L'Intérêt pour les contextes coloniaux dans l'art et les institutions culturelles, à la croisée du passé et du présent

Felicity Bodenstein

Traducteur : Phoebe Hadjimarkos Clarke

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68087>

DOI : 10.4000/critiquedart.68087

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Cet article est une traduction de :

Across the Past and Present of Engaging with Colonial Contexts in the Arts and in Cultural Institutions

- URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/68093> [en]

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2020

Pagination : 158-170

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Felicity Bodenstein, « L'Intérêt pour les contextes coloniaux dans l'art et les institutions culturelles, à la croisée du passé et du présent », *Critique d'art* [En ligne], 55 | Automne/hiver, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 15 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/68087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.68087>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2022.

EN

L'Intérêt pour les contextes coloniaux dans l'art et les institutions culturelles, à la croisée du passé et du présent

Felicity Bodenstein

Traduction : Phoebe Hadjimarkos Clarke

- 1 Au cours de l'été 2020, alors que des statues étaient taguées et déboulonnées partout en Amérique du Nord et en Europe, la question de savoir comment traiter l'héritage colonial a saturé le paysage médiatique. Il est devenu manifeste que nous sommes encore conceptuellement mal équipés pour traiter les questions soulevées par les différentes formes d'activisme politique : les représentations de l'histoire de l'esclavage, l'économie coloniale extractiviste et les constructions idéologiques du racisme ainsi que les réparations demandées en lien avec celles-ci. Le rôle de cette recension n'est pas d'examiner la raison pour laquelle l'été 2020 est devenu un jalon dans une reconnaissance plus large de la nécessité d'aborder ces questions avec davantage de rigueur et d'engagement public ; mais quoi qu'il en soit, ce qui est apparu à certains comme une émergence étonnamment rapide de sentiments et de préoccupations, ne peut simplement être rattaché aux circonstances de 2020, aussi tragiques et choquantes soient-elles. Le point commun des trois ouvrages examinés ici est de nous soumettre des aspects différents et importants de la manière dont les contre-représentations (ainsi que les revendications de nature sociale et politique) ont émergé, créant ainsi un langage visuel, curatorial et artistique en réaction aux formes de pensée coloniales telles qu'elles sont incarnées par les pratiques d'appropriation et de représentation spécifiques. Il ne s'agit pas ici d'une affaire ayant simplement trait à l'été 2020, mais d'une histoire remontant aux stratégies anticoloniales du début du XXe siècle, en passant par la crise de la représentation que connaissent les musées ethnographiques depuis au moins les années 1980 et les formes de pratiques artistiques qui, selon la thèse centrale de David Joselit exprimée dans *Heritage and Debt*, ont été un moteur dans la constitution d'un « art contemporain mondial » depuis au moins les

années 1960. Ces questions, qui sont depuis longtemps au cœur de la théorie culturelle aux Etats-Unis et au Canada, deviennent de plus en plus centrales dans les politiques des institutions culturelles européennes, particulièrement celles des musées ethnographiques. Dans ce contexte, les ouvrages examinés ici nous fournissent quelques éléments clés pour comprendre un phénomène qui, *in fine*, est en train de remettre en question et de reformuler la notion de patrimoine en tant que telle, ainsi que ses manières de rendre compte du passé – en réclamant une ambiguïté et une pluralité de la mémoire. Ces qualités font particulièrement défaut aux monuments du XIXe siècle en l'honneur de grands hommes historiques¹. Les trois livres, bien que portés par un argument central solide, sont en quelque sorte eux-mêmes des collections, des assemblages, des juxtapositions, qu'il s'agisse de dioramas (Noémie Etienne), d'œuvres (David Joselit) ou de points de vue (Margareta von Oswald et Jonas Tinus). Chacun de ces ouvrages envisage, sous divers angles, la manière dont les pratiques artistiques spécifiques traitent de l'impact des passés coloniaux sur notre expérience actuelle du monde.

