

# Les arts plastiques états-uniens à l'épreuve de leur frontière sud

Cristina Castellano

## Résumé

Les réseaux de pouvoir économiques contemporains se focalisent dans certains centres financiers, marginalisant ainsi les économies périphériques. Dans le domaine de la représentation visuelle, les pôles de la création se déplacent. Le centre et la périphérie se diluent de plus en plus.

La déconcentration de la pratique plastique constate que les noyaux culturels ne restent plus focalisés aux capitales culturelles du « centre ». Même si aujourd'hui quelques galeries de New York gardent le monopole du marché de l'art, la situation peut concerner les collectionneurs et ses vendeurs, les magazines de vulgarisation artistique et quelques personnages hypnotisés par la définition de l'art comme celui qui se vend au meilleur prix. Cependant, notre définition de l'art discerne ici de l'intérêt du marché. On est intéressés par la recherche des phénomènes artistiques qui garderont une place dans l'histoire du changement de notre façon de voir et concevoir le monde, les cultures et les autres. Les événements ou productions artistiques destinés à être accumulés dans les cages privées des quelques élites de la mondialisation ne sont pas pris en compte dans notre étude.

Malgré les efforts des artistes pour traduire le monde, tel qu'il est aujourd'hui, notre époque reste aveugle face aux changements de comportement visuel qui s'exprimeront à l'avenir. Notre hypothèse est que si l'art a toujours anticipé les critères de valorisation de son époque, l'art américain possède dans la création des « artistes ethniques », un miroir témoignant des sociétés hybrides contemporaines.

Mots clefs : art chicano, muralisme, multiculturalisme dans les arts, esthétique.



Groupe de Réflexion : Socio-anthropologie des  
arts plastiques dans les contextes périphériques

*Où commence et où s'arrête telle ou telle culture particulière?.*<sup>1</sup>



Murals au Chicano Park, San Diego, Californie, Etats-Unis.  
Photos prises le 5 décembre 2005 par Cristina Castellano

## La conquête des espaces visuels : de la rue au musée.

Les Etats-Unis sont un pays de consommation flagrante où la publicité garde souvent le monopole du visuel. Dans toutes les villes américaines, il y a une abondance de panneaux lumineux et d'affiches de divers produits. Il n'y a pas de contraintes pour s'habiller en marque, montrer le label des produits que l'on vient d'acheter et que l'on désire de continuer d'acheter. La radio et la télévision ont aussi un rôle dans l'envahissement de l'environnement visuel. Le citoyen consommateur moyen s'adapte à voir ce qu'il consomme et à consommer ce qu'il voit.

Comme l'a bien remarqué Baudrillard : « ... l'américanité est la logique de la culture contemporaine, et l'on ne saurait reprocher aux Pop de la mettre en évidence ».<sup>2</sup> En effet, l'art pop a été le fer de lance de l'art américain au XX<sup>ème</sup> siècle, mais aujourd'hui, la création au territoire américain a

---

<sup>1</sup> Denis COUCHE *Nouveaux regards sur la culture: l'évolution d'une notion en anthropologie*. La Culture. De l'universel au particulier. Éditions Sciences Humaines. France, octobre 2002. p. 208.

<sup>2</sup> Jean BAUDRILLARD. *La société de la consommation*, Editions Denoël, 1970. Col. Folio Essais, p. 177.

du poids grâce aux productions artistiques des communautés d'une autre origine soit ethnique ou raciale.

L'art mexicain-américain est un exemple remarquable de cette situation. Les plasticiens hispaniques aux États-Unis refont leur histoire. Ils expriment leur condition humaine dans un cadre universel -celui de l'art- mais aussi dans un cadre particulier en raison de leur propre processus de réappropriation identitaire. Ils sont partagés entre la revendication de leur identité et le processus d'assimilation de la nouvelle culture, entre les traditions avec lesquelles ils ont été élevés et les lois et démarches institutionnelles qu'ils suivent dans le pays de naissance.

