



HAL
open science

Entre créativité et conflictualité : le rôle d'un événement culturel international dans la construction d'un événement médiatique : le cas de la documenta11 et des attentats du World Trade Center

Rime Fetnan

► To cite this version:

Rime Fetnan. Entre créativité et conflictualité : le rôle d'un événement culturel international dans la construction d'un événement médiatique : le cas de la documenta11 et des attentats du World Trade Center. Congrès des Sciences de l'information et de la communication, Jun 2018, Paris, France. hal-03521327

HAL Id: hal-03521327

<https://hal.science/hal-03521327>

Submitted on 11 Jan 2022

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.

CONGRÈS DE LA

SFSIC

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

CRÉATION, CRÉATIVITÉ ET MÉDIATIONS

**ACTES VOL. 1 : IDÉOLOGIES, ENJEUX
SOCIAUX ET POLITIQUES**

SFSIC

LabSIC

**IC industries
CA culturelles &
création
artistique**


Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture
- sous le patronage
du Gouvernement
néerlandais depuis
pour l'UNESCO

 **PLAINE
commune** GRAND PARIS

ENEDIS
L'ÉLECTRICITÉ EN RESEAU

Sommaire

VILLES ET TERRITOIRES CREATIFS

Entre créativité et conflictualité : le rôle d'un événement culturel international dans la construction d'un événement médiatique : le cas de la documenta11 et des attentats du World Trade Center Rime FETNAN	5
Illustrer la créativité. La communication de Strasbourg, « ville hyper-créative », sur l'illustration Jean-Matthieu MEON	19
Les configuration(s) de valeurs de la « ville créative » au prisme des classements Julie BOUCHARD et Hélène CARDY.....	30

INDUSTRIES DE LA CULTURE ET DE L'EDUCATION

Branding video games: is the brand in the middle of tensions between the convergence strategies of cultural industries and the information age ideology? Daniel PLATA.....	53
Les stratégies des acteurs cinéphiles dans l'adaptation en ligne de leur modèle de médiation Christel TAILLIBERT	67
Nouvelles dynamiques créatives dans le spectacle vivant Paul RASSE.....	78
Does design thinking really work? Views on co-creation practices in research Ilaria MONTAGNY	88

PLATEFORMES, POLITIQUES PUBLIQUES

Empowerment 2.0 : Entre normalisation et stimulation de la créativité. Le cas du community management des plateformes de financement par la foule Nicolas PEIROT.....	99
L'injonction à l'innovation dans la régulation des algorithmes : créativité et idéologie dans les politiques publiques Christine CHEVRET-CASTELLIANI et Sarah LABELLE.....	104

Les fonds de soutien publics à la création en France, des instruments d'évaluation de la créativité ? Quelques pistes de réflexion par les SIC
Frédéric GIMELLO-MESPLOMB 115

L'écosystème du crowdfunding en Amérique latine : entre agenda politique et entrepreneuriat créatif
Jérémy VACHET et Alix BENISTANT 126

INDUSTRIES CREATIVES

Dispositifs institutionnels pour la créativité. Formes symboliques et enjeux pour une création en arts de rue
Emilie BOUILLAGUET 137

Ce que cachent les idéologies contemporaines de la création et de la créativité
Pierre MOEGLIN 151

La mode : une industrie créative non (exclusivement) marchande ? Les collaborations H&M et Louis Vuitton avec l'artiste Jeff Koons
Eleni MOURATIDOU 157

Contribution des discours institutionnels sur les industries créatives au nouvel esprit du capitalisme
Thomas BIHAY 169

TERRITOIRES

Les pratiques créatives collectives spontanées dans les « zones à défendre », Étude des dispositifs artistiques communicationnels au sein du quartier autogéré des Lentillères
Marielle BOURDOT 179

Hors de la métropole, point de salut ? Articuler institution, territoire et créativité pour saisir les enjeux constitutifs des agences de publicité éloignées des grands centres
Dany BAILLARGEON 193

De quoi le Centre Pompidou Málaga est-il le nom ?
Nicolas PEYRE 205

Innovation et obsolescence non-maîtrisée dans les parcs à thème
Johan BOITTIAUX 218

INDUSTRIES CULTURELLES

- La créativité des Youtubeurs: *créativité spontanée* ou *créativité médiée* ?
Stéphanie MARTY 231
- Genre et innovation sociale dans l'animation audiovisuelle française : l'ambivalence
de l'industrialisation croissante
Mélanie LALLET 241
- Création transgressive, transgression créative. Les paradoxes du discours des chaînes
de télévision en matière de documentaire
Marie-Eva LESAUNIER 256
- La critique culturelle du design et des nouvelles tendances dans la presse nationale
française contemporaine : un enjeu idéologique ?
Annick BATARD 272

INNOVATION SOCIALE, DISCOURS MEDIATIQUES OU LES ORGANISATIONS

- La rationalisation de la créativité. Enjeux communicationnels des nouvelles formes
organisationnelles de construction collective de l'innovation
Jean-Luc BOUILLON et Hélène LAFARGE-BARDON 284
- Une approche semio-discursive de l'alimentation comme objet d'innovation sociale
Patrice de la BROISE 298
- L'Innovation sociale en quête d'engagement
Gaëlle RONY 307

