



HAL
open science

Les musées européens, des espaces de circulation pour la pensée décoloniale ?

Marine Schutz

► **To cite this version:**

Marine Schutz. Les musées européens, des espaces de circulation pour la pensée décoloniale ?. Marges - Revue d'art contemporain, 2021. hal-03224098

HAL Id: hal-03224098

<https://hal.science/hal-03224098>

Submitted on 11 May 2021

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.

Les musées européens, des espaces de circulation pour la pensée décoloniale ?

L'année 2019 a vu l'émergence de projets qui relèvent d'un questionnement autour de la façon dont le musée a été constitué à partir des systèmes de classification occidentaux des objets d'art¹. Deux accrochages au Mucem² et au Bristol Museum and Art Gallery constituent des cas représentatifs de l'intégration d'attitudes critiques quant à l'interprétation de l'histoire coloniale à partir des objets des collections³.

La création d'« Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir », au Mucem, un programme comprenant des débats, un accrochage d'objets coloniaux venant d'Algérie et une vitrine de travaux d'élèves, témoigne de la volonté d'opérer un changement de point de vue sur une partie des collections du Musée d'Histoire de France et d'Algérie prévu à Montpellier. Ces collections, constituées pendant la colonisation de l'Algérie, devaient initialement rejoindre cet établissement avant que le projet d'un musée spécifique ne soit abandonné⁴.

L'interprétation d'une partie de ces collections, désormais conservées au Mucem, a été confiée à l'artiste marseillaise Dalila Mahdjoub dans le cadre d'un projet pédagogique visant à ré-imaginer les récits sur l'histoire coloniale franco-algérienne.

Porté par la volonté de rompre avec « les perspectives culturelles et coloniales hégémoniques héritées du passé⁵ », le Bristol Museum and Art Gallery a quant à lui mis sur pied le projet « Uncomfortable Truths », coordonné par l'artiste Stacey Olika et dirigé par la conservatrice

¹ Ce travail fait partie du projet ECHOES qui a reçu un financement du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention n° 770248. L'auteure tient à remercier les artistes Dalila Mahdjoub et Stacey Olika pour les entretiens accordés.

² Outre les différentes vitrines comprenant une sélection d'objets issus des collections du Musée d'Histoire de France et d'Algérie, le cycle compte en 2019 l'exposition des travaux d'élèves produits dans le cadre d'un atelier avec l'artiste Dalila Mahdjoub, l'œuvre *Enchanteur* produite par cette dernière et une série de conférences et de concerts.

³ L'Empire britannique a duré de 1815 à 1914. Pour une approche synthétique des relations entre production artistique et Empire britannique, voir Alison Smith, David B. Brown, Carol Jacobi (sld), *Artist and Empire: Facing Britain's Imperial Past*, cat. expo., Londres, Tate Britain, 2015. Concernant le contexte français et les liens entre colonisation de l'Algérie (1830-1962) et cultures visuelles, en particulier la cartographie et les réponses contemporaines des artistes à cette histoire, voir Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin, *Made in Algeria : Généalogie d'un territoire*, cat. expo., Marseille, Mucem, 2016.

⁴ Caroline Dubois, « La ville de Montpellier prête sa collection dédiée à l'Histoire de France et de l'Algérie au MUCEM », *Connaissance des arts*, 12 avril 2017. [En ligne] : <https://www.connaissancedesarts.com/archi-jardin-et-patrimoine/la-ville-de-montpellier-prete-sa-collection-dediee-lhistoire-de-france-et-de-lalgerie-au-mucem-1166884/>, consulté le 10 février 2020

⁵ Propos de Claire Simmons, cités dans Lauren MacCarthy, « The Uncomfortable Truths project », Bristol Museums, 9 juillet 2019. [En ligne] : <https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/the-uncomfortable-truths-project/>, consulté le 10 février 2020.

Lisa Graves. Cette institution revendique une approche de la décolonisation du musée active, radicale et potentiellement globale du musée en ce qu'elle inclut presque tous les aspects du travail des musées, du rapatriement à la réinterprétation des objets coloniaux.

Avec des dispositifs où le commentaire des objets devient le fruit des voix nées des histoires de l'immigration en France et en Grande-Bretagne, ces accrochages posent la question, largement débattue dans le monde anglo-saxon et en Amérique du Sud, de la décolonisation du musée. Quoique recouvrant des réalités plurielles, cette notion⁶ peut être comprise selon l'idée selon laquelle, jusqu'alors, aurait prédominé au musée un point de vue sur les objets coloniaux hérité des pratiques culturelles coloniales, qu'il conviendrait aujourd'hui de questionner et de renverser. Comme l'explique Elisa Shoenberger, elle désigne le « processus auquel les institutions se consacrent pour élargir les perspectives qu'elles présentent au-delà de celles du groupe culturel dominant, en particulier des colonisateurs blancs⁷ ». Si la notion a gagné le champ des pratiques curatoriales⁸, comme au musée Tervuren, par exemple, où les questions de refonte des accrochages, de réparation et de restitution⁹ sont capitales, la décolonisation du musée provient d'un appareil théorique : la pensée décoloniale, développée historiquement par Ngũgĩ wa Thiong'o, Achille Mbembe et Walter D. Mignolo¹⁰.

L'article étudie les projets des musées de Bristol et Marseille au prisme du phénomène de circulation des arguments décoloniaux, de leur genèse jusqu'à la conception du musée et de l'histoire coloniale qu'ils impliquent. Il apparaîtra que leurs arguments se développent dans le but de questionner le poids des récits historiques antérieurs dans une volonté de repenser l'accès au musée des populations dites racisées. En retour, l'étude de ces deux accrochages,

⁶ Marie-Laure Alain Bonilla, « Some Theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collections », *On curating* n° 35, « Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn », 2017. [En ligne] : <http://www.on-curating.org/issue-35-reader/some-theoretical-and-empirical-aspects-on-the-decolonization-of-western-collections.html#.XAcOYdtKjIU>, consulté le 10 février 2020.

⁷ Elisa Shoenberger, « What does it mean to decolonize a museum? », *American Alliance of Museums*, 8 février 2019. [En ligne] : <https://www.aam-us.org/wire/museumnext/what-does-it-mean-to-decolonize-a-museum/>, consulté le 25 janvier 2020.

⁸ Voir les articles de Marie-Laure Alain Bonilla, « Some Theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collections », *op. cit.* et John Giblin, Imma Ramos et Nikki Grout, « Dismantling the Master's House », *Third Text*, vol. 33, n° 4-5, 2019.

⁹ Voir Felicity Bodenstern et Camille Pagani, « Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000-2012) », dans *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 40-42.