La conquête des espaces visuels des hispaniques aux Etats-Unis a commencé dans la rue, sur les murs. Aujourd'hui la bataille se livre dans les institutions. Voyons le processus:

- *Le Muralisme Chicano.*

Le muralisme chicano dans les « *Barrios* »<sup>3</sup> est la première manifestation artistique massivement visible aux Etats-Unis. L'idée de représenter l'héritage culturel et les valeurs de la population d'origine mexicaine sur les murs peints a été empruntée au muralisme mexicain des années 1920. À cette époque-là, le « mural »<sup>4</sup> était l'œuvre d'art qui communiquait les idées et les sentiments de la nation. C'est grâce à la commande publique de José Vasconcelos, le premier des Ministres de l'Education, que les muralistes Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco, consolident l'image nationale du peuple mexicain en réincorporant la présence cachée de la population indigène. Les premiers muralistes expriment, à travers des peintures, comment le monde préhispanique co-existait avec le Mexique du XXème siècle afin d'unifier en image le nationalisme mexicain de l'époque.<sup>5</sup>

L'idée de peindre les murs pour rendre leur dignité aux populations marginalisées est récupérée par la peinture murale chicana, sauf que cette fois les fresques n'étaient pas commandées par les institutions publiques de l'Etat Américain.

Actuellement le muralisme chicano reste dans la rue même s'il y a quelques fresques qui ont déjà disparu. Les muralistes exercent en général des activités parallèles -dites alimentaires- à celle de

---

<sup>3</sup> « Le *Barrio* est un quartier souvent défavorisé, essentiellement peuplé de Mexicains et de Chicanos ». Définition d'Annick Tréguer en « *Chicanos. Murs peints des Etats-Unis* », Presses de la Sorbonne Nouvelle, France, septembre 2000. Glossaire, p. 98.

<sup>4</sup> « Le *Mural* (au pluriel *Murales*) est un terme en espagnol qui désigne un mur peint ou une peinture murale qui comporte généralement un message ». Voir Annick TREGUER, *Op. cit.*, Glossaire, p. 98.

<sup>5</sup> Jorge Alberto MANRIQUE, *Una visión del arte y de la historia*, « *El proceso de las artes : 1910-1970* », UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo III, México, 2001. p. 89

muralistes. Ils sont en même temps professeurs d'art dans les universités, travailleurs sociaux, musiciens, poètes, peintres, fonctionnaires, directeurs ou animateurs des centres d'art.<sup>6</sup>

Parmi les groupes organisés on trouve : En Californie, le « Rebel Chicano Art Front » (RCAF) nommé après le « Royal Chicano Air Force » ; les « Toltecas en Aztlán », les « Mujeres Muralistas » ; « Los Four » ; les « East Los Streetcapers » ; les « Artistas Latinos de Orange County » et « Earth Crew ». Au Nouveau-Mexique, il y a : « Los Artes Guadalupanos de Aztlán ». À Texas se trouvent « Con Safo » et « Los Quemados », et « Los Three » à Colorado.<sup>7</sup>

Selon Carlos Callejo, en entretien avec Annick Tréguer<sup>8</sup>, les murs peints ne sont pas un *art public* mais un *art communautaire*, parce qu'ils représentent les aspirations de la société qui participe activement au processus de réception des oeuvres.

Les murs peints sont alors un moyen d'intégration symbolique dans la ville, mais aussi une stratégie de combat et de résistance vers la culture dominante. Ils montrent la ville et ses habitants, le paysan, la femme latino-américaine, la famille, les amis et les ouvriers. Ils représentent des figures admirées comme le révolutionnaire Zapata ou les héros de la Réforme et de l'Indépendance, et des figures du sacré comme la vierge de Guadalupe qui apparaît dans plusieurs « rôles ».