CREATIVITE ET CREATION ARTISTIQUE

- Les processus médiatiques de (dis)qualification des rappeurs : Le rôle de la figure de
« l'artiste-créateur »
Marion DALIBERT 317
- Les Enjeux communicationnels de l'idéologie de la créativité dans les projets « arts-
sciences »
Cassandre MOLINARI 329
- La création musicale et son industrie en Inde : Structuration et processus de
régulation dans le contexte du déploiement numérique
Christine ITHURBIDE 342
- La création artistique en prison : la démocratie en trompe l'oeil
Delphine SAURIER 353

Entre créativité et conflictualité : le rôle d'un événement culturel international dans la construction d'un événement médiatique : le cas de la *documenta11* et des attentats du World Trade Center

Between conflict and creativity : the role of an international cultural event in the definition of a media event : the case of *documenta11* and September 11 attacks

Rime Fetnan, doctorante en Arts et Communication, ATER
Laboratoire MICA, Université Bordeaux Montaigne

rimefetnan@gmail.com

Mots-clefs : événement culturel international, événement médiatique, *documenta*, postcolonial

Keywords : International cultural event, media event, *documenta*, postcolonial

Cette contribution vise à analyser les usages qui ont pu être fait d'un événement médiatique (les attentats du World Trade Center à New York le 11 septembre 2001) par un événement culturel international (la onzième édition de la *documenta* de Kassel, qui a eu lieu en 2002). À travers la reprise des caractéristiques principales de l'événement nous souhaitons ainsi mettre en lumière le processus de mise en sens de l'événement par l'exposition, envisagée comme un média. Il s'agira de montrer comment la *documenta11* propose un nouveau cadre d'interprétation de l'événement, qu'elle envisage à travers une perspective postcoloniale. Cette approche, sur laquelle repose la dimension *fondatrice* de l'événement culturel que constitue la *documenta11*, est articulée autour d'une démarche de resémantisation du terme « postcolonial », sous-tendue par des représentations idéologiques que nous ferons émerger.

This contribution aims to analyze the uses that have been made of a media event (the september 11 attacks in 2001) by an international cultural event (the 11th edition of Kassel's *documenta* in 2002). From the main characteristics of the event, we would like to highlight the process of how the event is put in meaning by the exhibition, considered as a media. In addition, we will show how *documenta11* a new interpretation framework of the event, through a postcolonial perspective. This approach, on which the founding dimension of the *documenta11* is grounded, is articulated around a process of resemantisation process of the « postcolonial », underlied by ideological representations that we wish to highlight.

Entre créativité et conflictualité : le rôle d'un événement culturel international dans la construction d'un événement médiatique : le cas de la *documenta11* et des attentats du World Trade Center

Rime Fetnan

Introduction

On attribue souvent le développement significatif des biennales à deux facteurs conjoints qui ont marqué la seconde moitié du XX^e siècle : l'institutionnalisation de l'art contemporain d'une part, et son internationalisation, d'autre part. Si la première s'observe à travers la création d'institutions culturelles et muséales en Europe de l'Ouest et en Amérique du nord, et au développement et à la spécialisation des métiers de l'art contemporain¹, la seconde, qu'elle soit théorisée sous l'appellation « art international » ou d'« art global » (Belting, Weibel, 2011), est principalement caractérisée par une ouverture géographique du monde de l'art contemporain. Les biennales appartiendraient ainsi à « la scène artistique internationale » (Deflaux, 2008 : 11). Ainsi, les biennales s'imposent dans les discours comme le témoignage des évolutions dues à au processus récent de globalisation (Bydler, 2004), d'abord car elles accompagnent l'émergence de cette nouvelle catégorie d'acteurs que sont les commissaires indépendants (*curateur/curators*), ensuite car l'on observe le développement de ce modèle d'exposition dans les pays considérés comme « périphériques », et enfin car elles participent à l'intégration d'artistes et commissaires dits « non-occidentaux ».

Mais loin de simplement témoigner de l'internationalisation de la sphère artistique contemporaine, les biennales détiendraient pour certains auteurs un rôle performatif : les biennales contribueraient également à la construction de ce concept d'« international », thématique communément investie dans les expositions de biennales. En outre, ce rôle performatif conféré aux biennales ne concerne pas seulement leur contribution à la définition du concept d'« international » mais de façon plus générale, leur participation à la construction de cet « espace symbolique » que constitue la « sphère internationale » de l'art

¹ Musées d'art contemporains évidemment mais également Centres d'art, *Kunsthallen* en Suisse et en Allemagne. En France spécifiquement, il s'agit notamment de la création du ministère de la culture et de la communication par André Malraux.