¹⁰ Voir Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonizing the mind. The politics of language in African literature*, Oxford, James Curry, 1981 ; Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013 et Walter D. Mignolo, *Local Histories/ Global Designs: Coloniality, subaltern knowledges and border thinking*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

dont la particularité est la recontextualisation des collections, permet d'identifier un type de décolonialité à l'œuvre au musée, celle qui propose une narration de l'histoire coloniale basée sur l'enchevêtrement des perceptions et des subjectivités plutôt que sur l'effacement des récits universalisants.

« Uncomfortable Truths » et « L'Algérie rêvée et vécue » : des regards en miroir. Deux cas de recontextualisation des collections coloniales

La pensée décoloniale a émergé depuis environ trente ans autour d'un collectif de penseurs formé initialement en Amérique du Sud par le sociologue Aníbal Quijano, le philosophe Enrique Dussel et le sémiologue Walter D Mignolo avant de se consolider institutionnellement – surtout aux États-Unis – et de se répandre plus récemment jusqu'en Europe¹¹. La transposition du terme décolonial du domaine politique vers celui de la culture, telle que ce groupe l'a popularisée, prend ses sources dans le travail de l'auteur kényan Ngũgĩ wa Thiong'o et la publication de *Décoloniser l'esprit*¹². Avec lui, le sens de la décolonisation change et glisse de la description de la fin d'un régime colonial à un processus de remise en question des héritages culturels et épistémiques du colonialisme dans des domaines plus larges de l'histoire, de l'esthétique et de la culture.

Aníbal Quijano signale une persistance de la « matrice de pouvoir qui produit des hiérarchies raciales et de genre au niveau mondial et local¹³ » en dépit de la fin de la colonisation politique en proposant le terme colonialité. Au centre des travaux accompagnant les recherches du groupe interdisciplinaire décolonial se trouve une préoccupation commune : la nécessité de réinterpréter la modernité à travers le prisme du concept de colonialité en prenant comme point de départ la colonisation européenne du continent latino-américain.

Les recherches menées spécifiquement sur les liens entre le musée et les histoires coloniales font apparaître, comme dans celle du Global, Local and Imperial Histories Research Group, que l'héritage colonial ou la colonialité, se manifeste dans la gestion même des collections. Selon ce groupe, s'il est aujourd'hui nécessaire d'extraire l'objet des anciens systèmes de classification, c'est parce « les systèmes de classification occidentaux reproduisent des

¹¹ Voir Nick Shepherd, « Decolonial thinking & practice », dans *ECHOES: European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*, 2018. [En ligne] : <https://keywordsechoes.com/decolonial-thinking-and-practice>, consulté le 1^{er} février 2020.

¹² Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonizing the mind*, op. cit.

¹³ Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », *Anuario Mariateguiano*, n° 9, 1997, p. 201-246.

taxonomies qui répliquent les structures coloniales¹⁴ ». Cette posture donne naissance à la notion de « décolonisation des collections ». Au sens de Nelía Dias, elle correspondrait à un processus dans lequel : « Un discours postcolonial sert à singulariser progressivement l'objet ethnographique et à l'extraire de l'ancien système de classification des musées qui maintenait *de facto* l'objet dans son statut de colonisé¹⁵. ».

« Uncomfortable Truths » au Bristol Museum et « L'Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir » au Mucem constituent deux projets exemplaires des réflexions sur la décolonialité au musée. Leurs discours semblent reposer, d'une part, sur une compréhension du musée à partir de la notion de colonialité, qu'ils investissent en explorant le rôle qu'elle a eu sur la production culturelle – musée compris. D'autre part, ils engagent une redéfinition du rapport à l'héritage du colonialisme par le biais d'un changement de point de vue sur les objets muséaux entériné par leur recontextualisation.

Concernant la compréhension du musée à partir de la notion de colonialité, il apparaît qu'au musée de Bristol, « Uncomfortable Truths » prend pour point de départ l'idée selon laquelle la présentation des collections permanentes jusqu'alors n'aurait pas pris en compte les relations de pouvoir qui ont prévalu dans les relations entre l'Europe et l'Afrique dans les villes européennes. Claire Simmons, chargée de projet dans l'institution, déclare ainsi que le musée est tributaire « des positions idéologiques modernes¹⁶ ». En conséquence, l'objectif consiste à « révéler les histoires inconfortables derrière les objets muséaux – comment ils ont été collectés, ce qu'ils représentent et les passés difficiles qui se cachent derrière leurs cartels, lesquels ne sont pas encore reconnus¹⁷ ».

La nécessité de rompre avec l'héritage des pratiques et des perspectives culturelles et coloniales dominantes héritées du passé est interprétée par un travail discursif de recontextualisation des objets qui s'inscrit dans la politique muséale de cette institution. Depuis 2012, date de l'entrée au musée des collections de l'ancien British Empire and Commonwealth Museum, la question des liens entre la Grande-Bretagne et les pays qui formaient l'Empire britannique constitue précisément l'un des axes majeurs des expositions, des accrochages et des opérations de valorisation que propose le Bristol Museum and Art

¹⁴ John Giblin, Imma Ramos et Nikki Grout, « Dismantling the Master's House », *op. cit.*, p. 471.

¹⁵ Nelía Dias, *Musée et colonialisme : entre passé et présent*, dans Dominique Taffin (sld), *Du Musée Colonial au musée des cultures du monde*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 27.

¹⁶ Claire Simmons citée dans Lauren MacCarthy, « The Uncomfortable Truths project », *op. cit.*

¹⁷ Plaquette *Uncomfortable Truths*, Bristol Museum and Art Gallery.

Gallery. Les archivistes et conservateurs du musée abordent la question du rapatriement, physique et symbolique, des objets de leurs collections. Conçu comme le gage de l'accessibilité des collections, le rapatriement devient l'enjeu de réécritures de l'histoire coloniale. Par exemple, dans le projet « Nairobi: The Building Shared Futures » (2018), le rapatriement numérique des archives photographiques des images du Kenya colonial doit aider les « communautés à travers le monde » à explorer « des histoires oubliées ou cachées de leur propre point de vue¹⁸ ». D'un point de vue physique, le musée considère de telles réécritures par le rapatriement de quelques objets de ses collections, dont un manteau Cris. En juillet 2020, dans une actualité patrimoniale marquée par le déboulonnage de la statue d'Edward Colston (un philanthrope qui a pris part à la traite négrière), survenu au moment des manifestations de Black Lives Matter, le musée a décidé d'afficher ce processus de « décolonisation du musée » comme sa principale problématique. Comme il l'indique sur son site internet, celle-ci repose sur la gestion des collections à travers une politique d'acquisition conçue afin de « rendre ses collections plus représentatives des différentes cultures en Grande-Bretagne¹⁹ ».