Au nombre d'objets représentés on peut ranger, les instruments musicaux comme la guitare et la trompette (utilisés par le mariachi mexicain), qui sont les plus récurrents, mais aussi des armes blanches et des armes à feu, comme le couteau ou le pistolet (objets dont le port est autorisé par la loi nord-américaine). La conjonction des symboles nationalistes ne manque pas. On trouvera souvent les drapeaux avec l'aigle et le serpent ou le drapeau américain avec les étoiles. Et des paysages historiques significatifs comme l'indépendance mexicaine et des images reprises des cultures précolombiennes comme les Aztèques, les Mayas.

Les idées souvent soulignées sont la justice, la liberté, le travail et le métissage mexicain et chicano avec l'image de la triple tête. Il y a aussi des images incorporées de la culture proprement chicano sur les murs. Par exemple, l'aigle préhispanique en noir sur un cercle blanc qui est dans un fond rouge, symbole de fierté de la culture chicano. On trouve l'image de deux mains unies qui symbolisent la lutte et la résistance du peuple combatif. Enfin, il y a des images de la culture populaire proprement chicano comme le « *lowrider* ».<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Annick TREGUER. *Op.cit.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 97.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 86.

<sup>9</sup> Le « *lowrider* » est chez les chicanos une vieille voiture arrangé pour être plus petite et plus lente que les autres, elle va être coloré et elle représente souvent un signe d'identification chez les chicanos.

Deux critiques se détachent vers le muralisme chicano : d'abord que s'il reste le moyen à travers lequel s'exprime la voix du peuple, lorsqu'il est au service de la société à laquelle il appartient, et donc qui ne se limite qu'à être un savoir-faire décoratif sur les murs (à la façon d'artisanat). Ensuite, qu'en tant qu'expression identitaire culturelle de résistance visuelle, la préoccupation esthétique (lire responsabilité artistique) passe au second plan.

Curieusement, on ne fait pas la même critique aux muralistes de la première génération au Mexique. On ne doute pas de la « responsabilité esthétique » de l'art mural d'Orozco, Rivera et Siqueiros. On ne reproche pas aux muralistes des années 1920 de représenter le populaire ou de revendiquer l'indigénisme. C'est parce qu'eux ont suivi les canons exigés par le monde de l'art de l'époque, parce qu'ils ont été subventionnés par l'État, et parce qu'ils ont partagé l'avis des grandes écoles européennes, spécialement avec la peinture moderne européenne.<sup>10</sup> Enfin, parce que pendant les années 1930, ils ont influencé les grandes figures des peintres nord-américains comme Pollock, Philip Guston, Isamo Noguchi, Louise Nevelson, Tobey, Kline, et Rotkko.

Si comme Octavio Paz l'a remarqué: « la peinture murale mexicaine n'a pas eu de véritable descendance »<sup>11</sup> les muralistes chicanos insistent pour se présenter comme ses héritiers. Malgré les différences et la manque de références des chicanos sur l'art européen, les deux muralismes ont utilisé les murs comme un moyen ouvert et accessible aux yeux de tout le monde pour faire dignifier leur identité contemporaine.

- *Sortir de la rue pour entrer au musée : La querelle de l'exposition CARA.*

CARA, qui en anglais signifie: « *Chicano Art Resistance and Affirmation* » a été considéré comme la première exposition collective et nationale d'art chicano faite aux Etats-Unis dans les années 1990.<sup>12</sup>

CARA fut un projet itinérant, guidé par des commissaires de la « *Wight Gallery* » de l'Université de Californie à Los Angeles. (UCLA). Avec 140 œuvres et 90 artistes, l'exposition a été présentée

---

<sup>10</sup> Octavio PAZ. *Le signe et le Grimoire. Essais sur l'art mexicain* » Tr. Jean Claude Masson, Gallimard, Paris, 1995, p. 121. « Sans la leçon de Paris, un peintre comme Diego Rivera n'aurait jamais pu voir l'art indigène ».