contemporain (Deflaux, 2008). Dans ce cadre-là, le concept d'« événement culturel international » développé par Bernadette Dufrière nous semble particulièrement heuristique (Dufrière, 2003 et 2006), car il constitue un grille de lecture spécifique du champ de l'action culturelle. Comprendre les événements culturels, comme le dit Dufrière, c'est s'intéresser d'abord au processus d'individuation d'une exposition : « Comprendre un événement culturel, c'est donc appréhender à la fois le dispositif et le concept dans lequel il prend sa source (...) c'est d'une manière générale comprendre ses conditions d'énonciation et en particulier son contexte d'émergence » (Dufrière, 2006 : 181). L'articulation du concept et du dispositif constitue ainsi la clef de voûte de la compréhension des événements culturels, à laquelle s'ajoute la reprise par les médias du « répertoire d'action » (c'est-à-dire des pratiques) auquel il donne lieu. Contrairement aux événements médiatiques, les événements culturels ne sont pas mis en formes par les médias. Ces derniers participent toutefois à la mise en sens de l'événement culturel, à travers la reprise et la discussion du diptyque concept/dispositif et du répertoire d'action. Cette analyse faite par Dufrière remet en question les approches généralistes des biennales, toutes considérées comme ayant les mêmes enjeux pour les mêmes effets. De plus, il est nécessaire de différencier la structure biennale de l'exposition qui se déroule dans son cadre, car c'est bien celle-ci qui fait l'événement culturel. Quant à la dimension internationale de celui-ci, ce n'est pas tant la focale ou le rayonnement qui la détermine, mais plutôt la contribution de l'événement culturel au genre « international » que nous décrivions plus haut. Celui-ci est jalonné par des événements qui ont permis d'en faire évoluer les formes et les principes (notamment la création de la Biennale de Venise en 1895, où l'exposition *Magiciens de la terre* à Paris en 1989). Parmi ceux-là, certains événements culturels ont introduit une rupture dans le genre « international » et peuvent, de ce fait, être qualifiés d'« événement fondateur ». C'est le cas de la *documenta11*, dirigée par Okwui Enwezor et qui a eu lieu entre 2001 et 2002. Tant dans son concept que dans son dispositif, cette *documenta* est considérée comme la première exposition « postcoloniale » dans le cadre d'une biennale prestigieuse en Europe². L'équipe curatoriale a ainsi souhaité adapter le dispositif de l'exposition à cette orientation, en la « déterritorialisant » du lieu où elle se tient habituellement (Kassel en Allemagne) : cinq plateformes se sont tenues dans différents

² Le terme de « biennale » est employé ici dans sa dimension générique et non pour qualifier un type spécifique de récurrence (une fois tous les deux ans). Désignant davantage un modèle de fonctionnement et non une temporalité, le terme de « biennale » peut être employé pour des triennales, quadriennales. La *documenta* par exemple a lieu tous les cinq ans à Kassel (Allemagne).

continents et développé une orientation discursive avec la tenue de conférences³. Autre élément caractéristique de cette documenta, c'est qu'elle a eu lieu pendant et après les attentats du World Trade Center, qui constitue lui-même un événement majeur dans l'histoire du XXI^e siècle. Si la simultanéité de ces deux événements (l'un culturel, l'autre médiatique) peut apparaître comme une coïncidence, elle n'a pas été sans effet : l'exposition a en effet servi de cadre d'interprétation à l'événement et a participé à la mise en forme de celui-ci, en se positionnant comme média. À partir de cette hypothèse, l'objectif de notre contribution est triple : d'abord, déterminer la façon dont les producteurs de l'exposition se sont emparés de l'événement médiatique comme support d'un discours politique et critique sur l'art. Ensuite, mettre en lumière le point de vue spécifique qui a été adopté dans l'exposition pour appréhender les attentats du World Trade Center et enfin, comprendre comment cette lecture a pu servir la dimension fondatrice de la *documenta11* et la rupture qu'elle a instauré dans la sphère artistique internationale.

L'esthétisation de l'événement et la prise en compte du regard du public

Lorsque les attentats du World Trade Center ont eu lieu, le 11 septembre 2001, les plateformes 1 et 2 de la *documenta11* avaient déjà eu lieu et les trois autres étaient en préparation⁴. Bien qu'il n'y ait pas eu de changements programmatiques majeurs, le projet conceptuel développé par Okwui Enwezor et de ses commissaires associés⁵ semble avoir trouvé écho dans les événements tragiques qui sont survenus au moment de la préparation de la manifestation. Nous trouvons en effet de nombreuses références visuelles, textuelles ou artistiques dans les archives qui ont servi à la conception du catalogue et à celle de l'exposition. Il y a notamment importante sélection d'images et de textes issus des médias et répartis dans différentes thématiques de recherche. Parmi les cinq grandes thématiques exploitées (« *Urban Conditions* », « *Globalization and its Discontents 1998-2002* », « *Terrorism* », « *Environmental/Health Issues* »), la majeure partie des recherches portant sur le terrorisme ont été focalisées sur les attentats du 11 septembre et semblent déjà témoigner

³ La plateforme 1 à Berlin, la plateforme 2 à New Delhi, la plateforme à Ste Lucie (Caraïbes), la plateforme 4 à Lagos et la plateforme 5 à Kassel, le « siège » de la documenta.