Avec « Uncomfortable Truths », l'institution aborde la décolonisation des collections en confiant à un ensemble de « personnalités éminentes des sociétés étudiantes de la BME²⁰ » la réalisation d'un parcours audio dans les galeries permanentes autour de sept objets. Les productions concernées par un nouveau commentaire consistent à la fois en des œuvres britanniques impériales et des objets réalisés en Afrique, qui ont été spoliés durant la colonisation : la toile de Roderick MacKenzie le *Delhi Durbar*, un bronze du Bénin, une momie égyptienne, un rhinocéros empaillé, une toile du peintre Pocock, *The Battle Of The Saints* et le bâtiment du musée lui-même. Sous la forme de cartels et de podcasts disponibles sur des lecteurs MP3, les interprétations proposées par les descendants des anciens sujets coloniaux sont placées à côté des nouveaux cartels proposés par la conservatrice Lisa Graves (ill. 1). La production des commentaires est coordonnée par l'artiste et graphiste britannique d'origine nigériane et suisse Stacey Olika²¹. Depuis 2017, quand elle réalise son premier projet, *I am Melanin*, Stacey Olika développe un travail de photographe autour de la

¹⁸ Nicky Sugar, « Nairobi: The Building Shared Futures project », 17 juillet 2019.

<https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/nairobi-the-building-shared-futures-project/>

[En ligne] : <https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/nairobi-the-building-shared-futures-project/>, consulté le 30 août 2020.

¹⁹ Zak Mensah, « In support of Black Lives Matter ». [En ligne] : <https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/in-support-of-black-lives-matter/>, consulté le 30 août 2020.

²⁰L'équipe supervisée par Stacey Olika était composée de Pierre Niyongira, Puteri 'Elle' Megat Firdouz, Samuel Zubair, Will Taylor, Yasmin Warsame, Vanessa Wilson, Ade Sowemimo, Donnell Asare, Nosipho Ledwaba-Chapman et Caine Tayo Lewin-Turner. BME est l'abréviation pour Black and minority ethnic.

²¹ Entretien de l'auteure avec l'artiste, 4 juillet 2019, Bristol.

représentation des femmes noires par lequel elle cherche à favoriser l'estime et l'affirmation de soi. Engagée dans une démarche qui conteste le poids du colonialisme dans les perceptions contemporaines des sujets dits racisés, l'approche de Stacey Oliko rencontre en cela une ambition importante du projet « Uncomfortable Truths » : celle de reconnaître le rôle du colonialisme dans les pratiques culturelles actuelles. Ce point fut en jeu dans la façon dont le projet chercha à retracer de façon exhaustive les différents aspects sous lesquels les œuvres ont été collectées. Comme le montre le cartel accompagnant la toile de Roderick Mackenzie, *Le Delhi Durbar* (1903), le musée se veut critique quant aux fonctions des objets durant l'Empire colonial (ill. 2). Il explique que la toile peut offrir « un aperçu utile du mécanisme de l'Empire²² », assignant ainsi spectacle historique et travail du peintre à une même fonction : celle de servir l'idéologie impériale par la mise en spectacle.

De la même manière, le projet « L'Algérie rêvée : des regards en miroir » (2019) dirigé par les conservatrices Camille Faucourt et Florence Hudowicz autour de la réinterprétation de certains objets de la collection du Musée d'Histoire de France et d'Algérie est informé par la volonté de renverser le point de vue sur l'histoire coloniale. Par son prisme géographique, le projet entérine la politique d'élargissement des objets d'étude du Mucem qui, à rebours de son approche initiale de musée d'ethnographie dédié à l'étude de corpus d'objets populaires localisés dans les régions françaises, ouvre la focale à l'échelle méditerranéenne. Depuis 2000, en effet le musée actualise ses collections en effectuant plusieurs enquêtes-collectes d'objets d'immigrés algériens à Marseille. Le projet « L'Algérie rêvée » donne cependant une nouvelle dimension à l'étude de la société par ses objets, par le truchement des objets spécifiques que sont les œuvres d'art. Cette perspective avait déjà été éprouvée en 2015 à l'occasion de l'exposition « Made in Algeria : Généalogie d'un territoire²³ », qui s'intéressait à la présence dans l'art contemporain des descriptions cartographiques faites de l'Algérie lors de ses premiers contacts avec les pays d'Europe et à ses traces dans les mémoires contemporaines.

« L'Algérie rêvée : des regards en miroir » s'inscrit dans le cycle mené depuis trois ans, « Algérie-France, la voix des objets », dont le point de départ repose sur le regard volontiers critique de l'équipe curatoriale, quant à la place jouée par la France durant la colonisation algérienne. Pour Florence Hudowicz, les objets qui forment les collections du MHFA (les

²² Voir le cartel proposé par le Bristol Museum and Art Gallery.

²³ Voir Amy Hubbell, « Made in Algeria: Mapping layers of colonial memory into contemporary visual art », *French Cultural Studies*, vol. 29, n° 1, p. 10.

toiles orientalistes et les cartes postales coloniales) témoignent des relations de pouvoir entre la France et l'Algérie. Ces objets constituent, selon elle, des poncifs, les « frustrations » et « fantasmes²⁴ » qu'a projetés la France sur l'Algérie. Or, pour elle, si « cette histoire peut être appropriée, renouvelée et aussi ouvrir vers une autre manière de la raconter²⁵ », « l'objectif était de parler des relations coloniales passées entre la France et l'Algérie de la manière la plus inclusive possible²⁶ ».

Réinscrire les histoires marginalisées au musée : quel type de décolonialité ?

Les deux projets mettent en jeu une approche décoloniale des collections, fondée sur la multiplicité des points de vue sur les objets. Celle-ci renvoie au questionnement central que constitue la narration de l'histoire coloniale dans la pensée décoloniale. Dans l'essai « Fred Wilson's Mining the Museum », qui traite du musée, Mignolo développe son hypothèse principale : le fait que le musée – comme la connaissance, la politique et l'économie – constitue et est constitutif des expressions systémiques d'une matrice coloniale du pouvoir qui commence au 16^e siècle avec l'émergence de la traite négrière atlantique. Parce qu'il est alimenté par les valeurs héritées de « la rhétorique de la modernité et de la logique de la colonisation²⁷ », le patrimoine esthétique moderne est dénoncé pour sa colonialité, à savoir sa capacité à « reproduire les formes structurelles actuelles de privilèges et de hiérarchies oppressives²⁸ ». En raison de leur incapacité à fournir aux peuples de ce qu'il appelle le « monde transmoderne²⁹ » des catégories adaptées à leurs expériences réelles, les musées doivent, explique Mignolo, prendre en charge les collections coloniales et modernes et y apporter les voix des sujets inscrits dans les histoires coloniales. Il soutient alors que les

²⁴ « Algérie-France, la voix des objets », site internet du Mucem, 2019. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=WZl71-pkDPk&t=8226s>, consulté le 2 février 2020.

