



Androula Michael¹

L'artiste en historien, stratégies contre les effacements de la mémoire²

O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória.

Résumé

Si l'histoire est ce dont il a été décidé collectivement de se souvenir, les artistes viennent souvent mettre l'accent sur ce dont il a été décidé collectivement d'oublier. Avec cette formule, Susanne Sontag résume une attitude de plusieurs artistes contemporains qui, en usant de façon libre des outils de l'"historien", viennent proposer une alternative au récit de l'histoire dominante, écrite souvent par les vainqueurs. L'artiste Kader Attia met en lumière aussi bien la blessure que sa réparation alors que Jean-François Boclé performe la dictée du Code noir. Sans devenir de véritables historiens, les artistes prennent symboliquement soin de la "mélancolie postcoloniale" et proposent des stratégies différentes contre l'oubli ou le déni de mémoire. Ces questions se reposent actuellement sous un jour nouveau à la lumière des discussions quant à la restitution des objets en Afrique par les musées occidentaux.

Mots

clés

Histoire. Mémoire. Trauma. Réparation, restitution du patrimoine africain.

Resumo

Se a história é o que foi decidido coletivamente lembrar, os artistas vêm frequentemente enfatizar o que foi decidido coletivamente esquecer. Com esta fórmula, Susan Sontag resume uma atitude de vários artistas contemporâneos que, utilizando-se livremente das ferramentas do "historiador", propõem uma alternativa à narrativa dominante da história, escrita pelos vencedores. O artista Kader Attia evidencia tanto a ferida quanto sua reparação, enquanto que Jean-François Boclé dita, em uma performance, o Código Negro. Sem se tornarem verdadeiros historiadores, os artistas tomam conta simbolicamente da "melancolia pós-colonial" e propõem estratégias diferentes contra o esquecimento ou a negação da memória. Atualmente, essas questões estão sendo analisadas à luz das discussões sobre a restituição de objetos africanos a seus países de origem, pelos museus

ocidentais.

Palavras-chave

História. Memória. Trauma. Reparação. Restituição do patrimônio africano.

1- Université de Picardie
Jules Verne, França.

2- Texto recebido em: 05/01/2020
Texto publicado em: 30/03/2020



DOSSIÉ

1- Cité par Dieter Roelstraete, « L'art après l'histoire », in catalogue de l'exposition, Une histoire, art, architecture, design, des années 1980 à nos jours, Christine Macel (dir), Paris, Centre Pompidou/Flammarion, 2014, p. 25.

2- Sur le sujet de l'artiste contemporain comme historien et sa propension à travailler avec les archives, voir les textes de Hal Foster, « An archival impulse », October, vol 110, automne 2004, p. 3-22, Mark Godfrey, « The artist as historian », October, printemps 2007, vol. 120, p. 140-172, Suely Rolnik, Archive Mania, Documenta 13 Notebooks 022, juillet 2011.

3- L'historien et philosophe Achille Mbembe, à l'occasion de la sortie de son livre Politiques de l'inimitié, conseillait aux étudiants de master en études africaines de la Sorbonne (majoritairement originaires du continent africain) d'écrire non seulement l'histoire de l'Afrique, mais également l'histoire occidentale depuis le point de vue des peuples du continent.

4- Voir son livre Les subalternes peuvent-ils parler ?, (1988) traduit en français de l'américain par Jérôme Vidal, Paris, éd. Amsterdam, 2009.

5- On remarquera au passage qu'on rencontre encore dans plusieurs manuels d'histoire en Occident et dans plusieurs écrits le terme insensé de « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb comme si le continent n'existait pas avant son arrivée.

6- Voir son ouvrage Les Veines ouvertes de l'Amérique (1981) et le texte de Michael Löwy, « Le point de vue des vaincus dans l'histoire de l'Amérique latine : réflexions méthodologiques à partir de Walter Benjamin », «Walter Benjamin la tradition des vaincus », Cahiers d'anthropologie sociale, n° 4, Paris, L'Herne, p. 63-71.

7- Voir par exemple la polémique autour de la réouverture récente du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en Belgique rebaptisé l'Africa Museum.?

Si l'histoire est ce dont il a été décidé collectivement de se souvenir¹, les artistes viennent souvent mettre l'accent sur ce dont il a été décidé collectivement d'oublier. Avec les habits d'"historien"², ils proposent une alternative au récit de l'histoire dominant, écrit souvent comme on le sait par les vainqueurs³.

Aujourd'hui où les études post/dé/coloniales gagnent du terrain dans la pensée critique, où la voix des "subalternes", pour reprendre le terme de Spivak⁴, continue à être étouffée, plusieurs penseurs et artistes originaires de l'Afrique, de l'espace plus large, dit de l'Atlantique noir, mais aussi des pays anciennement colonisés comme l'Inde, interrogent à nouveaux frais le récit de l'histoire¹ concernant l'esclavage et la colonisation. L'écrivain uruguayen Eduardo Gaetano, lors des débats sur le cinquième centenaire (1992) de l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques⁵, faisait ainsi appel à célébrer non pas les vainqueurs mais les vaincus : indigènes, esclaves noirs et métis⁶.

