



HAL
open science

Re-tracer les invisibilités coloniales. L'art de Brook Andrew en France, JSO 153, pp. 353-367 (traduction adaptée de The Art of Brook Andrew in France, 2017-2020 : <http://www.brookandrew.com/garru>)

Arnaud Morvan, Barbara Glowczewski

► **To cite this version:**

Arnaud Morvan, Barbara Glowczewski. Re-tracer les invisibilités coloniales. L'art de Brook Andrew en France, JSO 153, pp. 353-367 (traduction adaptée de The Art of Brook Andrew in France, 2017-2020 : <http://www.brookandrew.com/garru>). Journal de la Société des Océanistes, 2021, 153. halshs-03471249

HAL Id: halshs-03471249

<https://shs.hal.science/halshs-03471249>

Submitted on 10 Dec 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.

Re-tracer les invisibilités coloniales. L'art de Brook Andrew en France

par

Arnaud MORVAN* et Barbara GLOWCZEWSKI**

RÉSUMÉ

Artiste conceptuel, Brook Andrew remet en question les récits coloniaux à la lumière de ses ascendances wiradjuri (nation aborigène du sud-est de l'Australie) et celtes. Il intervient depuis plus de vingt ans dans les institutions muséales d'Australie et d'Europe, en détournant les collections et les archives pour faire émerger des récits alternatifs qu'il décrit comme des histoires cachées (hidden history) à visibiliser. À partir d'une analyse de quatre de ses expositions montées en France entre 2013 et 2016, l'article propose d'interroger les processus de déconstruction des savoirs historiques au cœur de sa démarche artistique reconnue internationalement. Il replace la pratique d'Andrew dans l'histoire récente des expositions d'art contemporain extra-européens en France et des recherches artistiques autour des objets ethnographiques. Les perceptions conflictuelles du passé sont analysées comme des assemblages trans-mémoriels qui dépassent l'opposition entre colonisateurs et colonisés et éclairent notre post-colonialité contemporaine.

MOTS-CLÉS : art contemporain, Aborigènes, histoire coloniale, objets ethnographiques, assemblage

ABSTRACT

As a conceptual artist and international curator, Brook Andrew dedicates his work to addressing colonial narratives from the perspective of his mixed Wiradjuri and Celtic heritage. For the last 20 years, his museum interventions re-arrange public collections and archives to create counter-narratives, sometimes described as "hidden histories", allowing a new visibility. Based on the study of four exhibitions held in France in three venues between 2013 and 2016, this article investigates the process of deconstructing historical narratives, a theme at the heart of Andrew's works. It places his practice within the context of non western contemporary art history in France, in relation to the politics of ethnographic objects. This reveals the existence of cross-memorial assemblages, that stretch beyond the simple opposition of coloniser/ colonised.

KEYWORDS: Contemporary art, Australian Indigenous, colonial history, ethnographic objects, assemblage

L'un des chapitres du catalogue rédigé par Anthony Gardner, pour la rétrospective de Brook Andrew à la galerie nationale du Victoria, s'intitule « Assemble/ Assembly/Assemblage ». Gardner cite Judith Butler, auteure importante pour ses écrits sur le genre et les études postcoloniales :

« La question n'est pas que je sois une collection d'identités mais que je suis une assemblée, même une assemblée générale ou un agencement. » (Gardner, 2017 : 91)

Puis, l'essai de Gardner commence par l'évocation d'une conversation avec Brook Andrew après son long séjour en France :

« Au milieu de la conversation avec Brook Andrew en mai 2016, je fus frappé par un nouveau genre de vocabulaire, une manière différente de penser le processus de fabrication de l'art qui semblait entrer dans sa discussion. "C'est une assemblée de l'archive", dit-il, entouré par ses toiles sérigraphiées et ses collages "Je voulais attacher ensemble

* Arnaud Morvan, chercheur affilié au Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS-EHESS-Collège de France) et à l'unité des études autochtones de l'Université de Melbourne, arvan7933@gmail.com

** Barbara Glowczewski, directrice de recherche CNRS, membre du Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS-EHESS-Collège de France), b.glowczewski@college-de-france.fr

des histoires complexes. C'est une assemblée d'histoires".¹ » (Gardner, 2017 : 91)

« Assemblage » est la traduction anglaise du mot français « agencement » tel que défini dans *Capitalisme et schizophrénie* (1972-1980) par Deleuze, philosophe et Guattari, analyste. Leur concept d'agencement insiste sur l'« agency », le pouvoir d'agir de ce qui est assemblé, le pouvoir de transformer en tant que multiplicité, comme une assemblée peut le faire. L'agencement peut être cette multiplicité en chacun de nous, partagée avec d'autres, et tous les acteurs, humains ou non, de notre « milieu ». Un tel réseau rhizomatique traverse chacun avec le pouvoir de faire bouger des identités figées. Cette hétérogénéité de la personne n'est pas simplement individuelle, elle est collective, et pas uniquement parce qu'elle est sociale, mais parce qu'elle a cette profondeur de l'histoire qui nous traverse, même inconsciemment, avec tous les objets qui nous affectent.

Nous allons présenter dans cet article des exemples d'agencements et d'« assemblées » que l'artiste australien Brook Andrew a créés ou présentés en France. L'enjeu pour lui, comme pour beaucoup d'artistes du Sud, tels ceux et celles qu'il a choisi d'inviter en tant que directeur artistique de la 22^e biennale de Sydney en 2020 qu'il a renommée « NIRIN » (« le bord » dans en wiradjuri, la langue de sa mère)², est de questionner les effets contemporains de l'histoire et des archives coloniales. Comment penser selon des perspectives différentes, tout en les juxtaposant pour qu'elles s'éclairent les unes les autres, des histoires traumatiques et leurs horreurs, mais aussi celle de la terre et des déplacements en cours et à venir des exilés chassés ou poussés à partir par les catastrophes, la misère ou les violences de leurs pays respectifs. Le jeu d'associations libres pratiqué par Brook Andrew révèle un niveau conflictuel où les tensions de pouvoir émergent de représentations historiques que l'artiste recadre. En ce sens, son travail artistique est politique, une plongée intuitive et puissante dans les abîmes mentaux de la postcolonialité actuelle.

The photographer and the sitter

En traversant le jardin du musée du quai Branly en 2016, le promeneur était suivi du regard par dix immenses photographies contemporaines d'hommes et de femmes tenant devant eux différentes archives coloniales. Cette étonnante série issue de sa résidence artistique au musée en 2015³ fut intitulée par Brook Andrew *The photographer and the sitter* (le photographe et son modèle) pour questionner l'opposition duale entre le colonisateur et le colonisé en montrant

l'intersubjectivité de leur relation complexe, l'espace liminal d'un héritage mondial.

« Je voulais explorer de manière assez littérale la relation particulière qui se développe entre un photographe et son modèle. Mais je voulais aussi poser la question de nos responsabilités contemporaines et de ce que nous sommes aujourd'hui. Je pense qu'éthiquement et émotionnellement c'est difficile de se glisser dans cet espace entre le photographe et son modèle. En fait je considère ces gens (les photographes coloniaux) comme en train de visiter... Donc le photographe qui demande de prendre une pose, reste debout, c'est un visiteur et l'autre, le photographié, c'est le résident. Les résidents ont le pouvoir, ils sont chez eux. Mais on les fait apparaître comme des étrangers, à cause de l'objectif, la prise de vue [...]. L'idée que j'avais évoquée avec Christine [Barthe, conservatrice de la collection photographique du musée du quai Branly], c'est vraiment de savoir comment on s'insère nous-même aujourd'hui dans ces photos. » (Andrew, 21/05/2016, extrait d'entretien, notre traduction)

Pour préparer cette série, Brook Andrew a sélectionné cent cinquante photographies parmi les dizaines de milliers qui composent la collection du musée. Ces archives ont été, pour la plupart, produites à partir de la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle dans des colonies françaises ou autres pour documenter la vie des populations autochtones, les activités des explorateurs, des missionnaires, des militaires, des anthropologues, etc. Andrew a ensuite interviewé des Français et des Françaises, des étrangers en visite à Paris et deux de ses amis en Australie sur leur propre rapport intime à la colonisation, leur demandant, au terme de la conversation, de choisir parmi une sélection de clichés du musée deux images résonnant avec leurs pensées et leurs sentiments ainsi suscités. Joy Gregory, une artiste britannique dont la famille est originaire des Caraïbes, est cadrée en train de montrer, avec un léger sourire, le tirage papier d'un Mélanésien de dos, comme s'il était en train de la regarder : une forme de complicité se dégage de cette relation trans-temporelle avec cet homme. Un autre assemblage d'Andrew montre Jaime, une jeune femme d'origine indienne et malaisienne, portant une coiffe en couleur, qui tient une petite photographie en noir et blanc d'une jeune autochtone du Darjeeling portant une coiffe similaire. Jaime a choisi cette image en réponse à celles et ceux qui lui demandent souvent si elle est du Darjeeling. D'autres ont privilégié des situations culturelles coloniales. Par exemple, Marcos Moreira, spécialiste brésilien de Derrida, invité en résidence au centre international Les Récollets à Paris en même temps qu'Andrew, avait choisi l'image d'un Africain en écho à l'histoire coloniale de l'esclavage au Brésil et des discriminations que subissent encore aujourd'hui

1. Les termes exactes employés en anglais par Andrew sont les suivants : « *It's an assembly of the archive* » ; « *I wanted to bind complex histories together. It's an assembly of histories* ». Pour une version augmentée, en anglais, de cet article, voir l'essai : A. Morvan et B. Glowczewski (2017).

2. En raison du confinement mis en place durant la pandémie, la biennale a été fermée puis prolongée à sa réouverture tout en permettant des visites virtuelles de ces nombreux lieux d'exposition (<https://www.biennaleofsydney.art/>).

3. Brook Andrew fut l'un des trois lauréats des résidences de photographie 2015 du musée du quai Branly.



PHOTO 1. – *Resident and Visitor*, Brook Andrew, vue d'ensemble, MQB-JC, 2016 (cliché Zannettacci)



PHOTO 2. – « Laurence Vale », série *Resident and Visitor*, Brook Andrew, MQB-JC, 2016 (cliché Zannettacci)

les Noirs comme lui. Laurence Vale, vidéaste française ayant grandi au Maroc, avait quant à elle choisi deux archives montrant des femmes marocaines en train de prendre des photographies. Elle ajouta une photographie familiale de sa mère à côté d'une de ces archives dont la femme, précisa-t-elle à Andrew, lui rappelait sa mère qui avait été photographe aérienne pendant la Seconde Guerre mondiale et vécut au Maroc jusqu'aux années 1960.