²⁵ Florence Hudowicz, introduction à la rencontre *D'ailleurs je suis d'ici. Penser l'algérianité aujourd'hui Algérie-France, la voix des objets*, 14 mars, Mucem, Marseille. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=WZl71-pkDPk&t=8226s>, consulté le 2 février 2020.

²⁶ *ibid.*

²⁷ Walter D. Mignolo, « Museums in the colonial horizon of modernity: Fred Wilson's Mining the museum », dans Jonathan Harris (sld), *Globalization and Contemporary Art*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011, p. 365.

²⁸ *ibid.*

²⁹ La transmodernité désigne un concept qui émerge dans le corpus décolonial sud-américain avec le groupe Modernité/Colonialité. D'un point de vue historique, il caractérise la période qui démarre après la fin de la colonisation espagnole tandis qu'en termes philosophiques, il désigne la quête d'un questionnement sur des concepts issus de la tradition philosophique européenne, tels la modernité et la postmodernité. Voir Ramon Grosfoguel, « Hacia un pluri-versalimo transmoderno decolonial », *Tabula Rasa*, n° 9, 2008.

interventions décoloniales « peuvent être un moyen de transformer les musées en des sites de contamination, capables d'inclure des histoires autrefois réprimées et des mémoires migratoires³⁰ ».

En proposant un projet qui met au cœur de sa logique la voix des marginalisés, le Bristol Museum and Art Gallery semble prompt à activer cette approche de la décolonialité. En effet, le contenu des podcasts, à l'image du commentaire proposé par Ade Sowemimo et Donnell Asare sur la toile le *Delhi Durbar*, ne reconduit plus l'ancien récit sur la toile. Ce dernier insistait auparavant sur la magnificence des détails par lesquels l'artiste rendait la planification de la procession cérémoniale pour marquer l'entrée du roi Edward VII et de la reine Alexandra et leur intronisation comme empereur et impératrice des Indes³¹. Il prend plutôt pour sujet « l'expérience des populations locales du sous-continent indien³² ». En cela, le travail est indicatif du fait que « ce projet a toujours eu pour but de révéler la vérité et non de faire taire les voix³³ ».

Cependant, il apparaît que le projet aborde l'héritage colonial par la pluralité et non par la substitution du point de vue des subalternes à celui de l'hégémonie impériale, comme y invite l'approche de Mignolo. Cette nuance est utile pour comprendre quel type de décolonialité est engagé dans ce projet. Une telle critique formulée des canons « occidentalisés » ou eurocentriques qui sédimentent les regards évoque une conception de la décolonisation proche en cela d'Achille Mbembe. Dans *Decolonizing Knowledge and the Question of Archive*, écrit au moment du déboulonnage de la statue de Cecil John Rhodes sur le campus de l'Université du Cap, l'auteur analyse la question de la décolonisation des bâtiments publics dans les sociétés postcoloniales africaines. Il ne propose pas une compréhension de l'histoire coloniale qui rejeterait les traces du savoir universel en supprimant ses traces physiques que sont monuments et musées. En effet, selon lui, les Africains doivent s'emparer du débat de la décolonisation, des bâtiments et de l'espace public d'une façon qui ne reconduise pas les antagonismes raciaux. Il envisage les interventions sur le patrimoine colonial au prisme d'épistémologies « plurielles ». Il décrit cette approche comme « une stratégie horizontale d'ouverture au dialogue entre les différentes traditions épistémiques³⁴ ».

³⁰ Walter D. Mignolo, « Museums in the colonial horizon of modernity », *op. cit.* p. 73.

³¹ Voir l'article de Daniel Haines, « Artist and Empire », *Historians at Bristol*, 2015. [En ligne] : <https://historiansatbristol.blogs.bristol.ac.uk/archives/author/victoriabates/page/2>, consulté le 10 août 2020.

³² Voir the *Delhi Durbar Podcast*. [En ligne] : <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/uncomfortable-truths-launch/>, consulté le 10 août 2019.

³³ Entretien de l'auteure avec l'artiste, 4 juillet 2019, Bristol.

³⁴ Achille Mbembe, « Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. An Africa is a Country ebook », 2016. [En ligne] : <https://africaisacountry.atavist.com/decolonizing-knowledge-and-the-question-of-the-archive>, consulté le 29 août 2020.

Si à Bristol l'intégration de nouveaux acteurs dans le commentaire des œuvres joue de ce type de stratégie horizontale d'ouverture au dialogue entre les différentes subjectivités, au Mucem, elle est l'enjeu d'un travail sur le point de vue, pensé et expérimenté visuellement. En mars 2019, le Mucem expose dans une vitrine du forum du J4 la production réalisée par les élèves d'une classe de 4^e du collège Longchamp, lors de l'atelier intitulé *Nos Fantômes*. Les élèves appelés à réinterpréter les objets étaient issus de diasporas et migrations, du Maghreb vers la France, sans exclusive cependant. Avec pour consigne « Extraire les corps humiliés, réparer les corps dominés », l'atelier proposa aux élèves un dispositif au sein duquel ils devaient figurer au correcteur liquide les silhouettes d'images de l'Algérie dites de type indigène comme *l'Oasis Saharienne – Les Touaregs à Paris* (1909)³⁵ (Ill. 3)

Le titre *Nos fantômes* donné à l'atelier que Dalila Mahdjoub organisa en vue de l'accrochage des travaux des élèves au Mucem se comprend à l'aune de la conception que se fait l'artiste de la situation de la mémoire algérienne en France³⁶. En jouant sur la dialectique de l'apparition/disparition, *via* le travail sur les images coloniales dont les élèves durent retracer les contours blancs sur blanc, le dispositif de l'atelier au Mucem semble permettre la préservation des micro-histoires coloniales et postcoloniales. En racontant l'histoire coloniale par une dialectique visuelle d'apparition/disparition, les travaux des élèves convoquent l'image du fantôme laquelle semble problématiser les conditions d'une transmission coloniale en France. Pour Dalila Mahdjoub, l'image du fantôme se réfère en effet à sa perception des non-dits sur l'histoire coloniale en France. Comme elle l'explique, « très tardivement j'ai découvert ces zones d'ombre, où mes parents et nous semblions flotter comme des fantômes sans histoire³⁷ ». Or T.J. Demos a utilisé le fantôme comme une métaphore du fonctionnement de l'histoire du colonialisme dans le présent. S'inspirant du concept d'hantologie de Derrida dans *Spectres de Marx*, il défend que le mode de présence du colonialisme est celui de la spectralité. Dès lors, les travaux autour des cartes postales coloniales auxquels les élèves

³⁵ L'atelier plastique est mené en croisant l'enseignement sur la colonisation de la professeure d'histoire et de géographie du collège Joanna Cremer et de la professeure d'arts plastiques Ariane Carmignac. En amont de l'exposition des travaux d'élèves dans la vitrine, l'artiste propose une séquence pédagogique où elle contextualise les cartes postales indigènes en lisant notamment aux élèves un extrait de l'ouvrage Laurence de Cock, *Dans la classe de l'homme blanc : L'enseignement du fait colonial en France des années 1980 à nos jours*. Lors d'une autre séance, elle invite les élèves à formaliser leurs points de vue sur les documents à exprimer leurs émotions face aux images.