Les musées qui possèdent des collections liées à cette histoire tentent de revoir leur mise en récit par la muséographie, non sans difficultés ou fauxpas⁷. Il s'agit là souvent des stratégies mémorielles qui traitent des événements, des chiffres, des traces de ce passé. Mais comme l'a écrit Edouard Glissant au sujet des musées rendant hommage aux victimes de l'esclavage, "les décors et installations éviteront le style de reconstitution réaliste, qui ne rend compte de rien du tout, car il n'approchera jamais la cruauté des ventres des bateaux et des antres des Plantations"⁸. Achille Mbembe, de son côté, pense qu'il est impossible effectivement de faire entrer l'esclave dans le musée tel qu'il existe aujourd'hui, à moins de le dévider de sa force et de son énergie primaire⁹.

Or, est-il possible de « décoloniser le musée » et tenter de pallier aux oublis et effacements de la mémoire ? Comment concilier l'effort de réécrire l'histoire d'une façon plus critique sans pouvoir changer sur les murs du bâtiment de l'Africa Museum de Tervuren en Belgique, les citations des rois Léopold II et Albery Ter qui glorifient le colonialisme ?

Antonio Pinto répond à cette question de façon affirmative : « oui, il peut être décolonisé, il doit l'être et c'est possible ». Mais à condition, dit-il, prenant à son compte les travaux du groupe universitaire latino-américain « Coloniality at Large », « de désépistémologiser le colonialisme occidental présenté dans les musées et de le déconstruire à travers l'épistémologie désobéissante mais encore à déchiffrer¹⁰ ». A moins, conclut-il, se référant aux travaux de l'anthropologue Viveiros de Castro, qu'on se place dans une perspective amérindienne et qu'on pousse les choses jusqu'à « la radicalité de la non-nécessité d'un musée ». « Dans cette perspective amérindienne de subjectivités infinies, où les notions d'espace et de temps s'associent à celles de continuité, de réversibilité et de simultanéité, la création du musée n'est pas seulement superflue mais également impossible. Dans chaque personne comme dans tout animal, il existe une cosmogonie et une finitude, un patrimoine et un devenir en simultanément. Il n'y a pas une idée de progrès historique qui rendrait nécessaire la création d'un musée ...¹¹ ». Achille Mbembe, pour qui le musée est également « un espace de neutralisation et de domestication de forces, qui avant leur muséification, étaient vivantes – des flux de puissance¹² », appelle à fonder une nouvelle institution, « l'antimusée », qu'il définit comme « la figure d'un lieu autre, celui de l'hospitalité radicale¹³ ».

Restitution du patrimoine africain

Le récit de l'histoire de l'esclavage colonial véhiculé par les musées occidentaux est actuellement lié à la question des restitutions officielles du patrimoine africain en Afrique. Plusieurs pays africains après les Indépendances avaient réclamé le retour de plusieurs objets en Afrique et notamment ceux qui ont été dérobés ou « mal acquis »¹⁴. En novembre 2017 à Ouagadougou, au Burkina Faso, le président de la république française, Emmanuel Macron, avait promis de façon solennelle des « restitutions temporaires ou définitives du patrimoine en Afrique » d'ici, disait-il, cinq ans¹⁵. Un an après la promesse du Président Macron, en novembre 2018, Felwine Sarr (écrivain et économiste) et Bénédicte Savoy (historienne de l'art) remettaient un rapport faisant l'état des lieux de la question de la restitution du patrimoine culturel africain. Ils l'envisageaient dans la direction d'une nouvelle éthique relationnelle.

En exergue de leur rapport, ils mettaient une phrase de Michel Leiris, écrivain français qui avait fait partie de la mission ethnographique de la France en Afrique, dite de Dakar / Djibouti (1931-1933). L'écrivain, qui assurait le secrétariat de la mission, évoquait le pillage systématique des objets en Afrique. « [...] on pille les Nègres, sous prétexte d'apprendre aux gens à les connaître et les aimer, c'est-à-dire, en fin de compte, à former d'autres ethnographes, qui iront eux aussi les "aimer" et les piller¹⁶. ». Il s'agissait de rappeler à ce titre que les objets appartenant aux collections des musées étrangers occidentaux ont été pour la plupart pillés. Or, tous les objets provenant des anciennes colonies ou des terres lointaines n'ont pas été pillés ou volés. Certains ont été certes acquis dans des conditions pas toujours très transparentes : certains ont été échangés ou offerts pour des services rendus, « achetés » par la force ou obtenus à un prix dérisoire : 7 francs (l'équivalent du prix pour 12 œufs à l'époque), par exemple, pour un masque qui dans les années 1930 se vendait 200 francs sur le marché français. Les objets ont été achetés notamment lors des missions ethnographiques des années 1930 et les sommes versées sont souvent connues. Pour autant, la plupart des musées ethnographiques ne mentionnent pas sur les cartels la provenance des objets. Ils effacent ainsi une partie de leur histoire. Il en est autrement pour les acquisitions récentes où l'histoire des objets est questionnée : « De manière plus explicite, il s'agit d'apprécier la légalité du bien, mais aussi sa légitimité, son honorabilité à circuler, à être échangé. La délicate question des restitutions se pense notamment à la lumière de cette exigence¹⁷».

