu'elle n'a plus pu revoir. La mémoire et la projection mentale deviennent pour elle les seules sources fiables. Petrit Halilaj, né à Skenderaj en 1986 et travaillant aujourd'hui entre Bozzolo, Berlin et Prishtinë, passe une partie de son enfance dans des camps pour des réfugié-e-s kosovares. Son groupe sculptural *RU_Himantopus himantopus* (2017) s'adresse au pillage des artefacts de l'époque Néolithique provenant de sa région natale

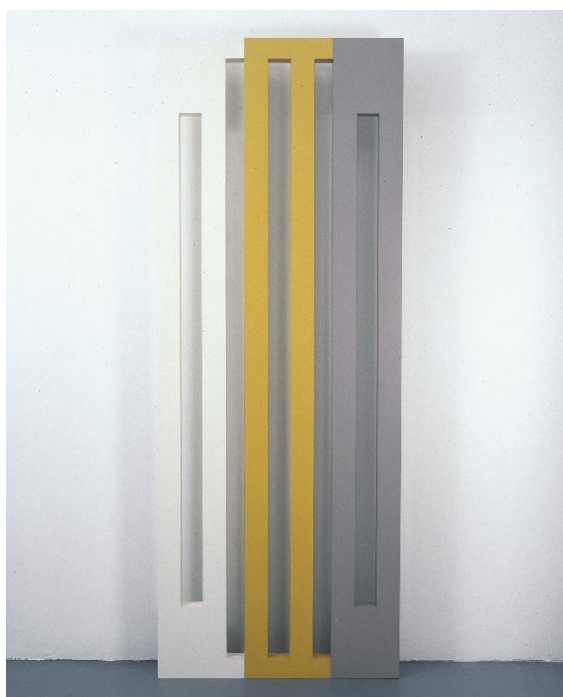
de Runi – littéralement extraits de ses terres – et leur déplacement depuis la guerre dans un musée à Belgrade. Ces artefacts sont désormais inaccessibles aux Kosovars.

Certaines trajectoires témoignent d'entrelacement complexe entre multiples impérialismes. Par exemple, l'artiste d'origine arménienne Elvire Jan (née Kouyoumdjian, *Елвира Јан*), née à Roussé en 1904 et décédée à Paris en 1996, part de la Bulgarie vers la Suisse durant la période des Guerres balkaniques en 1912-1913, tandis que quelques années plus tard l'Empire Ottoman perpétue le Génocide contre le peuple arménien. De retour à Sofia en 1919, elle obtient à son insu (par décision de sa famille) la nationalité perse dans le contexte où le gouvernement bulgare propose aux Arméniens de prendre librement une nationalité différente. À l'issue d'une suite de pérégrinations et d'errances, elle s'établit en France, se fait naturalisée française en 1956 et, en tant qu'artiste, devient associée à la Nouvelle École de Paris.

Bien que des parcours de certains artistes et des récits autour de leur vie semblent confirmer une opposition binaire entre l'Est et l'Ouest après la Seconde Guerre Mondiale, les expériences, les choix et les pratiques des autres témoignent d'une configuration plus complexe de frontières et de dynamiques de pouvoir en Europe au 20^{ème} siècle. Par exemple, plusieurs artistes hongrois, tout comme Ákos Szabó élèves du professeur Aurél Bernáth à l'École des Beaux-Arts de Budapest, quittent leur pays d'origine dans les années 1960 alors que d'autres entretiennent tout simplement des liens professionnels avec la France, malgré le dit « rideau de fer ». Parmi eux, entre autres, Tibor Csernus, né à Kondoros en 1927 et décédé à Paris en 1997, qui s'établit dans la capitale française en 1964 ou László Mészáros, né à Budapest en 1944 et vivant aujourd'hui à Torcy, qui expose régulièrement en France depuis les années 1970. Les artistes yougoslaves (croates et serbes) gravitant autour du professeur des Beaux-Arts de Belgrade Ivan Tabaković (*Иван Табаковић*) séjournent en France et ont eux-mêmes aussi des liens professionnels avec ce pays. Petar Omčikus, né à Susak en 1926 et vivant aujourd'hui à Gentilly, expose à Paris depuis 1956. Lybinka (Ljubinka Jovanović-Mihailović, *Љубинка Јовановић Михаиловић*), née à Belgrade en 1922 et décédée à Paris en 2015, et Milorad Bata Mihailović (*Милорад Бата Михаиловић*), né à Pancevo en 1923 et décédé à Paris en 2011, viennent s'installer en France en 1952. Enfin, le cas d'Ilya Kabakov (*Илья Кабаков*), né à Dnipropetrovsk (aujourd'hui Dnipro) en 1933 et décédé à New York en 2023, reflète tout particulièrement la porosité des frontières, en raison de ses connexions fortes avec la scène française, notamment à travers le commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin. Le séjour à la Cité internationale des arts en 1988-1989, lors duquel Ilya Kabakov réalise, avec un fort soutien

