Demos, T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*

Berlin, Sternberg Press, 2013, 176 p., bibl., ill.

Lotte Arndt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18564>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18564

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Lotte Arndt, « Demos, T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18564> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18564>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Demos, T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*

Berlin, Sternberg Press, 2013, 176 p., bibl., ill.

Lotte Arndt

DEMOS, T. J. — Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art. Berlin, Sternberg Press, 2013, 176 p., bibl., ill.

- 1 Les deux livres publiés par l'historien de l'art londonien T. J. Demos en 2013 traitent d'œuvres qui mettent l'accent sur les larges thèmes des inégalités et des exclusions au sein de l'espace globalisé actuel. Dans *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, l'auteur concentre son propos sur la façon dont les inégalités économiques, politiques et sociales générées par la mondialisation — qu'il décrit comme une crise mondiale permanente (p. xiii) — sont reliées à une nouvelle pratique artistique du film documentaire. Dans *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, il s'interroge, en revanche, sur les artistes explorant les « hantises » du présent par les effets de la colonisation, comme le suggère la référence dans le sous-titre au texte canonique *Spectres de Marx* (1993) de Jacques Derrida.
- 2 *Return to the Postcolony* réunit cinq études de cas à partir d'œuvres des artistes belges Sven Augustijnen, Renzo Martens et Vincent Meessen, de l'Anglaise Zarina Bhimji et du Sud-Africain Pieter Hugo. Plus de cinquante ans après les Indépendances de la plupart des pays d'Afrique, le travail de ces artistes est analysé sous l'angle exclusif des stratégies mises en place pour rendre visibles les traces coloniales dans les relations de pouvoir au sein du capitalisme globalisé. Demos défend la thèse que ces artistes, qui vivent dans leur grande majorité en Europe, s'engagent dans une « migration

inversée » (« *reverse migration* », p. 10), dans le but de prendre la responsabilité des torts et des crimes du passé, afin de créer de nouveaux fondements pour un futur partagé⁷.

- 3 Incontestablement la question de la hantise du présent par l'histoire coloniale est cruciale, et les formes que certaines œuvres trouvent pour en rendre compte sont complexes. On pense notamment au documentaire *Vita Nova* (2009) de Vincent Meessen, qui — sur la base des écrits de Roland Barthes (*Vita Nova* étant le titre de son roman jamais écrit) et en partant de la couverture d'un numéro de *Paris Match* analysée dans *Mythologies* (1954) — dresse un dense réseau semi-fictionnel de liens entre personnes, événements et objets. Son enquête le mène jusqu'en Côte-d'Ivoire sur les traces du grand-père maternel de Barthes, Louis Gustave Binger, éminent explorateur de l'Afrique subsaharienne et premier gouverneur de la Côte-d'Ivoire pour la France.
- 4 Néanmoins, on peut douter autant du choix des artistes que de l'argumentation de l'auteur pour mener à bien la tâche qu'il s'est donnée. En effet, restreindre son étude à des artistes résidant en Europe paraît aussi aléatoire que douteux. La critique postcoloniale et l'histoire globale soulignent les enchevêtrements asymétriques qui ont été produits dans le contexte colonial. Il ne paraît pour cela guère convaincant de se concentrer sur des artistes qui partent dans les ex-colonies africaines sans prendre en compte le mouvement inverse et faire entrer le contexte européen (les ex-métropoles) dans l'analyse. La question des énonciateurs ne fait pas partie de la réflexion de Demos. L'auteur préfère envelopper son analyse des œuvres d'un surplus de références théoriques plutôt que de les discuter de manière critique. Ce travers se fait particulièrement sentir dans les études sur les photographies de Pieter Hugo et sur le film *Episode III : Enjoy poverty* (2009) de Renzo Martens. Demos décrit ce dernier comme une « déconstruction du régime médiatique de la pornographie de la pauvreté » (« deconstruction of the media regime of poverty pornography », p. 158), sans pour autant s'intéresser à la reproduction cynique de ce régime visuel par l'artiste. Dans son film, Martens se met en scène dans le rôle d'un voyageur néocolonial dans des régions en guerre de la République démocratique du Congo. Il déclare que la pauvreté est la ressource la plus abondante de la région et explique aux Congolais comment en faire une marchandise. Alors que l'artiste fait de la dénonciation du commerce de l'humanitaire et de ses formes médiatiques le matériel de sa carrière artistique, il expose les personnes impliquées au même voyeurisme. Elles deviennent ainsi un matériau humain pour son œuvre.
- 5 Dans le cas des photographies de Pieter Hugo — les séries *The Hyena and Other Men* (2005-2007) et *Nollywood* (2008-2009) pour citer les plus connues —, décrites avec justesse comme monstrueuses (p. 125), Demos se concentre exclusivement sur l'aspect subversif du monstre comme figure intérimaire, en cours de formation. Or, les « vampires, diables, zombies [...] et hybrides de corps africains et d'accessoires de l'industrie culturelle globale »⁸ dans les images d'Hugo ne sont pas seulement une « espèce pour laquelle nous manquons encore de nom » (p. 152)⁹, comme l'affirme Demos en citant Derrida. Par ailleurs, ces images véhiculent aussi les stéréotypes de l'afro-pessimisme et représentent la crise de l'assurance de la *white supremacy* en Afrique du Sud. Au lieu de discuter de ces aspects problématiques, Demos préfère développer les réflexions d'intellectuels sud-africains (comme Sarah Nuttall ou AbdouMalik Simone) sur le contemporain postcolonial, dont le rapport aux photographies montrées est loin d'être clair. Plutôt que d'aider à aiguïser l'analyse des photos, cette compilation vertigineuse de théoriciens de renom contribue à éviter la