La question de la restitution ne concerne évidemment pas les objets acquis légalement après les Indépendances pour l'enrichissement des collections des musées. Le musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris fête cette année 20 ans d'acquisitions d'objets avec l'organisation d'une exposition et la publication d'un volumineux catalogue¹⁸. Le directeur du musée, Stéphane Martin¹⁹, dans son texte « Vingt ans après », rappelle que le musée est « dépositaire des collections du musée de l'Homme et du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Le

8- Edouard Glissant, *Mémoires des esclavages*. La fondation d'un centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions, Paris, NRF/La documentation française, 2007, p. 153-154.

9- Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte 2016, p. 157 : « Afin d'acquérir son droit de cité dans le musée tel qu'il existe aujourd'hui, l'esclave devrait, à l'instar de tous les objets primitifs qui l'y ont précédé, voir sa force et son énergie primaire dévidées ».

10- Antonio Pinto Ribeiro, *Peut-on décoloniser les musées ?* Conférence, Paris, éd. de la Fondation Calouste Gulbenkian, coll. Tout se transforme, 2019, p. 34-35.

11- Antonio Pinto Ribeiro, *Peut-on décoloniser les musées ?* op. cit., p. 39.

12- Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, op. cit., p. 157.

13- *Ibid.*, p. 158.

14- L'argument officiel qui avait été toujours avancé pour la non-restitution était que ces objets faisaient désormais partie des collections publiques "inaliénables" - et que juridiquement il était impossible de le faire.

15- Il s'agit là d'un geste symbolique certes fort qui permet de revenir sur l'histoire, ses oublis et ses effacements, même si ce geste peut avoir une portée qui dépasse la question de "justice" et de "réparation" du tort fait aux populations africaines. Il pourrait être vu également dans le contexte de la politique actuelle de la Chine dont la présence devient de plus en plus forte sur le continent. A titre d'exemple, il serait intéressant de noter que le nouveau Musée des civilisations noirs à Dakar a été financé et offert à l'Etat sénégalais par la Chine.

16 - *Ibid.*, *Ibid.*

17 - Stéphane Martin, « Vingt ans après », in 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, catalogue d'exposition (24 décembre 2019-26 janvier 2020), Yves Le Fur dir., Paris, éd. Skira/Musée du quai Branly, 2019, p. 11.



18- 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, catalogue d'exposition (24 décembre 2019-26 janvier 2020), Yves Le Fur dir., Paris, éd. Skira/Musée du quai Branly, 2019.

19- Directeur du musée du Quai Branly-Jacques Chirac (1998-2019) dit dans un entretien avec Philippe Dagen et Guillaume Fraissard : « Ce que je souhaite, c'est que le musée de 'colorise', nous sommes trop blancs. Il est encore très compliqué de faire venir des conservateurs des pays d'origine. C'est l'étape d'après pour nous », « Je souhaite que le Quai Branly se 'colorise », *Le Monde*, 3 janvier 2020, p. 15.

20- Stéphane Martin, « Vingt ans après », in 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, op. cit., p. 10.

21- Yves Le Fur, « Une collection en mouvement », 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, op. cit., p. 29.

22- Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey/Le Seuil, 2018, p. 67.

23- Stéphane Martin, « Je souhaite que le Quai Branly se 'colorise », entretien cité.

24- Alexis de Toqueville, *De la colonie en Algérie (1841)*, Bruxelles, Complexe, 1988, cité par Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2015, p. 162.

25- Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, op.cit., p. 71.

propos ici n'est pas de retracer l'histoire institutionnelle du musée du quai Branly-Jacques Chirac : rappelons simplement, dit-il, que ces collections sont le produit de plusieurs siècles d'explorations et d'échanges commerciaux, de collectes scientifiques mais aussi d'échanges entre institutions²⁰». Il est évident que tous les objets de la collection du musée ne sont aucunement le résultat d'un pillage mais celui d'un travail d'enrichissement de la collection du musée. Pourtant l'histoire des collections avant leur affectation au musée aurait pu être abordée. « Que faire aussi des collections historiques ? (...) Allait-on considérer leur dimension historique et l'enrichir ou ostraciser des objets d'une période maudite que toute repentance ou bonne conscience n'arriveraient jamais à purifier ?²¹», s'interroge Yves Le Fur. L'enrichissement des collections du musée à partir des collections historiques est souvent hanté par l'histoire. L'occasion était ici propice pour évoquer les oublis et les effacements liés à l'histoire de la provenance des collections afin de ne pas donner l'impression de faire table rase en évoquant uniquement le moment inaugural 'vierge', celui où commencent les acquisitions du nouveau musée.

La restitution du patrimoine africain lié à cette histoire devrait, selon le rapport Savoy-Sarr, être envisagée dans la direction d'une nouvelle éthique relationnelle : « Les objets, devenus des diasporas, sont les médiateurs d'une relation qui doit être réinventée. Leur retour dans leurs communautés d'origine ne vise pas à substituer un enfermement physique et sémantique à un autre (...) Il s'agit bien évidemment de réactiver une mémoire occultée et de restituer au patrimoine ses fonctions signifiantes, intégratives, dynamisantes et médiatrices dans les sociétés africaines contemporaine²²». De son côté, Stéphane Martin explique pourquoi il s'est opposé aux conclusions du rapport Savoy-Sarr : « Au terme de restitution, je préfère celui de partage. La question de la propriété ne doit pas être négligée, mais le plus important est que les collections doivent être accessibles et partagées. Les transferts de propriété sont souhaitables dans des proportions qui ne doivent pas être celles qu'implique le rapport Savoy-Sarr, qui sont celles d'une autoflagellation et d'une repentance.²³