- 2 Au cours des dernières décennies, les liens entre art contemporain et études patrimoniales se sont faits de plus en plus vifs. Alors que d'un point de vue superficiel, ces deux domaines semblent constituer et se préoccuper de sphères de production distinctes, celles-ci ont en réalité conflué de manière assez significative. En effet, les études patrimoniales – champ ayant pleinement émergé au cours des années 1980 –, se sont d'abord penchées sur les pratiques et les discours de conservation liés aux monuments historiques. Mais les examens des processus patrimoniaux passés ou présents se tournent aujourd'hui de plus en plus vers la production d'images² et l'analyse des stratégies représentationnelles, afin de mieux comprendre comment le passé est/fut réactivé (y compris à travers les pratiques artistiques), afin de stabiliser les formes dominantes d'élaboration de l'identité, mais aussi – et de plus en plus – comme un moyen d'interroger ces modes d'élaboration. Alors que la question de la construction de la nation a été identifiée comme une force décisive dans la constitution historique du complexe patrimonial, en particulier au XIXe siècle³, les structures patrimoniales contemporaines sont de plus en plus souvent examinées à travers le champ dit des « études patrimoniales critiques » [*critical heritage studies*], principalement animé par des universitaires travaillant dans d'anciennes colonies de peuplement (Canada, Australie, Etats-Unis). Leurs recherches sont consacrées aux constructions patrimoniales considérées essentiellement comme mécanismes de domination, notamment face aux demandes de représentation des minorités.
- 3 De manières à la fois différentes et complémentaires, les ouvrages examinés ici interrogent la nature des rapports entre la création contemporaine d'une part, et de l'autre, la construction et la transmission des représentations relatives au fait colonial d'hier et d'aujourd'hui, depuis divers points de départ disciplinaires et institutionnels. Cependant, les formes et les stratégies de la construction patrimoniale en lien avec la pratique artistique citées ici sont présentes à tous les niveaux de la construction sociale, agissant intrinsèquement comme une forme de ressource en constante négociation – il ne s'agit ni de l'histoire verticale d'un groupe créant un patrimoine universel, ni d'un récit de résistance ouverte.
- 4 Les travaux de Noémie Etienne et de David Joselit s'inscrivent dans une approche nord-américaine des études visuelles. Ils analysent les « images » produites afin de représenter, mais aussi de contester, ce que pourrait être le patrimoine. L'essai élégant

et solidement documenté de Noémie Etienne, historienne de l'art spécialiste de l'histoire de la collection et de la restauration, s'appuie sur son expertise au sujet des processus de création du patrimoine dans l'Europe du début de l'époque moderne⁴, mais aussi sur la lecture détaillée des archives muséales. En effet, elle se concentre ici sur un terrain très particulier : les dioramas créés par l'anthropologue allemand Franz Boas et son successeur Clark Wissler au Museum d'histoire naturelle de New York, ainsi que ceux qui furent produits sous la supervision de l'anthropologue d'origine iroquoise-seneca, Arthur Caswell Parker. Largement condamnés comme des mécanismes de représentation culturelle inauthentiques, dépassés et essentialisants, dans l'ouvrage d'Etienne, *Les Autres et les ancêtres : les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York, 1900*, les dioramas sont disséqués et examinés à travers les divers processus matériels (moulages, modelage, peinture, taxidermie) nécessaires à leur production, afin de mieux comprendre la complexité des muséographies dédiées aux Premières Nations au début du XX^e siècle. La ligne de démarcation entre la représentation de soi et de l'autre est très floue dans cette histoire culturelle. Mais en examinant attentivement les dioramas en tant que supports à part entière et à la généalogie complexe, l'autrice évite les nombreuses associations négatives liées à leurs formes historiques, tout en considérant leur efficacité en tant que moyen de communication et, dans le cas d'Albany, leur utilisation émancipatrice et identitaire de médiation entre deux mondes. Elle examine en particulier comment l'approche de Parker utilise la notion « d'authenticité par contact » pour remettre en question la notion occidentale d'héritage liée à la production essentialisée de cultures traditionnelles, vierges de toute modernité et afin de permettre la représentation du futur des premières Nations à travers leurs productions contemporaines. Un point particulièrement intéressant est la manière dont ses recherches prennent en compte le rôle qu'ont continuellement joué différents producteurs, notamment les artistes, dans l'élaboration de dioramas dans les musées nord-américains depuis le début du XX^e siècle⁵. Elle montre comment les artistes, loin de n'être que des intermédiaires, certes indispensables, co-inventèrent dans une grande mesure ces représentations savantes. Elle conclut par l'analyse de certaines productions contemporaines (par exemple, le National Great Blacks in Wax Museum, p. 284) qui offrent clairement des exemples de la manière dont le diorama a été ré-approprié afin de fournir des contre-récits efficaces aux conceptions dominantes de l'identité⁶.