financier du Cnap, une commande publique pour la Ville d'Orly et entame de nombreux projets internationaux, fut crucial pour l'artiste³.

Certains documents et œuvres conservés par le Cnap interrogent directement la mobilité entre l'Est et l'Ouest et la porosité variable des frontières qui dépendent de la période temporelle, du contexte national ou politique. Par exemple, le dossier de l'artiste Magdalena Abakanowicz, née à Falenty en 1930 et décédée à Varsovie en 2017, qui expose alors régulièrement en Europe occidentale, témoigne d'une grande mobilité de l'artiste, même si ses déplacements depuis la Pologne socialiste sont soumis au contrôle par l'Etat : le courrier datant de 1986 contient un échange autour des autorisations de sortie nécessaires et de son « passeport de service », documents qui conditionnent ses déplacements. Comme en écho à ces questionnements, les œuvres de l'artiste Andrzej Bakowski, né à Białystok en 1948 et vivant aujourd'hui à Paris, le tableau *Checkpoint-Charlie* (1990) et le relief mural *Triple Checkpoint - Charlie* (1998), malgré une apparence minimaliste, renvoient directement à des problématiques des frontières qui séparaient les deux blocs en Europe.



Andrzej Bakowski
[Triple Checkpoint - Charlie](#), 1998
FNAC 02-592
Centre national des arts plastiques
© droits réservés / Cnap
Crédit photo : Bruno Scotti

³ Les contenus de son dossier posent toutefois des questions quant à l'identification de l'artiste, car les fiches des années 1990 associées à son nom indique comme lieu de naissance « Dniepropetrovsk, Russie », alors que cette ville – même à l'époque de l'URSS – se trouvait dans la République socialiste soviétique d'Ukraine. Ces fiches ont-elle été remplies par l'artiste lui-même ou par l'équipe du Cnap ?

En errant à travers la collection, j'espérais aussi que certains parcours et récits allaient m'amener en dehors de la trajectoire que je m'étais tracée, car le continuum colonial soviétique s'étendait bien au-delà de l'Europe, du Caucase du Sud et de l'Asie Centrale. Via des multiples formes de mobilité – échanges étudiants, mobilité de travail, mobilité culturelle, tourisme et bien d'autres encore – les géographies furent structurées différemment, en engendrant des migrations de communautés, des mobilités de technologies, de formes plastiques et architecturales, de matériaux, et la naissance de diasporas. Pour Louisa Babari, née à Moscou en 1969 d'un père algérien et vivant aujourd'hui à Paris, les questions liées au déplacement, aux conséquences sur le long terme des mobilités et des connexions socialistes, ainsi que le sujet des identités hybrides sont centrales. Contrairement à beaucoup d'autres regards et récits, l'artiste voit dans le déplacement un grand potentiel émancipatoire – et un espoir. En témoigne d'ailleurs le titre de la série photographique *L'Espoir* (2016-2017) acquise par le Cnap en 2021, qui résulte de ses voyages au Vietnam : pays auquel elle est attachée par les liens familiaux. Dans ces images, on voit des maisons et des cabanes abandonnées, appartenant dans le passé aux pêcheur·euse·s qui les ont quittées pour chercher une meilleure vie ailleurs. Ici l'artiste ne souhaite pas, selon elle, représenter tout simplement des ruines ou montrer une image de pays en transition brutale vers le capitalisme rouge, engendrant une transformation de ses industries : de la pisciculture à l'industrie du tourisme. Ces maisons au bout de leur vie sont pour Louisa Babari en vérité porteuses de grands espoirs : espoir de retrouver le pouvoir sur son propre destin, de s'émanciper de son passé et peut-être de ses communautés, enfin de retrouver sa propre capacité d'agir et sa voix.