La quête d'Andrew est dévouée à l'exploration de la mixité des héritages du monde où nous vivons. Il se concentre sur les espaces individuels et collectifs d'expériences partagées et sur les tensions entre les colonisateurs et les colonisés, notamment ceux qui, vivant dans des nations colonisées, se sont trouvés méprisés. Le but n'est pas de provoquer le public mais plutôt de nous inviter à replacer l'histoire dans une perspective contemporaine. Pour lui « nous sommes tous ensemble cette expérience du colonialisme » (*ibid.*). Andrew est un artiste international, souvent labellisé d'ascendance mixte wiradjuri (Nouvelle-Galles du Sud) et celte, dont l'art plonge dans les questions globales des empires coloniaux, qui d'une manière directe ou indirecte, influencent encore notre présent. Chacune de ses expositions examine la manière dont différents pays et différentes personnes s'identifient à une histoire traumatique, l'acceptent ou la refusent. De telles histoires inspirent toutes les cultures et les géopolitiques et demeurent présentes – de manière visible ou invisible – dans la plupart de nos environnements, urbains ou ruraux : par exemple, par la nourriture produite localement ou importée, les vêtements fabriqués artisanalement ou industriellement, etc.

L'histoire coloniale résonne différemment en chaque personne, qu'elle ait ou non un héritage culturel métissé, et c'est dans cet interstice que s'immisce l'artiste avec sa série de dix portraits *The photographer and the sitter*. Il explore la résonance individuelle de traumas transnationaux, tout en expérimentant des actions cathartiques propres à chaque projet. Il essaie d'identifier la spécificité de la collection photographique du musée du quai Branly, ce qu'il appelle la « culture » de la collection. Curieusement (ou non), en presque

dix ans d'existence des résidences photographiques au musée, Andrew est le premier à travailler directement sur la collection photographique et à intégrer les photos en tant que telles (ou leurs reproductions) dans ses installations. D'autres artistes, tels Samuel Baloji (*Allers et Retours*, 2008) et Fiona Pardington (*Whakaa-hua. The pressure of sunlight falling*, 2008) ont réalisé des œuvres inspirées par les objets ethnographiques et les restes humains des collections mais ne sont pas intervenus sur les photographies. La réappropriation qu'opère Brook Andrew répond d'une manière très créative aux enjeux propres à tous les musées d'ethnographie et d'art dans le monde. *The photographer and the sitter* est une manière subtile de reconnecter le musée du quai Branly à la fois avec les origines de ses collections et avec l'implication contemporaine du musée au regard de l'histoire coloniale.

Andrew et l'histoire coloniale de la France

L'histoire et le mélange culturel de la France ont déclenché l'intérêt de Brook Andrew. Cela inclut son patrimoine colonial et l'impact qu'il a sur le présent, y compris les relations françaises avec des héritages coloniaux de Grande-Bretagne ou d'autres territoires du Pacifique. La plupart des Australiens connaissent l'histoire des Kanak(s) de Nouvelle-Calédonie, archipel du Pacifique encore français avec 28 groupes autochtones différents, et des insulaires des Nouvelles-Hébrides (devenu le Vanuatu, état indépendant depuis 1980) qui furent engagés pour travailler dans les grandes plantations de canne à sucre du Nord Queensland en Australie à la fin du XIX^e siècle. Certains de leurs descendants, devenus des écrivains australiens, ont rapporté cette expérience traumatique. D'autres îles du Pacifique, tel Tahiti, les Marquises et d'autres îles de l'archipel de Polynésie française, ainsi que Wallis-et-Futuna sont toujours françaises malgré une histoire continue de mouvements pour l'indépendance ou l'autonomie. Dans l'Atlantique, Haïti s'est libérée de la colonisation grâce au soulèvement des esclaves pendant la Révolution française (la lutte a duré de 1791 jusqu'à 1804). D'autres îles de la mer

des Caraïbes, la Guadeloupe, la Martinique, Saint-Martin et Saint-Pierre-et-Miquelon sont françaises avec une population créole, descendant de planteurs français, d'esclaves d'Afrique et d'engagés d'Inde, alors que la population amérindienne (Caribe) y a été exterminée ou rendue invisible par les métissages. Les Amérindiens de Guyane française (au nord du Brésil) luttent encore pour leurs droits et ont conçu leur propre drapeau avec le nom de leurs six nations. Leur région s'étend de la côte nord où la France a installé une base spatiale, jusqu'à la forêt amazonienne qu'ils habitent, au côté des Bushinenge (du Surinam) et Noirs-Marrons, nom donné aux esclaves en fuite ayant développé une culture de survie en forêt. La France maintient aussi des départements dans l'Océan indien : l'île comorienne de Mayotte dont les insulaires, africains d'origine, représentent 90 % de la population, et La Réunion, une île volcanique (vide avant la colonisation) qui est peuplée de descendants d'esclaves déportés d'Afrique et de Madagascar, de Marrons libres, ainsi que d'engagés d'Inde mélangés avec la population blanche dite « créole ». À l'instar des Antilles, les langues créoles sont revendiquées comme une identité régionale.

La France a perdu ses colonies asiatiques avec la guerre d'Indochine (1945-1954) et ses colonies en Afrique dans les années 1960. Les colons français se sont violemment opposés au mouvement pour l'indépendance de l'Algérie jusqu'à la guerre (1954-1962), à l'issue de laquelle ils furent forcés de revenir en France, abandonnant tous leurs biens. Certains Algériens qui ont combattu avec l'armée française, contre d'autres Algériens, sont venus vivre en France dans de terribles conditions. Appelés Harkis, ils ont été rejetés tant par des Français et des migrants post-coloniaux d'Algérie. Cette période de l'histoire française a été décrite et analysée par Frantz Fanon (originaire de Martinique, il a vécu en Algérie) dans ses livres *Peaux noires, masques blancs*, 1952 et *Les damnés de la terre*, 1961. En France, la critique de la colonisation et du colonialisme a longtemps été taboue. Les Arabes ou les Kabyles (comme les Berbères, peuples autochtones du Maghreb) ainsi que les Français noirs étaient discriminés et leurs enfants ou petits-enfants le sont encore souvent. Le trauma non résolu d'une histoire cachée mais restée vive est hautement politique. Le sujet déclenche régulièrement des controverses, des conflits et des drames, car il a souvent été étouffé et peine à atteindre le débat public.

Une importante marche de protestation, La marche pour l'égalité et contre le racisme, fut initiée en 1983

par les jeunes d'origine **maghrébine et subsaharienne**⁴, mais les institutions, et certains intellectuels et politiciens français, n'ont ré-investi les discriminations raciales que depuis les émeutes de 2005 provoquées par la mort de deux jeunes Français noirs qui furent électrocutés alors qu'ils fuyaient la police, par peur d'être maltraités faute d'avoir leur carte d'identité sur eux. Un mouvement Afropéen (afro-européen) a émergé après que le gouvernement ait essayé d'affirmer l'aspect positif de la colonisation française. Proposé comme une loi à l'Assemblée nationale, ce biais suscita une réaction massive de débats civiques faisant monter en première ligne les nombreuses organisations noires fédérées dans le CRAN (Conseil représentatif des associations noires de France). Participant du mouvement Afropéen, le CRAN mène un lobby pour la reconnaissance de la contribution noire à la construction de l'histoire française, ce qui inclut la reconnaissance des soldats qui se sont battus pour la France pendant les deux guerres mondiales, tels les tirailleurs du Sénégal ou d'autres pays, ou ont contribué comme écrivains, artistes, ingénieurs, travailleurs, etc. Le célèbre auteur français des *Trois mousquetaires*, Alexandre Dumas, haïtien métissé, n'était jamais présenté comme tel dans les manuels scolaires français jusqu'au scandale d'un film où son rôle fut joué par l'acteur Gérard Depardieu comme si l'écrivain était blanc. La Constitution française définit la République comme « indivisible » et, pour cette raison, revendique de ne pas reconnaître la multiplicité des singularités culturelles et historiques. Le débat est encore brûlant dans certains cercles **français**⁵.

Selon l'historien Pascal Blanchard, commissaire de l'exposition *Exhibitions – L'invention du sauvage* sur les « zoos humains » au musée du quai Branly en 2011, il y a trois raisons à l'invisibilité de l'histoire coloniale française :

« Parler de la colonisation, c'est interroger la République sur ses pratiques, sur l'idée qu'elle a pu un moment considérer que les hommes n'étaient pas égaux au sein même de l'édifice républicain. Ensuite, nous sommes dans un pays où il y a encore des millions de personnes issues de cette histoire, d'un côté les pieds noirs, de l'autre les harkis, mais aussi les enfants issus de l'immigration postcoloniale algérienne, sénégalaise... Il nous reste aussi des 'confettis' que l'on appelle les vieilles colonies, la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion. Enfin, nous sommes dans un pays, le pays des musées, où nous n'avons pas un musée dédié à l'histoire coloniale pour enseigner, parler, transmettre une histoire pacifiée et des mémoires apaisées. Conclusion : soixante ans après les indépendances, nous sommes encore dans quelque chose

4. La marche fut suivie par la création de l'association sos Racisme en 1984, puis d'autres mouvements de luttes contre les discriminations raciales et les violences policières, notamment à la suite de la mort de Malik Oussekiine en 1986, jeune étudiant français d'origine algérienne tué par les forces de l'ordre en marge d'une manifestation.

5. Pendant la campagne présidentielle de 2017, lors d'un entretien télévisé à Alger, le jeune candidat Emmanuel Macron, affirma que « la colonisation était un crime contre l'humanité », déclaration qui provoqua une grande controverse et l'obligea à se rétracter. Son opposant du parti Les Républicains, François Fillon, définit la colonisation française comme « un partage de la culture française avec le monde ». E. Macron, élu président, répondit à l'immense mouvement social qui avait explosé en Guyane française deux mois avant, en appelant « île » ce département français du continent sud-américain qui se déploie de la côte dans la forêt amazonienne. Le manque d'informations sur l'histoire coloniale et sa géographie dans les programmes scolaires sont trop souvent responsables de telles erreurs et confusions en France.