- 5 L'ouvrage de David Joselit examine lui aussi les frontières troubles entre le domaine patrimonial et celui de l'art contemporain/global, dans une perspective ancrée dans la tendance nord-américaine des études visuelles. Elle se réfère toutefois à l'histoire de l'art et au contexte de l'économie mondialisée, lorsqu'elle examine notamment comment « la présomption eurocentrée selon laquelle le patrimoine est en sommeil, enfermé en toute sécurité dans le passé » (p. xviii) a été remise en question par des penseurs et des artistes autochtones et postcoloniaux depuis les années 1960. La sélection minutieuse d'œuvres qu'il examine en tant qu'exemples « d'art global », purs produits des « trois mondes » de la géopolitique de la Guerre froide, utilise les « références traditionnelles » comme des ressources vivantes, qui, depuis un demi-siècle, offrent des formes de « réactivation » démontrant « le potentiel de l'art pour remédier à la spoliation culturelle par la réévaluation de formes de savoir jusqu'alors marginalisées en Occident » (p. xix). L'histoire de la « spoliation culturelle du Sud global par le modernisme occidental » (p. xvii), à laquelle se réfère Joselit, a conduit certains artistes à aborder la situation de ces ressources, réparties de manière

extrêmement inégalitaire, à travers la réinvention et la réactivation du patrimoine à des fins diverses, notamment celle de négocier la dette du « reste » du monde envers la modernité occidentale. C'est là l'un des processus qu'il se propose d'analyser en déterminant les données d'une équation globale extrêmement complexe entre le patrimoine et la dette, selon laquelle cette dernière est définie comme une forme de contrôle extraterritorial, et où le fonctionnement du monde de l'art tend à occulter les importantes asymétries en matière de pouvoir qui régissent notre monde globalisé, postcolonial et postsocialiste. Dans le troisième chapitre, intitulé « *Contested Properties* » [propriétés contestées], il souligne comment certains artistes se sont approprié la « stratégie du ready-made » pour démontrer qu'un même objet peut « occuper simultanément différents cadres de référence », permettant ainsi la récupération ou la contestation simultanées des cas spécifiques de spoliation par un groupe culturel autre, tout en intégrant des éléments culturels de ce même groupe pour contester leur statut « d'autre » ou d'étranger. Cela permet à certaines formes de pratiques artistiques de jouer des rôles très différents et même en apparence antithétiques, une situation que son étude des peintures aborigènes australiennes à l'acrylique (p. 98-114) met sans doute le plus clairement en évidence. En abandonnant l'écorce et en adoptant un support jouissant d'un plus grand respect au sein de la hiérarchie artistique occidentale, ces productions ont contribué à inverser le processus par lequel leurs pratiques traditionnelles auraient pu être appropriées. En associant à la fois des techniques occidentales et autochtones, une stratégie efficace pour l'avancement des autres revendications de ce groupe d'artistes (réclamations territoriales et meilleure représentation politique) a été mise en place.