Or, l'histoire de ces objets ne prend tout son sens qu'avec les archives que plusieurs anciennes colonies, l'Algérie en premier, réclament depuis fort longtemps. Au moins ce qui reste comme archives, puisque l'on sait que la destruction des documents antérieurs à la colonisation française en Algérie a été systématique : « Afin de mieux faire disparaître les vestiges de la domination ennemie, nous avons eu soin précédemment de lacérer ou de brûler tous les documents écrits, registres administratifs, pièces authentiques ou autres, qui auraient pu perpétuer la trace de ce qui s'était fait avant nous », raconte Alexis de Toqueville²⁴. Aujourd'hui, les archives, « devenus un véritable lieu commun, relayé par la presse, certains artistes contemporains, le personnel politique africain et les historiens des deux continents²⁵ », constituent en effet les « liens manquants » indispensables pour combler les manques.

Manques

Felwine Sarr et Bénédicte Savoy évoquent le poème "Africa's Memory" de l'écrivain nigérien Niyi Osundare (né en 1947) où il est question des objets africains dispersés aux quatre coins du monde :

Je cherche Oluyenyetuye, bronze d'Ife
 Il est à Bonn, répond la lune
 Je cherche Ogidigbonyingboyin, masque du Bénin
 Il est à Londres, répond la lune
 Je cherche Dinkowawa, trône d'Ashanti
 Il est à Paris, répond la lune
 Je cherche Togongorewa, buste du Zimbabwe
 Il est à New York, répond la lune.
 Je cherche
 Je cherche
 Je cherche la mémoire de l'Afrique
 Les saisons disent qu'elle souffle dans le vent
 Le bossu ne peut dissimuler son fardeau²⁶.

26- Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, Restituer le patrimoine africain, op.cit., p. 138-139

"Ce texte, disent les auteurs, est un puissant témoignage d'absence et de quête. Il est au cœur du sujet qui nous occupe : celui de l'inégale répartition du patrimoine africain dans le monde, de sa belle présence dans les musées occidentaux, des failles de mémoire que son absence occasionne en Afrique et de la responsabilité de chacun pour qu'au regard de la lune et des saisons, à l'avenir, l'équité soit rétablie²⁷".

27- Ibid., p. 139.

Le poème de Niyi Osundare est proche dans l'esprit de l'oeuvre de Moridja Kitenge, "The National Museum of Africa" - installation adaptée chaque fois en fonction du lieu de l'exposition. L'actualité renforce le sens de cette oeuvre qui a été conçue par l'artiste bien avant la décision officielle de restitution des objets et oeuvres d'art africains en Afrique. On entre dans une pièce de musée à la mode de l'Occident, le "TNMOA", avec son logo, ses réserves et ses numéros d'inventaire. On se trouve devant des socles vides ou des rectangles éclairés sur les murs vides également. L'installation porte sur l'absence d'objets de ce musée national africain - vidé de ses trésors. Dans les cartels qui les décrivent sur des socles vides, il est mentionné qu'ils se trouvent en prêt pour une durée indéterminée dans divers musées occidentaux dans des villes comme Paris, Londres, New York, Genève. Le catalogue des collections du musée qui accompagne l'exposition joue également



28- Propos de l'artiste sur cette oeuvre

LL n° 1 : Mordja Kitenge The National Museum of Africa [TNMOA] 2009-2020 (wood, plexiglas, digital print on paper, sound) variable dimensions
Installation view from the exhibition Expression(s) décoloniale(s), Musée d'histoire de Nantes, Nantes, France © Mordja Kitenge-Banza



La possession de ces objets par les musées occidentaux n'est pas sans rappeler par ricochet que, non seulement les objets, mais l'Afrique toute entière était considérée comme un territoire dont le destin était d'être possédée²⁹. Nous sommes aujourd'hui étonnés de voir par exemple le célèbre écrivain Victor Hugo écrire dans un élan d'enthousiasme : « Rendre la vieille Afrique maniable à la civilisation, tel est le problème. L'Europe le résoudra. Allez, peuples, emparez-vous de cette terre. Prenez-là. A qui ? A personne ! Prenez cette terre à Dieu. Dieu donne la terre aux hommes. Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-là (...). Versez votre trop plein dans cette Afrique, et du même coup, résolvez vos questions sociales. Changez vos prolétaires en propriétaires³⁰».

La question des restitutions sur le continent africain, constatent les auteurs du rapport, varie en fonction de l'histoire que ces objets peuvent véhiculer. « Dans les pays où la perte est liée à des événements violents, douloureux ou tragiques (fin du royaume d'Abomey en 1892, sac de Benin City en 1897, bataille de Magdala en Éthiopie en 1868, etc.), la mémoire est encore vivace et la question est brûlante. Pour d'autres, elle semble secondaire, les translocations s'étant déroulées sans bruit ni fureur par le biais de missions ethnographiques ou de cession d'objets sur le marché de l'art. De toute évidence, la remémoration et le travail sur l'histoire sont aussi importants que les restitutions à proprement parler³¹».