PHOTO 3. – *Forgotten Trophies*, Brook Andrew, vue d'installation, musée d'Aquitaine, 2013 (cliché Andrew)

de l'ordre du tectonique, du violent et du politique.» (Richard, 2017)

L'objet ethnographique comme *ready-made*

La pratique de Brook Andrew est nourrie de celle d'artistes tels que Fred Wilson et Andrea Fraser aux États-Unis⁶ ou encore Christian Boltanski et Annette Messager en France, pour lesquels le musée en lui-même - comme pratique et système de savoir - est devenu un matériau artistique en soi. Pour Andrew, le musée d'ethnographie est une métonymie du passé colonial, matérialisé dans l'objet ethnographique. Le terme « objets ethnographiques » est apparu au début du XIX^e siècle et fut défini par le géographe français Edmet-François Jomard (1777-1862) comme un rassemblement d'artefacts « ethno-géographiques propres à éclaircir 'les mœurs et les usages' des nations et des peuplades non connues, provenant de tout le globe à l'exception de l'Europe civilisée » (Jomard, 1831, in Grognet, 2005 : 50). Plus tard, Marcel Mauss redéfinit l'objet ethnographique comme un témoignage scientifique, une cristallisation des fondements immatériels d'une culture particulière. La distinction ontologique entre l'Europe et le reste du monde est essentielle dans le développement de l'anthropologie du XIX^e siècle et le projet colonial jusqu'à sa remise en question par les colonisés, certains artistes et courants des sciences humaines. Pour Andrew, l'objet ethnographique est un élément clef pour déconstruire l'héritage colonial et ainsi libérer les collections extra-européennes des catégorisations occidentales.

En 2013, Brook Andrew fut invité en résidence d'artiste à Bordeaux par le musée d'Aquitaine, dans le cadre de l'exposition *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène (Vivid Memories. An Aboriginal Art History)* sous le commissariat d'Arnaud Morvan et



PHOTOS 4. – *Forgotten Trophies*, Brook Andrew, musée d'Aquitaine, 2013 : a vitrine 1 ; b : vitrine 2 ; c : vitrin 3, d : vitrine 4 (clichés Andrew)

Paul Matharan. Le musée d'Aquitaine est le musée historique de la ville de Bordeaux qui conserve des collections archéologiques, historiques et ethnographiques⁷. En 2009, il fut le premier musée français à consacrer une salle permanente à l'histoire de l'esclavage, exposition qui est toujours en place. Avec Nantes et La Rochelle, Bordeaux était l'un des principaux ports impliqués dans le commerce triangulaire au XVIII^e siècle. Une part importante de la richesse de la ville s'est construite directement ou indirectement grâce au trafic d'esclaves et cette histoire est toujours taboue par bien des aspects.

L'exposition *Mémoires vives* rassemblait environ 180 objets et œuvres d'art issues de diverses collections publiques et privées françaises ou australiennes (dont celles du musée du quai Branly et du Melbourne Museum). Le projet visait à reconsidérer l'histoire de l'art aborigène australien en confrontant des objets ethnographiques anciens (de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle) à des œuvres d'art contemporains (aborigènes et non aborigènes) en présentant, non seulement les ruptures et les continuités, mais aussi des temporalités non linéaires présentes dans les différentes œuvres et quelques collaborations entre artistes aborigènes et non aborigènes. Cela permit au public d'appréhender sa propre histoire de l'art en dehors du cadre universitaire eurocentré.

6. Fred Wilson et Andrea Fraser sont deux artistes américains parmi les premiers à avoir investi les collections de musée comme lieu d'intervention artistique dans les années 1990, en interrogeant notamment la dimension coloniale de ces institutions.

7. Le bâtiment abritait à l'origine l'Université de littérature où Durkheim, père de la sociologie et de l'anthropologie françaises, a conçu son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) presque entièrement fondé sur l'étude du totémisme australien d'après l'ethnographie des Arrenrte (Aranda/Arunta) de Spencer and Gillen, *Natives Tribes of Central Australia*, Macmillan, Londres, 1899.

Brook Andrew fut invité pour une résidence de quatre semaines dans le musée afin de créer des installations à l'intérieur du parcours d'exposition et dans le hall d'entrée. Une partie de sa recherche consistait à explorer les réserves du musée pour y dénicher des objets inattendus, issus des collections archéologiques, des ethnographies locales ou d'arts non occidentaux. Il utilisa aussi plusieurs cabinets de verre pour remettre en scène les objets trouvés et créer ses propres vitrines de musées dans le hall d'entrée. L'œuvre intitulée *Trophées oubliés* (*Forgotten trophies*) proposait une contre-narration, une lecture alternative de la manière dont le musée représente les objets et les cultures, dans le contexte d'une exposition d'art non occidental. Aucun objet présenté dans les vitrines n'était issu des collections australiennes comme l'explique l'artiste :

« Mon travail n'est pas identitaire, il s'intéresse plutôt à la façon dont le regard se retourne sur lui-même, comment chacun est habitué à regarder les choses d'une certaine façon, et porte ensuite un regard différent sur une situation particulière. Par exemple, l'encadrement de livres rares ou d'images avec des néons remet en scène non seulement les objets matériels, mais aussi la manière dont le regard se pose sur eux, en faisant apparaître quelque chose d'autre qu'une voix ou une histoire dominante. » (Morvan, 2013 : 105)

L'installation *Trophées oubliés* dans le hall d'entrée du musée d'Aquitaine comprenait quatre grandes vitrines verticales et, entre elles, deux amas de chaises de théâtre en partie retournées. Dans la première vitrine, deux statues étaient disposées dos à dos : un buste en plâtre d'Athéna, déesse de la guerre, de l'artisanat et de la raison pratique, tournait le dos à une statuette en bois aux longs cheveux, à la poitrine et au postérieur proéminents de style africain non identifié. Dominant cette scène depuis l'étagère du haut transparente, un crâne humain était posé sur une photographie ancienne d'un homme porteur d'une « déformation toulousaine », tradition rurale française qui allongeait artificiellement le crâne des bébés dès leur plus jeune âge. La bande dessinée *Les Passagers du vent* (1988), fiction sur l'esclavage, leur tenait compagnie. Les relations entretenues par les différents résidents de la vitrine peuvent être lues de multiples façons. La juxtaposition d'Athéna, modèle naturaliste de la sculpture classique et de la représentation africaine plus sensuelle et abstraite d'une femme indiquait clairement qu'Andrew visait à soulever des questions de hiérarchies de standards esthétiques entre les cultures occidentales et non occidentales. Le crâne posé sur la photographie introduisait l'idée que les techniques de déformation osseuse (d'apparence « barbare ») étaient utilisées dans différentes régions d'Europe. Par cette juxtaposition de trois représentations culturelles de la beauté, Andrew proposait un assemblage qui rendait palpable la relativité des critères esthétiques.

Le visage en plâtre blanc d'Athéna avait été strié de lignes coulant de ses yeux recouverts de peinture noire



PHOTO 5. – *Anatomie de la mémoire du corps : au-delà de la Tasmanie*, Brook Andrew, vue d'installation, galerie Nathalie Obadia, Paris, 2013 (cliché Galerie Obadia)

par des étudiants français en 1968 dans un geste de renversement des valeurs culturelles (« il est interdit d'interdire »), alors que la sculpture africaine muséographiée a quitté son usage dans son contexte rituel d'origine pour être transformée en une « curiosité », un artefact ethnographique et, finalement, un objet esthétique de « l'art nègre ». La mort et les cycles de vie des objets étaient suggérés par la présence du crâne, qui invitait aussi à une inversion de valeurs entre « le primitif » et « le civilisé ». Cette inversion de la narration incluait la déformation de la tête par l'élongation forcée qui était pratiquée dans la France rurale jusqu'à la fin du XIX^e siècle, une forme qui évoquait aussi celle du casque d'Athéna. La bande dessinée exposée dans la vitrine suggérait que tout cela était une fantaisie, un récit imaginaire et romantisé de l'esclavage dit d'un point de vue contemporain.

L'échappée des classifications muséales était aussi le sujet de la vitrine opposée montrant un buste sculpté de style gréco-romain, placé dans une boîte en plastique et enveloppé de papier bulle. L'étagère supérieure accueillait une paire de chaînes d'esclaves, un fragment de pierre de taille (de construction romaine) de Bordeaux et une bande dessinée érotique et d'action montrant un homme noir armé d'un pistolet, enlaçant une jeune femme blonde à demi-nue. Le buste avait été trouvé par Andrew dans la même boîte et position que celles visibles dans l'exposition. Il était caché dans un coin de la réserve du musée et Andrew décida de l'exposer ainsi, sans aucune modification. L'homme semblait vouloir essayer de s'extraire de sa boîte, tentative ratée d'échapper à sa condition muséale. La dialectique entre libération et captivité était renforcée par la présence des chaînes d'esclaves et des personnages noir et blanc de BD, tous deux prisonniers de leurs stéréotypes comme homme noir dangereux et femme blonde sexy.

La troisième vitrine montrait un autre processus d'inversion. Andrew avait trouvé dans les réserves du musée une ruche landaise traditionnelle en terre. La ruche, de facture assez rudimentaire, était constituée d'une armature conique en bois recouverte d'une épaisse couche de terre et percée d'une ouverture circulaire sur sa partie supérieure, évoquant un œil cyclopéen. Dans la vitrine, la ruche était surmontée

d'un casque colonial du Congo belge, qui lui conférait un aspect presque humanoïde : une créature monstrueuse entre le Cyclope et le *bola* africain, un fétiche sans forme créé pour la sorcellerie. C'était la simple addition du casque colonial qui créait cette créature borgne – le monstre créé par le colonial, ou plutôt l'illusion du monstre. Une bande dessinée intitulée *Zoulouland* (2000) avait inspiré le sous-titre de cette installation. Au bas de la vitrine se trouvait un triptyque avec un masque d'initiation diola (de Casamance au Sénégal) à cornes qui vise à couvrir le nez, les yeux et le crâne, un fragment de statuaire grecque montrant la partie supérieure d'un visage déformé et un *damaru*, tambour tibétain composé de deux demi-crânes soudés ensemble (en forme de sablier). L'idée d'une inversion du dispositif muséal générateur d'altérité **est ici partout présente, le regard se retourne sur lui-même.**

La dernière vitrine offrait la torsion finale de l'installation. Elle contenait un porte-bouteilles issu de la collection d'objets vinicoles du musée, un fuseau avec une pelote de laine, une boîte de photographies historiques des archives du musée et la bande dessinée *Terroriste* de Jean-Claude Bartoll (2007). Les photographies anciennes disséminées sur l'étagère inférieure, dont certaines montraient des Polynésiens participant à une cérémonie traditionnelle, donnaient l'impression de vouloir s'échapper de leur boîte et quitter leur assignation scientifique. La pièce centrale de l'installation restait l'imposant porte bouteille, référence littéraire au fameux *Porte bouteilles*, premier *ready-made* de Marcel Duchamp réalisé en 1914. Tout le dispositif se référait aussi à l'instrumentalisation d'objets magiques aborigènes : le porte-bouteilles évoque la forme de certaines coiffes masculines du désert central australien, le fuseau suggère l'« os pointeur » utilisé par les justiciers aborigènes pour punir magiquement, de tels objets rituels sont considérés comme suspects par les autorités australiennes.