³⁶ Pour une approche de l'œuvre de Dalila Mahdjoub, voir Zahia Rahmani et Jean-Yves Sarazin, *Made in Algeria : Généalogie d'un territoire*, *op. cit.*

³⁷ Propos de l'artiste lors de la rencontre *D'ailleurs je suis d'ici. Penser l'algérianité aujourd'hui. Algérie-France, la voix des objets*, 14 mars, Mucem, Marseille. [En ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=WZl71-pkDPk&t=8226s>, consulté le 2 février 2020.

donnent une « nouvelle vie³⁸ » peuvent se lire comme une possibilité de raconter une histoire décentrée de la colonisation algérienne. Comme un spectre qui fait retour, ils véhiculent le potentiel d'éveiller la conscience contemporaine, empêchant l'histoire du colonialisme de s'endormir et de s'éteindre tranquillement.

« L'Algérie rêvée : des regards en miroir » et l'œuvre *Enchanteur* de Dalila Mahdjoub au Mucem. Des sources décoloniales et anticoloniales

Si « L'Algérie rêvée : des regards en miroir » témoigne d'une expérience pédagogique vouée à élargir l'interprétation des objets coloniaux, l'œuvre *Enchanteur* (2019), que Dalila Mahdjoub conçut spécifiquement en réponse aux collections du MFHA, souligne un peu plus la portée de la circulation des idées décoloniales dans le projet du Mucem en posant la question de leur généalogie (ill. 4). Elle prend son point de départ dans un objet de la collection Algérie-France, la maquette du *Pavois*, la sculpture monumentale de Paul Landowski à Alger et le contrepoint que constitue la réponse de M'hamed Issiakhem à l'œuvre, quand ce dernier l'a coffrée en 1978³⁹. *Enchanteur* se présente comme le coffrage d'un manuel d'enseignement scolaire d'histoire-géographie sur lequel l'artiste sérigraphie au recto les trois mots « roman », « national », « enchanteur ». De la même manière que les travaux d'élèves sont montrés en miroir des cartes postales sources, l'œuvre de Dalila Mahdjoub est exposée dans une vitrine à côté de la maquette de Landowski. Au verso, l'artiste sérigraphie sur béton un passage de *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon à l'encre noire mate, soulignant son rapport à Fanon-: « Frantz Fanon a mis des mots-phares, qui permettent un déplacement du regard, un décentrement nécessaire du point de vue⁴⁰ ». La lecture de *Peau Noire, masques blancs* lui a permis « de glisser du constat des expériences de l'autodénigrement, du clivage interne, de la violence chez la plupart des hommes immigrés de notre quartier » à la tentation de comprendre les « racines d'une violence encombrante et pulsionnelle⁴¹ ».

³⁸ T. J. Demos, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 50.

³⁹ Patrick Crowley, *Algeria: Nation, culture and transnationalism 1988-2013*, Liverpool, Liverpool University Press, 2017, p. 144.

⁴⁰ Notes de l'artiste communiquées à l'auteure en janvier 2020.

⁴¹ *ibid.*

Frantz Fanon constitue une figure qui entre fréquemment dans les pratiques contemporaines des artistes, en tant que figure centrale des œuvres ou de façon conceptuelle, au travers de productions visuelles qui s'appuient sur ses écrits⁴². Dans *Enchanteur*, la place de l'héritage conceptuel de Frantz Fanon s'associe de façon spécifique à celle des voix des marginalisés qui constituent le socle des interventions décoloniales. L'œuvre s'accompagne en effet d'un texte autobiographique présenté sur un cartel dans lequel Dalila Mahdjoub revient sur l'écart entre les souvenirs traumatisants de mort et de violence racontés par sa mère Khedidja et la version « enchanteresse » de l'histoire coloniale franco-algérienne racontée à l'école, où « rien de convenu ne pouvait expliquer, relayer, soutenir, contextualiser ou invalider des bribes d'une histoire de [sa] mère⁴³ » (ill. 5).

L'une des particularités de ce travail serait donc, non seulement d'exposer au musée les idées décoloniales mais, en intégrant la figure de Fanon, de les faire circuler en remontant à leurs « sources » que sont les idées anti-coloniales⁴⁴. Nick Shepherd soulignait récemment à juste titre les ancrages théoriques des penseurs décoloniaux : « la conférence de Bandung, le travail du penseur anticolonial et antiraciste et révolutionnaire Frantz Fanon et la pensée d'Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre autres⁴⁵ ». Mignolo a lui-même parfois cité la « prière » avec laquelle Fanon conclut *Peau noire, masques blancs*, comme source de ses différentes idées⁴⁶. D'une façon générale, bien qu'apparues à des moments différents de l'histoire des idées, les pensées anticoloniale et décoloniale se rassemblent sur leur commune utilisation du terme décolonisation. Une distinction entre les types de décolonisations envisagées dans ces deux traditions tient cependant aux différentes acceptions, politiques et épistémologiques, qu'envisagent les auteurs. Ainsi, si pour Aimé Césaire, la lutte contre l'asservissement culturel dans lequel les peuples colonisés sont enfermés dépend d'une décolonisation politique, un auteur décolonial comme Anibal Quijano prend pour champ d'étude les effets de la colonisation qui persistent précisément après les décolonisations politiques⁴⁷.

⁴² *ibid.*

⁴³ Texte accompagnant l'œuvre *Enchanteur*.

⁴⁴ Aimé Césaire, *Cahiers d'un retour au pays natal*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

⁴⁵ Nick Shepherd, « Decolonial thinking & practice », dans *ECHOES: European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*, *op. cit.*

⁴⁶ Pour une étude de la place de Frantz Fanon dans les arts visuels, voir Émilie Goudal, « Frantz Fanon iconique ? Pensées à voir, l'Algérie de Fanon dans les arts visuels », *Perspective*, n° 2, 2017, mis en ligne le 30 juin 2018. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/perspective/7703>, consulté le 09 mai 2020.

