

Pauline Monginot, Peintres de Tananarive. Palettes malgaches, cadres coloniaux, Paris, Maisonneuve&Larose-Hémisphères éditions, 2022, 370+32 p.

Julien Bondaz

Mise en ligne : mai 2024

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2024.cr04>

Le livre de Pauline Monginot, tiré de sa thèse soutenue en 2019, est remarquable à plus d'un titre. Il se distingue d'abord par la masse d'archives inédites et de collections publiques ou privées étudiées, dont la richesse permet non seulement de retracer l'histoire de la diffusion conjointe des pratiques picturales et de la notion d'art à Madagascar, mais aussi de faire émerger de nombreux artistes malgaches oubliés, à côté de noms plus connus. Les aléas de cette histoire (largement coloniale) du développement de la peinture malgache ont en effet produit à la fois des amnésies – le panorama des acteurs et actrices des mondes de l'art à Tananarive que dresse l'autrice a pour mérite premier de redonner des noms et des biographies à des artistes oubliés – et des distorsions. Monginot note, par exemple, que les œuvres aujourd'hui conservées au musée du quai Branly-Jacques Chirac, qu'elle a minutieusement étudiées, participent à produire « une histoire de l'art malgache parfois dissonante avec le récit que les sources archivistiques permettent de construire » (p. 331). Les recherches qu'elle a menées à Madagascar, dans les archives mais aussi auprès des descendants des acteurs et actrices de cette histoire, peintres et collectionneurs principalement, permettent de déplacer et pour ainsi dire de recentrer l'analyse, tout en prêtant une attention soutenue au contexte politique et social malgache. De nombreux tableaux ont en outre disparu dans l'incendie du Musée National du Rova, le 6 novembre 1995, le corpus disponible se retrouvant doublement réduit : « En perdant la couleur, un versant essentiel de la peinture malgache demeure inaccessible ; en perdant l'attribution des œuvres, la compréhension sociale des œuvres est altérée » (p. 43). La recherche, qui s'inscrit dans la poursuite des travaux déjà anciens d'Hemerson Andrianetrazafy¹, prend alors une tournure quasi-archéologique, attentive aux traces et aux témoignages comme à la part tragique de cette disparition.

Un autre mérite de cet ouvrage réside dans la volonté d'écrire une histoire politique des arts malgaches, de la peinture en particulier. Son appropriation, comme celle de la photographie, qui lui est contemporaine et à laquelle l'autrice consacre plusieurs pages stimulantes, s'explique très largement par les logiques de mise en scène du pouvoir royal (avant l'annexion de Madagascar par les Français) et par les formes de notabilité régissant la société locale. La peinture a d'abord été produite et consommée par l'élite politique, économique et urbaine de l'île, principalement merina. Tananarive apparaît dès lors comme le haut-lieu de son importation puis de son essor, et la « géographie artistique » de la capitale, proposée en dernière partie de l'ouvrage, synthétise opportunément les enjeux de cette implantation, ainsi que les lieux de sociabilité ayant participé à faire émerger les mondes de l'art

¹ Andrianetrazafy Hemerson (1991), *La peinture malgache des origines à 1940*, Antananarivo, Editions Foi et Justice.



malgache (l'approche sociologique proposée par Howard Becker est d'ailleurs mobilisée à plusieurs reprises tout au long de l'ouvrage²).

Attentive à la complexité de cette histoire de l'appropriation de la peinture par les Malgaches, Monginot montre notamment que les sociétés missionnaires s'impliquent largement dans cette dynamique, en fournissant des espaces de formation et de sociabilité, mais aussi de distinction sociale. La *Friends' Foreign Missionary Association* (FFMA) fut de ce point de vue pionnière : les Quakers britanniques sont les premiers, dès le dernier quart du XIX^{ème} siècle, à mettre en place un enseignement artistique, sous l'influence de William Johnson, architecte de formation. Une première génération de peintres est formée à cette époque, parmi laquelle on note les noms de James Rainimaharosoa, Joseph Razafintseheno, Louis Raoelina, ou encore Olivier Ratody. Cette formation artistique favorise la copie et la production sérielle, sans doute sous l'influence des procédés de lithographie, les élèves ayant également pour mission de participer aux travaux d'imprimerie des Quakers. Ce point est moins anecdotique qu'il n'y paraît et Monginot a raison de le souligner : la diffusion de l'imprimerie (et donc des procédés de reproduction mécanique) dans les sociétés extra-occidentales mérirait de retenir l'attention des chercheurs et chercheuses au moins autant que celle de la photographie ou de la peinture. Ces phénomènes gagnent à être interrogés de manière conjointe. Un apport plus circonstanciel des analyses proposées ici à propos du rôle des missions protestantes et surtout catholiques concerne leur rôle dans la reconnaissance de la pratique artistique comme vocation, la formation dans des écoles confessionnelles encourageant « un esprit de corps » (p. 159). Les arts et le christianisme contribuent de façon coalecente à l'entretien ou à l'accroissement du prestige politique des élites malgaches, dans un contexte de compétition entre les Hova, en pleine ascension sociale, et les Andriana, sur le déclin.