Si le *ready-made* peut se définir comme un objet de la vie courante arbitrairement promu au rang d'œuvre d'art par la simple volonté de l'artiste, de même, les objets culturels autochtones deviennent ethnographiques par le simple fait d'avoir été collectés par des ethnographes, des explorateurs ou des missionnaires occidentaux. L'anthropologue Barbara Kirshenblatt-Gimblett les définit ainsi :

« les objets ethnographiques sont les objets de l'ethnographie. Ce sont des artefacts créés par des ethnographes. De tels objets deviennent ethnographiques par le simple fait d'être définis, fractionnés, détachés et déplacés par les ethnographes. » (Kirshenblatt-Gimblett, 1998 : 17)

En utilisant cette référence finale au porte-bouteilles, Andrew redéfinit les objets ethnographiques de musée comme des *ready-made* coloniaux et la vitrine comme une scène de théâtre qui met en scène un fantôme occidental sur l'altérité exotique. L'installation révèle les manipulations à l'œuvre dans ce processus, juxtapositions, inversions et falsifications

et retourne le regard colonial sur lui-même en ouvrant la possibilité d'histoires alternatives. Comme dans la série *The photographer and the sitter* du musée du quai Branly, on retrouve la volonté de contourner l'opposition frontale entre le colonisateur et le colonisé. Les juxtapositions sont toujours insérées dans un réseau d'objets pour créer une triangulation temporelle dont au moins un élément possède un statut contemporain.

L'objet ethnographique est particulièrement efficace comme support historique et mémoriel car il fonctionne comme un indice (au sens du sémiologue Charles Peirce : une trace matérielle incorporant une mémoire. Cette mémoire de l'objet est complexe : elle englobe, d'un côté, l'histoire de la société d'origine de l'objet (du fabricant, de l'utilisateur, du propriétaire local) et, de l'autre, l'histoire des collecteurs et des sociétés d'accueil des objets en général. La troisième dimension est la mémoire intersubjective des spectateurs contemporains qui ré-agencent ces traces matérielles en fonction de leurs propres passés. C'est dans ce troisième espace qu'agissent les œuvres de Brook Andrew.

Présence et invisibilité d'un art post-colonial en France

Les premiers détournements politiques d'objets ethnographiques remontent en France à l'appropriation d'œuvres africaines et océaniques par les surréalistes dans les années 1930. Déjà présentes dans les ateliers d'artistes, des pièces océaniques furent exposées dès 1919 à Paris, dans les galeries de Paul Guillaume, à la galerie surréaliste et chez Charles Ratton. À la suite des expérimentations dadaïstes et influencés par la théorie freudienne du rêve et certains textes de Carl Einstein, des artistes et poètes comme André Breton, Man Ray, Guillaume Apollinaire et Paul Éluard furent les premiers à interpréter les objets extra-européens comme une matérialisation des pulsions inconscientes, proche d'une forme d'écriture mentale ou de psychologie naturaliste (Peltier, 1979 ; Tythacott, 1999).

Ces objets étaient aussi utilisés dans des jeux de détournement culturel, notamment en 1936 dans l'exposition *Objets surréalistes* (à la galerie Charles Ratton), où plusieurs masques et sculptures océaniques étaient juxtaposés à des objets trouvés, des *ready-made* et des objets mathématiques, dans le but de déconstruire les catégories artistiques de l'époque. Ce type d'association se retrouve en 1931 à la *Contre-exposition coloniale* (aussi intitulée *La vérité sur les colonies*), acte fondateur de la critique artistique de la colonisation, coorganisée par Louis Aragon, Paul Éluard et André Thirion à l'ancien Pavillon des Soviets pendant l'exposition coloniale de Paris. L'exposition montrait dans deux pièces distinctes des sculptures rituelles africaines et océaniques au rez-de-chaussée, et des figures saint-sulpiciennes en plâtre étiquetées « fétiches chrétiens » à l'étage. L'exposition visait, d'une part, à protester

contre la destruction en cours des objets de cultes par les missionnaires et l'administration coloniale et, d'autre part, à inverser la hiérarchie esthétique entre des œuvres religieuses occidentales et non occidentales (voir Palermo, 2009 et Clifford, 1996). Par ce geste, les surréalistes initièrent les premières formes d'installations comme pratique artistique et firent entrer l'art dans les débats de la décolonisation de l'époque et dans les réflexions postcoloniales à venir. Plus que les cubistes et les dadaïstes, l'intérêt surréaliste pour les arts africains et océaniques reposait sur une tentative de décentrement, y compris au niveau psychique, visant à adopter la perspective des artistes indigènes. Bien sûr cette démarche traduisait souvent un primitivisme et une méconnaissance manifeste des cultures en question, mais l'idée d'une inversion de perspectives partagée par le surréalisme et l'ethnographie se retrouva plus tard au centre des travaux d'éminents représentants des théories postcoloniales tels qu'Edward Saïd (2003), Homi Bhabha (2004) ou Dipesh Chakrabarty (2000) dans leurs tentatives de provincialiser les cultures occidentales.

Le deuxième événement majeur de la rencontre [inter-culturelle](#) en art eut lieu beaucoup plus tard, lorsque les premiers artistes autochtones indépendants sont venus en France participer aux grandes manifestations d'art à partir des années 1980. Ces artistes, particulièrement ceux d'Australie, ont nourri le débat postcolonial dans le monde entier mais leur popularité en France eut une influence cruciale sur la muséologie française. L'art du Désert de l'Ouest de Papunya fut exposé pour la première fois en 1983 à l'ambassade d'Australie en même temps que le grand Festival d'Automne à Paris consacré cette année-là à l'Australie. L'exposition principale *L'Australie. Du rêve et du réel* fut accueillie au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Parmi les artistes d'art contemporain australiens étaient invités douze hommes Warlpiri de Lajamanu en Australie centrale pour créer une peinture sur sable de quinze mètres de long avec un motif sacré relié à deux sites dans le Désert Tanami, l'un étant Jurntu pour le *Dreaming* (Rêve) du Python *pirntina*. Un long texte très documenté expliquait dans le catalogue tout le processus des *Dreamings*, leur cartographie et les rituels associés. Près de la peinture au sol se trouvait un petit cabinet fermé prévu pour deux ou trois personnes où était diffusée une vidéo d'un rituel effectué à Lajamanu par deux hommes entièrement couverts de coton sauvage peint à l'ocre avec des motifs de *Dreamings* : ils dansaient sur une petite peinture au sol aussi faite avec du coton ou du duvet d'oiseau comme cela se fait lors des initiations warlpiri en Australie Centrale. Les douze Warlpiri furent aussi invités à danser un rituel qui fut rêvé par Janjiya Liddy Nakamarra, en relation avec l'expulsion de leurs terres et leur sédentarisation forcée dans la réserve de Hooker Creek, dans les années 1950.

Cette danse rituelle, Jurntu *purlapa*, fut interprétée aux Bouffes du Nord, le théâtre parisien du célèbre metteur en scène d'*avant-garde*, Peter Brook. La présence des Warlpiri et leur fresque qui recouvrait le sol de la salle de l'ARC au musée d'Art moderne fut un choc pour les media, marquant un tournant dans l'histoire de l'art : des pratiques rituelles autochtones étaient devenues partie prenante d'un événement d'art contemporain (Glowczewski, 2016).

Les relations entre l'art, l'hybridité et l'authenticité occupèrent une place prépondérante dans les débats entourant l'exposition *Magiciens de la Terre* de 1989, un événement qui fut une pierre angulaire de l'histoire de l'art international, qui pour beaucoup d'artistes marqua l'émergence de l'art postcolonial. L'exposition organisée par Jean-Hubert Martin (alors directeur du musée national d'Art moderne) prit place à la Grande Halle de La Villette et au Centre Georges Pompidou et fut interprétée par certains commentateurs comme une réponse à l'exposition "*Primitivism*" in 20th Century Art du MOMA en 1985 à New York, l'art extra-occidental était considéré comme la source figée de l'art moderne. *Magiciens de la Terre* rassembla cinquante artistes occidentaux et cinquante artistes non occidentaux, tous considérés comme faisant de l'art contemporain. Le titre « Magiciens » était une référence au livre d'André Breton (1957) sur l'histoire occidentale et non occidentale, visant à casser les catégories d'art contemporain international et des « arts primitifs ». Jean Hubert Martin ne sélectionna aucun artiste des écoles modernistes de Dakar, Lagos ou Abidjan ni les artistes conceptuels émergents de la scène africaine, alors considérés comme trop « influencés » par l'histoire de l'art occidental. Il préféra choisir des artistes travaillant aux marges du monde de l'art, à partir de leurs propres traditions souvent anciennes, parfois proche d'un art rituel.

Cependant, cette démarcation par rapport aux artistes « reconnus » ne s'appliqua qu'aux artistes non occidentaux, tous les participants Européens et Américains étant des praticiens reconnus. Ces critères produisirent un double standard. L'exposition semblait sous certains aspects déplacer l'ancien primitivisme (séparation entre les modernes et leurs sources primitives) vers une nouvelle séparation entre artistes contemporains occidentaux et leurs homologues extra-européens essentiellement [choisis pour leurs pratiques proches de l'art rituel](#). Cette division instituée dans la réception française des formes d'art non occidentales conduisit au rejet d'une grande partie de l'art [autochtone urbain](#)⁸. L'historien de l'art Joaquín Barriendos a décrit un « effet magiciens » consistant à amener simultanément l'art non-occidental (ou du moins un de ses aspects) sur la scène artistique contemporaine tout en participant à sa marginalisation à long terme dans le monde de l'art (Barriendos, 2014). Cette mise à l'écart s'applique à certains

8. Les politiques d'acquisitions et les programmes d'expositions des musées français reflètent cette séparation. Par exemple, les œuvres produites par les artistes non occidentaux présents à *Magiciens de la Terre* ne furent pas conservées au musée national d'Art moderne qui avait organisé l'événement mais furent transférées au musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, plus orienté vers l'ethnographie, maintenant la distinction que l'exposition visait justement à abolir.

artistes qui paraissent trop proches des standards occidentaux, souvent considérés trop urbains, trop conceptuels ou en dialogue avec les débats théoriques internationaux, bref pas assez africains, aborigènes ou indiens. Une seconde marginalisation concerne les artistes tels ceux sélectionnés pour *Magiciens de la Terre* qui travaillent à partir de leur propre culture, parfois performant dans le domaine rituel, mais néanmoins en rupture avec leurs traditions. La nature hybride et résolument contemporaine de leur travail n'a jamais vraiment été reconnue sur la scène de l'art contemporain à égalité avec leurs homologues occidentaux⁹. Leurs œuvres, même d'apparence traditionnelle, entretenaient certes un dialogue formel avec des sources anciennes mais introduisaient des mutations qui les rendaient profondément novatrices.