⁴ La Plateforme 1 au eu lieu du 15 mars au 20 avril 2001 ; La Plateforme 2 du 7 au 21 mai 2001 ; la Plateforme 3 du 13 au 16 janvier 2002 ; la Plateforme 4 du 15 au 21 mars 2002 et la Plateforme 5 du 8 juin au 15 septembre 2002.

⁵ Okwui Enwezor, le directeur artistique principal, s'est entouré de six commissaires associés pour réaliser la manifestation : Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash et Octavio Zaya.

d'un point de vue spécifique sur l'événement. On y trouve en effet des documents relatifs aux personnes disparues, aux actes de résistance, aux manifestations contre la guerre et des effets de celle-ci d'un point de vue économique et humain (notamment les réfugiés d'Afghanistan), le point de vue étant souvent placé du côté des victimes ou des opposants (de la mondialisation, de l'état, de la guerre)⁶. Les archives montrent par ailleurs que les sources utilisées relèvent très souvent de journaux en ligne à caractère militant⁷.

On retrouve un certain nombre d'archives visuelles réparties sur les seize premières pages de l'ouvrage massif que constitue le catalogue d'exposition: elles sont présentées de façon juxtaposées, bénéficiant toutes du même traitement pixelisé qui donne à l'ensemble une impression d'uniformité. *A priori*, les images n'ont pas été classées selon l'événement auquel elles se réfèrent, car nous pouvons trouver sur la même page aussi bien la célèbre photographie de Richard Drew montrant un homme chutant du World Trade Center (11/09/2001), que l'occupation de la Tchétchénie par les troupes Russes (09/05/2001), ou encore la Guerre civile en Algérie (10/09/1997) (Platform5, 2002 : np.). Il ne semble pas non plus qu'il n'y ait d'interaction entre les images, qui pourraient suggérer un lien de cause à effet entre les événements par exemple. Il semble dès lors le choix de leur ordonnancement repose davantage sur une lecture esthétique des images (la répétition d'un motif ou d'un mouvement par exemple), que sur leur dimension informationnelle. En dehors des quelques éléments d'informations contenus dans les légendes qui sont toutes placées en bas de page⁸, il n'y a aucun signe d'une quelconque contextualisation des images : celles-ci sont complètement isolées du reste du catalogue, elles ne possèdent pas de rôle illustratif, pas plus qu'elles ne sont analysées dans les textes, ce qui confirme la perspective esthétique avec laquelle les images sont appréhendées. Ce que semble avoir privilégié l'équipe curatoriale, c'est donc la sensation de désordre, voir de chaos qui se dégage de cet ordonnancement, et qui constitue l'une des caractéristiques principales de l'événement d'après Jocelyne Arquembourg (Arquembourg, 2006 :13), médiatisé dans le cas présent via le catalogue d'exposition.

Les photographies, qui renvoient à plusieurs événements médiatiques ayant eu lieu dans le monde entier entre 1995 et 2002, semble être employées au service de la douleur et de l'émotion : se dégage en effet de ce montage des thématiques telle que la destruction, la misère et la révolte populaire qui dépassent la simple visée informationnelle des

⁶ Archives de la documenta, *documenta11*, Mapped 137, 138, 139,

⁷ Il y a notamment de nombreux journaux non-occidentaux en ligne tels que «timesofindia.com» ou encore «Hindustantimes.com», *Ibid.*

⁸ Les légendes sont toutes basées sur le même modèle : date, description succincte (de la photographie ou de l'événement à laquelle elle fait référence) précisant le lieu et le contexte politique, auteur et droits.

photographies. Parmi celles-ci, les huit qui font référence aux attentats du 11 septembre 2001 mettent en avant l'humain (pris individuellement ou collectivement), et sa réaction face à l'événement. Pour Jocelyne Arquembourg, la construction de l'événement médiatique ne peut pas s'établir sans la prise en compte des émotions (Arquembourg, 2006 : 19) : c'est l'instrumentalisation de celle-ci par les médias qui permet d'entériner la rupture provoquée par l'événement⁹. Comme le souligne l'auteure : l'« événement n'émerge qu'en s'appuyant en aval sur les manifestations d'un public » (Arquembourg, 2006 : 19), et c'est pour cela que la construction de l'événement par les médias s'appuie nécessairement sur un certain nombre de valeurs et normes collectives. D'ailleurs, dans le catalogue, les photographies fonctionnent comme un ensemble de relations symboliques, comme pour souligner l'universalité de certains gestes ou certaines conditions plutôt que de suggérer une proximité géographique ou culturelle. À travers son traitement de l'événement, la *documenta* en fait ressortir la dimension tragique, en même temps qu'elle s'appuie sur des normes dans lequel un public international peut se reconnaître (notamment la solidarité, le collectif).

