



HAL
open science

L'authenticité postcoloniale des artistes : entre émancipation des Suds et voyeurisme économique de l'Occident

Trentini Bruno

► **To cite this version:**

Trentini Bruno. L'authenticité postcoloniale des artistes : entre émancipation des Suds et voyeurisme économique de l'Occident. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 2019, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, n°15. hal-02951556

HAL Id: hal-02951556

<https://hal.science/hal-02951556>

Submitted on 29 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'authenticité postcoloniale des artistes : entre émancipation des Suds et voyeurisme économique de l'Occident

INTRODUCTION AU DOSSIER

Les approches postcoloniales sont progressivement apparues au cours du xx^e siècle. Elles portaient principalement sur les pays du Maghreb, du Moyen-Orient et sur l'Inde, en mettant en avant la manière dont l'inertie de la colonisation continue d'entretenir des clivages culturels en reléguant à une place subalterne les cultures et les identités collectives issues des pays anciennement colonisés au regard des pays anciennement colonisateurs¹. Depuis, ces approches se sont considérablement développées, autant au regard des ères géographiques ciblées que des discours tenus². S'il est vrai que les champs de la littérature ont déjà largement investi ces questions, l'enjeu de ce dossier est de commencer à dessiner ce que ces théories engagent dans la réflexion sur l'art en général et l'art contemporain en particulier, notamment en ce qui concerne la mobilité des artistes et de leurs œuvres au regard de leurs provenances géographiques, voire géopolitiques. En effet, la littérature étant véhiculée par une langue, et parfois une langue d'origine coloniale, les études postcoloniales en littérature ne sont pas toujours transposables dans le champ des arts plastiques. Ces derniers ont en revanche largement été affectés par l'intérêt que le xx^e siècle a connu relativement aux arts alors dits « primi-

tifs » qui ont été étudiés parfois d'un point de vue strictement formel, parfois au contraire en relation à leur situation de réalisation³.

Il est certain que la constitution d'un dossier portant sur les questions postcoloniales ne peut se faire sans prendre quelques précautions épistémologiques. En effet, le contexte contemporain en général et les questions postcoloniales en particulier, rendent caduques les tentatives wébériennes de neutralité axiologique⁴ : le discours scientifique véhicule aujourd'hui, plus ou moins explicitement et plus ou moins intentionnellement, des positions politiques, sociales et éthiques⁵. Le jugement de fait ne semble plus pouvoir être exempt d'un quelconque jugement de valeur sous-jacent. À cette non-neutralité du jugement de fait s'ajoute encore une difficulté : un même fait peut, suivant la situation, être la manifestation de valeurs incompatibles. Ainsi, indépendamment même de son contenu, ce dossier est-il peut-être déjà *de trop* pour certaines personnes qui craignent une dissolution du discours esthétique dans les études culturelles, *de trop* aussi pour celles qui considèrent que la question postcoloniale doit être laissée aux recherches issues de pays anciennement colonisés, *de trop* encore pour

1. Depuis l'ouvrage généralement tenu pour fondateur d'Edward W. Saïd – *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* de 1978 – parmi les nombreuses personnes ayant participé à construire les études postcoloniales, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha figurent sans doute au nombre des principales.

2. Au-delà d'une ampleur géographique, qui ne change souvent pas les positions théoriques, mentionnons tout de même le commentaire que fait notamment Benita Parry du postcolonialisme de Gayatri Chakravorty Spivak et Homi K. Bhabha, tout en se revendiquant des études postcoloniales (Benita PARRY, *Postcolonial studies : a materialist critique*, London ; New York : Routledge, 2004). Sa critique porte essentiellement sur ce qu'elle interprète comme un désengagement politique de cette désormais première branche postcoloniale. En cela, cette critique fonde ainsi une branche matérialiste aux études postcoloniales déjà en germe chez Saïd.

3. C'est par exemple tout ce qui fait la différence entre les textes formalistes de Louis Perrois et ceux situés de James W. Fernandez sur la statuaire fang.

4. Max WEBER, *Essai sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, 4^e essai (« Essai sur le sens de la "neutralité axiologique" dans les sciences sociologiques et économiques », de 1917).