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Avant l'incursion de CARA dans un musée américain, il y avait eu quelques expositions faites pendant les années 1970 comment: "Los Four," et "Chicanismo en el Arte," "Chicanarte," "The Aesthetics of Graffiti," "Ancient Roots/New Visions," faites à Los Angeles Californie, San Francisco et Arizona. Et puis pendant les années 1980, ils sont lieu des Expositions comment "Asco '82," "Asco '84," "Asco '85," "Made in Aztlan," "Crossing borders/ Chicano artists", "Hispanic Art in the United States", "The Latin American Sprit", "Le Demon des Anges," et "Visions: An exhibit of Mexican and Chicano Art"; exposés dans plusieurs villes de Mexique et des États Unis mais aussi en Espagne, Allemagne, Belgique et France. Voir CHICANO/ART, *Important exhibits on Chicano/Chicana Art.* <http://www.arizona.edu/users/juarezm/chicana/exhibits.htm> Consulté le 10 juillet 2004.

aussi dans le Musée de Denver, dans le Musée d'Albuquerque, dans le Musée d'Art Moderne en *San Francisco*, dans le Musée Nationale d'Art Américain de la *Fondation Smithsonian* et dans le Musée de Tucson, Arizona.<sup>13</sup>

CARA, qui signifie « visage » en espagnol, a été organisée par un comité général composé de divers représentants de la culture *hipano-américaine* et *anglo-américaine*. La négociation sur l'idée conceptuelle de l'exposition, et sur le budget, s'est fait aussi bien à titre personnel (dans le cas des artistes ou commissaires), qu'à titre institutionnel (dans le cas des représentants des musées ou consulats).

Même si aux yeux des organisateurs, la mise en scène de l'Exposition a représenté une réussite de la coopération transculturelle, la préparation de CARA n'a pas été facile et les inconvénients vécus marquent une interprétation moins positive de la collaboration. D'abord, parce que l'exposition s'est faite avec 292,476 dollars et non avec les 684,047 dollars qui ont été proposés au début.<sup>14</sup> Puis, parce le Comité anglo-saxon a critiqué l'exposition pour n'avoir été selon lui qu'une tâche politique et pour n'avoir pas été dans la « *Big Picture* » de l'art.<sup>15</sup> À la fin CARA s'est réalisé avec le budget de l'Université de Californie à Los Angeles et avec le support de la Fondation Rockefeller et non avec le support des institutions culturelles publiques.

Cette exposition mérite d'être mentionné ici parce qu'elle montre les luttes du Mouvement Chicano afin de faire acte de présence et d'être reconnu dans le « *mainstream* » culturel américain ; de gagner la lutte contre les institutions ségrégationnistes et parfois racistes. C'est la raison pour laquelle l'exposition va refaire les images de la culture d'origine dans ses expressions, pour se donner une nouvelle forme d'identité. L'objectif était alors, de faire voir les manifestations visuelles d'une Amérique avec un autre « visage », avec un autre « *cara* ». Et plus précisément ce qui a montré CARA, c'est la vision d'une collectivité américaine qui a exprimé sa fierté d'être américaine et en même temps de ne pas l'être.

Compte tenu du contexte dans lequel elle a été faite, cette exposition a été courageuse dans le discours critique contre l'américanisation et contre le *mainstream*<sup>16</sup> culturel. L'exposition a montré de façon pédagogique l'histoire identitaire des chicanos, on trouvait aussi la présence des paysans

---

<sup>13</sup> Alicia GASPARD DE ALBA. *Chicano Art, « Ideological Visions »*. University of Texas, USA, 1998 pp. 110-112. À San Francisco l'idée originale de l'exposition CARA a été modifiée sans autorisation, par le directeur du Musée. Il a ordonné de changer le logotype et même il a remplacé le titre par « *A Celebration of Chicano Art* ». Le Musée National d'Art de la Smithsonian en Washington a modifié le logo en argumentant qu'il n'était pas attirant pour les spectateurs de Washington.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p.92.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p. 94.