La question de la restitution des objets, porteurs eux-mêmes d'une histoire douloureuse, met le doigt sur cette autre histoire – celle de l'imposition des frontières, issue de la Conférence de Berlin (1884-1885) où les pays occidentaux se sont partagé l'Afrique en traçant des frontières circonscrivant leur domination sur le continent. Nous

29- Achille Mbembe, Critique de la raison nègre, Paris, La Découverte, 2015, p. 110.

30- Victor Hugo, « Discours sur l'Afrique », Actes et Paroles, t. 4, Laffont, coll. Bouquins, Paris, p. 1010, cité par Achille Mbembe, Critique de la raison nègre, op. cit., p. 110.

31- Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, Restituer le patrimoine africain, op.cit., p.56.

lisons dans le rapport que "certains objets ont été produits par des communautés aujourd'hui à cheval sur plusieurs frontières héritées du fait colonial. Ici le patrimoine aura pour fonction d'abolir les frontières tracées par la conférence de Berlin (1884-1885) en mobilisant des communautés autour de bien matériels symbolisant leur unité et leur identité dynamique dans des géographies transfrontalières. La famille omarienne, descendante d'El Hadj Omar Foutiyou Tall, fondateur de l'Empire toucouleur (résistant anticolonial musulman), par exemple, se trouve à la fois au Sénégal, au Mali, en Mauritanie et en Guinée. Chaque année, elle organise un rassemblement autour de l'héritage spirituel d'El Hadj Omar, dont une partie des reliques se trouve conservée au Museum d'histoire naturelle de la ville du Havre, les manuscrits (518 pièces) dans le fonds Archinard de la BNF, et l'épée au musée de l'Armée à Paris. Cette communauté réclame depuis 1994 aux autorités françaises le retour des reliques du fondateur et la numérisation de ses manuscrits, en vain³²». Prêté par la France (via le musée de l'armée) au Sénégal, à qui appartient le fameux sabre et à quel pays faudrait-il le rendre ? Felwine Sarre soutient que le Sénégal est le cœur spirituel de la communauté en question, évitant ainsi rapidement et d'une façon subtile la question épineuse, celle des frontières imposées issues de la colonisation.

32- Ibid., p. 59.

Il s'agirait alors, avec le retour de ces objets, d'une forme de "réparation" à la fois réelle et symbolique. L'un des "impensés" de l'histoire coloniale, disent les auteurs du rapport, concerne la vie des objets ; "il s'agirait moins de compensations financières que d'un rétablissement symbolique par une exigence de vérité. Felwine Sarr et Bénédicte Savoy s'appuient sur le documentaire de Kader Attia "Reflecting Memory" (2016), qui montre que "la reconnaissance de ce membre perdu permet de restituer quelque chose qui, s'il ne l'est pas, continue à réclamer d'être remis à sa place. Cette reconnaissance opère comme ce miroir qui, reflétant le membre manquant chez l'amputé, lui permet de faire le deuil de celui-ci, et d'apaiser la douleur, bien réelle, causée par le membre fantôme. L'analogie peut être faite entre les douleurs individuelles et les blessures collectives immatérielles, opacifiées par un déni collectif : le refus de reconnaître et de travailler sur les mémoires douloureuses du fait colonial, par exemple. La restitution et la production de sens qui l'accompagne réparent l'absence du patrimoine qui manque et ses effets sur la psyché collective³³". Les auteurs préconisent au-delà de l'acceptation et de la reconnaissance par l'autre, "un processus auto-sotériologique, prenant la forme d'une autoréparation, par un travail sur sa propre histoire" qui "devrait s'enclencher³⁴". Une sorte en somme de "décolonisation" par soi-même. C'est ce que proposent par ailleurs des auteurs comme Achille Mbembe : la "décolonisation de l'imaginaire et des mentalités" devrait venir de l'Afrique elle-même.

33- Ibid., p. 70

34- Ibid., p. 70

Trauma colonial

Ces réparations ne peuvent évidemment "réparer" le trauma colonial que symboliquement. Car le plus souvent, les "legs coloniaux", pour reprendre le terme de Walter Mignolo, affectent "l'imaginaire colonial dans le présent qui maintient



35- Walter Mignolo; "Espacios geograficos y localizaciones epistemologicas : La rasion entre la localizacion geographica y la subletrnizacion de conocimientos", in GEOgraphia - Ano 7 - Nº 12 - 2005, <http://periodicos.ufr.br/geographia/article/view/13499/8699>, consulté le 16 décembre 2019, cité par Juan Pablo Bermudez, postface in Walter Mignolo, La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité, préface par Marc Maeschalck et postface par Juan Pablo Bermudez, Bruxelles, éd. P.I.E. Peter Lange, 2015, p. 165.

36- Le terme est utilisé par Paul Gilroy dans ses essais *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso. [Trad. franç. : *L'Atlantique noire*, Paris, Kargo, 2003.] (1993) et *Postcolonial melancholia*, Londres, Columbia University press, 2006.

37- Sigmund Freud, "Mourning and melancholia", in *On the history of the psychoanalytic movement. Papers on Metapsychology and Other works*, The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, Volume XIV (1914-1916).

38- *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Londres/USA, Oxford University Press, 1983.