5. Cette situation semble particulièrement avérée en France. Voir à ce sujet l'article : Nicolas BANCEL, « Que faire des *postcolonial studies* ? Vertus et déraison de l'accueil critique des *postcolonial studies* en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 115, 2012, p. 129–147. Aussi, selon l'étude d'Anne-Claire COLLIER menée sur des dossiers thématiques autour du postcolonial de 2006 et 2007, les travaux sur le sujet correspondent-ils à un souci de « repolitisation de l'espace intellectuel français » ; Anne-Claire COLLIER, « Le passage en revue du postcolonial », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 11-3(3), 2017, p. 245-262.

d'autres jugeant que les questions identitaires fractionnent, alors que l'urgence est d'éviter la division. Un seul fait – l'existence de ce dossier – et déjà trois motivations différentes pour le juger négativement, et trois motivations mues par des positions culturelles sans doute souvent incompatibles.

La connaissance des nombreux écueils jalonnant l'entreprise d'un travail sur les questions postcoloniales et l'art contemporain ne suffit ni à éviter ces derniers ni à maîtriser les valeurs afférentes aux faits. Sans doute d'ailleurs ce dossier ne campe-t-il que peu de positions fermes – si ce n'est celles faisant le constat d'un traitement souvent différents des artistes et des pratiques artistiques suivant la grille géopolitique¹ d'un monde étatique partiellement décolonisé, mais encore très fortement marqué culturellement et économiquement par les périodes coloniales. Ce constat ne suffit toutefois pas à permettre un discernement : parmi ces différences lesquelles relèvent de stigmatisations ou de biais néo-coloniaux ? lesquelles pâtissent de l'inertie d'un monde globalisé principalement au bénéfice de l'Occident – ou du Nord – et au détriment des Suds globaux ? Lesquelles encore s'inscrivent dans une reconnaissance d'un art provenant d'une aire culturelle spécifique avec des revendications spécifiques ? En effet, depuis près d'un siècle et l'abandon de plus en plus irrémédiable du paradigme de l'œuvre d'art jugée au regard de la seule apparence formelle achevée, il devient certain que le contexte et la situation de ce qui fait œuvre participent pleinement de l'œuvre-même. Le nœud qui résiste est en revanche de comprendre pourquoi le contexte et la situation des œuvres issues de pays non occidentaux sont plus souvent liés à des appartenances identitaires territoriales que celles

issues de pays occidentaux : est-ce une forme de résistance et de revendications culturelles ? Est-ce la seule voie possible qu'ont ces artistes pour s'exposer sur la scène mondiale – encore très occidentale – de l'art contemporain ? Si oui, que faire des artistes qui ne jouent pas cette carte et qui de ce fait sont les plus à l'écart ? Enfin, indépendamment des gestes et actes des artistes, quelle part provient d'un discours que l'Occident plaque de l'extérieur sur ces productions afin de valoriser leur « authenticité² » ?

Il n'est pas question d'apporter des réponses générales ni même applicables au cas par cas, mais de tracer différentes pistes possibles que les théories de l'art peuvent emprunter, sans oublier les embûches qui les jalonnent. Par honnêteté scientifique et éventuellement parce que d'autres pourraient voir le moyen d'éviter leurs obstacles, voici brièvement les pistes qui semblaient, certes prometteuses, mais bien trop cahoteuses pour être suivies.

Lorsqu'il a été question de faire un dossier de théories de l'art au regard des théories postcoloniales, il a fallu choisir entre différentes approches. Celle qui semblait tout d'abord la plus convaincante et la plus pertinente était paradoxalement de se passer de l'étiquette « postcoloniale » et de tout simplement produire des discours sur l'art des anciens pays colonisés et plus généralement sur l'art non occidental : en effet, est-il encore besoin, près de 40 ans après la traduction en français du livre d'Edward Saïd *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, de convoquer l'expression « théories postcoloniales » pour parler d'artistes issus d'anciennes colonies ? Il semblait tout d'abord que la meilleure façon de lutter contre les discriminations géopolitiques en art contemporain était précisément de ne pas parler d'appartenance identitaire tout en mobilisant abondamment les artistes et les œuvres qui sont trop souvent réduits à cela.