Louisa Babari

L'Espoir, 2016-2017

FNAC 2021-0291 (1 à 9)

Centre national des arts plastiques

© Louisa Babari / Cnap

Crédit photo : Fabrice Lindor

Cette configuration spatiale du monde marquée par la mobilité socialiste, laisse son empreinte dans d'autres parcours de vie et d'autres pratiques, par exemple chez le couple d'artistes Maryn Varbanov (*Марин Върбанов*), né à Oryahovo en 1932 et décédé à Pékin en 1989, et Song Huai-Kuei (*在世時人稱宋女士的宋懷桂*), née à Pékin en 1937 et décédée à Pékin en 2006. Il et elle se rencontrent à l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin en 1954, alors que Maryn Varbanov fait partie d'un groupe d'étudiant·e·s venu·e·s pour un échange en Chine depuis la Bulgarie. Ceci était d'ailleurs le premier groupe de ce type à être autorisé à entrer en Chine après la Reconquête chinoise de 1945, tout comme le mariage de Song Huai-Kuei avec Maryn Varbanov fut le premier mariage mixte de cette période. Quelques années plus tard, en 1959, le couple d'artistes part s'installer à Sofia avant de revenir brièvement en Chine en 1974. Grâce à une plus grande ouverture de la Chine, parallèle à sa transition vers un socialisme de marché, Song Huai-Kuei et Maryn Varbanov se tournent vers l'Europe occidentale et séjournent à de nombreuses reprises à Paris, notamment à la Cité internationale des arts, où leurs œuvres – toutes les deux réalisées dans une technique similaire de tapisserie – sont repérées et acquises par le Cnap respectivement en 1975 et 1977.

Ces histoires et parcours témoignent de la présence et des liens des artistes issu·e·s ou lié·e·s aux pays (post-)socialistes avec la France et prouvent que la construction du monde au 20^e siècle ne se limite pas à l'opposition binaire entre l'Est et l'Ouest. Sans doute, prouvent-ils aussi la volonté, présente en France à plusieurs niveaux, d'accueillir les artistes exilé·e·s, de leur offrir une forme d'hospitalité et certainement une plus grande liberté de création, en termes de formes plastiques. Mais, il faut le dire également, malgré ce soutien apporté par des individus et parfois des structures administratives, de nombreux·es sont ceux qui font rapidement face à un système économique aride. Certain·e·s (Tibor Csernus, par exemple), pour avoir un apport financier supplémentaire, réalisent des commandes d'illustration – situation qui fait étrangement écho à la vie et au travail des artistes dans l'URSS. D'autres se retrouvent dans une précarité telle que le Cnap est sollicité pour ce qu'on y appelait communément un « achat social » : achat d'une ou de plusieurs œuvres pour soutenir l'artiste en cas de grandes difficultés. Plusieurs dossiers contiennent des échanges par courriers qui témoignent de la pauvreté des artistes ; par souci de préserver leur dignité, je ne révèle pas ici les noms en question. Avec ces documents, nous nous apercevons de l'ambiguïté de la situation pour plusieurs d'entre eux et elles : à la fois accueilli·e·s en France mais en même temps laissé·e·s seul·e·s dans un environnement économique inhabituel et hostile.



SONG Huai Kuei

[*Composition rouge*](#), 1974

FNAC 32249

Centre national des arts plastiques

© droits réservés / Cnap

Crédit photo : Fabrice Lindor

Pour revenir à la structure de la collection du Centre national d'art plastiques, bien qu'une certaine diversité y soit présente, il faut souligner que cette collection était et reste focalisée sur le contexte français : telle une lentille composée d'une somme de regards à travers lesquelles les autres scènes culturelles sont vues et intégrées. Quelles sont alors les spécificités de cette optique : qu'est-ce que ce regard voit et vis-à-vis de quoi reste-il-aveugle ? Comment reconstruit-il les scènes locales de la région et par qui sont-elles représentées ? Mon travail de recherche m'a amené à des conclusions qui, bien qu'elles confirment une partie de mes intuitions de départ, sont tout compte fait plutôt inattendues.