ILL n° 2: Barthélémy Toguo
Strange Fruit October 2017
Galerie Lelong & Co. Paris ©
Barthélémy Toguo and Galerie
Lelong & Co.

des contradictions non résolues dans le passé³⁵. La domination coloniale a imposé, en effet, au-delà de la domination politique et militaire, une domination épistémologique qui exerce une violence symbolique dans tous les champs du savoir. Dans des pays colonisés, la résistance a même été forcée d'opérer en empruntant les armes de la puissance dominatrice. Ce sont ces armes, ces points de vue imposés que les artistes viennent bousculer. Vis-à-vis de l'historien, les artistes ont l'avantage de choisir à loisir des morceaux, traces et archives du passé, histoires individuelles, les émotions et les souffrances des corps. Ils révèlent des choses souvent enfouies ou les éclairent sous une lumière nouvelle.

Le trauma est souvent lié à ce que Paul Gilroy nomme une « mélancolie postcoloniale³⁶ ». Bien que l'auteur examine le "lieu" de l'Atlantique noir lié à l'esclavage colonial, cette notion peut s'appliquer à d'autres espaces postcoloniaux. La mélancolie postcoloniale est à la fois un sentiment et un état d'esprit ; le corps est le lieu même de déposition du trauma qui en résulte, ce que Franz Fanon a mis en avant de façon magistrale concernant le trauma colonial en Algérie, où il avait exercé comme médecin psychiatre au moment de la guerre pour l'Indépendance. Or, qui dit trauma, dit aussi un deuil dont le travail n'est pas fini et qui transforme de façon souterraine aussi bien les sociétés issues de l'esclavage et de la colonisation en général que les individus en particulier. Freud dit dans son essai, "Mourning and melancholia³⁷", que le deuil met longtemps à être achevé, mais qu'il faut du temps pour le surmonter. Ce temps n'a peut-être pas été suffisant pour que "le deuil originel" et les effets de la "guerre mentale" dont parle Ashis Andy³⁸ finissent par être dépassés. Une mémoire enfouie, voire effacée, un trauma trop vite évacué comme appartenant au passé, finissent par créer un sentiment diffus de "mélancolie postcoloniale".



Le sociologue péruvien Anibal Quijano avait déjà émis l'idée qu'un des instruments de la colonisation était aussi la connaissance³⁹. "Si nous voulons découvrir la structure politique et économique du binôme impérialisme/colonialisme et dévoiler la logique perverse de la double proposition modernité/colonialité, il nous faut réfléchir aux façons de décoloniser "l'esprit" (Thiongo⁴⁰) et l'"imaginaire" (Gruzinski⁴¹) ou, pour le dire autrement, de décoloniser les connaissances et l'être⁴²". La décolonisation devrait donc passer par "tous les niveaux de la matrice coloniale du pouvoir" (économique et politique mais aussi de la connaissance et de l'être, du genre, de la sexualité, de la subjectivité et de la connaissance)⁴³

Le contrôle colonial s'est en effet imposé à « la représentation mentale et au sentir corporel ». Les artistes, capables d'une « désobéissance épistémique » telle que la définit Walter Mignolo, proposent des stratégies pour déjouer les ruses de la colonialité. L'art a le pouvoir transgressif nécessaire pour sortir des représentations de domination imposées à soi-même et intériorisées - et qui vont au-delà de la période coloniale. Strange fruit, de l'artiste Barthélémy Toguo, par exemple, une grande installation réalisée à la galerie Lelong à Paris, emprunte son titre à la fameuse chanson homonyme⁴⁴ chantée par Billie Holliday en 1939 au Café Society de New York et rappelle les épisodes racistes sanglants de lynchage et de pendaison sur les arbres de nombreux Afro-américains.

Les artistes œuvrent souvent non pas uniquement contre les effacements de la mémoire, mais également contre l'effacement des effets d'une mémoire enfouie. L'une des stratégies consiste à revenir mentalement et à distance, pour le dire ainsi, sur la "scène du crime", en affrontant la mémoire coloniale et le trauma.

Réparations

Contre le déni de la mémoire de la blessure, l'artiste franco-algérien Kader Attia propose la notion de "réparation". Il précise que la réparation consiste, selon une conception occidentale, à revenir à l'état originel et à nier ainsi la blessure ; il prend appui sur une pratique traditionnelle dans des sociétés africaines, asiatiques et anté-modernes occidentales, où "réparer signifiait montrer que l'on a traité la blessure, donner une place aussi importante à cette réparation qu'à la blessure, [...] donner une seconde vie à la chose blessée⁴⁵". La blessure n'est plus mais l'acte de sa réparation rappelle qu'elle a bien existé. "La réparation traditionnelle, dit Kader Attia, a toujours signé le temps qui passe en l'assumant avec le relief, la couleur parfois, la subtilité du détail marqué qui recouvre la blessure pour la révéler (parfois même en se réappropriant, ou en « cannibalisant », pour utiliser ce terme cher à Oswald de Andrade, les restes d'objet d'une autre culture) – comme s'il fallait vivre avec, assumer, ne pas être dans le déni ; c'est sans doute ce que notre société contemporaine devrait apprendre de ces objets qui relèvent d'une métaphysique du quotidien. Parce qu'ils nous relient à cette part de nous-mêmes jamais vraiment disparue...⁴⁶".

Le procédé mis en place en Afrique du Sud par la Commission « Vérité et réconciliation⁴⁷ » constitue un exemple intéressant d'action contre le déni de mémoire et d'aide aux individus pour accomplir le travail du deuil. Même si cette commission n'a pas

39- Anibal Quijano, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, 21/2-3, 2007, p. 155-167.