<sup>16</sup> En français, le « *mainstream* » peut se traduire par l'opinion générale, par la tendance principale, le mouvement de point (en art, en littérature, en mode, etcetera).

immigrants. Ensuite, dans la section nommée : « La Causa », il y avait des salles dédiées aux « Icônes culturelles », à la « Liberté civile », aux « Images Urbains », qui parlaient des luttes du Mouvement Artistique Chicano. Mais aussi, parmi les sujets évoqués on comptait la représentation des croyances et les héros de la culture chicano, et des phénomènes d'indignation assez fréquents à la frontière comme la violence physique de la police, le racisme, et la déportation.

La salle de « Muraux » exposait les mêmes sujets évoqués précédemment, sauf que cette fois l'exposition les avait montrés en vidéo sous forme d'anthologie documentaire. La section d'« Expression Régional » parlait des traditions populaires comme celles de la famille ou la religion. La salle de « Vision Féministe » discutait des mythes et des stéréotypes de femmes.

L'exposition CARA s'acheva avec une nouvelle interprétation de l'Art Américain. Cette dernière section nommée en anglais « *Redefining American Art* », montrait l'œuvre des artistes qui étaient bien connus dans le monde de l'art américain comme Rupert Garcia, Esther Hernandez, Carmen Lomas Garza, Carlos Almaraz, Frank Romero et Gronk. Cette dernière section avait un second objectif ; à savoir celui de montrer les autres expressions artistiques qui se font aux marges des Etats-Unis.<sup>17</sup>

Mais pourquoi une exposition comme CARA a voulu envoyer un tel message. À qui était-il destiné? Quel était le sens d'un tel message?

Face à la publicité dans laquelle les citoyens américains sont plongés à chaque instant, l'art chicano cherche à s'infiltrer dans la culture visuelle américaine. Dès les manifestations du muralisme, l'art chicano a cherché à se faire une place dans la société à laquelle il appartient. Aussi le message intrinsèque de l'exposition CARA était assez clair, politiquement. Le message implicite est le suivant : « Je suis l'un des vôtres ; j'ai tous les droits pour vivre ici. Vos demeures sont aussi ma demeure. Je proclame ma citoyenneté américaine et résiste à l'image de « *marginal* » et d'étranger que vous avez de moi »<sup>18</sup>.

Par conséquent CARA a fait l'objet de monstrueuses critiques *anglo-américaines*, celle du « *mainstream* » culturel. Les médias spécialisés des États-Unis ont fait des vives critiques contre la qualité de l'exposition en soulignant l'ethnocentrisme de l'esthétique chicano, mais aussi en déplorant la signification politique de l'exposition. Selon le *Denver Post*, « CARA était comme un art, plutôt politique ». D'après le *Washington Times* : « CARA a été une réponse de pacification vers certains groupes politiques aux Etats-Unis ». Le *Washington Post* a fait une critique ironique: « Il s'agit de bon

---

<sup>17</sup> Gaspar de Alba, *Op. Cit.* Voir aussi *CARA Chicano Art: Resistance and Affirmation*, UCLA Wight Art Gallery, Los Angeles, CA, 1990.

<sup>18</sup> *The implicit message: I am one of you; I have every right to be here. Your house is my house, too. I affirm my Americanness and resist your construction of me as « Other » and outsider.* Gaspar de Alba. *Op. cit.*, p.114

*art ? Il s'agit de mauvais art ? Vous ne devriez pas vous poser la question. Ce que vous devriez faire c'est vous vous sentir eurocentriste et élitiste, et puis sortir immédiatement* ». *Los Angeles Times* soulignait que l'exposition ne montre qu'un art des voisins et des amis du quartier. Et en plus « La vision de CARA équivaut à l'embellissement et à la reconnaissance d'une sous culture de gang ». <sup>19</sup>

En revanche, CARA a été bien accueillie par la communauté chicana, et par la communauté hispano-américaine qui a été représentée dans les objets, peintures, performances et vidéos. « Un très bon travail provocateur » « Quel immense talent ! Une belle présentation du mouvement chicano à travers un art créatif de premier ordre » « Merci de nous faire vivre le passé »<sup>20</sup>.

