

BLACK ART MATTERS

DE LA POSTCOLONIALITÉ ET DES ARTS EN FRANCE

Nil Yalter, *Le harem*, 1978-1980



L'Histoire n'est pas donnée. Art Contemporain et Postcolonialité en France, est une collection d'actes tirée d'une journée d'étude tenue à l'École des Beaux-Arts de Nantes, et publiée en 2016 aux Presses Universitaires de Rennes. Sous la direction d'Emmanuelle Chérel et de Fabienne Dumont, un groupe de commissaires, de chercheurs et d'artistes s'interrogent sur la relation ambivalente entre théories postcoloniales et arts contemporains en France. En se penchant sur l'histoire des expositions, des pratiques et plateformes de diffusion des arts extra-occidentaux et des diasporas en France, l'ambition avouée est de procéder à un "décentrement du regard" afin de sortir d'un franco-centrisme persistant. La volonté des auteurs est de contribuer au "chantier" que constitue encore le rapport entre histoire de l'art et postcolonialité en France. Le décalage abyssal avec le monde anglo-saxon à cet égard méritait depuis longtemps un éclairage de la part de penseurs basés en France et l'ouvrage apporte une combinaison inédite de perspectives historiques, théoriques, transdisciplinaires, et de propositions curatoriales.

Fayçal Baghriche, *Enveloppement*, 2010



1 Le coup d'envoi des études post-coloniales est généralement reconnu comme le fait d'Edward W. Saïd et de son livre *L'Orientalisme* (Paris, Éditions du Seuil, 2005).

2 *L'Histoire n'est pas donnée. Art Contemporain et Postcolonialité en France*. Edité par Emmanuelle Chérel et Françoise Dumont. (Rennes : PUR, 2016), p.13.

L'introduction ébauche la genèse d'un paradoxe persistant qui sous-tend la totalité des essais du livre. Chérel et Dumont reconnaissent que, bien que Paris ait été à l'avant-garde du multiculturalisme dans les arts contemporains avec l'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989, l'élargissement aux arts extra-occidentaux qui fit la renommée de précurseur de l'exposition du Centre Georges-Pompidou, se fit néanmoins en déconnexion complète avec les critiques postcoloniales en pleine expansion.¹ Les commissaires et le milieu de l'art français restèrent largement imperméables aux accusations d'ethnocentrisme, de néo-primitivisme ou encore d'a-historicisme qui continuent d'animer les débats houleux qu'a suscités l'exposition de par le monde. Les pistes d'explication de cette "surdité" dégagées par Chérel et Dumont — héritage de l'universalisme à la française, le manque de traduc-

tion d'ouvrages de référence anglophones, un passage hâtif à une mondialisation néo-libérale des scènes artistiques — reposent fondamentalement, selon elles, sur un refus de penser "l'intersection entre la modernité comme projet culturel, les colonialismes modernes construits avec le capitalisme et leur capacité à universaliser les préceptes occidentaux".² Les auteures pointent avec justesse la relation entre la marginalisation au tournant du 20^{ème} siècle des pratiques artistiques dites identitaires ou postcoloniales — telles que celles de Zineb Sedira ou Mounir Fatmi — et les convulsions qui traversent alors la société française, où la Marche de l'égalité de 1983, ou encore les émeutes de banlieues, témoignent d'une incapacité à intégrer la diversité de la France postcoloniale. La contradiction du cas français, où une mise en lumière des arts non occidentaux contemporains est presque toujours accompagnée d'une mise en retrait du discours de la critique postcoloniale, est soulignée par les différents auteurs de l'ouvrage. Dans la première partie, l'essai de Maureen Murphy s'attarde sur la section africaine d'une exposition récente, *Modernités plurielles. 1905-1970*, également présentée au Musée national d'Art moderne de Paris. Murphy démontre comment cette exposition de 2013-2014 souffre des mêmes écueils que sa célèbre prédécesseure vingt-cinq ans plus tôt, peu enrichie des propositions curatoriales étrangères réalisées dans l'intervalle. Selon l'auteure, le pluralisme évoqué dans le titre se trouve réduit à un prisme eurocentré, visible dans un accrochage qui fait fi de l'histoire propre du modernisme africain pour embrasser un ensemble hétéroclite d'objets qui ont en seul partage leur origine géographique continentale, et dont la valeur est acquise par ressemblance formelle avec les grands noms du modernisme occiden-