Par exemple, bien que la peinture sur sol de douze mètres réalisée par Paddy Japaljarri Stewart et cinq autres Warlpiri de la communauté de Yuendumu réalisée à la Grande halle de la Villette ne fut pas produite avec du sable australien dans un contexte rituel, elle conservait néanmoins intacte sa fonction de connexion spirituelle avec des sites ancestraux spécifiques. Les motifs reproduits à Paris reflétaient la richesse du mouvement artistique aborigène du désert occidental, reposant sur une forme de cartographie territoriale. Des peintures sur toile, issues de ce mouvement, furent produites devant les tribunaux australiens comme preuves de connexions continues à certains sites sacrés dans le cadre de revendications foncières autochtones. Ignorant ce contexte, plusieurs critiques d'art jugèrent l'installation « inauthentique », faussement traditionaliste (Dagen, 19/05/1989 : 28). L'installation était une œuvre postcoloniale hybride, tout à fait légitime culturellement du point de vue des Warlpiri. Toutefois, le dialogue interculturel recherché par le curateur en combinant le cercle de boue de Richard Long (*land art*) sur le mur au-dessus de la peinture au sol des Warlpiri ne relevait pas d'une analogie pertinente pour ces derniers¹⁰. En revanche pour les Warlpiri, les peintures en sable colorés des Navajo et des Mandala tibétains répondaient le mieux au titre de l'exposition « Magiciens de la terre » car ces œuvres étaient réalisées sur le sol, comme leur fresque (comm. pers. des Warlpiri à Barbara Glowczewski, 1989).

En réponse à ces débats, de nouvelles manifestations artistiques virent le jour, dans les années 1990, particulièrement en Afrique, pour présenter d'autres scènes artistiques en lien avec le monde de l'art global : biennale de Dakar (1990, 1992), biennale de la photographie de Bamako (1994 qui continue : la douzième édition a eu lieu en 2019), biennale de Johannesburg (1995, 1997). Les Biennales plus an-

ciennes du Caire, d'Istanbul ou de La Havane participèrent à ce renouvellement. En France, *La Revue noire* (1991-2001), créée à Paris par le poète et curateur Simon Njami (avec Jean-Loup Pivin et d'autres), explorait les orientations cosmopolites et urbaines de l'art africain et ses liens avec la diaspora. Pourtant, malgré la large diffusion des idées postcoloniales dans le champ de l'art international, son introduction en France resta très limitée entre 1990 et 2005.

À Paris, Jean-Hubert Martin, alors nouvellement engagé comme directeur du musée national des Arts africains et océaniques (MNAAO), poursuivit en 1995 la politique d'inclusion des arts autochtones contemporains (telles les peintures acryliques aborigènes du désert achetées par Roger Boulay au début des années 1990) dans les expositions et le programme d'acquisition de ce musée d'art qui valorisait l'ethnographie ancienne. En 1996, la conférence « Postcolonialisme : décentrement, déplacement, dissémination » fut organisée par le poète Abdelwahab Meddeb en collaboration avec le MNAAO. Le tournant du XXI^e siècle vit l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes contemporains, souvent avec des origines culturelles plurielles, notamment sur la scène parisienne avec Zineb Sedira, Kader Attia, Adel Abdessamed ou Mounir Fatmi. La plupart de leurs travaux considéraient attentivement les effets actuels de la colonisation de l'Afrique du nord par la France, mais restaient encore isolés du développement international de l'art postcolonial. En 2000, les questions de la nature politique de l'art des relations interculturelles étaient au centre de certaines œuvres présentées à la Biennale de Lyon *Partage d'Exotisme*, organisée par Thierry Raspail et Jean Hubert Martin, comme une suite de *Magiciens de la Terre*, mais échouaient à dépasser un paradigme universalisant¹¹.

En Suisse et en Belgique, deux expositions remarquables tentèrent de déconstruire les agencités coloniales et postcoloniales en montrant comment les objets ethnographiques matérialisaient le processus de fabrication de l'altérité exotique : *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers* au musée Tervuren en 2000 et *Le Musée cannibale* au musée Ethnographique de Neuchâtel en 2002. À Paris, les arts dits « premiers » entrèrent au Pavillon des Sessions du musée du Louvre en 1996, préfiguration du futur musée du quai Branly sous l'initiative du collectionneur et marchand Jacques Kerchache. C'est essentiellement sous le prisme de l'esthétique que les objets furent présentés au Louvre avec peu d'éléments disponibles pour comprendre les histoires locales de l'art, leur esthétique et leurs liens avec d'autres traditions occidentales et non occidentales. Cette direction sera suivie pendant l'élaboration du

9. Jean Hubert Martin a dû quitter son poste de directeur du musée national d'Art moderne peu après.

10. D'après Frank Bronson Jakamarra Nelson (1990 : 16), l'un des artistes warlpiri : « Au début, on pensait que cet Anglais s'amusa un peu sur ce mur. Et puis, il a fait ce Rêve Soleil (son Jukurrpa) [...] [à propos des artistes occidentaux] ce qu'ils font à l'air vraiment différent. Il est difficile de comprendre seulement à partir d'une image. Ces œuvres semblent parfois manquer d'esprit ».

11. Tracey Moffatt avait refusé de participer à la Biennale pour ne pas être présentée en tant qu'« artiste aborigène » malgré la volonte manifeste des commissaires de dépasser les assignements identitaires. Moffatt présenta une rétrospective de ses œuvres au Centre européen de la photographie à Paris (1998) abordant les questions raciales, l'esclavage moderne et la postcolonialité.

musée du quai Branly et de son projet scientifique et scénographique entre 1998 et 2006.

En 2004 cependant, l'exposition *Africa Remix* montée par Simon Njami, Jean-Hubert Martin et Marie-Laure Bernadac au Centre Georges Pompidou fut la première grande exposition d'art africain contemporain à Paris depuis les années 1970, présentant une sélection de cinquante artistes africains travaillant en Afrique et dans le monde entier. Des peintres, photographes, plasticiens, traitaient de problématiques contemporaines liées à la guerre, la violence, la vie urbaine, la globalisation, le rapport à la terre mais n'abordaient qu'en filigrane l'histoire de l'art africain et les questions coloniales et postcoloniales. L'exposition présentait un nouveau paysage de l'art africain contemporain, sans attaches exclusives au continent africain ni figure centrale européenne (Njami, 2005).

D'après les historiens de l'art, Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont, qui ont étudié l'impact des théories postcoloniales dans le champ de l'art contemporain, l'année 2005 et les émeutes des banlieues parisiennes marquent un tournant en France, avec la création de plusieurs associations revendiquant leur histoire coloniale et dénonçant les discriminations raciales (comme le Conseil représentatif des associations noires de France (CRAN) ou le Parti des Indigènes de la République) et l'intensification des recherches universitaires dans le champ de l'art et de la globalisation. La nouvelle attention portée à ces questions a produit une requalification du débat français sur l'altérité et l'authenticité vers des questions d'enchevêtrement des relations transculturelles (Chérel et Dumont, 2016 : 15).

En 2012, la triennale *Intense proximité*, coorganisée par Okwui Enweso (avec Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum et d'autres) au Palais de Tokyo à Paris, fut le premier événement artistique de grande envergure à se placer clairement dans le champ des réflexions postcoloniales. L'exposition interrogeait la poétique de l'**ethnographie**¹², les savoirs coloniaux, l'archive et les expérimentations d'écriture et de fiction par les narrations de l'altérité (Foster, 1995 : 5). Le rapport à l'ethnographie très présent dans le catalogue et dans l'exposition de documents d'archives au Palais fut assez peu repris par les artistes sélectionnés dans la Triennale. La plupart, établis internationalement, sont régulièrement montrés dans des biennales. La dimension transnationale « post-identitaire », recherchée par Enweso, eut pour effet de négliger un peu les scènes et spécificités locales, à Paris ou ailleurs. Une conférence internationale se tenait simultanément au musée national d'art moderne et au musée du quai Branly et bénéficia d'une large couverture médiatique. Une nouvelle génération d'artistes comme Mathieu Abonnenc, Myriam Mihindou,

Mohammed Bourouissa ou Patrick Bernier commençait à s'approprier l'histoire de la colonisation et Kader Attia recevait alors une reconnaissance internationale pour son travail sur les objets ethnographiques et la guerre (Attia, 2013). Ces artistes, qui travaillent souvent sur les appropriations coloniales et postcoloniales, ont parfois été critiqués pour reproduire eux-mêmes ce type d'appropriation dans leurs œuvres, par exemple l'utilisation des masques d'Afrique de l'Ouest par Attia dans *the Repair* (Derlon et Monique Jeudy-Ballini, 2015 : 77-94).

Malgré ces développements récents, les questions coloniales restent à la marge de la plupart des institutions d'art françaises : une situation, héritée des *Magiciens de la terre*, qui révèle l'ambivalence du monde de l'art à l'égard des arts contemporains non occidentaux. L'histoire du musée du quai Branly offre un exemple significatif de telles limitations.

Amnésie coloniale au musée du quai Branly ?

Le musée du quai Branly fut établi en 1998 (avant son ouverture en 2006) pour montrer des objets sélectionnés pour leurs qualités esthétiques parmi les collections africaines, américaines, asiatiques et pacifiques du musée de l'Homme et celles du musée national des Arts africains et océaniques (MNAAO), ancien musée de la France d'Outre-Mer, surnommé musée des Colonies depuis sa construction pour l'Exposition coloniale de 1931. Au rang des diverses critiques qui ont accompagné le projet, la géographie coloniale des collections fut débattue car, malgré la forte présence des arts et artisanats européens au musée de l'Homme, ces collections européennes furent exclues du transfert au quai Branly. Un autre problème fut que l'art contemporain non occidental n'était pas inclus dans l'exposition permanente, à l'exception remarquable des peintures aborigènes d'Australie sur écorce des années 1960 (de la collection Karel Kupka : David Malangi, Dawidi, Yirawala) et sur toile du désert de l'Ouest (essentiellement de Papunya et de Yuendumu : Mick Namerari Tjapaltjari, Maggie Napangardi Watson, Jeannie Nungarrayi Egan) ainsi que deux installations temporaires : l'une de Romuald Asoulé (*La bouche du Roi*) du Bénin et l'autre de Trinh T. Minh-Ha, vidéaste théoricienne postcoloniale vietnamienne (*L'Autre marche* 2006 – 2009 [*The Other Walk*]).