Par ailleurs, des autres groupes identifiés comme métissés ou *mixed-blood*, se sont aussi exprimés positivement : « Je suis Asiatique Américain et j'ai trouvé cette exposition importante et nécessaire ! Je suis ému de voir que même la présentation de l'exposition était un véritable processus constructif de réinterprétation de soi et de la communauté par les artistes chicanos. J'ai le sentiment que cette exposition est un modèle pour les autres communautés de couleur, pour nous définir nous-mêmes ». <sup>21</sup>

Dans le monde de l'art tout semble dire que l'art chicano n'a pas pu franchir ses propres idéologies pour devenir un art qui soit digne de l'intérêt de l'opinion publique mondiale. Mais pour apprécier l'art chicano esthétiquement il faudra d'abord avoir une certaine fascination pour les arts d'ailleurs, ce qu'implique avoir un regard décolonisé.

## Quelle esthétique pour comprendre l'art de la frontière ?

Les mouvements dans les arts frontaliers ne sont pas homogènes. Les artistes à la frontière mexicaine américaine, forment un groupe hétérogène et dynamique qui expriment un message politique. Afin de comprendre esthétiquement les mouvements d'art plastique frontaliers mexicains

---

<sup>19</sup> Les opinions sont de Rosen, Eric Gibson, Paul Richard et William Wilson respectivement dans l'ordre cité. *Op. Cit.* Gaspar de Alba, p.170 « *CARA is that neighborhood art* », « *CARA's collective look becomes a smile of a stay-with-the-gang-sub-culture* ». (La traduction en française est notre).

<sup>20</sup> « *A very good and provocative job* » ; « *Immense talent ! Beautiful exposition of the Chicano movement through creative art of the first order* » ; « *Thank you for bringing our lives back* ». Gaspar Alba, *Op. Cit. Appendix A, Selected Viewer Comments*. pp.223-237 (La traduction de l'anglais est notre).

<sup>21</sup> « *I am Asian American and I found this exhibit powerful and necessary ! I am excited that very format of the exhibit was such a collaborative process of Chicano reinterpretation of self and community. I feel that this exhibit is a model for other communities of color, to present ourselves by ourselves* » *Ibidem*, p.233. (La traduction de l'anglais est notre).



américains il faudra conformer une esthétique qui permette de capter les caractéristiques de la pensée plastique dans les arts de la frontière.

D'après les critères d'une esthétique de la domination, celle de la haute culture anglo-américaine, les caractérisations de l'art frontalier mexicain américain seront : « art populaire, art tribal, art de voisinage, art clanique, art insulaire ». C'est faux. L'art folklorique qualifie les œuvres d'un peuple qui n'a pas des spécialistes, ni des professionnels de l'art mais plutôt des personnes qui ont une approche assez minimale de l'esthétique. Le folklore « désigne le savoir traditionnel du peuple qui exprime l'ensemble des croyances, les contes, légendes, mythes, proverbes, jeux, danses, chants et arts populaires incorporés à la tradition orale d'une société donnée. Le mot s'applique aux coutumes et usages qui s'efforcent de perpétuer des formes socioculturelles anciennes caractéristiques de cette communauté»<sup>22</sup> Alors, l'art du folklore n'a pas de règles établies. En général, l'art folklorique est découvert comme art par les yeux des spécialistes occidentaux qui ajoutent des propriétés esthétiques aux objets « folkloriques » d'autres cultures. Dans ce cas-là, l'art folklorique est plutôt proche de l'art primitif.<sup>23</sup>

C'est vrai que l'art de la frontière s'inspire du folklore populaire de la culture mexicaine. Mais les œuvres des artistes frontaliers sortent du folklore parce qu'ils ajoutent des éléments correspondant à une culture nouvelle et différente. Il s'agit alors d'un mélange de vieux signes du folklore et de nouveaux signes d'appropriation auxquels ils sont attachés. Ce qui compte c'est que l'art frontalier se débrouille entre les échanges continus d'aller-retour entre deux nations, et en somme, le folklore est présent parce que l'une des fonctions du folklore, c'est précisément celle d'affirmer les racines d'une culture qui se sent menacée dans son identité. Alors, l'art frontalier mexicain américain ne peut pas être compris exclusivement comme art folklorique. Et puisque l'art frontalier ne peut pas être considéré comme le résultat d'un premier état de l'humanité, il n'est pas non plus un art primitif.