40- N. W Thiongo, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, New York, 1986.

41- Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988.

42- Walter Mignolo, *La désobéissance épistémique*, op. cit., p. 29

43- Ibid., p. 31.

44- Tirée d'un poème écrit et publié en 1937 par Abel Meeropol contre le racisme aux États-Unis.

45- Propos de Kader Attia du 27 mars 2017 : <https://smak.be/fr/exposition/10994>

46- Propos de Kader Attia du 27 mars 2017, *ibid.*

47- The South African Truth and Reconciliation Commission (TRC).



ILL n° 3 : Panayiotis Michael
 Remember Me (Street sign,
 variable dimensions) 2005 ©
 Panayiotis Michael

manqué de susciter des controverses et n'a pas pleinement accompli à tous les niveaux la question des réparations, l'effort consenti a permis à ceux qui ont pu participer à cette commission d'"exprimer" les violences faites ou subies lors de la période de l'apartheid.

Se souvenir et reconnaître le trauma du passé doit en effet se faire des deux côtés - celui des colonisés mais aussi des colonisateurs. Au-delà de toute caricature où on chercherait à partager les torts et à désigner les coupables, dans le travail de l'accomplissement du deuil et du dépassement du traumatisme, il s'agirait, comme le dit l'écrivain Alain Mabanckou dans son ouvrage *Le sanglot de l'homme noir*⁴⁸, de lutter lucidement contre la victimisation. Ce qui va de pair avec la mise en lumière des mécanismes de domination qui peuvent encore aujourd'hui revêtir d'autres ruses pour continuer à s'exercer. La mémoire des peuples mis en esclavage et colonisés doit être partagée et concerner toute l'humanité. Achille Mbembe pointe le fait qu'il est temps d'assumer non seulement la mémoire locale et individuelle, mais aussi ce que Edouard Glissant appelait la mémoire du "Tout monde"⁴⁹. "Aujourd'hui encore, il n'est pas clair, aux yeux de tous, que l'esclavage des Nègres et les atrocités coloniales font partie de la mémoire du monde ; encore moins que cette mémoire, parce que commune, n'est pas la propriété des seuls peuples qui ont été victimes de ces événements, mais de l'humanité dans son ensemble"⁵⁰.

Contre l'injonction de ne pas oublier et de lutter contre l'effacement de la mémoire certains artistes adoptent une autre stratégie : celle qui transforme la forme négative contre l'oubli en une injonction positive de se souvenir. L'artiste chypriote Panayiotis Michael inverse ainsi le slogan "Je n'oublie pas"⁵¹ et le transforme en "Souviens-toi de moi".

L'artiste Kader Attia transforme l'opération "contre l'effacement" en une position "pour le souvenir". Revenir sur le passé consiste pour l'artiste, non pas à réparer l'irréparable, mais à garder le souvenir vivant de la douleur du passé. L'affronter et reconnaître qu'il a existé, c'est finalement indispensable pour que le travail du deuil soit accompli. Achille Mbembe reprend à ce sujet, chez Marc Bloch, le terme de l'"utopie du pas-encore", non pas comme

48- Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

49- "J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité". Edouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1997, p. 160.

50- Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, op. cit., p. 104.

51- Ce slogan apparaît après la guerre de 1974 où la Turquie a envahi le 37% de la superficie de l'île de Chypre. En affiches, badges ou écrits sur les cahiers des écoliers ce slogan était une injonction de ne pas oublier la guerre et la partie occupée militairement.

un rêve irréalisable mais comme croyance en un futur qui est à venir : l'utopie comme un état, comme résultat de l'accomplissement du deuil. De la mémoire sélective hégémonique, artistes et écrivains prennent symboliquement soin de la mélancolie collective et se tournent vers une multitude de mémoires individuelles, souvent omises et effacées, qui concernent le "Tout monde". Ils prélèvent ainsi des "morceaux choisis" et mettent en avant les mécanismes de domination qui dictent les oublis et les omissions.



ILL n° 4 : Jean-François Boclé
Tu me copieras, 2004, video and audio installation, DVD (video played in a loop, duration : 27' 30), wall school blackboard, 270x110x30cm (wood, piano hinges, blackboard painting, writings on the blackboard white chalk), suspended audio earphone, two speakers, the "Code Noir" with preface of the artist released to the public, variable dimensions, solo show I Did Not Discover America, BildMuseet, Umeå, Sweden, 2008. © Jean-François Boclé / Adagp. © Jean-François Boclé / Adagp.