discussion critique attendue des œuvres. Par ailleurs, les références sont trop nombreuses et cataloguées pour être pertinentes. L'œuvre d'Hugo n'a même pas la possibilité d'en être une illustration.

- 6 La tendance à afficher avec verve des références théoriques prenant le pas sur l'analyse des œuvres se retrouve dans *The Migrant Image*. Contrairement à ce qu'annonce le titre du livre, ce ne sont pas les images en migration qui en sont le sujet central, mais plutôt l'analyse de nouvelles stratégies représentationnelles dans les pratiques artistiques du documentaire (film, vidéo et photographie) de l'état actuel de la « crise mondiale » que Demos définit comme les conditions générales de l'inégalité économique, la privation des droits politiques, la ségrégation sociale, les conflits et l'exil géographique (p. xiii). Le thème de la migration est toutefois représenté par les métaphores du mouvement qui structurent le plan du livre. Demos commence par un *check-in* et une clarification terminologique : l'« exilé », le « diasporique », le « nomade » et le « réfugié » sont ici introduits comme des personnages paradigmatiques de la modernité/postmodernité. Ce classement schématique soulève des questions sur l'usage de ces containers-théoriques qui semblent primer sur les expériences des déplacements migratoires.
- 7 Demos se propose d'analyser comment les artistes et les militants réinventent les relations entre culture visuelle et revendication de l'égalité sociale¹⁰. L'argumentation est répartie autour de trois questions centrales, discutées chacune sur la base de trois cas. La première concerne la mobilisation des images et des images de la mobilité comme interventions dans le champ des politiques culturelles globales (« Departure A : Moving Images of Globalization » avec les films des artistes Steve McQueen, The Otolith Group et Hito Steyerl). La deuxième place la focale sur des approches artistiques souhaitant (ou non) représenter des personnes dont le statut de sujet politique est affirmé alors que la citoyenneté leur est refusée (« Departure B : Life Full of Holes » sur les œuvres d'Ahlam Shibli, Emily Jacir et The Otolith Group, toutes portant sur la Palestine).
- 8 La troisième question centrale traite de la reconfiguration de l'art comme une force politique pour s'opposer à la situation du non-droit des réfugiés (« Departure C : Zones of Conflict ») et, en particulier, des frontières et des camps, à travers les travaux de Walid Raad, Lamia Joreige, Rabih Mroué, Ursula Biemann, Ayreen Anastas et Rene Gabri. Ces trois chapitres principaux sont entrecoupés par deux parties intermédiaires intitulées « Transit » qui entendent approfondir les fondements théoriques et méthodologiques de l'argumentation.
- 9 Pour cela, l'auteur s'appuie sur la conception de l'esthétique comme mode de constitution du politique par le « partage du sensible » (p. 28), telle que la conçoit Jacques Rancière (2000) dans son livre éponyme. De fait, il est rare qu'un chapitre fasse l'économie de la référence au philosophe français, ainsi qu'à la notion de « vie nue » (« *bare life* ») introduite par Giorgio Agamben (p. 30). Les deux références sont censées être interrogées par les œuvres, mais leur utilisation exagérée provoque l'effet inverse : les œuvres paraissent parfois comme de pures illustrations de ces notions canoniques du débat théorique de gauche de ces dernières années. Cette impression est renforcée par le fait que même dans les parties intermédiaires, vouées à l'approfondissement, Demos ne tire pas ses conclusions des analyses mais enchaîne au contraire l'énumération galopante d'autres œuvres et d'autres théoriciens (Rancière bien sûr, Benjamin, Kracauer, Deleuze, Foucault...). Le résultat provoque un effet kaléidoscopique juxtaposant des projets artistiques et des théoriciens.