L'analyse du politique comme support d'un discours critique sur l'art

D'un point de vue textuel, chacune des préfaces de la production éditoriale de la *documenta11* fait référence aux attentats du 11 septembre, décrits comme « l'une des visions les plus terribles et radicales du conflit de valeurs qui a participé au lent démantèlement de l'impérialisme » (Platform1, 2002 : 9). Cet extrait met en lumière une autre caractéristique des événements médiatiques tels qu'ils sont décrits par Jocelyne Arquembourg : il s'agit de la remise en cause des « normes, valeurs et croyances » qui résultent de la rupture que provoque l'événement (Arquembourg p.18). La suite de la préface nous renseigne davantage sur ces normes et valeurs : l'auteur opère en effet une analogie entre « la globalisation et le discours politique du terrorisme [qui] trouvent leur racine commune dans le fondamentalisme, qu'il soit laïc ou théocratique, en cela qu'ils hégémonisent respectivement les marchés et la religion (...) » (Platform1, 2002 : 9). L'équipe curatoriale appréhende donc les événements du 11 septembre comme une remise en cause de l'impérialisme occidental, dont la globalisation serait l'un des aspects les plus significatifs.

⁹ Les artistes semblent également s'inscrire dans ce processus de mise en sens de l'événement : Touhami Ennadre qui d'ailleurs proposé dans le cadre de la *documenta11* une série photographique sur le 11 septembre, qui a été réalisée alors que l'artiste se trouvait sur les lieux du Ground Zero. Ennadre a choisi de photographier davantage les habitants plutôt que la ville de New York. Il n'y a pas de traces de la violence, seulement du drame et de la souffrance qui en résultent.

Dans le texte d'introduction du catalogue de la cinquième plateforme (celle de l'exposition qui s'est déroulée à Kassel), intitulé *The Black Box*, (Platform5, 2002 : 42-55), l'événement du 11 septembre a été intégré à une rhétorique de l'engagement et de la résistance qui constitue le fondement du concept curatorial de la *documenta 11*. La première section de l'introduction, intitulée « *Ground Zero or tabula rasa : from margin to center* », est introduite par un extrait des *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon (1961). Dans son essai, Enwezor emploie les ruines laissées par la destruction des deux tours du World Trade Center (le « Ground Zero ») comme une illustration du concept de « table rase » au sens décrit par Fanon, c'est-à-dire celle qui « caractérise le début de toute décolonisation » (Platform5, 2002 : 45). Appréhendés à travers une perspective postcoloniale, les attentats sont ainsi analysés au sein d'un contexte de lutte et de résistance face à l'hégémonie Occidentale (Platform5, 2002 : 45). Pour décrire ce système hégémonique, Enwezor se base notamment sur la description du système colonial faite par Valentin-Yves Mudimbe dans son ouvrage *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy and The Order of Knowledge* (1988) pour l'adapter au système artistique occidental, et en particulier aux notions d'« histoire de l'art » et de « musée » (Platform5, 2002 : 46). Enwezor critique ainsi « la théologie des valeurs du modernisme Occidental » à vouloir imposer à l'art contemporain de rentrer dans un processus « d'intégration artistique et canonique et de totalisation qui fonde le principe de l'Occidentalité en tant que telle » (Platform5, 2002 : 46). Selon Enwezor, dans ce combat qui oppose l'hégémonie Occidentale au monde colonisé (bien que ce dernier ne soit pas délimité géographiquement), un certain nombre de formes de résistance ont émergé et ont parfois abouti au renversement des rapports de pouvoirs, acception que l'on retrouve dans le concept Fanonien de *tabula rasa*. Les attentats du 11 septembre sont ainsi placés dans la continuité des mouvements de décolonisations du XX^e siècle, qu'Enwezor illustre avec l'exemple spécifique de la guerre d'Algérie. L'auteur opère ainsi une double analogie, plus ou moins implicite : d'abord entre la colonisation Occidentale du XIX^e siècle et l'« hégémonie du capitalisme industriel » contemporain (Platform5, 2002 : 48), puis entre la guerre d'Algérie et les attentats du 11 septembre. Comme tout événement, la destruction du World Trade Center fait émerger un passé qui donne lieu à la production de nouveaux cadres d'interprétations. Mais comme le souligne Arquembourg dans sa définition de l'événement, son traitement ne donne pas seulement lieu à un « regard inattendu sur le passé », mais amène également à ouvrir un « futur, au vu duquel ce passé est réévalué » (Arquembourg, 2006 : 15). Dans le cas de la *documenta11*, il s'agit d'envisager le futur des sociétés postcoloniales, au regard de cet événement qui symbolise une forme de résistance.

Entre résistance et créativité : resémantisation du « postcolonial »