⁴⁷ Anibal Quijano, « Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina », *op. cit.*

L'horizon social du décolonial. Le rôle des groupes activistes de Bristol dans la transposition des idées décoloniales au musée

« L'Algérie rêvée : des regards en miroir » et « Uncomfortable Truths » soulignent le rôle des idées décoloniales dans la réinterprétation des histoires coloniales. Il n'en reste pas moins qu'un écart se profile entre ces expériences pratiques et le corpus théorique décolonial. Là où ces projets tentent de renouveler différents aspects du travail du musée et envisagent les champs de la représentation et de l'engagement du public, le corpus théorique décolonial, qui prend pour objet l'esthétique consiste plutôt, pour l'essentiel, en une critique de la connaissance esthétique. Un tel hiatus peut se comprendre en partie en lien avec le type de ressources que mobilisent les musées, puisant davantage dans les applications de la théorie que font les groupes décoloniaux à Bristol, tels le *Countering Colston - Campaign to decolonise Bristol*, que dans la recherche strictement académique défendue par le TDI+Transnational Decolonial Institute⁴⁸. Aussi, afin de bien saisir ce contraste et le rôle de médiateur que joue la société civile dans la circulation des idées décoloniales au musée, il est utile de tracer les contours de l'esthétique décoloniale, telle que théorisée par deux des membres du TDI : Walter D. Mignolo et Rolando Vázquez⁴⁹.

L'esthétique décoloniale, telle que définie par ces deux chercheurs, auteurs des réflexions les plus soutenues sur les relations entre art et pensée décoloniale, se présente comme une remise en cause de « la normativité hégémonique de l'esthétique dans son propre domaine⁵⁰ ». Ce travail se comprend avant tout comme une recherche critique sur les termes de l'esthétique, visant à sa dénaturalisation où les raccourcis qu'il propose sur les analyses kantienne visent à dénoncer son supposé caractère universaliste. Selon Mignolo et Vázquez, en tant qu'archétype même de la rhétorique moderne, l'esthétique kantienne ne saurait être considérée autrement que comme une prétention visant à projeter une norme de beauté locale, née en Occident, à

⁴⁸ Basé à la Duke University, le Transnational Decolonial Institute est un groupe de chercheurs, d'artistes et de théoriciens (réunissant Pedro Lasch, Alanna Lockward, Walter D. Mignolo et Rolando Vázquez) qui se fixe pour objectif de mettre en évidence les limites du modèle épistémologique moderne.

⁴⁹ Pour une analyse de l'esthétique décoloniale voir Marine Schütz, « Decolonial aesthetics », dans *ECHOES: European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*, 2018. [En ligne] : <http://keywordsechoes.com/>

⁵⁰ Walter D. Mignolo et Rolando Vázquez, « Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings », *Social Text Journal, Periscope*, juillet 2013. [En ligne] : https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/, consulté le 19 novembre 2020.

l'échelle planétaire. D'une part, cette régulation du beau se serait projetée « sur l'ensemble de la population de la planète⁵¹ », laissant cours, par-là, à un contrôle de l'Europe sur le monde. D'autre part, Mignolo et Vásquez interprètent les analyses du philosophe allemand comme un processus par lequel la pluralité des sens organiques désignés dans le mot grec *aisthesis* se verrait réduite à un seul, d'ordre visuel⁵².

Par contraste avec ces recherches, les expériences de décolonisation du musée définissent un cadre marqué par la question de la pratique. Ce glissement semble s'expliquer par les échanges entre le musée, en particulier le Bristol Museum and Art Gallery, et la société civile, à savoir les groupes décoloniaux de Bristol. Constitué au milieu des années 2010 dans une volonté de réconcilier l'héritage colonial avec les demandes et les exigences d'une société multiculturelle contemporaine, le *Countering Colston - Campaign to decolonise Bristol*, vise à « se souvenir de l'histoire véritable et de façon exhaustive de l'esclavage, du colonialisme et de l'exploitation⁵³ ». Le groupe, intéressé par le rapport mémoire et héritage, a développé différentes actions, comme l'adjonction de plaques autour de statues commémorant l'esclavage, a plaidé pour la modification de la toponymie ou encore a milité en faveur de la promotion d'un mémorial pour l'esclavage⁵⁴.

En écho à ces recherches autour d'une approche de la décolonialité qui excède le champ esthétique et scientifique, la décolonisation du musée au Bristol Museum⁵⁵ s'affirme comme une prise en charge de la représentation historique du colonialisme en vue de transformer les relations sociales, une question explorée par le *Countering Colston - Campaign to decolonise Bristol*. Ce groupe articule en effet un usage de la pensée décoloniale à des actions concrètes en vue de formuler une critique de tous les domaines sociaux et civiques qui font peser une normativité hégémonique sur les sujets de couleur. Sur le site internet du groupe, la bibliographie de références fait mention d'ouvrages écrits par les tenants de l'historiographie de l'esclavage que défend le Wilberforce Institute for the study of Slavery and Emancipation de Hull. Celle-ci repose sur l'idée que l'histoire de l'esclavage doit « fournir aux leaders

⁵¹ *ibid.*

⁵² *ibid.*

⁵³ Entretien de l'auteure avec l'artiste.

⁵⁴ Voir le site internet du groupe militant Campaign to decolonise Bristol. [En ligne] : <https://counteringcolston.wordpress.com/>, consulté le 2 février 2020.

⁵⁵ Différents espaces, comme l'University of West England et événements culturels comme le Black History Month constituent des vecteurs de rencontre et de diffusion pour les acteurs culturels et militants autour des questions de décolonialité et de mémoire de l'esclavage.

politiques et aux communautés les outils dont ils ont besoin pour bâtir un meilleur futur⁵⁶ ». Dans le sillage de telles perspectives, l'approche de la décolonisation que Stacey Oliko propose au Bristol Museum concerne la relation établie entre ce derniers et ses publics. Elle considère qu'« Uncomfortable Truths » doit son importance au fait qu'il pourrait transformer les relations entre les citoyens noirs de la ville et les musées. Or, pour elle, le musée doit être transformé car il est un lieu de « racisme institutionnel et de manque de représentation⁵⁷ ». Elle ajoute que ces deux éléments « ont été d'énormes obstacles au sentiment d'appartenance dans des espaces comme le musée⁵⁸ ». Il semble que la proposition du Bristol Museum de rendre ses podcasts accessibles sur le site internet du musée vise précisément, en diffusant les nouveaux récits sur les collections conçus par les membres de la communauté noire de Bristol, à contester sa structuration en tant qu'espace de représentation hégémonique. Le décentrement des regards sur les objets coloniaux ne se limite donc pas au changement de narration du passé colonial. Bien plus, il engage la question de la transformation des rapports sociaux dans le présent par les approches qui font usage du passé colonial.

Conclusion

Les deux projets curatoriaux menés au Bristol Museum and Art Gallery et au Mucem en collaboration avec les artistes Stacey Oliko et Dalila Mahdjoub, témoignent d'une circulation des idées décoloniales appréhendée au prisme de la notion de décolonisation du musée. Celle-ci met en valeur le fait que cette notion se développe particulièrement dans les institutions européennes situées dans les anciennes métropoles qui ont participé d'une longue histoire de contacts marqués par l'esclavage, le colonialisme et l'immigration. Bristol et Marseille comptent également nombre d'artistes, de militants et d'acteurs culturels qui s'inscrivent dans des réseaux et des pratiques transnationales qui sont particulièrement féconds pour la circulation en Europe des idées décoloniales.