Regard de Janus et *empathie entre Empires*

Dans son œuvre *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017), l'artiste, l'écrivaine et la psychologue Grada Kilomba (absente de la collection du Cnap), née en 1968 à Lisbonne et vivant aujourd'hui à Berlin, s'adresse au mythe grecque de Narcisse et Écho. Le mythe est réinterprété par des performeuses dans un espace d'un

blanc éclatant. « All this whiteness that burns » – prononce l'artiste en voix off en faisant référence à la fameuse phrase de Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* de 1952 : « Toute cette blancheur qui me calcine ». Dans ce travail bouleversant, Grada Kilomba révèle les prémices de la colonialité contenus pour elle dans des récits des plus anciens, profondément ancrés dans l'inconscient. La figure de Narcisse devient alors la métaphore de la civilisation blanche : obsédée par elle-même, elle ne voit que son propre reflet et ne reproduit que sa propre image.

J'ai déjà mentionné plus haut que le regard occidental place l'est Européen et plus largement des pays « pays (post-)socialistes » dans une sorte de passé symbolique – et cela à des degrés variables. Leurs cultures sont souvent vues et représentées comme si elles étaient gelées dans le temps : des costumes nationaux jusqu'aux ruines communistes, des bâtiments et églises en bois jusqu'à la pauvreté et la délinquance dans les années 1990 – résultat de la désintégration du système politique et économique en cette période. L'œil occidental est attiré à la fois par ce « passé » dans ses diverses formes, car sa réalité et sa temporalité prévalent par défaut. L'exotisme répond à une attente d'altérité et au désir de s'affirmer comme étant neutre. Puis, il renvoie aussi au passé car il n'y a rien d'exotique dans des pays d'aujourd'hui ravagés par un capitalisme déchaîné dans ses pires formes. Enfin, des objets venant de certaines cultures trouvent plus facilement place dans des musées ethnographiques que dans des collections d'art – comme en témoigne la travailleuse de l'art Dilda Ramazan, avec qui je me suis entretenu.e à l'été 2023. Selon elle, « la seule institution française qui possède une collection assez importante d'art d'Asie centrale – mais ce n'est pas de l'art contemporain – est le Musée du quai Branly. [...] on y trouve beaucoup d'objets d'Asie centrale : instruments de musique, photographies, exemples du textile, et ainsi de suite. Cela montre très clairement que l'Occident ne perçoit pas nos cultures comme des cultures contemporaines, mais comme des cultures indigènes qui produisent des objets d'arts appliqués. »

En outre, le regard de Janus reproduit sans cesse les hiérarchies impériales de la région. Je donnerai d'abord un exemple très simple et peut-être un peu naïf : en parlant, depuis le début de l'invasion, avec certain.e.s collègues français.e.s de la situation en Ukraine et des artistes ukrainien.ne.s, j'ai remarqué que souvent la conversation déviait vers la situation en Russie et vers la résistance des milieux culturels russes face au pouvoir autoritaire. Les débats organisés en France autour de l'Ukraine parfois se tournaient paradoxalement vers les mêmes sujets : oppression par le pouvoir russe, manque de libertés et artistes héroïques face aux autorités. Ce fût parfois gênant pour moi d'assister à ce type de discussions, car on avait l'impression que l'Ukraine et ses communautés étaient continuellement niées dans leur agentivité propre. L'incompréhension allait en grandissant quand certaines manifestations étaient conçues dans l'idée de

réconcilier les Ukrainien·ne·s et les Russes, provoquant tout naturellement la colère des collègues ukrainien·ne·s. Dans le contexte où les appels au boycott de la culture russe se multipliaient, de nombreuses personnalités culturelles françaises refusaient la légitimité de cette demande en condamnant le nationalisme ukrainien et en adoptant la position de ceux ayant l'expérience, le savoir et le recul nécessaire sur la situation, leur permettant – il semblerait – de voir plus clair.