tal. De manière intéressante, Murphy explique que la perpétuation de la notion d'"authenticité" appliquée aux arts modernes et contemporains africains a freiné l'évolution des collections d'institutions artistiques. Pour présenter *Modernités plurielles*, les commissaires durent emprunter en grande partie les pièces exposées à la collection du Musée du Quai Branly, alors même qu'une riche collection privée d'art africain moderne s'envolait vers le Mali par manque d'acquéreurs en France. Pour sa part, sans minorer le penchant primitiviste des Surréalistes, Sophie Leclercq remarque comme la dimension anticolonialiste du mouvement fut évacuée de l'histoire de l'art au profit d'une lecture formelle de leur appropriation d'objets africains et océaniens.

Mais la schizophrénie qui semble caractériser les tentatives françaises d'exposer les arts contemporains tout en intégrant les perspectives postcoloniales semble trouver un exemple encore plus flagrant dans l'analyse qu'Emmanuelle Chérel fait de l'édition de la Triennale de Paris de 2012 au Palais de Tokyo. Auréolé d'une brillante carrière internationale de pionnier dans l'art africain contemporain, le commissaire américano-nigérian Okwui Enwezor fut convié à orchestrer son édition de l'événement, intitulée *Intense Proximité — une anthologie du proche et du lointain*. Bien que cette invitation ait pu supposer une volonté de rupture avec la lignée des *Magiciens de la Terre* et un engagement de plain-pied dans le dialogue international postcolonial, Chérel constate que le résultat constitua plutôt "une situation d'évitement".³ Le choix d'Enwezor de faire de son exposition "une forme de spéculation curatoriale"⁴ s'attaquait à la parenté entre ethnographie et colonialisme français et arts et modernité, mais il se heurta à de nombreuses réticences locales. Si, passé l'énoncé curatorial, Chérel reconnaît dans l'accrochage du commissaire un manque de cohérence, diluée dans une trop vaste sélection artistique, elle explique également les difficultés rencontrées par Enwezor dans la réalisation de son projet. Les tensions administratives et financières, l'absence d'un lieu de débat, le scepticisme et la nostalgie du focus national de la triennale de la part de la direction, furent autant d'éléments attestant de la friolité du milieu institutionnel français à faire face au thème postcolonial. La deuxième partie, "Migrances culturelles" s'ouvre sur un essai de Sophie Orlando consacré au lexique du champ postcolonial. À l'opposé des Etats-Unis ou de la Grande-Bretagne dont elle retrace la création des *Cultural et Black Visual Studies*, Orlando parle aussi de multiples "stratégies d'évitement"⁵ du discours postcolonial dans le champ de l'art en France, non seulement de la part des chercheurs mais aussi de celle d'artistes. L'auteure note qu'au sortir d'écoles d'art peu enclines à engager les questions identitaires, si la production d'artistes comme Kapwani Kiwanga reste "affiliée à l'espace de la postmodernité coloniale en France", d'autres, tel Fayçal Baghriche, s'en dégagent "en faveur [...] de rapports entre universalisme et champ postcolonial".⁶ Dans les institutions muséales et autres, Orlando remarque que l'"esthétique relationnelle" de Nicolas Bourriaud, le lexique de la migration et du flux ou encore l'anthropologie et la sociologie ont été préférés à la question postcoloniale. Plus problématique encore, conclut-elle, la difficulté à prendre en charge le contenu de cette question l'a parfois réduite à être une "étiquette du marché de l'art, [...] ou encore fourre-tout épistémologique".⁷