Les deux cas abordés révèlent que le processus de décolonisation du musée, formalisé initialement par le sémiologue argentin Walter Mignolo au sujet de l'artiste afro-américain

⁵⁶ Voir le site du Wilberforce Institute for the study of Slavery and Emancipation. [En ligne] : <https://www.hull.ac.uk/work-with-us/research/institutes/wilberforce-institute/our-story>, consulté le 16 novembre 2020.

⁵⁷ Propos de Stacey Oliko recueillis par Lauren MacCarthy, « The Uncomfortable Truths project: Interview with Stacey Oliko », 22 juillet 2019, *Bristol Museum*. [En ligne] : <https://www.bristolmuseums.org.uk/blog/young-people/uncomfortable-truths-project-interview-with-stacey-olika/>, consulté le 4 février 2020.

⁵⁸ *ibid.*

Fred Wilson, s'opère *via* une approche centrée sur les objets. Au-delà, ils partagent une même approche basée sur la collaboration avec les citoyens issus de l'immigration en partant de l'idée que les voix de ces derniers ont été réduites au silence au cours de l'histoire. En manifestant l'importance des histoires globales et locales et en déléguant l'interprétation des objets de l'histoire coloniale à des subjectivités diasporiques, les deux projets révèlent une interprétation de la notion de « décolonisation du musée » telle que définie par Walter Mignolo.

Si ce choix révèle la profonde convergence entre les expériences muséales menées à Bristol et à Marseille, les divergences constatées dans l'approche renvoient sans doute aux particularités des contextes locaux où la théorie circule. Ainsi, à Marseille, où l'artiste Dalila Mahdjoub s'inscrit dans une approche nourrie par la pensée anticoloniale de Fanon, l'interprétation que fait le musée de la décolonialité se voit transmise d'une façon qui met en valeur les effets de continuité entre les différents corpus théoriques qui ont pensé l'histoire coloniale. À Bristol, l'analyse révèle que la prise de conscience par le musée de ses propres difficultés à se mettre à distance de son héritage historique doit passer par une collaboration avec une artiste elle-même inscrite dans un réseau militant décolonial. La décolonisation du musée, ainsi, ne se situerait plus dans un temps qui serait celui du post (colonial). Elle opère dans le but d'agir sur la vie sociale, au présent. Elle révèle ce que la décolonialité peut avoir de spécifique par rapport aux autres corpus engagés dans l'étude critique de l'héritage colonial, à commencer par le champ postcolonial. Les deux études de cas permettent également de mettre au jour la pluralité des sens attachés à la notion de décolonialité. Si en effet, les débats médiatiques ont souvent tendance à évoquer en France et dans le monde anglophone les approches de Walter Mignolo qui véhiculent des positions qui instruisent une critique radicale de l'héritage moderne européen, la circulation des idées décoloniales au musée met en jeu un autre type de critique des narrations sur l'histoire coloniale ⁵⁹. Celle-ci, proche des perspectives défendues par Achille Mbembe, fait valoir la nécessité d'une pluralité de points de vue sur les objets coloniaux plutôt qu'une substitution du point de vue des subalternes à ceux, hégémoniques, issus des traditions héritées des histoires impériales européennes.

⁵⁹ Achille Mbembe, « Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. An Africa is a Country ebook », *op. cit.*

Illustrations



Ill. 1. Accrochage de *The Uncomfortable Truths*, Tête ancestrale d'un oba ou d'un roi, autour de 1660, Royaume du Bénin, Bristol Museum and Art Gallery, Bristol. Photographie Marine Schütz, mars 2020.



III.2. Roderick Dempster Mackenzie, *The Delhi Durbar of 1903, The Governor's Procession or the State Entry*, 1907, huile sur toile, Bristol Museum and Art Gallery, Bristol.

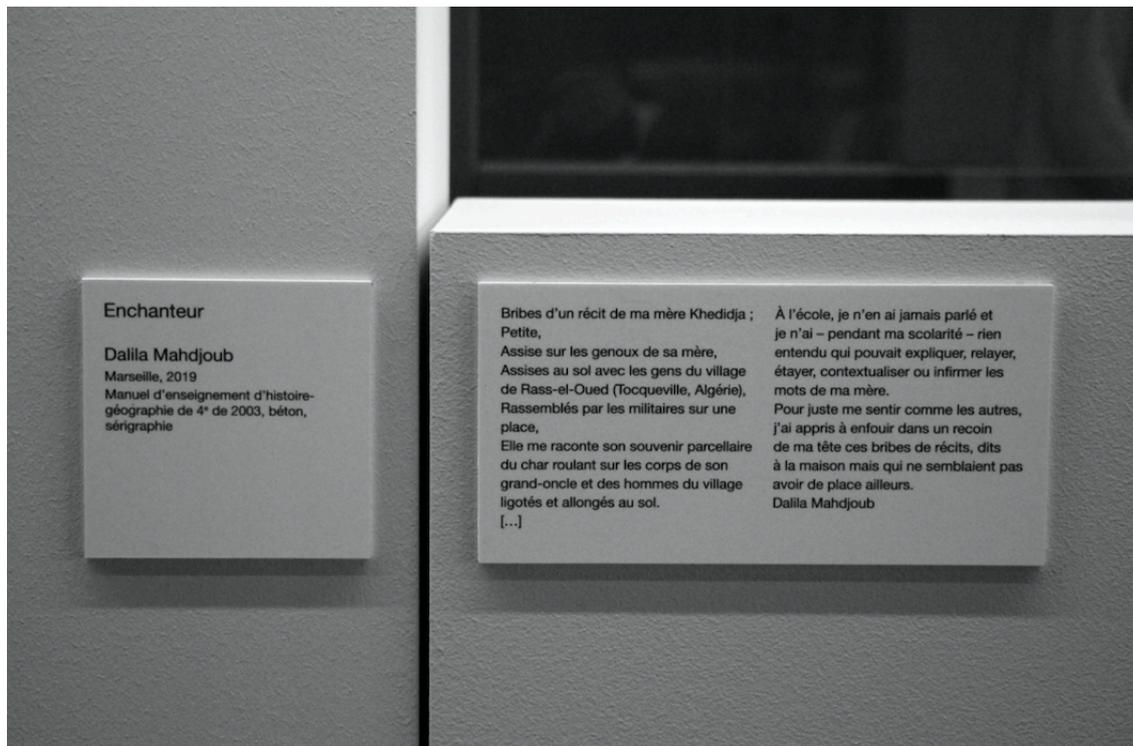
Photographie Marine Schütz, mars 2020.