Dans les écrits de la curatrice et critique culturelle ukrainienne Kateryna Botanova, on trouve peut-être quelques explications d'une telle posture. Dans « Localité radicale. Décolonisation. Ukraine⁴ » de 2023, elle suggère : « Depuis février 2022, la décolonisation et la décolonialité sont devenues les principaux concepts à utiliser en Ukraine pour parler des expériences de la guerre. Au début, ils servaient à se mettre à distance et à s'émanciper de la folie impériale déchaînée, de la violence de la guerre et du pays qui l'avait déclenchée. Puis très vite, ils sont devenus un outil pour retrouver sa propre agentivité et trouver également sa propre voix face à l'Occident global qui refusait avec insistance à l'Ukraine son choix de riposter et de ne pas se rendre. Dans un acte de "cartographie mentale" (Larry Wolff), les Lumières ont créé l'Europe de l'est comme son Autre proche. La Russie s'efforçait de devenir l'Europe et en même temps la ressentait. Cependant, alors que l'empire russe et ses successeur·se·s occupaient toujours une place particulière sur cette carte mentale créée par l'Occident, l'Ukraine échouait constamment à trouver sa place en devenant ce que l'historien ukraino-américain Roman Szporluk appelait "une Europe d'extrême-orient". »

Dans un texte plus ancien, « L'Éléphant dans la pièce » (« The Elephant in the Room », dans *Various Artists*, 2022), elle écrit encore : « Après les guerres des Balkans, le processus de ce que l'historienne ukrainienne Tatiana Zhurzhenko a appelé la "nouvelle orientalisation de l'Europe de l'Est" était achevé. D'une manière similaire à "l'orientalisation" de l'Asie, décrite par Edward Said, l'Occident a privé les Européen·ne·s de l'est de leur agentivité et de leur réalité. Ils·elles étaient imaginé·e·s comme une entité homogénéisée incapable de gérer leurs propres économies et institutions politiques. De plus, ils·elles n'étaient certainement pas capables d'apprendre la leçon la plus importante de l'histoire : que la vraie démocratie n'était tout simplement pas compatible avec le nationalisme. »

Si je partage le constat que Kateryna Botanova fait vis-à-vis du regard occidental sur l'Ukraine, il faut aussi rappeler que les mécaniques qu'elle souligne s'amplifient davantage avec la question raciale dans d'autres pays ex-socialistes

⁴ Basé sur son texte « Decolonial thinking and artistic practices in Ukraine after February 2022 » de 2023 qui fut développée en lien avec moi-même pour les contenus en ligne de Beyond the post-soviet.

de l'Eurasie, tandis que la rencontre de plusieurs dynamiques de pouvoir et de domination produit des intersections coloniales. Si l'on revient à la collection du Cnap, ceci voudrait dire qu'à des hiérarchies de représentation déjà présentes, comme par exemple la prédominance dans la collection des artistes hommes, cis et blancs occidentaux, si caractéristique de l'ordre (post-)colonial occidental, s'ajoute une autre hiérarchie intériorisée : celle qui reproduit le regard condescendant de l'Empire au visage de Janus sur ces (ex-)colonies. Ainsi, *aucune œuvre d'artiste issu-e-s de ou lié-e-s à la région d'Asie centrale – vers lequel est également tourné le visage condescendant de Janus – n'est présente dans la collection*. Quant à des scènes de la région du Caucase du Sud, on compte uniquement vingt-quatre numéros d'inventaire relatifs ou associés aux trois pays : Arménie, Azerbaïdjan et Géorgie – nombre totalement marginal comparé à d'autres pays ou à la totalité de la collection. Enfin, à l'intersection de plusieurs violences et invisibilisations se retrouve la communauté Rom : n'étant pas identifiée avec un État, alors que la collection se structure sur la base de nationalité, opprimée et renvoyée à la marge par plusieurs versions du colonialisme, elle se trouve doublement, voire triplement invisibilisée.



Rebecca Topakian

"— il faut agir avant qu'elles ne soient trop nombreuses", 2021

FNAC 2021-0581

Centre national des arts plastiques

© Adagp, Paris / Cnap

Courtesy of Rebecca Topakian

Que peut nous raconter alors une telle construction ?