Pour Okwui Enwezor, le processus de *tabula rasa* est producteur de nouvelles formes d'avant-gardes et de ce qu'il nomme des « cultures expérimentales », qu'il définit comme « un ensemble de pratiques par lesquelles les cultures évoluent en dehors de l'impérialisme et du colonialisme, de l'esclavagisme et d'indenture (...)» (Platform5, 2002 : 45). C'est ici que le titre de l'essai prend tout son sens : la « *Black box* » peut être appréhendée comme une alternative au « *white cube* » qui symbolise l'espace d'exposition moderne par excellence. Alors que le « cube blanc » permet de présenter l'œuvre en totale autonomie (Lee, 2007 : np.), lui fournissant un espace neutre – et très conventionnel –, la « boîte noire » agirait ainsi comme un contre-modèle, en plaçant l'œuvre au sein d'un contexte politique, économique et social, lui-même étant producteur de sa propre modernité¹⁰. Dans ce cadre là, le discours expographique vise à resémantiser le concept de « postcolonial », que nous proposons d'éclairer, puisqu'il s'agit de la raison pour laquelle la *documenta11* en tant qu'événement fondateur, a introduit une rupture dans le genre « international ». Dans la lignée des travaux menés sur l'analyse sémantique du terme « postcolonial » par Ella Shohat (Shohat, 1992), nous avons privilégié une analyse du discours, à partir du texte d'introduction d'Okwui Enwezor, dans lequel on trouve le plus d'occurrence du terme postcolonial.

À partir des travaux menés par Daniel Jacobi (1998) et Fanchon Deflaux (2004) sur l'analyse des reformulations au sein des dispositifs de médiation, nous avons déterminé deux thèmes pivots fonctionnant dans un rapport dialectique : « postcolonial » et « globalisation »¹¹. En effet, ces deux termes et leurs occurrences sont systématiquement évoqués de façon conjointe : à la lecture du texte, il apparaît de façon assez évidente que la relation entretenue entre les deux thèmes est de nature oppositionnelle : le « postcolonial » détient un rôle à la fois actif (« La postcolonialité, dans sa demande d'inclusion complète au sein du système global » (Platforme5, 2002 : 44) ; « il brise le foyer étroit de l'optique Occidentale mondiale ») et critique vis-à-vis de la « globalisation » (« c'est dans l'ordre postcolonial que l'on trouve l'énonciation la plus critique (...) » (Idem); « et en contestant les structures épistémologiques existantes » (Idem)). En outre, la confrontation récurrente des

¹⁰ Les processus de déconstruction ou *tabula rasa* comme producteurs de modernité font donc régulièrement l'objet d'une réflexion chez Okwui Enwezor, qui au moment de la préparation de la *documenta11* inaugure l'exposition *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* dont la thématique de l'innovation en contexte postcolonial était au centre du concept curatorial.

¹¹ Nous avons privilégié la traduction littérale du terme « *globalization* », même si les deux termes n'ont pas forcément la même définition en Français et en Anglais, puisqu'il s'agit ici de savoir le sens qui lui est donné par le producteur.

thèmes relatifs à la « globalisation » et au « postcolonial », semble être au service d'une tentative de définition conjointe, qui se traduit d'abord dans le discours à travers la répétition de phrases déclaratives telles que « *the postcolonial is* »/« *globalization is* ». Autre signe d'une tentative de définition conjointe, Okwui Enwezor aborde les concepts de « globalisation » et de « postcolonial » en mobilisant des outils théoriques communs, notamment issus des travaux du penseur Achille Mbembe, théoricien majeur dans le champ des études postcoloniales (Mbembe, 2000). Dans le *statement* d'Enwezor, la référence aux travaux d'Achille Mbembe revêt une double signification : d'une part, le lien étroit unissant le projet conceptuel de la documenta à la diaspora africaine¹², et d'autre part, l'importance pour l'équipe curatoriale d'aborder le thème de la mondialisation à travers le prisme du postcolonial, qui marque un renouveau important dans l'histoire des expositions. Dans cette relation étroite, voir de tension que partagent le « postcolonial » et la « globalisation » le « postcolonial » constitue une force d'opposition, décrite par l'auteur de façon analogue à une organisation politique : Enwezor fait ainsi référence à « l'ordre postcolonial », ou à « l'ordre politique du postcolonial » (Platform5, 2002 : 44). Ainsi, le « postcolonial » fait moins référence à une ère chronologique (un « après ») qu'à un « *produit* du colonialisme » (Hendrickson, 2013 : 164), un organisme possédant sa propre logique, et dont la décolonisation constitue une « stratégie libératoire » (Platform5, 2002 : 44). Contrairement à cela, la « globalisation » semble être davantage perçue comme un phénomène processuel, caractérisé par son encrage géographique (l'Occident et l'Europe) et ses conséquences principales : le néolibéralisme, le capitalisme et l'homogénéisation qui constituent en soi une forme de colonisation. Se dessine alors dans cette introduction à la *Platform_5* une opposition manichéenne du rapport entre le postcolonial et la globalisation : alors que le premier est associé au champ lexical de la nouveauté et de la créativité (« le site où la culture expérimentale émerge » (Platform5, 2002 : 45)), la « globalisation » est décrite comme un phénomène « calculateur », « matérialiste » (Platform5, 2002 : 44) et « totalisant » (Platform5, 2002 : 51). Il semble enfin que le point central vers lequel converge cette opposition soit la façon d'appréhender l'altérité, exprimée ici à travers une métaphore de la spatialité inversée qui parachève la perspective postcoloniale et décentrée de l'exposition. Sont ainsi confrontées les « vastes distances et les lieux inconnus, les cultures et peuples

¹² Ce lien s'affirme d'autant plus à travers la programmation des plateformes, et notamment la *Platform1 : Democracy Unrealized* dans laquelle intervenait Achille Mbembe au titre d'ancien directeur du Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences Sociales en Afrique.