1. Sur une étude de l'art contemporain par un prisme géopolitique notamment dû à la prise en compte des collectionneurs et des marchands agissant au profit de la puissance politique des états, voir notamment : Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2019. L'ouvrage ne se situe pas dans le cadre de travaux postcoloniaux, ce qui ressort ne serait-ce par l'usage du terme « américain » du sous-titre utilisé pour en fait désigner les États-Unis, mais il y est fait des distinctions intéressantes et, selon l'auteur, motivées en terme de marché entre des États-Unis blancs et noirs.

2. L'introduction au dossier du numéro précédent, avec lequel celui-ci fonctionne en duo, pointait la difficulté théorique et éthique que pose la notion d'authenticité. Voir : « La figure de l'artiste et la valorisation du stigmaté – introduction au dossier », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe CLARKE et Bruno TRENTINI (co-ord.), 2018, p. 4-7.

On aurait envie de déjà vivre dans un monde où ces frontières sont depuis longtemps tombées, où il est devenu inutile de justifier l'intérêt que l'on porte à une œuvre en exhibant les situations d'oppression qui l'ont impulsée. Toutefois, sauf à se voiler la face, cette démarche n'est envisageable que dans un monde sans oppression. Il aurait alors été aussi possible de prendre le contre-pied de cette première approche et d'écrire sur des artistes issus de pays colonisateurs en insistant sur leur appartenance culturelle et sur la manière dont celle-ci structure voire détermine au moins en partie leur création artistique. Autrement dit, s'il n'est pas possible de fonder une autorité artistique non occidentale qui ne soit pas pré-déterminée par des conditions géopolitiques, il est en revanche possible de déconstruire le mythe de l'autorité artistique autonome du monde occidental¹. Cette trajectoire souffrirait cependant du biais qu'elle espère du même élan résorber en donnant encore davantage de visibilité à l'art occidental. Ces deux premières voies avortées auraient naturellement pu engendrer une perspective comparatiste, mais là encore il est difficile de le faire sans sembler paraître en train de chercher à légitimer un art qui en aurait de ce fait besoin. En effet, alors que la pratique de la référence, de la citation, de l'hommage, et même de la dérision sont courantes dans le champ de l'art, le traitement n'est pas le même lorsque l'emprunt traverse les frontières géopolitiques Nord/Sud. Ainsi, selon Zahia Rahmani, « on s'interdit de mettre en parallèle l'œuvre de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth *One and Three chairs*, datée de 1965, avec la reprise qu'en a faite Jumana Emil Abboud dans son triptyque vidéo *An Untitled Life-Drawing*, réalisé en 2006. On ne voit dans ce travail que le présent d'une Palestinienne, alors qu'en réacti-

vant l'œuvre de Kosuth, elle lui confère un potentiel critique qui n'avait jamais jusqu'alors été révélé² ». Le même constat peut être fait lorsque Rabih Mroué rejoue le « saut » d'Yves Klein avec son *Leap into the Void* ou évoque Bruce Nauman avec son *Selfportrait as a Fountain* – on n'hésite en revanche pas à souligner l'écho duchampien de l'œuvre de l'étasunien B. Nauman.

Ce qui ressort de ces prospectives non abouties concerne l'identité des artistes et le rôle qu'elle joue dans leurs œuvres et la réception de celles-ci³. À force de mise à l'écart, les artistes valorisent leurs stigmates identitaires tout en jouant avec leur « authenticité » – valeur créée et enviée par l'Occident semblant permettre du même élan de hiérarchiser les cultures et d'exploiter économiquement cette valeur d'authenticité masquant à peine les anciens termes trop coloniaux d'« exotisme » et d'« ailleurs ». En ce sens, ce dossier sur la (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain prolonge le précédent consacré à la (dés)identification de la figure de l'artiste, une figure qui a souvent été et est encore marquée en Occident par une identité marginale. Si l'histoire a souvent décrit l'artiste comme une personne curieuse, elle en a aussi malheureusement fait une *curiosité* en elle-même. Ce rapport particulier et stigmatisant de soi aux autres est sans doute davantage amplifié lorsqu'il s'agit d'artistes qui exposent en Occident sans en être originaires : aux yeux d'une encore trop grande partie du public, leurs productions ne peuvent

1. L'article d'Hélène Barthelmebs-Raguin met en avant la situation autrement enclavée de la Suisse romande qui doit composer, certes sans les mêmes problèmes de domination que les anciennes colonies, avec une position ambiguë due à sa proximité qui reliait ses écrivain.e.s à une situation à la fois marginale et assimilée à la France – où l'héritage de la montagne, du lac et de la plaine dessinent autrement un identité territoriale stéréotypée : Hélène BARTHELMESBS-RAGUIN, « Promenade en Suisse romande – Pour un questionnement des liens entre langue, territoire et identité(s) », p. 53-64.