L'annexion de Madagascar en 1896 marque un tournant dans l'histoire que dresse l'autrice. Celle-ci justifie cependant, de manière tout à fait convaincante, de ne pas borner son analyse à la seule époque coloniale, tant pour rendre compte de processus antérieurs et postérieurs, révélant ainsi de nombreuses continuités (son étude court de 1888, date du premier séjour en France d'un peintre malgache, Philippe Ramanankirahina, au renversement de la Première République, en 1972), que pour sortir du cadre de l'historiographie européenne des arts, et donc dépasser le cadrage colonial affiché dans le sous-titre de l'ouvrage. Les réflexions proposées au sujet des relations entre colonialisme et diffusion artistique – ou pour le dire autrement, de la part coloniale de l'histoire des arts malgaches – sont riches et nombreuses. Monginot défend d'ailleurs un positionnement théorique déplaçant la qualification coloniale des pratiques en préférant parler de peinture « en situation coloniale » ou de « peinture malgache », plutôt que de « peinture coloniale » (p. 21). Une telle option permet de relocaliser les processus étudiés, en pointant les stratégies d'appropriation plutôt que les moteurs et les logiques de diffusion des pratiques, et donc de faire de Madagascar, et en particulier de Tananarive, le centre de l'étude. Cette démarche oblige par ailleurs à partir des logiques des acteurs et des actrices afin de mieux comprendre leurs itinéraires, leurs stratégies, sinon même leurs points de vue. Le cas de Philippe Ramanankirahina, par exemple, témoigne bien de l'intrication des carrières artistique et administrative en situation coloniale. Catholique, interprète du résident général de France à Madagascar à la fin des années 1880, il est envoyé comme boursier à Paris où il se forme à l'architecture, mais aussi à la peinture et à la sculpture, et se constitue un réseau. Ses compétences de dessinateur sont mises au service de la colonisation : il devient aide-topographe en 1897 (année de création par les Français du musée historique, pour lequel l'administration lui commande les portraits des souverains malgaches), puis professeur de dessin pour le service des Bâtiments publics en 1902. Une telle approche favorise enfin une analyse des formes d'hybridations techniques et visuelles, évitant ainsi les biais de l'occidentalocentrisme et rendant compte des frictions politiques et culturelles sans reproduire les asymétries qui les favoriseraient. La peinture malgache apparaît alors comme « le fruit d'une tension entre les normes sociales malgaches et le cadre de la domination française » (p. 24). On peut cependant s'interroger sur la définition des « critères objectifs sur la nature de la représentation (figurative, réaliste) » évoqués (p. 21), dans la mesure où ces critères sont eux-mêmes culturellement, historiquement et politiquement construits – l'objectivité des catégories descriptives de l'histoire de l'art, comme celle des concepts de la philosophie de l'art, mérirait d'être discutée. Tout l'ouvrage démontre d'ailleurs que la peinture fournit moins un espace de consensus entre les colons et les Malgaches, qu'un lieu d'ajustement d'intentions singulières, d'attentes diversifiées mais toujours socialement codifiées, et de traditions figuratives plus ou moins convergentes, révélatrices de régimes scopiques ou de visions du monde malaisément conciliaires.