Revenir par le biais de l'art sur un texte d'une célébrité sinistre mais qui reste encore largement méconnu, telle était par exemple l'intention de l'artiste Jean-François Boclé. Il s'agit du "Code Noir"⁵² ou Edit du Roy servant de règlement pour le Gouvernement & l'Administration de Justice de la Police des Iles Françaises de l'Amérique, & pour la Discipline & le Commerce des Nègres & Esclaves dans ledit Pays", donné à Versailles au mois de Mars 1685". Originaire de Martinique, l'artiste n'a, dit-il, jamais entendu parler en classe dans ses livres d'histoire de ce texte de loi. Rien sur ces soixante articles juridiques signés par Louis XIV et Colbert, en vigueur de 1685 à 1848, dans lesquels le statut de "marchandise" et de "bien meuble" est conféré à des êtres humains". L'artiste décide de revisiter la mémoire historique avec son œuvre Tu me copieras (2004), vidéé issue d'une performance où il dicte à un professeur de philosophie ce texte dont il ne connaît pas le contenu, Le Code Noir. L'artiste le recopie à la craie blanche sur un tableau noir jusqu'à saturation de l'espace. Pourquoi, s'interroge-t-il, le Code Noir trouve-t-il un si mince espace dans le récit historique dominant ? Parce que cela fait crisper cette autre mémoire dominante, celle du Grand Siècle du "Roi Soleil" et des Lumières. L'artiste critique en effet la "rhétorique qui a fait d'un récit particulier un processus universel, global, et qui est parvenue par-là à occulter le côté le plus obscur de la modernité, lequel consiste en la reproduction permanente de la colonialité"⁵³.

52- Le code noir ou Edit du Roy servant de règlement pour le Gouvernement & l'Administration de justice & la police des iles françaises de l'Amérique, & pour la discipline & le commerce des nègres & esclaves dans ledit pays, donné à Versailles au mois de mars 1685. Article XLIV : « Déclarons les esclaves êtres meubles, & comme tels entrent en la communauté ». Il existe deux versions du texte. La première a été élaborée par le ministre Jean-Baptiste Colbert (1616-1683) et promulguée par Louis XIV en 1685. La seconde version a été promulguée par Louis XV en 1724. Voir <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/code-noir> et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86086055>.

53- Walter Mignolo, La désobéissance épistémique, op. cit., p. 29.



L'artiste mettant à nu la mémoire d'une histoire enfouie, interroge la façon dont on écrit et réécrit l'histoire. "Mais s'il est vrai, comme nous aurons à l'établir", dit Nietzsche dans la Seconde Considération intempestive (1872), "qu'un excès de connaissances historiques nuit à l'être vivant, il est tout aussi nécessaire de comprendre que la vie a besoin du service de l'histoire". Mais de quelle Histoire avons-nous besoin ? Comment cette question peut-elle être abordée par le biais de l'art ? Quelle serait l'efficacité de l'art dans le processus de l'activation de la mémoire historique ?

Les artistes ne se font pas historiens d'une histoire universelle ; au contraire, contre une idée dominatrice imposée, ils cherchent au-delà de l'universalité imposée comme norme ; à partir d'un matériau qui peut être le même que celui de l'historien, tout en restant fragmentaire et sélectif, les artistes transforment la question historique et politique en un fait poétique au sens large. L'artiste Francis Aÿlis disait : quelque chose de poétique peut parfois devenir politique et quelque chose de politique peut devenir poétique. Il soulignait par là le paradoxe du fait artistique qui n'est pas tout à fait politique mais dont le caractère poétique pourrait avoir une portée politique.

On peut s'interroger comment l'art et les artistes peuvent contribuer à mettre en lumière des mémoires effacées et des histoires ignorées. Les artistes naviguant hors champs disciplinaires, pratiquent à leur façon ce que Walter Mignolo appelle une pensée "frontalière", une pensée "qui ne se laisse pas saisir par des territoires étatiques ou des disciplines universitaires constituées"⁵⁴. En cela, les artistes qui pensent avec le sensible et dévoilent les fragilités du corps et de la mémoire enfouie des traumas, pourraient rendre cette "pensée frontalière" possible.

L'artiste historien qui cherche à mettre en lumière les menus faits et les silences, les oublis et les effacements, serait cet historien idéal dont parle Walter Benjamin à qui s'adresse l'injonction, afin d'écrire l'histoire, de « déranger soigneusement les habitudes les plus chères à nos esprits » et qui « se donne pour tâche de broser l'histoire à rebrousse-poil⁵⁵».

REFERENCES

Walter Benjamin, « *Sur le concept d'histoire* » (1940), Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000
Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism, Londres/USA, Oxford University Press, 1983.

Anibal Quijano, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, 21/2-3, 2007,
N. W Thiongo, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, New York, 1986.

Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988.

Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey/Le Seuil, 2018

54- Walter Mignolo "Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé) colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique.

55- Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio essais, p. 433.



Androula Michael

Androula (Andri) Michael est historienne de l'art et commissaire d'expositions, maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne, directrice adjointe du Centre de recherches en art et esthétique (CRAE) de la même université ainsi que responsable de relations internationales de l'UFR des arts. Elle est l'auteur de nombreux catalogues d'expositions, d'articles scientifiques et d'ouvrages, dont *Picasso – Propos sur l'art* en collaboration avec Marie-Laure Bernadac, Gallimard (1998), *Picasso poète*, Les beaux-arts Editions, Paris (2008), *Les happenings de Jean-Jacques Lebel*, Hazan Editions, Paris (2009), *Picasso, l'objet du mythe* en collaboration avec Laurence Bertrand-Dorléac, Les beaux-arts Editions, Paris (2005). Elle travaille actuellement sur la réception critique croisée de l'oeuvre de Pablo Picasso et de Marcel Duchamp ainsi que sur les questions coloniales/postcoloniales dans l'art contemporain. Elle a été commissaire des nombreuses expositions dont la plus récente "Retours à l'Afrique" à Bandjoun station au Cameroun.

DOSSIÊ