Ce n'est pas un secret que, bien que de nombreuses personnalités brillantes osent contester les grands récits coloniaux français – et cela depuis bientôt un siècle –, la pensée postcoloniale et les méthodes décoloniales ne trouvent quasiment pas de place structurelle au sein des institutions culturelles et

éducatives de ce pays. Voire, à des moments de forte contestation politique, elles se font instrumentaliser par l'Etat français pour être repoussées complètement à la périphérie. Par conséquent, tant l'héritage culturel en France que les imaginaires collectifs au sens large demeurent profondément imprégnés du passé impérial et colonial, et restent non questionnés de ce point de vue. Il n'est alors guère étonnant que des Français·e·s, dans la majorité, aient plus de facilité à s'identifier avec une autre grande puissance impérialiste, voire entrer dans un processus d'*empathie entre empires* – qui sous-entend aussi une empathie envers les auteurices de violence. Bien qu'ils semblent éloignés dans l'espace et le temps, les empires reproduisent les mêmes formes de violence et c'est souvent les mêmes communautés qui se retrouvent opprimées et invisibilisées, ou à l'intersection de la violence coloniale ; voire, le passé révèle des liens davantage plus étroits entre empires que ce qu'on l'on imaginait.

Alors que certaines invisibilisations et racismes sont contestées car rendus visibles, d'autres sont si sinueusement entrelacés dans le tissu colonial qu'ils échappent à l'œil non-attentif et au regard non-informé. Dans l'article « Have Caucasians Ever Been White? Russian Colonialism and the Machinery of Racialization » de 2023, la chercheuse et écrivaine Keto Gorgadze révèle des parallélismes étonnants entre les processus de racialisation dans le contexte occidental et ceux qui se déroulent dans la sphère coloniale de l'Empire Russe. Elle prend comme point de départ le mot « caucasien » (« caucasian » en anglais) qui, dans la tradition épistémique et la classification raciale légale aux Etats-Unis, est utilisé pour désigner une identité de colon·e·s blanc·he·s et cherche à problématiser ce terme en dévoilant sa généalogie. Si cette tradition est enracinée dans la théorie raciale de Johann Friedrich Blumenbach, basée sur des mesures de crânes et leur classification, c'est justement « le crâne d'une fille géorgienne, offert à Blumenbach par le physicien russe Georg Thomas Asch, qui est devenu modèle de blancheur dans cette épistémologie⁵ ». Ce fait prouve entre autres que la construction occidentale de races résulte d'une interaction étroite entre des entreprises médicales et des puissances coloniales. Héritages de ces liens invisibles, les expériences de certaines groupes ethniques, à l'occurrence celles de personnes d'origine caucasienne, restent souvent dissociées de l'expérience racialisée : « De manière prédominante, la peau claire des Caucasiens·e·s empêche de façonner leur expérience en tant que racialisée, même si en Russie, ils et elles sont souvent appelés "*tchiorny*", qui se traduit par "noir" et c'est le même mot qui est utilisé pour désigner les personnes d'ascendance africaine⁶. » Si l'on revient à la collection du Centre national d'arts

⁵ Keto Gorgadze, « Have Caucasians Ever Been White? Russian Colonialism and the Machinery of Racialization », dans *The Funambulist*, n° 48, « Fifty Shades of White(ness): Thinking against the U.S.-centric Conception of Racialization », juillet-août 2023

⁶ *Ibid.*

plastiques en tant que construction, elle est sans doute prise dans le même piège colonial où l'absence de certaines communautés n'est pas encore questionnée du point de vue de problématiques raciales et de pensée postcoloniale *dans son intégralité*.

Cette violence est doublée par le processus de catalogage. Certaines identifications, notamment celles des minorités, sont invisibilisées au profit de la catégorie de nationalités, dont le fonctionnement est parfois assez flou : plusieurs artistes catalogué·e·s comme soviétique ou russes, ou encore yougoslaves, ont en réalité une nationalité autre que celle du pays central du « bloc », à l'issue de sa désintégration, ou encore sont associé·e·s à ou s'identifient avec des communautés autres ; les artistes roms, déjà mentionné·e·s plus haut, sont ainsi complètement inidentifiables. Le catalogue fait perdurer des topographies et des conventions d'appellation coloniales, par exemple dans le cas des noms des villes ou des personnes non-russes mais liées à l'Empire Russe ou à l'URSS translittérés vers le français depuis la langue russe, et en ignorant les alphabets d'origine, ce qui obscurcit des identités et des dynamiques politiques qui passent par le langage.

Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'on regarde la section de la collection associée à l'Ukraine. D'abord, en la mettant en parallèle avec la section russe et soviétique, on voit seulement vingt-neuf numéros d'inventaire associés à l'Ukraine – nombre complètement marginal comparé aux artistes associé·e·s partiellement (binationaux ou ayant changé de nationalité) ou complètement avec la Russie qui comptent neuf cents quatre-vingt-dix-neuf numéros d'inventaire. Certain·e·s artistes s'identifiant comme ukrainien·ne·s, comme entre autres Yuri Leiderman (*Юрій Лейдерман*), né à Odesa en 1963 et vivant aujourd'hui à Berlin, sont catalogué·e comme « soviétiques » seulement. Cet exemple récent fait étrangement écho au cas de l'artiste Sonia Delaunay (*Соня Делоне*), née à Hradzyk en 1885 et décédée à Paris en 1979 : présente dans la collection du Cnap, elle est répertoriée comme de « nationalité française (russe à la naissance) » – ou à celui, moins connu, de Philippe Hosiasson (*Филипп Гозиасон*), né à Odesa en 1898 et décédée à Paris en 1978, catalogué comme artiste de « nationalité française (russe à la naissance) » et qui fut d'ailleurs associé à l'École de Paris. Le catalogage dans sa configuration actuelle obscurcit le contexte culturel duquel les artistes sont issu·e·s, car tou·te·s les deux sont lié·e·s aux communautés ukrainiennes et juives.



Vytautas Balcytis

Palemonas, 1983

FNAC 94076

Centre national des arts plastiques

© Adagp, Paris / Cnap

Crédit photo : Sylvain Lizon/Centre national des arts plastiques



Vytautas Balcytis

Vilnius, 1987

FNAC 94077

Centre national des arts plastiques

© Adagp, Paris / Cnap

Crédit photo : Sylvain Lizon/Centre national des arts plastiques

Un autre cas de catalogage erroné, celui de Vytautas Balčytis, né en 1955 à Vorkuta et vivant aujourd'hui à Vilnius – répertorié comme étant de nationalité soviétique –, met en exergue l'héritage sombre de l'histoire de la Lituanie sous les deux occupations soviétiques : la première en 1940-1941, et la seconde de 1945 à 1990. Ainsi, pendant cette période, notamment entre 1940 et 1953 (année marquée par la mort de Joseph Staline), en plus des victimes politiques exécuté·e·s et emprisonné·e·s, plus de cent mille lituanienne·ne·s furent déportées vers la Sibérie et le Nord de la Russie dans le cadre des « opérations » *Vesna* (1948), *Priboï* (1949) et *Osen* (1951), entre autres, menées par les autorités soviétiques. Dans les photographies argentiques de Vytautas Balčytis, et notamment celles conservées au Cnap, ressurgissent surtout des paysages urbains et des lieux de transit : gares et chemins de fer, équipés de panneaux signalétiques ou d'affiches idéologiques, comme par exemple l'inscription *Счастье* (« Bonheur ») dans la photographie *Vilnius* de 1987. Dans ces séries photographiques prises, il semblerait, à travers des vitres patinées, tout est brouillard, à la lisière entre la réalité et le rêve. Devant ces images dégageant une aura atemporelle, on peut se demander : était-ce réel ? Est-ce qu'on s'en rappelle encore ? De quoi se rappelle-t-on ? L'artiste revient en Lituanie avec sa famille en 1958 – année qui marque la révision de la politique soviétique envers certains groupes de Lituanien·ne·s déporté·e·s et le début de leur relâchement. Il commence à exposer dès la fin des années 1970 et devient associé à l'École photographique lituanienne. Il me semble que l'expérience du déplacement dès l'enfance et sa mémoire marquent à jamais l'œil de Vytautas Balčytis. À travers les images floues de scènes du quotidien gelées dans le temps qu'il capture, transparaissent peut-être de lointains souvenirs et la mémoire qui se transmet d'une génération à l'autre. Bien que le fait d'être né dans un lieu de déportation, à Vorkuta, ne soit pas mis en avant dans la biographie du photographe et bien que son catalogage en tant que soviétique (de plus pour les œuvres acquises en 1994 alors que l'Union soviétique n'existe plus) résulte peut-être d'une simple négligence administrative, il produit une contradiction forte qui violente la mémoire et compromet les récits contenus dans la pratique et le parcours de Vytautas Balčytis – et une erreur qui risque de se perpétuer dans le temps.