étranges » qui caractérise la globalisation occidentale, avec « le monde de proximité »¹³ que caractérise le postcolonial (Platform5, 2002 : 44).

Dans la suite du texte, on observe une évolution de l'opposition entre les thèmes « globalisation » et « postcolonial », vers une opposition entre globalisation et créolisation¹⁴. Dans la lignée du rapport dialectique instauré dès le début du texte, les thèmes sont systématiquement évoqués ensemble, et de façon opposée : « Tandis que la globalisation tend vers la consolidation et l'homogénéisation, la créolisation se dirige vers la différenciation et la dispersion » (Platform5, 2002 : 51). Tout comme le postcolonial, la créolisation est décrite comme une force d'opposition face à la « globalisation » (« Si la globalisation a redéfini et retravaillé les anciens circuits du capital, la créolisation représente son contrepoint culturel le plus fort), en même temps qu'une source émergente d'innovation et de richesse (« (...) Définir la créolisation en tant que processus d'émergence d'une culture mondiale conçue depuis la perspective de la radicalité culturelle et des flux situationnels ») (Platform5, 2002 : 51). Le discours curatoriale tend à diffuser une critique (revendiquée) de la modernité occidentale et de ses valeurs, comme le fait par exemple la *platform_1(Democracy Unrealized)* consacrée au caractère utopique de la démocratie occidentale. À cette critique s'ajoute également la volonté de légitimer d'autres formes de modernités, situées en dehors du duopole Amérique du Nord/Europe de l'Ouest, entreprise dans laquelle le postcolonial se trouve être un outil théorique central. Cette légitimation du discours critique s'illustre dans la *platform_4* de la documenta (*Under Siege : Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*) dans laquelle l'emploi du thème pivot « postcolonial » est récurrent. En effet, on y retrouve l'idée que « le postcolonial » est producteur de modernités, car régulièrement associé à des termes attestant de son potentiel créatif (« l'imagination urbaine postcoloniale » (Platform4, 2002 : 13), « le potentiel créatif de sa nouvelle essence postcoloniale » (*Ibid.* : 15)) ou encore de sa portée démocratique (« cityonneté postcoloniale (*Ibid.* : 13) » ; « (...)les tentatives postcoloniales récentes pour redessiner les anciennes limites coloniales (...) pour une conception moins rigide et donc plus imaginative, expérimentelle et démocratique de la vie urbaine (...)(*Ibid.* : 14) ».

Ainsi, de cette analyse du discours expographique se dégagent plusieurs remarques : d'abord, il ne semble pas que l'objectif principal pour les auteurs soit déconstruire ou de

¹³ « The postcolonial today is a world of proximities. It is a world of nearness, not an elsewhere. » On trouve de nombreuses récurrences des termes « *proximity* » et « *nearness* », qui ne sont pas à prendre comme des stricts synonymes pour autant : alors que « *proximity* » renvoie à la dimension spatiale, le terme de « *nearness* » suggère une relation d'intimité.

¹⁴ On voit se dégager cette opposition nouvelle à partir de la page 51, au moment où est décrit le contenu de la *Platform_1*, intitulée « Créolité and Créolization ». Le « postcolonial » et ses acceptions disparaissent mais pas le rapport dialectique qui l'opposait au thème de la « globalization ».

redéfinir les valeurs de la modernité occidentale, mais plutôt de faire entrer le « postcolonial » au sein de cette modernité, dont les valeurs principales sont l'imagination, l'expérience, la démocratie et la nouveauté. Ensuite, il subsiste un réel manque de clarté sur ce que représente, en termes spatio-temporels, le « postcolonial » (ce qui n'est pas le cas pour ce qui fait l'objet de sa critique, la « globalisation »). Le processus de resémantisation du terme « postcolonial » s'opère ici spécifiquement à travers l'effacement du trait d'union, qui marque une rupture avec l'approche historique du concept (le post faisant référence à l'après). Cette évolution sémantique est parachevée par l'usage du terme « postcolonialité » : le postcolonial devient ainsi un outil théorique, au même titre que le sont le « poststructuralisme », le « post-marxisme » ou encore le « postmodernisme »¹⁵. D'ailleurs, Okwui Enwezor consacre une partie de son texte à dissocier la « postmodernité » et la « postcolonialité », qui ne partagent pas, selon l'auteur, la même portée radicale (Platform5, 2002 :45). Pour Ella Shohat (1992), ce type de glissement constitue « l'espace trompeur » du postcolonialisme, dans lequel on trouve « des jumelages bizarres du "post" avec des géographies particulières, en évitant de préciser quelles perspectives sont mises en valeur » (Shohat, 2007 : 89), le risque étant que « postcolonialisme » devienne une catégorie universalisante qui neutralise les différences géopolitiques significatives entre les pays, du moment qu'ils font tous partie d'une « époque postcoloniale » dont l'application au singulier en réduit la portée analytique. Ainsi, des auteurs telle que Anne McClintock souligne la nécessité d'appréhender le postcolonial comme une multiplicité de situations et d'histoires spécifiques plutôt que dans une appréhension totalisante symbolisée par l'usage d'un seul terme théorique (McClintock, 1992). Les usages qui sont fait du concept de « postcolonial » dans les discours de la *documenta11*, non situés géographiquement, historiquement ou culturellement pourraient conduire à minimiser « (...) les liens discursifs et politiques possibles entre les théories "postcoloniales" et les luttes et discours anticoloniaux ou anti-néocoloniaux contemporain » (Shohat, 2007 : 85) et conduire, *in fine*, à sa dépolitisation.