² Becker Howard (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

C'est d'ailleurs l'un des autres points d'intérêt majeurs du livre de Monginot : elle montre comment les peintures de portrait et de paysage sont largement privilégiées, précisément parce que, répondant à la fois aux objectifs des colons et aux attentes des artistes malgaches, elles peuvent fournir d'opportuns points de rencontre. Les premières mettent en image les corps (et d'abord celui du roi ou de la reine avant l'annexion) tout en redoublant les logiques de l'incarnation d'une puissance magico-religieuse diffuse (*hasina*) considérée, à Madagascar, comme constitutive de la personne humaine. Les secondes, tout en valorisant le pittoresque de scènes inspirées de la peinture orientaliste, permettent de souligner l'importance de « la terre des ancêtres » (*tanindrazana*), c'est-à-dire du village ou de la région d'origine du peintre. Avec la montée en puissance du nationalisme malgache à partir des années 1920, en lien avec l'émergence du mouvement littéraire *Hidaty ny very*, la notion de *tanindrazana* devient extensive et permet de désigner l'ensemble du territoire malgache. La peinture de paysage ne sert plus seulement l'expression d'une identité locale ou lignagère, mais l'affirmation d'une entité politique et collective. Alors que les artistes et acheteurs (collectionneurs ou institutions coloniales) français mobilisaient, dans leur sélection des œuvres malgaches, des critères d'authenticité favorisant un certain exotisme, comme en témoignent par exemple les toiles exhibées à l'occasion des Expositions coloniales, les artistes de l'île entendaient eux-mêmes, mais pour d'autres fins, donner à voir l'« âme malgache ». Ils anticipaient ainsi la construction d'une identité nationale susceptible de reconduire une partie des stéréotypes produits pour répondre au goût des colons, tout en valorisant des traits culturels supposément traditionnels et d'origine précoloniale. Ainsi, « ce qui pouvait être vu comme la réponse à une esthétique essentialisée et coloniale doit alors également être considéré comme l'expression d'une identité idéale ancrée dans le souvenir reconstruit d'une période antérieure à la colonisation » (p. 328). Par un apparent paradoxe, l'art exotisant que recherchaient les colons et les acheteurs ou collectionneurs français a pu ensuite être récupéré comme « fer de lance du nationalisme » (p. 228).

L'histoire institutionnelle de la peinture malgache, qui fournit à l'ouvrage son plan, met bien en évidence les enjeux pluriels de cette « malgachisation des arts ». Monginot montre comment la création de l'École des beaux-arts de Tananarive en 1922, puis celle des Ateliers d'art appliqué malgache sept ans plus tard, sont pensées en opposition. Il est d'ailleurs notable qu'à Madagascar, contrairement aux autres colonies françaises, l'institutionnalisation de l'enseignement des beaux-arts ait précédé celle des arts décoratifs (à plusieurs reprises dans l'ouvrage, l'autrice établit des comparaisons pertinentes et stimulantes avec d'autres situations coloniales, l'Indochine et le Sénégal en particulier). L'École des beaux-arts de Tananarive, dont les cours sont assurés par les peintres français lauréats ou lauréates du prix de Madagascar, s'affirme comme un lieu de formation aux normes académiques de la peinture française, dupliquant, dans les grandes lignes, l'organisation de l'école des Beaux-Arts de Paris. L'enseignement se caractérise cependant par une importante mixité : de nombreuses étudiantes malgaches suivent les cours et le passage par la colonie offre aux artistes femmes françaises, notamment Suzanne Frémont et Anna Quinquaud, une opportunité d'enseigner qui leur est refusée en métropole. Présentant de façon détaillée le fonctionnement de l'école et le contenu des enseignements (croquis en plein air, modèle vivant, etc.), Monginot insiste sur le rôle des massiers dans l'appropriation des normes académiques. Il ne s'agit pas seulement de questions techniques et esthétiques ; ce sont également les codes de la pudeur et les régimes scopiques concernant les corps qui se trouvent bouleversés, ce qui explique d'ailleurs que la pratique du nu ne soit pas enseignée. La création des Ateliers d'art appliqué malgache en 1929, sous la houlette de Pierre Heidmann et de sa femme, Juliette Delmas, qui restent à Madagascar jusqu'en 1946, offre une alternative. Les cours visent moins la diffusion des normes académiques que le développement d'un « style malgache » (p. 204), privilégiant les motifs et les matériaux disponibles sur place, et la formation au marché de l'artisanat d'art. L'opposition entre les deux institutions est cependant relative : de nombreux artistes malgaches passent de l'une à l'autre et l'opposition entre artistes et artisans ne correspond guère aux catégories locales (dans tous les cas, le créateur est « celui qui fait le beau » : *mpanakanto*). C'est cependant le modèle des arts appliqués qui est repris à la fin des années 1950 et qui inspire, après l'indépendance obtenue le 26 juin 1960, la mise en place d'un enseignement artistique par l'état postcolonial.