Ill. 3 Travail de Karim du collège Longchamp à partir d'une carte postale de l'exposition coloniale de 1907. Atelier « Nos Fantômes » dans le cadre du projet *L'Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir* au Mucem. Photographie Dalila Mahdjoub.



Ill. 4. Dalila Mahdjoub, *Enchanteur*, 2019, mixed media et Paul Landowski, maquette pour *le Pavois*, vitrine « L'Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir », Mucem, Marseille. Photographie Dalila Mahdjoub.



Ill. 5. Dalila Mahdjoub, *Enchanteur*, 2019, cartels accompagnant l'œuvre avec le récit de la mère de l'artiste, Mucem, Marseille. Photographie Dalila Mahdjoub.

Marine Schütz

Marine Schütz est l'auteure de la thèse *Handmade readymade. Pratiques graphiques dans le Pop Art* soutenue en 2015 sous la direction de Pierre Wat à l'Université d'Aix-Marseille (à paraître aux Presses du Réel). Elle est aussi l'auteure d'articles dans des revues scientifiques (*Histoire de l'art*, *20/21*, *Critique d'art*, *Journal of Heritage & Society*, *Sculpture* etc.) et d'essais sur les relations entre art, musique et culture populaire. Elle a été chargée d'études et de recherche à l'INHA, boursière au Centre allemand d'histoire de l'art et a enseigné dans plusieurs universités notamment à Grenoble et Lyon en tant qu'ATER. Depuis 2018, elle a rejoint – en tant que post-doctorante - le projet de recherche H2020 ECHOES (*European colonial heritage modalities in entangled cities*) à l'Université de Rennes 2 sous la direction d'Elvan Zabunyan.

Résumé en français

Incluant presque tous les aspects du travail des musées, du rapatriement à la réinterprétation des objets coloniaux, la décolonisation s'impose aujourd'hui comme un questionnement important dans le champ des pratiques patrimoniales. C'est sous la forme de dispositifs, où le commentaire fait sur les objets d'art et d'ethnographie devient le fruit des voix nées des histoires de l'immigration en France et en Grande-Bretagne, que différents accrochages affrontent cette problématique largement débattue dans le monde anglo-saxon et en Amérique du Sud. Celle-ci se développe au contact d'un appareil critique : la pensée décoloniale. Historiquement, elle émerge avec les écrits de Ngúgí wa Thiong'o dans les années 1980 et plus récemment avec ceux d'Achille Mbembe et de Walter D. Mignolo. Elle chemine dans le but de questionner le poids des récits historiques dits universalisants dans une volonté de repenser l'accès des sujets issus des histoires de l'immigration aux institutions artistiques.

L'article aborde le rôle des musées européens dans le processus de circulation des idées décoloniales en étudiant deux accrochages produits en 2019 au Mucem, d'une part et au Bristol Museum and Art Gallery, d'autre part. « L'Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir » et « Uncomfortable Truths » constituent deux expositions représentatives de la façon dont les musées européens ont intégré des attitudes critiques quant à leur façon d'interpréter l'histoire coloniale à partir des objets de leurs collections. Il vise à sonder les points de rencontre entre les intentions des conservatrices de ces musées qui procèdent au renversement des points de vue sur l'histoire coloniale afin de rompre avec les perspectives culturelles et coloniales héritées du passé et le corpus critique décolonial. Dans ce contexte, la recontextualisation des collections et des images coloniales apparaît comme le point focal de la circulation des idées décoloniales au musée. Envisagée du point de vue de l'apport que constituent les lectures sur le patrimoine effectuées par des sujets inscrits dans communautés dites racisées, ces recontextualisations ont la particularité d'être médiées par l'intervention des artistes autour des collections : Dalila Mahdjoub à Marseille, et Stacey Oliko à Bristol. Enfin, l'article interprète la compréhension de la décolonialité que produisent les transferts conceptuels entre le projet « Uncomfortable Truths » et les approches du groupe décolonial de militants *Countering Colston - Campaign to decolonise Bristol*. L'étude permet ainsi de faire émerger que le type de décolonialité à l'œuvre au musée s'appuie sur des usages de la narration de l'histoire coloniale favorisant l'enchevêtrement des perceptions et des subjectivités afin de transformer les relations sociales dans les villes marquées par les tensions raciales. Cette dimension de la décolonialité qui aspire au changement des rapports sociaux est mise en évidence par une présentation des enjeux de l'esthétique décoloniale, un champ d'étude qui se présente, par contraste, comme une enquête de type académique, qui se concentre sur la critique de l'esthétique occidentale.

Abstract in English

Including almost all aspects of the work of museums, from the repatriation to the reinterpretation of colonial objects, decolonization is today an important issue in the field of heritage practices. It is in the form of displays, where the commentary on art and ethnographic

objects comes out of voices born of the history of immigration in France and Great Britain, that various shows confront this issue, which is widely debated in the Anglo-Saxon world and in South America. The latter has developed in contact with a critical body of works: decolonial thinking. Historically, it has emerged with the writings of Ngúgí wa Thiong'o in the 1980s and more recently with those of Achille Mbembe and Walter D. Mignolo. Its aim is to question the weight of universalizing historical narratives in a desire to rethink the access of subjects with immigrant histories background to artistic institutions.

The article addresses the role of European museums in the process of circulation of decolonial ideas by studying two displays produced in 2019 at the Mucem on the one hand and at the Bristol Museum and Art Gallery on the other. « L'Algérie rêvée et vécue : des regards en miroir » and « Uncomfortable Truths » are two exhibitions representative of how European museums have integrated critical attitudes about the way they interpret colonial history from the objects in their collections. It aims to probe the points of encounter between the intentions of the curators of these museums who are reversing the point of views on colonial history in order to break with the cultural and colonial perspectives inherited from the past they consider as hegemonic, and the decolonial critical body of works. In this context, the recontextualization of the colonial collections and images appears to be the focal point of the circulation of decolonial ideas in the museum. Seen from the point of view of the contribution made by the readings on heritage by subjects from so-called racialized communities, these recontextualizations have the particularity of having been mediated by the interventions of artists around the collections : Dalila Mahdjoub in Marseille, and Stacey Olike in Bristol. Finally, the article interprets the understanding of decoloniality produced by the conceptual transfers between the « Uncomfortable Truths » project and the approaches of the decolonial group of activists *Countering Colston - Campaign to decolonise Bristol*. The study thus makes it possible to show that the type of decoloniality at work in the museum is based on a narrative of colonial history that promotes the entanglement of perceptions and subjectivities. Yet it appears that this model aims to transform social relations in two cities whose demographics bear the traces of the consequences of European empires. This dimension of decoloniality, which aspires to change the social relations that stigmatize populations linked to the histories of former colonized countries, is highlighted by a presentation of the stakes of decolonial aesthetics, a field of study that presents itself, in contrast, as an academic type of inquiry, which focuses on the critique of Western aesthetics.