Le musée du quai Branly devait initialement s'appeler musée des « Arts Premiers ». Cette proposition fut très controversée pour différentes raisons. L'un des arguments refusait l'utilisation du terme « premier » (différent de « primitif ») qui reconnaît les peuples autochtones (*Indigenious*) comme les pre-

12. Enweso explique sa démarche liée à la dialectique du regard ethnographique : « Intense Proximité aborde une forme de poétique de l'ethnographie et non l'ethnographie elle-même. En vérité, je voulais assurer le commissariat de cette exposition non seulement pour le défi qu'un tel événement représente mais aussi pour l'occasion qu'il m'était donnée de relire le chef d'œuvre de Lévi-Strauss *Tristes tropiques*, monument du récit de voyage. Le livre d'Arjun Appadurai *Fear of Small Numbers* montre que l'ethnographie est une manière de regarder mais aussi d'être regardé, cela fait aussi partie de cette poétique. Cela montre qu'à l'intérieur des frontières de l'ethnographie, nous avons ce que j'appellerai une co-découverte constante, et pas seulement une découverte. » (Khazam, 2015).

miers peuples ou premières nations (*First Nations*), ce qui était loin d'être reconnu au musée et dans les cercles de collectionneurs. Le musée fut donc nommé « quai Branly », du nom du quai de la Seine où il fut construit par l'architecte français Jean Nouvel, dans un jardin conçu par le paysagiste Gilles Clément près de la tour Eiffel. La plupart des musées à Paris, y compris le Louvre, porte un nom de lieu.

En 2002, alors qu'il concevait l'architecture du musée du quai Branly, Jean Nouvel décida d'intégrer les œuvres de huit artistes aborigènes australiens contemporains dans les murs et le plafond du bâtiment administratif. Le projet, co-financé par les gouvernements français et australiens, fut développé par l'architecte australien Peter Lonergan, les curatrices aborigènes Hetti Perkins et Brenda Croft, avec l'assistance du conservateur général, chargé des collections océaniques du musée, Philippe Peltier. Le projet était conçu comme une reconnaissance artistique des cultures autochtones d'Australie et insistait sur l'aspect contemporain de l'art aborigène. Les artistes sélectionnés étaient quatre hommes et quatre femmes de différentes régions : Tommy Watson and Ningura Napurrula du Désert de l'Ouest, John Mawurndjul et Gulumbu Yunupingu de Terre d'Arnhem, Paddy Bedford et Lena Nyadbi du Kimberley, Michael Riley du South-East et Judy Watson du Queensland. Leurs œuvres d'origine, réalisées à petite échelle, furent projetées pour être adaptées aux murs, plafonds et parois en verre du bâtiment. Lorsque Gulumbu Yunupingu vint à l'inauguration pour participer avec d'autres à la cérémonie de fumigation élaborée par la délégation de danseurs et artistes aborigènes d'Australie, elle fut très émue de voir les lumières scintillantes de la tour Eiffel se refléter sur ses motifs du *Dreaming Etoiles* à travers les baies en verre du bâtiment (De Lary Healy et Glowczewski, 2014 : 183-206).

Les photographies éthérées de Michael Riley déploient de grandes images iconiques du colonisateur (missionnaires, fermiers, etc.) le long de la baie de verre de la librairie du musée : une Bible, une croix chrétienne, un ange en plâtre, un boomerang et une vache volante (animal importé par les colons). Judy Watson, qui a peint le plafond de l'entrée administrative avec un paysage sous-marin du Pacifique (*Two halves with bailer shell*, 2002), se réfère indirectement aux tests nucléaires controversés de l'île Mururoa de Polynésie française. Elle décrit le processus de peinture comme « avalant leur bâtiment ». Dans une interview du *Financial Time*, Brenda Croft affirma résolument : « On pourrait dire que nous recolonisons

les Français ». Beaucoup d'Aborigènes qui viennent à Paris appellent ce bâtiment leur « ambassade ». Malheureusement, à l'exception de la peinture de John Mawurndjul qui couvre le plafond de la librairie, le reste de l'art aborigène semble avalé par le bâtiment dont l'entrée rue de l'Université est réservée à l'administration et où peu de visiteurs passent¹³.

Une partie des acquisitions réalisées pour renforcer les collections du musée avant son ouverture furent réalisées par Germain Viatte, les conservateurs du musée en lien avec différents acteurs du marché de l'art, en particulier le collectionneur et marchand d'art Jacques Kerchache, un ami de l'ancien président Jacques Chirac. À l'ouverture en 2006, les cercles des musées et des amateurs d'art furent très critiques et sceptiques à propos du succès escompté pour ce projet de long terme. Les critiques concernaient surtout l'absence de contextualisation (historique, culturelle et esthétique), l'absence de voix des communautés d'origine des objets, l'esthétique primitiviste de la scénographie de l'exposition permanente¹⁴. L'histoire des objets et de leur déplacement manque étrangement dans l'exposition permanente où le monde non occidental est strictement divisé en quatre continents mais la place de l'Europe reste vacante.

Certains aspects du passé colonial et de l'impact historique sur la production d'art furent toutefois pris en compte par quelques-unes des cinquante expositions temporaires présentées depuis l'ouverture du musée du quai Branly en 2006. Malheureusement, certaines expositions n'ont pas vraiment donné un statut contemporain aux objets non occidentaux telle *Les Maîtres du désordre* (2012) qui a montré des guérisseurs et des peuples expérimentant des frontières spirituelles dont les objets ethnographiques étaient distingués par des artistes contemporains essentiellement européens. D'autres expositions au contraire octroyaient la première place aux voix autochtones. Par exemple, *Maori. Leurs trésors ont une âme* (2011), importée clef en main du musée Te Papa de Nouvelle Zélande, incluait à côté d'objets culturels des vidéos où des Maoris expliquaient leur histoire et leur vie actuelle. De même, l'exposition montée par la National Gallery of Victoria de Melbourne, *Tjukurrjjanu : Aux sources de la peinture aborigène* (2012), projetait un film en boucle avec les douze artistes de Papunya qui ont révolutionné l'art dans les années 1970. *Kanak. L'art est une parole* (2013) exposait l'art et l'histoire de la Nouvelle-Calédonie en incluant le récit de la résistance des Kanak à la colonisation et l'histoire du mouvement pour l'indépendance en utilisant des objets rares et des archives

13. La peinture de Paddy Bedford, initialement prévue sur la façade, fut relocalisée sur un mur intérieur du musée difficilement visible depuis la rue. De même, les motifs de scarifications de Lena Nyadbi sculptés dans la façade en gris sur fond gris n'étaient, de l'avis de l'artiste, pas assez lumineux. Six ans plus tard, le musée la sollicita à nouveau pour adapter une autre de ses peintures sur le toit. La peinture peut être vue depuis la tour Eiffel par plus de 7 millions de visiteurs par an. À ce sujet, voir Morvan, *in* Price (2012 : 288) et Morvan (2010, 2018).

14. Comme par exemple l'obscurité des salles de l'exposition permanente, les dessins de végétation tropicale reproduits sur le haut des vitres du bâtiment principal, le couloir central conçu comme une rivière qui serpente à travers les quatre espaces permanents, la reproduction d'une grotte pour l'espace consacré aux peintures sur écorce aborigènes, collectées et documentées par l'anthropologue et artiste Karel Kupka et exposées sans mention des noms de leurs auteurs, des artistes pourtant renommés. Voir aussi Kupka (1972).

(voir Lallaoui et Leblic, 2013). L'exposition résultait d'une collaboration entre l'ancien conservateur du MNAAO, chargé des collections océaniques, Roger Boulay et Emmanuel Kasarhérou, alors directeur du Centre culturel Tjibaou à Noumea. De telles expositions, programmes de recherche et bourses proposées par le musée ainsi que diverses collaborations et résidences d'art contrebalancent l'invisibilité de l'histoire de l'art globale et locale ainsi que de ses politiques. Le musée du quai Branly semble néanmoins incarner une forme de schizophrénie muséale où la mémoire coloniale, malgré son absence, resurgit constamment dans le primitivisme de la scénographie. La présence contemporaine des cultures autochtones d'Australie a été incorporée dans l'architecture mais l'art contemporain est absent dans les présentations des autres peuples. C'est dans ce contexte que Brook Andrew a produit sa saisissante série *The photographer and the sitter* et deux autres expositions parisiennes utilisant les mêmes matériaux.

Assemblages et croisements mémoriels : l'intersubjectivité dans *Memory of a body record* et *The Forest*

L'implication Brook Andrew dans l'histoire coloniale française a pris forme à travers la manipulation d'images et d'objets ethnographiques dans les musées et les galeries d'art. La matérialité de l'objet et sa relation aux images incarnent l'espace liminal situé entre le colonisateur et le colonisé où l'œil contemporain du public agit comme médiation. Ce n'est jamais une confrontation mais bien une invitation à replacer l'histoire dans une perspective contemporaine. Ses deux expositions à la galerie Nathalie Obadia à Paris en novembre 2013 et mai 2016 ont porté sa pratique du déplacement des histoires à un autre niveau.

La première installation, *Anatomie de la mémoire du corps : au-delà de la Tasmanie (Memory of a body record)*, fut conçue initialement pour la Tolarno galleries de Melbourne en 2012-2013. Elle fut adaptée pour la galerie parisienne à partir de matériaux importés d'Australie et d'autres objets collectés en différents endroits, notamment pendant sa résidence artistique à Bordeaux : tels des ouvrages anciens français et belges décrivant les colonies, leur histoire et leur géographie, des récits d'exploration y compris des romans d'anticipation du XIX^e siècle, tel Jules Verne. À Paris, l'installation fut reconstituée à la galerie Obadia de la rue du Bourg-Tibourg dans une grande salle rectangulaire. Elle était constituée d'une longue table-vitrine entourée par 52 portraits alignés sur les murs adjacents. Un appendice en bois ressemblant à un immense pavillon de gramophone sortait de l'avant de la vitrine, faisant face au public qui entrait dans la pièce.