2. Maureen MURPHY, Zahia RAHMANI, Todd SHEPARD, Elvan ZABUNYAN et Rémi LABRUSSE, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, 1, 2012, p. 56-69.

3. L'article de Mathilde Rouxel, en plus de confronter les notions complexes d'identité, de peuples et d'états, analyse la création collective et le renoncement à toute démarche individualiste dans le contexte des récents soulèvements des peuples des pays arabes : Mathilde ROUXEL, « Repenser la création collective, collaborer à l'avant-garde – Étude de trois objets filmiques issus du monde arabe », p. 45-52. Nicolas Nercam, dans un contexte différent, propose une analyse semblable d'artistes se saisissant des questions identitaires tout en prenant garde à ne pas donner dans le sectarisme : Nicolas NERCAM, « L'artiste de l'exil et l'identité transnationale », p. 9-16.



Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinisT artisT), *rE gen er at[e]*, 2016, photographie de performance.

être perçues qu'à travers le prisme de la collection de curiosités. Un tel regard, aussi attentif qu'il puisse être, transfigure son auteur en *subalterne*¹.

Émerge ainsi de ce dossier une piste originale, celle engageant à penser que les approches post-coloniales rencontrent en fait bien vite, dans le champ de l'art contemporain et de la diffusion des œuvres, les approches décoloniales – principalement nées dans les pays d'Amérique latine² et dénonçant avec une analyse post-marxiste la

manière dont le capitalisme exploite les anciennes colonies au profit des anciens pays colonisateurs³. Même s'il n'est pas latino-américain, c'est dans cette idée que la performance *rE gen er at[e]* de Va-Bene Elikem Fiatsi (crazinisT artisT) parvient à donner une intuition de la complexité de la question : l'artiste – qui est né, a étudié, vit et travaille au Ghana – a réalisé cette performance lors du 19^e *BONE Performance Festival* de Berne pendant laquelle, enchaîné, il porte des ouvrages. Certains de ces livres, notamment la Bible qui apparaît en plusieurs versions et à l'origine de bien des morts dans l'histoire du continent africain, y compris après le XIII^e siècle⁴, sont à leur tour transpercés de couteaux et semblent métaphoriquement mis à mort. Si ce n'est que l'artiste porte des chaînes, de grandes boucles d'oreille, des escarpins et du vernis à ongle rouge, il est entièrement nu – et la température descendait fréquemment sous 0°C à Berne, le 30 novembre 2016, date de la performance. La mise en avant de cette vulnérabilité en proie à la violence humaine concerne alors de nombreux combats que l'artiste investit ici et dans d'autres de ces œuvres. Au poids colonial s'ajoutent l'emprise de la religion, l'histoire de l'esclavage, et plus généralement les préjugés raciaux, sexistes et de genres. *rE gen er at[e]* est ainsi une œuvre intersectionnelle⁵ visant la

1. Avant même de porter ce regard sur les artistes, Magali Nachtergaele rappelle l'histoire coloniale du médium photographique prétendument objectif et « opposant celui qui classe et celui qui est classifié », ne le reléguant qu'à un spécimen à étudier par la raison occidentale : Magali NACHTERGAEL, « *Archival Turn* et histoire coloniale – Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris », p. 17-28.

2. Cet ancrage géographique n'exclut pas que des artistes sud-américains se saisissent de questions proprement identitaires sans les articuler frontalement au politique. L'article de Cécile Bourgade étudie par exemple la complexe brésilienneté d'Oscar Niemeyer : Cécile BOURGADE, « Du stigmatisme au symbole – Mise en scène de l'identité en architecture », p. 29-36.