- 10 En résumé de son travail, l'auteur précise qu'il n'a pas écrit une « vue d'ensemble de l'art contemporain mondial » (« survey of global contemporary art », p. 245), mais des études de cas approfondies. Et de fait, le livre reste une suite d'études de cas, mais celles-ci ne sont pas réunies au sein d'un même programme critique. Or, en déclarant les démarches des œuvres singulières au sein de la thématique générale « du documentaire au temps de la crise mondiale », les différences entre les stratégies artistiques sont brouillées. Pour donner un exemple, Demos explique dans le dernier chapitre intitulé « Destination » que les pratiques documentaires contemporaines répondent à la crise mondiale en dépassant la distinction entre fait et fiction, en proposant de nouvelles politiques de la vérité, c'est-à-dire en déstabilisant les représentations et en réservant une place à la « migration » comme une catégorie subjective dans laquelle « le droit à l'opacité » (Édouard Glissant) surgirait comme potentiel de résistance (p. 246).
- 11 Les passages à caractère militant fournissent les jonctions et passerelles entre les parties, par exemple quand Demos souligne la nécessité d'un nouveau mouvement global pour les *commons*. Malheureusement, ces passages ne sont pas articulés avec les démarches artistiques discutées. En outre, l'auteur sépare la contemplation inhérente des œuvres de leur contexte de production et néglige en cela des aspects décisifs de la pratique des artistes. Les limites de cette approche se révèlent lorsqu'on la compare avec l'argumentation de Hito Steyerl (dont il discute pourtant les films). Dans un de ses articles, l'artiste et théoricienne de l'art appelle à inclure les conditions locales de production et d'exposition de l'art (dit politique) et à concevoir de cette manière l'espace de l'art lui-même comme un espace politique, au lieu de le maintenir comme un espace de représentation de la politique (Steyerl 2010 : 24-28)¹¹. Demos, en revanche, souligne avec emphase le potentiel de l'expérience artistique de transformation des sujets, à laquelle il attribue des conséquences politiques non mesurables. En revanche, il perd de vue les conditions de production et de circulation de l'art comme faisant intégralement partie des pratiques esthétiques. Sur cette toile de fond, il n'est guère surprenant qu'à la fin de son texte, Demos annonce, euphorique, que « dans les engagements artistiques ingénieux, des projets curatoriaux expérimentaux et une écriture inspirée du futur [...] se trouveront nécessairement des propositions créatives »¹² (p. 250) pour faire face aux défis de la crise. En fin de compte, Demos opère une dissolution unilatérale de la relation précaire et dynamique entre art et politique en faveur d'une notion idéaliste d'un art autonome. Son propos reste en cela largement en retrait par rapport aux pratiques des artistes qu'il discute (notamment Steyerl) et qui lui servent de support d'argumentation. Ce contraste apparaît dans l'organisation de son livre jouant du « Check in » aux « Departure zone » déclinés en titres de parties : cette référence au voyage aérien tranche d'ailleurs dangereusement avec le type de migration associé à la « crise mondiale » que les artistes entendent représenter.
- 12 En somme, les deux livres témoignent d'un radicalisme de la parole plutôt que d'une pratique critique engagée avec les œuvres. Ce constat est d'autant plus amer qu'un tel positionnement nuit aux causes prétendument défendues par le théoricien londonien. Chacun des deux livres contient des pages entières de réflexions sur le temps présent, des dizaines de citations de théoriciens qui pensent la « crise mondiale », ainsi que de nombreuses références à des artistes traitant de thèmes avoisinants. Ironiquement, c'est justement cette démultiplication excessive de références qui agit au détriment d'une discussion critique des œuvres. Pour autant, les deux livres permettent de

donner un aperçu d'une frange du discours actuel de l'art contemporain, de son fonctionnement et de ses références théoriques fétiches, et du cheminement qui conduit certains critiques à interpréter des œuvres dans le registre de la globalisation.

NOTES

7. « Committing to justice in relation to the past, and, in turn, to the struggle for the invention of a common future on that basis » (p. 162).
8. « Vampyrs, devils, zombies, and undead, as well as to the bizarre hybrids mixing African bodies and global culture-industry props » (p. 52).
9. « A species for which we don't have yet a name. »
10. « Let us examine how practinioners from all sides are recalibrating and testing the relations between the creative arrangement of sensible forms and their engendering of modes of social equality » (p. 247).
11. H. S TEYERL, « Politics of Art. Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy », in H. STEYERL (ed.), *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2010, pp. 92-101.
12. « Further creative proposals will inevitably be found in the inventive artistic engagements, experimental curatorial projects, and inspired writing to come. »