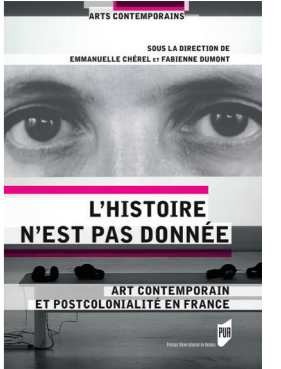
Dans la même lignée, Marie-Laure Allain Bonilla insiste aussi sur l'"impensé colonial" refoulé derrière le mythe de l'autonomie de l'université, derrière une certaine mélan-colie de l'Empire qui fait barrage à une véritable décolonisation de la pensée, et enfin la peur que cette dernière ne menace la "cohésion nationale". Dans une succession révélatrice d'événements, l'auteure remarque qu'en 2005, Simon Njami — un des commissaires d'art africain contemporain les plus prisés — se distançait des théories postcoloniales dans la conception de sa fameuse exposition *Africa Remix* au Centre Pompidou, juste avant que n'éclatent les émeutes des banlieues, cristallisant ainsi ironiquement la nécessité d'une pensée postcoloniale en France. Une discussion de pratiques de deux artistes françaises d'origines turque et algérienne, respectivement Nil Yalter et Zineb Sedira, ainsi qu'un "cahier dessiné" par Patrick Bernier et Olive Martin de story-boards de films abordant l'histoire coloniale française, présentent un aperçu de ces corpus au départ desquels s'articulent les débats engagés autour de questions de migration, mais aussi de classe et de genre.

La troisième section du livre se penche particulièrement sur l'art africain, et Lotte Arndt procède à une critique de la célèbre *Revue Noire*, publiée entre 1991 et 2002. Arndt reconnaît que, conformément au climat général en France, la revue parisienne, véritable incubateur d'un canon de l'art africain contemporain, a reconduit dans ses pages nombre de tropes primitivistes et formalistes ainsi que des décontextualisations dans le but de créer des "auteurs" africains en phase avec le champ de l'art contemporain mondial. De même, l'analyse des biennales de danse *d'Afrique en Créations* par Annie Bourdié les décrit comme une création française de la danse africaine contemporaine, résultant d'une lutte pour maintenir une influence géopolitique dans la région.

Tant de réticence à la pensée postcoloniale dans les institutions françaises nécessite de nouvelles propositions que la dernière partie de l'ouvrage explore. Les fondateurs de la plateforme curatoriale *Le Peuple qui manque*, Aliocha Imhoff et Kantuta Quiròs, entendent contrer une histoire positiviste au profit de nouvelles narrations et de fictions assumées comme histoires de l'art. Ils encouragent l'écriture des histoires par les artistes eux-mêmes, et un déploiement de musées imaginaires. Deux entretiens menés avec Mélanie Bouteloup et Olivier Marboeuf, respectivement directeur de BétonSalon et de l'Espace Khasma à Paris, prennent soin de mettre en garde contre une réification du postcolonial pour préserver son impulsion originelle de déconstruction de catégorie.

L'Histoire n'est pas donnée fournit une radiographie incisive de la relation entre l'art contemporain et les théories postcoloniales en France. Il en ressort, comme énoncé par Alain Bonilla, que "tout reste encore à écrire", mais la résistance aux imports anglo-saxons démontre aussi le besoin d'un discours cultivé depuis l'espace francophone, qui ne se fera pas sans la participation des premiers intéressés, c'est-à-dire les artistes et les intellectuels africains, caribéens, etc et descendants. La vitalité et le succès d'un lieu tel que *La Colonie* fondé par l'artiste Kader Attia à Paris en 2016 illustre le vide à combler. Au moment où la France, comme le reste de l'Europe, connaît un flux migratoire sans précédent, une réflexion sur le multiculturalisme artistique, ses discours et son intégration dans les paysages nationaux tombe à point nommé. **Sandrine Colard**

3 Op.cit, p.54
4 Op.cit, p.53
5 p.65
6 p.73
7 p.74



L'HISTOIRE N'EST PAS DONNÉE. ART CONTEMPORAIN ET POSTCOLONIALITÉ EN FRANCE

RENNES : PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES, 2016, 169P.
ILL. EN NOIR ET EN COUL.
24 X 17CM, (ARTS CONTEMPORAINS)
ISBN : 9782753549173. 22 EUROS
SOUS LA DIRECTION D'EMMANUELLE CHÉREL ET FABIENNE DUMONT