¹⁵ En cela, le positionnement d'Enwezor se rapproche des considérations développées par la théoricienne Gayatri Spivak en 1991, qui déclare dans une interview préférer le terme de « postcolonialité » à celui de « postcolonial », dans la mesure où ce dernier est seulement lié à une condition historique et non à un état. Pour Spivak, le fait que « postcolonialité » réunisse les deux aspects fait de cette notion un outil analytique important. Voir Gayatri C. Spivak « Neocolonialism and the Secret Agent of Knowledge », entretien avec Robert J.C. Young, *Oxford Literary Review*, vol.13, no.1-2, 1991, p.220-251.

Conclusion

L'analyse de l'interaction entre un événement culturel international que constitue la *documenta11* et l'événement du 11 septembre 2001 confirme le rôle de média joué par l'exposition vis-à-vis de l'événement, car elle en construit le sens, en même temps que les outils d'interprétation de ce sens. L'exposition contribue ainsi à construire l'événement à travers la reprise de ses principales caractéristiques : le désordre et la rupture qu'il instaure (dans ce cas elle est de nature tragique) ; la part importante donnée au regard du public, à ses émotions et aux normes collectives. Quant à la remise en cause des valeurs et normes provoquée par l'événement, celle-ci est employée par l'équipe curatoriale dans le cadre de son propre discours expographique, ce qui conduit *in fine* à en faire un événement culturel international fondateur. La dimension postcoloniale, sur laquelle repose le concept et le dispositif de l'exposition, a fait l'objet d'une resémantisation : le terme est passé d'une appréhension géographique et temporelle à une conceptualisation qui suggère désormais l'innovation et la modernité de sociétés considérées comme jusqu'alors exclues.

Sources : textes analysés¹⁶

Enwezor, O. (2002). « Preface ». *Documenta11_Platform 1 : Democracy Unrealized*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, p.9-11

Enwezor, O. (2002). « Introduction ». *Documenta11_Platform 4 : Under siege : four african cities*, Ostfildern, Hatje Cantz, p.12-20.

Enwezor, O. (et al.) (2002). « The Black Box ». *Documenta11_Platform 5 : Exhibition*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, p.45-55.

Bibliographie

Arquembourg, J. (2006). De l'événement international à l'événement global. Emergence et manifestations d'une sensibilité mondiale. *Hermès, La Revue*, n° 46, p.13-21.

Belting, H. et Weibel P. (2011). *Global Studies, Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern, ZKM.

Deflaux, F. (2008). *Les biennales et la « scène internationale » de l'art contemporain : l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*, Thèse de Doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Avignon.

Deflaux, F. (2004). La construction des représentations de l'art et des artistes non occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain. *Culture et Musées*, n°3, p.45-68.

Dufrêne, B. (2006). Événements culturels internationaux et médias : Interactions et définitions réciproques. *Hermès, La Revue*, n° 46, p.179-188.

Dufrêne, B. (2003). *Événement et processus de communication. Qu'est ce qu'un événement culturel international ?*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction d'Yves Jeanneret, Celsa, Université Paris IV.

Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. Paris, F. Maspéro.

Habermas, J. (1987). *The Theory of Communicative Action*. vol.2, Boston, Beacon Press.

Hendrickson, B. (2013). Qu'est-ce que la postcolonialité ? Vers une définition pluraliste. *Postcolonial studies : mode d'emploi*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. ?

Jacobi, D. (1988). Notes sur les structures narratives dans un document destiné à populariser une découverte scientifique. *Protée : la divulgation du savoir*, n°3, p.107-117.

Lee, B.K. (2007). Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain. *Marges*, n°5, p.40-60.

¹⁶ Pour plus de facilités, les sources ont été mentionnées dans le texte par leur titre (Platform1, Platform 4 ou Platform 5) et non par leur auteur.

Mbembe, A. (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* Paris, Karthala.

Mudimbe, V-Y. (1988). *The invention of Africa : gnosis, philosophy and the order of knowledge*. London, James Currey.

McClintock, A. (1992). The Angel of Progress : Pitfalls of the Term "Postcolonialism". *Social Text*, n°31-32, p.84-98.

Shohat, E. (2007). « Notes sur le "post-colonial" » (1992). *Mouvement*, n°3, p.79-89

Spivak, G.C. (1991). Neocolonialism and the Secret Agent of Knowledge, entretien avec Robert J.C. Young. *Oxford Literary Review*, n°.1-2, p.220-251.