La table de la vitrine était remplie de fragments d'un squelette humain disposés parmi une sélection de livres, de photographies et d'objets variés parmi lesquels un ancien appareil photographique, des pierres rituelles et des statuettes. Le crâne du sque-

lette était posé sur une pile de livres de manière à être situé en face de l'ouverture d'où sortait le cornet du gramophone. La pièce centrale de la vitrine était un exemplaire de *Dioptrographic Tracings in Four Normae of Fifty-Two Tasmanian Crania*, 1909, de Richard Berry, éminent professeur d'anatomie de l'université de Melbourne, comprenant les dessins de 52 squelettes d'Aborigènes de Tasmanie. Pour l'artiste, cette installation centrale est un monument dédié à la mémoire de ces cinquante-deux Tasmaniens et de leurs descendants. Le squelette et son archivage anatomique (c'était un des squelettes de Tasmanien) étaient accompagnés de plusieurs ouvrages évolutionnistes comme le *Rameau d'Or* de James Frazer, des livres d'explorateurs (*Voyage à Madagascar* de Louis Catat) ou d'histoires du Pacifique (*Britain in the Pacific Islands* du Néo-Zélandais William. P. Morrell). On trouvait aussi une traduction anglaise du livre *Les nègres* de Jean Genet qui dénonçait le racisme ordinaire aux États-Unis. Certains ouvrages étaient ouverts sur des pages montrant des dessins ou des photographies d'officiers coloniaux et d'indigènes, des cartes, des objets culturels. Parfois, des paragraphes étaient mis en évidence, décrivant par exemple l'évasion d'un groupe de marins français menacés par des « cannibales » australiens. Des photographies ethnographiques, médicales ou coloniales, et des cartes postales étaient aussi disséminées dans la vitrine, multipliant les associations visuelles et les narrations possibles.

Anatomie de la mémoire du corps fonctionne sur deux niveaux. L'examen anatomique renvoie au corps lui-même, ses restes, les ossements conçus comme une « réminiscence », mais aussi aux pratiques anthropologiques du XIX^e siècle consistant à enregistrer des ethnotypes, des corps, des crânes, des cultures, etc. Les livres, photographies et illustrations font partie de cette autopsie des idées (scientifiques) coloniales, fantasmes et projections de l'esprit européen de l'époque. Le corps lui-même est entouré d'une protection spirituelle assurée par quelques objets rituels discrètement placés dans la vitrine comme un charme d'amour et deux pierres magiques de la collection personnelle de l'artiste. Ce contenu religieux de la vitrine doit être compris en relation aux portraits qui recouvrent les murs. Ces images furent, à l'origine, des cartes postales de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, montrant des autochtones du monde entier, ayant connu des situations comparables à celle des Tasmaniens. Les photographies ont été agrandies et imprimées avec des pigments argentés afin d'obtenir une matière brillante, à la texture légèrement fantomatique où les formes apparaissent ou disparaissent selon l'angle de réfraction de la lumière. Certains portraits sont peints ou retouchés par l'artiste pour accentuer une expression, un regard, les faisant ressembler à des icônes religieuses. Il est à noter qu'ils sont disposés de sorte qu'ils regardent la vitrine et puissent être vus par transparence à travers les parois de celle-ci. De cette façon, les portraits deviennent parti intégrante du cabinet et leurs histoires interagissent avec ses contenus. Des centaines de récits

manque
de place
on ne peut
pas couper
mieux le
titre (doit
tenir sur 2
lignes max)
sinon, le
réduire ?



PHOTOS 6 (a, b, c, d). – *Anatomie de la mémoire du corps : au-delà de la Tasmanie*, détails, Brook Andrew, Galerie Nathalie Obadia, Paris, 2013 (clichés Galerie Obadia)

historiques et biographiques émergent de ces associations aléatoires dans cette œuvre que l'on pourrait qualifier d'assemblage transmémoriel. L'effet visuel de ces croisements de regards, très présent dans le travail d'Andrew, matérialise l'idée de créer des liens entre les histoires. Cette dimension fut accentuée pendant le vernissage de l'exposition, avec la performance de la compositrice britannique d'origine rwandaise, Stéphanie Kabanyana Kanyandekwe, du morceau musical *Illusions on Self Motion*, spécialement commandité par Andrew.

En circulant autour de la sculpture et en regardant les portraits directement ou à travers la vitre, les historicités de chacun de ces personnages oubliés semblent reprendre vie. Contrairement à l'installation du musée d'Aquitaine, le spectateur n'est pas simplement mis en situation d'observer, il occupe une position intermédiaire entre la vitrine et les portraits, en laissant sa propre perception du passé se mêler à la mémoire des portraits et du corps reposant dans la vitrine, dont la voix s'échappe par l'ouverture du gramophone.

Le processus de création du mouvement des mémoires historiques à travers un regard contemporain était au cœur de *The Forest*, la seconde exposition d'Andrew à la galerie Nathalie Obadia, cette fois présentée dans l'espace du cloître Saint-Merri. Chaque pièce était un assemblage bi-dimensionnel basé en partie sur des archives photographiques soit du musée du quai Branly – par exemple Andrew a incorporé des photos de l'explorateur français Raymond Muraux qui disparut dans la forêt guyanaise en 1950 –, soit du musée d'Anthropologie et d'Archéologie de Cambridge ou de la collection personnelle de l'artiste. Les images originales furent sérigraphiées, recadrées et incorporées dans divers dispositifs : des boîtes en sapelli (bois africain) comprenant deux à huit photographies encadrées de tubes en néons colorés ; des images ethnographiques agrandies puis retravaillées à la peinture et au néon, des photographies historiques imprimées sur de grands textiles monochromes brillants. Ces assemblages se déplaient toujours autour d'au moins deux photographies ethnographiques ou historiques. La plupart des pièces exposées multiplient les possibilités de projection personnelle en présentant essentiellement des figures incomplètes, personnages vus de dos, visages obscurcis, images partiellement déchirées.

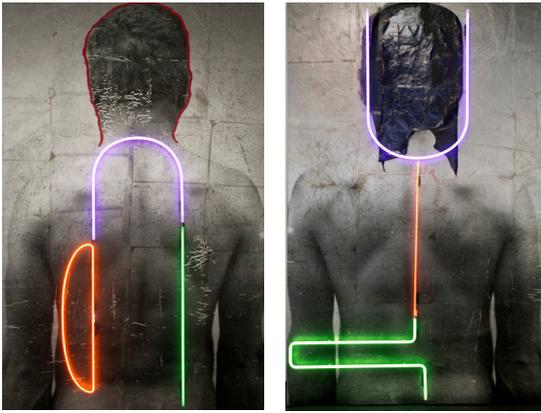
The back of a man I et II montre deux silhouettes humaines photographiées par derrière, avec plusieurs

lignes de néons colorés attachés à leur dos. L'arrière de leur tête était obscurci par un ruban adhésif de plastique noir pour *Back of a man II* et surligné à la peinture rouge pour l'autre. La plupart des personnages de l'exposition étaient dissimulés, recouverts, parfois renversés. Plusieurs portraits dans l'exposition reçurent ce type de traitement, la figure dans *Stripes I and II* (2016), les deux Aborigènes tournant le dos dans les pièces précédentes, les figures dans *Memory (Tryptique)* (2016), et *l'homme* en costume colonial dont le visage est remplacé par une carte monochrome rouge dans *The Forest* (2016).

Bien que gardant une dimension cryptique, *The back of a man* pourrait faire référence au procédé d'enregistrement du corps dans les photographies ethnographiques ou la phrénologie. Les gens étaient photographiés de face, de profil et de dos dans le but de leur assigner un type racial en utilisant des instruments de mesures (phrénologie) ressemblant à la forme décrite par les néons (qui enserrant le corps ou la tête des personnages). Les gens étaient en quelque sorte déshumanisés pour être catégorisés et classifiés : placés dans une hiérarchie de la même manière qu'un naturaliste le ferait avec des espèces naturelles. Dans ce processus, l'identité de la personne photographiée a été effacée, elle est devenue un spécimen, un corps souvent condamné au processus de marchandisation. Partout dans le monde, des individus de peuples autochtones furent emmenés loin de leurs terres, puis vendus pour travailler dans les cirques et les zoos humains. L'usage que fait Andrew du néon est celui d'un marqueur contemporain qui connecte différentes temporalités mais c'est aussi un signe de la marchandise capitaliste,

PHOTO 7. – Vue de l'exposition *The Forest*, galerie Nathalie Obadia, Paris, 2016 (cliché galerie Obadia)





PHOTOS 8. – a : *Back of a Man I* ; b : *Back of a Man II*, Brook Andrew, 2016 (clichés galerie Obadia)

appliquée ici au corps indigène. Dans *Back of a man I and II*, le dos des deux hommes est presque comme une surface vide, ouvert à toutes sortes de projections. Le visiteur était ainsi confronté à différentes visions du passé, incorporées dans des photographies et des fragments d'archives faisant écho à sa propre histoire.

En traversant les cinq espaces adjacents (de la galerie), les œuvres d'art semblaient se répondre, créant une atmosphère de profonde tristesse malgré leurs teintes colorées et brillantes. La plupart de ces œuvres confrontaient le visiteur à une multitude d'émotions : une forêt de mémoire, d'événements passés, réfléchis et surlignés par les lumières de néons sur du papier argent, comme un souvenir disparaissant alors qu'on essaie de le saisir. Les visages, les corps et les têtes étaient troublés, cachés par des formes comme s'ils avaient perdu leurs yeux pour voir et leurs bouches pour parler.