Deux autres institutions retiennent l'attention de Monginot pendant de longues pages (toute la troisième partie du livre) : le Salon de Madagascar, créé en 1930³, et la Société des artistes peintres et sculpteurs malgaches fondée six ans plus tard. La seconde apparaît pour les artistes malgaches comme un espace d'émancipation du cadre cloisonné du Salon. En organisant des expositions non seulement à Tananarive, mais également dans d'autres

³ Une première exposition d'« art malgache » avait auparavant été organisée par le gouverneur général Victor Augagneur à Tananarive, en 1909.

régions de Madagascar, dans des mairies ou des *Tranompokonolona* (« maisons communales »), la Société participe en outre à diffuser à l'échelle du territoire de l'île un art appelé à participer à la définition d'une identité nationale. La circulation des acteurs et des actrices entre ces espaces, selon des logiques non seulement sociales mais aussi financières, témoigne de l'entrecroisement des lieux et des logiques d'un art malgache en cours d'institutionnalisation. Les voyages d'artistes français à Madagascar ou ceux, en sens contraire, des peintres malgaches, contribuent par ailleurs à rendre visible sur la scène internationale la production locale et à faire émerger des réseaux transnationaux. Dans les années qui suivent l'indépendance, la France cesse cependant d'être la seule destination des artistes malgaches. En 1966 par exemple, onze d'entre eux sont exposés au Festival mondial des arts nègres (FESMAN) à Dakar. Le nouvel État indépendant y est représenté par Victoire Ravelonanosy, artiste peintre et céramiste issue d'une famille de notables, dont la carrière internationale lui assure une position d'experte des arts malgaches. Retracer la carrière de cette femme d'exception conduit Monginot à montrer comment, à l'instar de nombre de ses homologues masculins, elle « parvient à tirer profit de la tension entre universalisme et particularisme » (p. 254). L'une de ses œuvres les plus marquantes témoigne parfaitement des connexions qu'elle incarne : en 1967, elle est chargée de la décoration du Mananjary, le premier navire à moteur malgache.

Face à cet exemple et à tant d'autres évoqués dans l'ouvrage (en attendant un autre livre annoncé, consacré plus précisément aux biographies des artistes), on ne peut que regretter l'un des choix théoriques initiaux de Monginot : celui d'aborder la complexité de l'histoire qu'elle retrace en termes de superposition entre des réalités ou des mondes de l'art différents. L'idée, répétée plusieurs fois dans l'introduction (par exemple p. 27), et qui semble suggérée dans le sous-titre du livre, ne résiste pas aux nombreux faits présentés, ni à la démarche adoptée par l'autrice : les actrices et acteurs étudiés se révèlent en effet moins pris dans différents niveaux de significations qui seraient déjà disponibles, que producteurs de mondes de l'art interconnectés et inventeurs de traditions iconographiques hybrides. Pour le dire autrement, il s'agit d'interroger l'appropriation du statut d'artiste et de la pratique picturale moins sous l'angle de leur signification et de leur pertinence dans deux cadres différents, colonial et malgache, que dans une perspective dynamique, attentive à la manière dont les pratiques et les régimes tant visuels que politiques ne cessent d'être – pour ainsi dire – décadrés ou recadrés. C'est ce qu'accomplit Monginot tout au long de cet ouvrage dense et stimulant, abandonnant rapidement la notion de superposition pour rendre aux artistes malgache leur capacité à faire émerger de nouveaux mondes de l'art.

Julien Bondaz
Université Lumière Lyon 2 (France)

Bibliographie

- ANDRIANETRAZAFY Hemerson (1991), *La peinture malgache des origines à 1940*, Antananarivo, Editions Foi et Justice.
- BECKER Howard (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.