- 6 Margareta von Oswald et Jonas Tinius sont tous deux anthropologues sociaux. Leurs travaux de terrain portent sur les institutions culturelles berlinoises et leurs transformations les plus récentes, notamment le processus de préfiguration du Forum Humboldt, une reconstitution d'un ancien château prussien qui devrait abriter la principale collection d'objets extra-européens de Berlin. Les réactions à ce projet d'Etat très controversé ont clairement montré qu'il existait un désir, resté initialement sans réponse, que cette institution puisse incarner un nouvel ensemble de relations qui repenserait les contextes d'origine des collections tout en prenant en compte les membres de la communauté source et les membres de sa diaspora installés à Berlin qui pourraient s'identifier à ces objets.
- 7 La diversité des acteurs contribuant à ce débat sert de toile de fond, dans un premier temps, à l'approche réflexive des directeurs de l'ouvrage, qui examinent comment l'anthropologie, en tant que discipline, est actuellement confrontée à ses propres « héritages » coloniaux. Bien que l'anthropologie ait longtemps cherché à se réinventer à travers la critique rigoureuse de ses propres racines coloniales, celles-ci sont également de plus en plus remises en question depuis l'extérieur et même « au travers de l'anthropologie » (selon le titre « *across anthropology* »). Ainsi, la discipline est prolongée, infiltrée, appropriée, mais aussi contournée par les acteurs de pratiques curatoriales ayant joué un rôle clé dans l'exploration de ces questions au cours des vingt dernières années. En ouvrant ce débat à une perspective européenne, à travers des contributions liées aux contextes français, belge, néerlandais et italien, cette anthologie offre un ensemble équilibré de déclarations, d'entretiens et d'expériences, permettant à différentes pratiques d'entrer en résonance et d'établir des terrains communs d'intérêt et d'enquête. Les directeurs de l'ouvrage ont proposé une riche sélection de points de vue qui incarnent bien l'une des demandes clés dans la révision

du passé colonial : que le récit du colonialisme soit exprimé à travers de nouvelles formes chorales qui soient « troublantes », évitant ainsi l'effet de lissage des voix institutionnelles singulières.

NOTES

1. Young, James E. « Memory/Monument », *Critical Terms for Art History*, Chicago : University of Chicago Press, 2003, p. 234–249. Sous la dir. de Richard Shiff et Robert S. Nelson
 2. Troelenberg, Eva-Maria. Savino, Melania. *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, Berlin : de Gruyter, 2017
 3. Poulot, Dominique. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, vol. 1, Paris : Gallimard, 1997 (Bibliothèque des histoires) ; Swenson, Astrid. *The Rise of Heritage: Preserving the Past in France, Germany and England, 1789-1914*, Cambridge : Cambridge University Press, 2013
 4. Etienne, Noémie. Natale, Mauro. Poulot, Dominique. « La restauration des peintures à Paris, 1750-1815: pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art », Rennes : PUR, 2012 ; Noémie Etienne et al., *Exotic Switzerland?: Looking Outward in the Age of Enlightenment*, Paris : Diaphanes, 2020
 5. Le rôle de la pratique contemporaine du diorama fut largement abordé dans l'exposition *Diorama* qui se tint au Palais de Tokyo du 14/06/2017 au 10/09/2017, ainsi que dans le catalogue l'accompagnant.
 6. Pour une critique plus longue de l'ouvrage de Noémie Etienne par Dominique Poulot, voir *Cultures et Musées* n° 36, à paraître en novembre 2020.
-

AUTEURS

FELICITY BODENSTEIN

Felicity Bodenstein est historienne de l'art, spécialiste de l'histoire des musées et des collections. Depuis 2019, elle est maîtresse de conférences à Sorbonne Université en histoire de l'art contemporain et histoire du patrimoine. Elle a soutenu sa thèse en 2015 à l'Université de Paris-Sorbonne sur *L'Histoire du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale (1819-1924)*. Depuis 2015, elle travaille sur le cas d'un butin de guerre pris à Benin City (aujourd'hui au Nigeria) en 1897. Ce projet, soutenu par des bourses postdoctorales au Max Planck Institut, au musée du quai Branly et à la Technische Universität à Berlin, tente de retracer l'histoire de la dispersion des objets et de comprendre comment la mémoire des objets s'observe à Benin City. Depuis avril 2020, elle codirige le projet Digital Benin, basé au musée ethnographique d'Hambourg, qui vise à créer une plateforme numérique pour rassembler les informations sur cette collection royale dispersée.