Si l'opposition est une procédure particulièrement associée au modernisme, l'art contemporain suit plutôt un paradigme relationnel comme défini par Nicolas Bourriaud pour qui l'objet même de l'œuvre est de créer une relation sociale, affective ou mémorielle avec le public. *The Forest* ne montrait pas des séries d'oppositions mais plutôt un dialogue d'images qui se répondaient dans les associations faites par les observateurs /participants. L'usage des reflets des néons, qui sautaient d'une peinture à l'autre, amplifiait aussi ce jeu de correspondances entre les œuvres, modifiant les perceptions des visiteurs en fonction de leur position dans l'espace. On pourrait parler ici de mémoires relationnelles ou d'installations transmémorielles (*cross-memorial*), une machine incorporée de transversalité comme Guattari aurait pu le dire. Brook Andrew fut sensible à cette résonance entre sa démarche et celle du penseur des rhizomes et des ritournelles, le concepteur de cartes écosophiques qui nouent ensemble écologie environnementale, sociale et mentale, inspiré lui-même par la transversalité géographique et rituelle des territoires existentiels aborigènes (Glowczewski and Guattari, 1989). C'est pour cette raison que Brook Andrew ajouta un extrait du texte « Guattari and Anthropology » (Glowczewski,

2020) dans le *Reader NIRIN* de la 22^e Biennale de Sydney qui compile les voix des artistes qui contextualisent leurs œuvres exposées, toutes traversées de violences historiques ou contemporaines en proposant dans diverses langues et supports artistiques cette assemblée multiple de nouvelles perceptions du passé, du présent et de ses possibles futurs invoquées par Brook Andrew.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREW Brook, 21/05/2016. Brook Andrew en conversation avec Christine Barthe, discussion publique, musée du quai Branly, Salon de lecture (<http://www.quaibrnly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/rendez-vous-du-salon-de-lecture-jacques-kerchache/details-de-levenement/e/the-photographer-and-the-sitter-36412/>).
- APPADURAI Arjun, 2006. *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger*, Durham and Londres, Duke University Press.
- ATTIA Kader, 2013. *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, Berlin, The Green Box.
- BARRIENDOS Joaquín, 2014. Un cosmopolitisme esthétique ? De l'« effet Magiciens » et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale, in Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff (éds), *Géosthétique*, Paris, B42, pp. 157-163
- BHABHA Homi, 2004. *The location of culture*, London, New York, Routledge.
- BRETON André, 1991 (1^e éd. 1957). *L'art magique*, Paris, Phébus.
- BRONSON JAKAMARRA NELSON Frank, 1990. Entretien avec Christine Lennard « Two Artists from Yuendumu », *Artlink: Aboriginal Art in Australia* 28 (3), p. 16.
- CHAKRABARTY Dipesh, 2000 (2nd ed. 2008). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- CHÉREL Emmanuelle et Fabienne DUMONT, 2016. Les théories postcoloniales dans le champ de l'art contemporain en France : perspectives historiques et nouvelles dynamiques, in É. Chérel et F. Dumont (éds), *L'histoire n'est pas donnée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CLIFFORD James, 1996 (1^e éd. 1988). Du surréalisme ethnographique, in J. Clifford, *Malaise dans la culture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- DAGEN Phillipe, 1989 (19/05). L'Exposition universelle, *Le Monde*, p. 28.
- DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI, 2015. Appropriations et réparations dans l'œuvre de Ka-

- der Attia, in B. Derlon et M. Jeudy-Ballini (éds), *L'art en transfert*, Paris, l'Herne, Cahiers d'anthropologie sociale 12, pp. 77-94.
- DE LARGY HEALY Jessica et Barbara GLOWCZEWSKI, 2014. Valeurs et réappropriations patrimoniales, des musées à l'Internet : exemples australiens et polynésiens, in L. Dousset, B. Glowczewski et M. Salaiün (éds), *Les sciences humaines et sociales dans le Pacifique Sud*, Marseille, PACIFIC-CREDO Publications, cahiers du CREDO, pp. 183-205.
- DOUSSET Laurent, Barbara GLOWCZEWSKI et Marie SALAUN (éds), *Les sciences humaines et sociales dans le Pacifique Sud : Terrains, questions et méthodes*, Marseille, Pacific-CREDO éditions, cahiers du CREDO.
- KHAZAM Rahma, 2015. Interview de Okwui Enwezor, *Flash Art* 282 (<https://www.flashartonline.com/article/intense-proximity/>).
- FANON Frantz, 1952. *Peaux noires, masques, blancs*, Paris, éditions du Seuil.
- , 1961. *Les Damnés de la terre*, Paris, éditions Maspéro.
- FOSTER Hal, 1995. The artist as ethnographer?, in G. Marcus and F. Myers (eds), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, Berkeley, LA and London, University of California Press, pp. 302-309.
- GARDNER Anthony, 2017. Assemble / Assembly / assemblage, in Judith Ryan (ed.), *Brook Andrew: The Right to Offend is Sacred*, Melbourne, NGV.
- GLOWCZEWSKI Barbara, 2016 (1^{re} éd. 1989). *Les Réveurs du désert*, Montpellier, Actes Sud/Babel, n^{le} préface.
- , 2020. Guattari and anthropology, in *Nirin Ngaay*, reader, by Brook Andrew, artistic director of the 22nd Biennale of Sydney (éd. or. 2007 en français, *Multitudes* 34, pp. 84-94).
- , 2021, *Réveiller les esprits de la terre*, Paris, éd. Dehors.
- GLOWCZEWSKI Barbara et Félix GUATTARI, 1987. Espaces de rêves. Les Warlpiri, discussion (1983 et 1985), *Chimères* 1, pp. 4-37.
- GROGNET Fabrice, 2005. Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ?, *Gradhiva* 2, pp. 49-63.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1998, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- KUPKA Karel, 1972. *Peintres aborigènes d'Australie*, Paris, Société des Océanistes, Publications de la sdo 24 (10.4000/books.sdo.842).
- LALLAOUI Mehdi avec la coll. d'Isabelle LEBLIC, 2013. *Ancêtres kanak à Paris. Musée du quai Branly*, oct. 2013, DVD, Paris, Société des Océanistes, Cinéma des Océanistes 1.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1955, *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- MORVAN Arnaud, 2010. Traces en mouvement : histoire, mémoire et rituel dans l'art kija contemporain du Kimberley Oriental (nord-ouest australien), thèse de doctorat, Paris, Melbourne, EHESS, University of Melbourne.
- , 2013. Interview de Brook Andrew, in A. Morvan et P. Matharan (éds), *Mémoires Vives. Une histoire de l'Art Aborigène (Vivid Memories. An Aboriginal Art History)*, Paris, La Martinière, pp. 104-105.
- , 2018, Temporalités encapsulées dans les peintures aborigènes du musée du quai Branly, *Gradhiva* 28, pp. 50-75.
- MORVAN Arnaud et Barbara GLOWCZEWSKI, 2017. *Tracing Colonial Invisibility: The Art of Brook Andrew in France*, Melbourne, Garru Edition (<http://www.brookandrew.com/garru>).
- MORVAN Arnaud et Paul MATHARAN (éds), 2013. *Mémoires vives. Une histoire de l'art aborigène*, Paris, éditions La Martinière.
- NJAMI Simon, 2005. Chaos et métamorphoses, in *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, Paris, éditions du centre Georges Pompidou.
- PALERMO Lynn E., 2009. L'Exposition anticoloniale: Political or Aesthetic Protest?, *French Cultural Studies* 20 (1), pp. 27-46.
- PELTIER Philippe, 1979. L'art océanien entre les deux guerres : expositions et vision occidentale, *Journal de la Société des Océanistes* 65, pp. 271-282 (<https://doi.org/10.3406/jso.1979.3016>).
- PRICE Sally, 2012. *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Denoël.
- RICHARD Florence, 2017 (16/02). Interview de Florence Blanchard. Soixante ans après les indépendances, la colonisation reste une affaire politique en France, *France 24* (<http://www.france24.com/fr/20170216-colonisation-macron-polemique-politique-histoire-conflict-pascal-blanchard>).
- RUTTEN Kris, An Van DIENDEREN and Ronald SOETAERT, 2013. Revisiting the ethnographic turn in contemporary art, *Critical Arts* 27, pp. 459-473.
- SAID Edward, 2003. *Orientalism*, London, Penguin Books (1st ed. 1978, Pantheon Books).
- SPENCER Baldwin and Frank GILLEN, 1899. *Natives Tribes of Central Australia*, Londres, Macmillan.
- TYTHACOTT Louise, 1999. A 'Convulsive Beauty': Surrealism, Oceania and African Art, *Journal of Museum Ethnography* 11, pp. 43-54.

À l'occasion de l'exposition *KANAK. L'art est une parole* (musée du quai Branly, Paris), une importante délégation des aires coutumières de Nouvelle-Calédonie s'est déplacée pour ouvrir l'exposition par une cérémonie coutumière. Celle-ci a été adressée en premier lieu aux ancêtres présents à travers les objets, puis aux concepteurs de l'exposition.

Le lendemain, Dédé Görödé, écrivain kanak et ministre de la Culture (FLNKS) du gouvernement de la Nouvelle-Calédonie, nous a guidés à travers cette exposition exceptionnelle, à la découverte de la culture et de l'histoire kanak.

Ancêtres kanak à Paris
 musée du quai Branly, octobre 2013

un film de Mehdi Lallaoui
 avec la collaboration d'Isabelle Leblic

© Société des Océanistes / Mémoires vives productions / Au nom de la Mémoire, Paris, 2013

© Société des Océanistes / Mémoires vives productions / Au nom de la Mémoire - 2013
 avec la participation du CNRS-LACHO et de la Maison de Nouvelle-Calédonie

Prix TTC : 15 €
 ISBN : 978-2-85430-116-8

9 782854 301168

DVD VIDEO
 Tous formats SECAM
 47 mn

Cinéma des Océanistes 1

Disponibles sur le site internet de la Société des Océanistes (<http://www.oceanistes.org/oceanie/les-editions-de-la-sdo/dvd/>) et à la librairie du musée du quai Branly (15 €)

En 1878 éclate en Nouvelle-Calédonie la grande insurrection kanak dont l'un des principaux instigateurs était le grand chef Ataï. Ce dernier fut tué en septembre 1878 et sa tête envoyée en France dans un bocal de formol avec celle de son « sorcier ». Étudiée et exhibée un premier temps (en 1879) par le célèbre professeur Broca, la tête fut dite disparue des inventaires des musées français pendant quelques décennies. Pendant ce temps, les descendants d'Ataï et les nationalistes kanak n'ont cessé de réclamer le retour de la tête de leur ancêtre, longtemps en vain.

En juillet 2011, le crâne d'Ataï est « retrouvé » au Muséum national d'histoire naturelle au Jardin des Plantes, dans les réserves entreposées là pendant les travaux de restauration du musée de l'Homme, réserves qu'il n'avait en fait jamais quittées.

Ainsi, en ce début du XXI^e siècle, la mémoire jamais éteinte du grand chef Ataï rejaillit du passé. Ce film retrace l'histoire tant d'Ataï que du périple de son crâne jusqu'à sa restitution en Nouvelle-Calédonie le 29 août 2014.

Le retour d'Ataï

un film de Mehdi Lallaoui
 avec en bonus *Koindé, jadis fut la rivière*

© Société des Océanistes & Mémoires vives productions Paris, 2017

Prix TTC : 15 €
 ISBN : 978-2-85430-120-5

9 782854 301205

DVD VIDEO
 Tous formats
 71 mn + 21 mn

© tous droits réservés

Cinéma des Océanistes 3

La retour d'Ataï de Mehdi Lallaoui