*Pour entamer le débat sur qu'est-ce que l'art frontalier ?*, tenons compte des propres appréciations de la communauté actuelle mexicaine américaine. Les artistes, commissaires et intellectuels interprètent ses productions culturelles, comme le résultat d'un « nouveau métissage ». La communauté artistique mexicaine américaine revendique un troisième métissage qui a lieu aux Etats-Unis, « la nouvelle Amérique ». Et puisqu'ils n'ont pas envie de renoncer à la reconnaissance de son premier mélange, ils assimilent avec orgueil leur passé indien: « *The new Mestizaje it's not an erasure of*

---

<sup>22</sup> SOURIAU Étienne. Vocabulaire d'esthétique, Quadreige/PUF, France, 1990, p. 753.

<sup>23</sup> BERNAL Ignacio. "Individual Artistic Creativity in Pre-columbian Mexico", *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Edited by Daniel Biebuyck, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, USA, 1969, p. 73-74

*indigenusness*». <sup>24</sup> Le nouveau métissage implique donc, une prise de conscience de l'indianité, du passé hispanique (celui de l'origine espagnole), et de l'américanité actuelle.

Le « nouveau métissage » implique paradoxalement le rejet du multiculturalisme parce qu'il implique l'adhérence à une idée homogène de la diversité, instaurée avec les termes et les règles de l'État dominant. Les artistes frontaliers résistent donc à l'idée du multiculturalisme parce qu'ils sont une communauté mélangée, c'est-à-dire métisse, qui n'est pas disposée à renoncer à son passé culturel en faveur d'une adhésion à l'idée de l'américanité. L'idée du nouveau métissage implique l'acceptation d'intégration des nouveaux éléments, le mot métissage peut prendre le risque d'être confondu avec l'hybridation, syncrétisme, ou autre appellation.

Dans « *La pensée métisse* » Serge Gruzinski, donne des éléments intéressants pour différencier les catégories:

*L'idée à laquelle renvoie le mot mélange n'a pas que l'inconvénient d'être vague. En principe on mélange ce qui ne l'est pas, des corps purs, des couleurs fondamentales, autrement dit des éléments homogènes, exempts de toute « contamination ». Perçue comme un passage de l'homogène à l'hétérogène, du singulier au pluriel, de l'ordre au désordre, l'idée de mélange charrie donc des connotations et des a priori dont il convient de se méfier comme de la peste. Il en va de même pour le terme « hybridité. »* <sup>25</sup>

Il explique que tout métissage est un mélange biologique qui se fait par rapport aux corps, mais qu'il existe aussi le métissage culturel qui est quelque chose de différent. D'après lui, le terme métissage désigne historiquement les mélanges survenus au XVI e siècle sur le sol américain entre des êtres, des imaginaires et des formes de vie de quatre continents –Amérique, Europe, Afrique, Asie-. C'est plutôt le terme « *hybridation* lequel s'appliquera aux mélanges qui se développent à l'intérieur d'une même civilisation ou d'un même ensemble historique » <sup>26</sup>

En esthétique la catégorie d'hybridation est péjorative. *On qualifie d'hybrides des œuvres qui mélangent des influences, des styles ou des genres disparates et mal assimilés, d'où manque d'unité et disharmonie.* <sup>27</sup>

Nous resterons avec la définition du métissage compris comme : « (...) le brassage des êtres et des imaginaires ». Dans ce sens, l'art frontalier est un art de triple métissage, un art de trois dimensions

---

<sup>24</sup>. « *Borders and Diasporas: Transcript of Discussion* » Session. *The Interpretation and Representation of Latino Cultures, Research and Museums Conference Documentation*. Smithsonian Institution. Copyright © 2003. Consulté le 20 juillet 2003. [http://latino.si.edu/researchandmuseums/presentations/historicizing\\_discsn.html](http://latino.si.edu/researchandmuseums/presentations/historicizing_discsn.html)

<sup>25</sup> GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*, Fayard, France, 1999, p. 36.