3. Les études décoloniales – telles qu'elles ont été engagées en Amérique latine et récemment réinvesties par Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel et leur ouvrage de 2007 *El giro decolonial : reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (*Le Tournant décolonial : réflexions pour une diversité épistémique au-delà du capitalisme mondial*) – se rapprochent en ce sens du postcolonialisme matérialiste évoqué précédemment. De tels rapprochements ont déjà été soulignés en dehors du contexte de l'art contemporain. Voir notamment : Priti Ramamurthy and Ashwini Tambe (dir.), *Feminist Studies*, vol. 43, n° 3, 2017 et son dossier intitulé « Decolonial and Postcolonial Approaches : A dialogue ». On trouvera aussi une recension du dossier en français : Anouk ESSYAD, « *Feminist Studies : Decolonial and postcolonial approaches : a dialogue* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 37, n° 1, 2018, p. 170-175.

4. Voir le récent ouvrage collectif : Benjamin WEBER (dir.), *Les Expéditions occidentales à destination du continent africain, XIII^e-XVII^e siècle*, Presses universitaires du Midi, 2019.

5. Depuis l'article fondateur de Kimberlé Crenshaw (« Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal*

déconstruction des catégories sociales, les mêmes catégories qui nourrissent certaines formes de voyeurisme et d'exploitation. Va-Bene Elikem Fiatsi fait ainsi partie des nombreux artistes qui se saisissent de la postcolonialité comme d'un matériau artistique avec lequel travailler. C'est finalement principalement en cela que les textes et les artistes de ce dossier font corpus.

Une autre manière de voir les choses, sans doute plus pessimiste, serait de décrire une situation dans laquelle l'Occident, en plus du caoutchouc, du café, de la drogue et de la main d'œuvre peu chère, va chercher, dans les anciennes colonies, des artistes¹. La situation est alors inextricable : tant que les modèles capitalistes et néo-libéraux structurent la répartition travail/loisir², les expositions d'œuvres issues des anciennes colonies et des Suds globaux en général courent le risque de

servir le système qu'elles espèrent stigmatiser – un système qui capitalise sur l'authenticité culturelle des personnes doublement marginales aux yeux de l'Occident : les artistes des pays mis en situation de prestataire.

Ce second volet de publication sur la (dés)identification et l'art est une nouvelle occasion pour remercier l'équipe d'accueil 3943 Écritures et le pôle TELL de l'université de Lorraine ainsi que l'école doctorale 279 Arts plastiques, esthétique et sciences de l'art de l'université Paris I. Ces structures ont permis au colloque « (dés)identification de la création artistique », à l'origine de cette publication, de se tenir. Ce colloque, qui s'est déroulé sur l'île du Saulcy de Metz à l'UFR ALL les 5 et 6 décembre 2017, abordait la (dés)identification de l'art aussi bien par le biais de la figure de l'artiste qu'à partir du prisme postcolonial.

Bruno TRENTINI

Forum, 1989, p. 139-67), la notion s'est généralisée et est de plus en plus utilisée pour désigner les travaux œuvrant contre les stratégies de marginalisation et de discrimination en général et non plus spécifiquement contre celles visant la race et le sexe.

1. Virginia de la Cruz Lichet expose précisément l'ambiguïté de la feuille de coca en Colombie : autrefois chargée culturellement de tradition, elle est devenue symbole du trafic économique de drogue avec l'Occident et notamment les États-Unis : Virginia de la Cruz LICHET, « La (dé)mythification de l'artiste colombien – Miguel Ángel Rojas et José Alejandro Restrepo », p. 37-44.

2. Sophie Lapalu étudie deux artistes performant en dehors de l'institution et préférant ne pas annoncer leurs actions, confondant ainsi socialement travail et loisir. Leurs œuvres s'immiscent dans les règles tacites des sociétés néolibérales afin d'en révéler les stratégies de domination envers les femmes et notamment les femmes racisées : Sophie LAPALU, « Dissimuler son identité, effacer le caractère artistique de l'action ; des outils de transformation sociale ? », p. 65-71.

Hasard de calendrier, l'article hors-thème de Judith Michalet, bien qu'extérieur au dossier, complète la réflexion sur l'institution artistique et la manière dont ses structures créent et entretiennent des rapports d'inégalité : Judith MICHALET, « Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser », p. 72-81.

Le dernier article de ce numéro, également hors du dossier thématique, présente au contraire un espoir institutionnel en étudiant une forme d'art très clivante socialement, particulièrement en France, l'opéra. Ce texte de Susanna Lindberg montre en quoi un modèle finlandais peut nuancer la distinction bourdieusienne : Susanna LINDBERG, « L'opéra comme scène de la technique », p. 82-96.