Les cas des artistes relatifs à différents pays de la région et temporalités variées démontrent que le catalogue dans sa forme actuelle reproduit le dédoublement violent des optiques impérialistes, de même qu'il perpétue un regard aplatissant sur la région qui ignore les complexes dynamiques de pouvoir qui s'y jouent. Ces dynamiques doivent être reconnues et confrontées. En leur connaissance, d'autres principes de catalogage et de présentation de la collection doivent alors être développés et mise en place, en concertation avec des expert·e·s issu·e·s de ou lié·e·s aux régions en question, penseurs et penseuses décoloniaux·les, curateurices et artistes.



Mircea Cantor

All the Directions, 2000

FNAC 2014-0066

Centre national des arts plastiques

© Adapp, Paris / Cnap

Crédit photo : Collection Lambert en Avignon

La question reste ouverte

Si Narcisse est obsédé par son propre reflet, la civilisation narcissique ne fait que reproduire sa propre image à l'infini. Mon travail dans ce texte, ainsi que durant les années précédentes dans les sous-sols du Cnap dans le quartier de la Défense à Paris, en République tchèque, Lituanie, Ukraine, Hongrie, Lettonie, France, Belgique et Allemagne, et via des ressources en ligne, consistait à cerner une des facettes de ce visage – mais en vérité il y en a encore tant d'autres. Une étape importante de ce travail – dont la fin n'est pas encore connue – s'achève avec ce texte, et puisque je dois désormais le conclure, je vais de nouveau recourir aux mots de Grada Kilomba qui résonnent tant avec mes pensées :

« J'ai été invitée à venir ici aujourd'hui, mais j'ai l'impression qu'il n'y a rien de nouveau à dire. J'ai souvent cette sensation que tout a déjà été dit, et j'ai souvent l'impression que nous savons tou-te-s déjà tout. On a juste tendance à l'oublier⁷. »

Jusqu'à très récemment le contexte artistique français, parallèlement au système épistémique dominant, ignorait largement – mais comme il s'avère, à *des degrés variables* – des pratiques artistiques et curatoriales contemporaines issues de ou liées aux pays post-socialistes d'Europe, d'Asie Centrale et de Caucase du Sud. Celles-ci étaient couramment vues comme arriérées ou non pertinentes, étaient parfois complètement ignorées ou – au mieux – traitées comme un cas à part. Alors que l'invasion à grande échelle de l'Ukraine par la Russie a vraisemblablement fait basculer plusieurs grands repères et les vieilles

⁷ Dans *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo*, 2017.

dynamiques entre le « centre » (ou du moins des lieux qui s’imaginent en tant que « centre ») et les dites « périphéries », je me pose la question de la durabilité des nouveaux équilibres dans une situation où les anciens schémas coloniaux et l'*empathie entre empires* perdurent. Avec cet article, je cherche à affirmer, dans les milieux culturels français, une place, une voix et une agentivité propres aux travailleuses de l’art – artistes, curateur·rice·s, chercheur·e·s, critiques – issu·e·s de ou associé·e·s aux espaces géographiques et culturels que l’on réunit souvent sous les ombrelles « espace post-soviétique » ou « pays post-socialistes ».

Et pour conclure, j’aimerais adresser ces questions à vous, lectrices de ce texte :

Où se situe la frontière entre ne pas savoir et ne pas vouloir savoir ?

Pourquoi ces problématiques, qui peuvent paraître éloignées, nous concernent ?

En quoi les savoirs partagés ici engagent notre responsabilité ?

Comment peut-on redistribuer et restructurer la visibilité, sans pour autant reproduire une image encyclopédique-coloniale du monde ?

Sasha Baydal (ex-Pevak)