<sup>26</sup> *Ibid.* p.57.

<sup>27</sup> SOURIAU Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Quadreige/PUF, France, 1990. p. 840.

imaginaires, un art cubique, reflet de la pluralité raciale et ethnique d'une société comme celle des Etats-Unis. L'esthétique pourra déchiffrer ce triple jeu des imaginaires. Elle devra prendre des éléments de la culture indienne, européenne et américaine.

On a besoin d'une esthétique qui explique la complexité visuelle réelle du monde actuel, « une esthétique fondée sur la reconnaissance des identités, des particularismes culturels et des différences, afin de mieux les fondre en une synthèse originale et inédite ».<sup>28</sup>

Le métissage spécifique de la communauté *latino* aux États Unis est le reflet d'une expérience propre d'un contexte particulier. Le discours plastique de l'art chicano demande l'ouverture des frontières mentales et institutionnelles.

Si la société globalisée arrive à ouvrir les frontières qui l'empêchent de voir les autres, elle gagnera le goût de profiter de la diversité visuelle. Elle aura gagné la bataille contre les intérêts commerciaux qui homogénéisent nos villes et nos rues.

Les arts plastiques joueront un rôle important dans ce pari, parce que comprendre la *poiesis* de la relation multiculturelle dans les arts plastiques contemporains est l'une des questions principales de la recherche de notre époque. Et finalement parce que dépasser les critères de centre et de périphérie en arts, éliminer la différence réelle qui persiste entre le « haut » et le « bas », permettra en douceur de décoloniser nos regards.

## Bibliographie

- DARRAS, Bernard. *Identité, authenticité et alterité*. En Images Analyses <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/5.etudes/an.darras.03/analyse.html>
- GASPAR DE ALBA Alicia. *Chicano Art*, University of Texas, USA, 1998
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*, Fayard, France, 1999.
- LE TEXIER, Emmanuelle. *Revue Hommes & Migrations*, "Vers un lieu de mémoire de l'immigration" No.1247, janvier-février 2004. Hors Dossier. "Des millions des sans-papiers mexicains aux États-Unis: vers une régularisation". P. 68-74.
- JIMENEZ, Marc. « *L'esthétique comme résistance* » en *Vers une esthétique du métissage ?* L'Harmattan, 2002.

---

<sup>28</sup> JIMENEZ, Marc. « *L'esthétique comme résistance* » en *Vers une esthétique du métissage ?* L'Harmattan, 2002. p. 14.

- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo III, México, 2001.
- McEVILLEY, Thomas. *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Éditions Jacqueline Chambon, 1999. Première édition en anglais, "Art & Otherness", Documentext, McPherson & Company, New York, 1992.
- JOURNET, Nicolas (cordonné). *La Culture. De l'universel au particulier*. Éditions Sciences Humaines. France, octobre 2002.
- PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. III Los privilegios de la vista. Arte de México*. Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica. México, DF. 1987.
- SOURIAU Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Quadreige/PUF, France, 1990.

**Cristina Castellano** est doctorante en Esthétique et Sciences de l'Art à l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne sous la direction de Bernard Darras. En septembre 2004 elle a obtenu le grade de Master grâce à son texte: «Stratégies identitaires de l'art frontalier mexicain américain ». En ce moment, elle explore les processus d'appropriation muséale de la communauté latino aux Etats-Unis. Elle travaille également autour de la médiation écrite aux musées d'un point de vue transdisciplinaire (philosophique, muséologique, linguistique).