



PALAIS DE LA PORTE DORÉE

JUIN 2026

WEBINAIRE

PERSPECTIVES AMÉRICAINES SUR LE PALAIS DE LA PORTE DORÉE

MONUMENTS, MÉMOIRE ET HISTOIRE PUBLIQUE

SÉANCE 2 - ÉLABORER DE NOUVEAUX RÉCITS DANS DES LIEUX MARQUÉS PAR L'HISTOIRE : RICHMOND (VIRGINIE) ET LE PALAIS DE LA PORTE DORÉE

Invitées : Valerie Cassel Oliver, conservatrice en charge de l'art moderne et contemporain au Virginia Museum of Fine Arts

Sophie Cras, historienne de l'art et maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre du comité d'histoire du Palais de la Porte Dorée.

Synthèse en français de la discussion en anglais

La discussion entre Valerie Cassel Oliver et Sophie Cras met en perspective deux espaces profondément chargés d'histoire : Richmond, ancienne capitale de la Confédération américaine, et le Palais de la Porte Dorée, construit pour l'Exposition coloniale internationale de 1931. L'objectif n'était pas d'établir une équivalence simpliste entre ces deux lieux, mais plutôt d'interroger la manière dont des institutions culturelles peuvent aujourd'hui produire de nouveaux récits à partir d'espaces architecturaux et monumentaux qui demeurent porteurs de visions idéologiques héritées du passé. Ce webinaire se veut un dialogue transatlantique sur les politiques de mémoire et la séance propose une réflexion

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION | AQUARIUM TROPICAL
293 avenue Daumesnil - 75012 Paris | palais-portedoree.fr

autour des notions de contre-récit, de médiation critique et de réappropriation des lieux historiques.

Valerie Cassel Oliver choisit d'ancrer sa présentation dans un exemple précis : l'installation de *Rumors of War* de Kehinde Wiley à Richmond en décembre 2019. Cette sculpture monumentale, aujourd'hui installée devant le VMFA (et acquise par le musée), constitue selon elle un tournant majeur dans la manière dont la ville a commencé à repenser son paysage mémoriel. Pour comprendre la portée de cette œuvre, elle revient sur l'histoire des monuments confédérés de Richmond. Érigées entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle, ces statues représentaient des figures centrales de la Confédération sudiste telles que Robert E. Lee, Stonewall Jackson ou Jefferson Davis. Elles structuraient l'espace urbain de Richmond, notamment à travers Monument Avenue, et participaient d'une politique visuelle visant à glorifier la mémoire confédérée tout en consolidant la suprématie blanche après la période de la Reconstruction. La conservatrice insiste sur le caractère profondément idéologique de ces monuments. Loin d'être de simples hommages historiques, ils étaient conçus comme des instruments de pouvoir destinés à maintenir un ordre racial. Richmond, explique-t-elle, fut pendant des décennies un espace dominé par ces symboles qui rappelaient continuellement les hiérarchies sociales et raciales héritées de l'esclavage et de la ségrégation. Les monuments n'étaient pas seulement des objets du passé mais ils continuaient d'exercer une influence sur les imaginaires contemporains en agissant comme des rappels permanents de l'autorité blanche et du récit héroïque fantasmé de la Confédération.

C'est précisément cette domination visuelle que Kehinde Wiley a choisi d'affronter en créant la statue *Rumors of War*, après sa visite de Richmond en 2016 et sa découverte de l'accumulation de statues confédérées sur Monument Avenue. Valerie Cassel Oliver montre comment l'artiste reprend volontairement les codes esthétiques des monuments locaux : monumentalité équestre, posture héroïque, matériaux nobles, référence à la statuaire classique. Toutefois, à la place d'un général sudiste, Wiley représente un jeune homme noir avec un hoodie, des jeans déchirés, et des dreadlocks, en adoptant une posture inspirée directement de la statue du général J.E.B. Stuart,

réalisée par Frederick Moynihan en 1907 et dévoilée en 1919. Selon Valerie Cassel Oliver, cette stratégie est essentielle car Wiley ne cherche pas à détruire le langage monumental mais à le retourner contre lui-même. Il réinvestit les formes du pouvoir pour y inscrire des corps historiquement exclus de ces représentations et réactive toute une histoire de la monumentalité américaine afin d'en déplacer les significations. Sophie Cras souligne le caractère fascinant d'une « réponse historique retardée » (*historically delayed response*), proposée par l'œuvre de Kehinde Wiley venant répondre, un siècle plus tard, aux monuments de Richmond. Cette idée permet de penser le temps long des représentations et la possibilité pour des artistes contemporains de dialoguer avec des formes visuelles héritées du passé sans nécessairement les détruire (cf. 1^{ère} séance du webinaire sur l'exposition Monuments à LA).

L'intervention revient ensuite sur les mobilisations massives de 2020 qui suivent le meurtre de George Floyd. Richmond devient alors un espace central de contestation des monuments confédérés. Valerie Cassel Oliver décrit la manière dont les statues furent progressivement transformées par les manifestants : recouvertes de graffitis, utilisées comme surfaces de projection pour les portraits de personnes noires tuées par les violences policières, entourées de fleurs. Les statues se changèrent d'une certaine manière en mémoriaux improvisés par la population locale. Les socles, après le retrait des statues, ont une importance toute particulière à ses yeux car ils se transforment en supports d'expression communautaire puisque la population y inscrit de nombreux messages tant de contestation que d'espoir. La conservatrice évoque notamment le cas du monument à Robert E. Lee, rebaptisé Marcus-David Peters Circle (en hommage au jeune homme noir de 24 ans de Richmond, abattu par la police), qui devient un espace de protestation, de performances, de lectures de poésie et de mémoire collective. Elle précise qu'elle soutenait pleinement le démontage des figures confédérées, mais elle exprime des réserves quant à la destruction rapide des socles qui les soutenaient. Ces structures avaient progressivement été utilisées par les habitants de Richmond, se muant par là-même en un lieu vivant de rassemblement et de création. Ces socles constituaient donc des « monuments du peuple » (*people's monuments*), c'est-à-dire des supports matériels permettant de réactiver l'espace

public par des usages critiques et collectifs. Une fois les statues retirées, les socles devenaient des traces visibles du passé tout en restant ouverts à de nouvelles appropriations. Pour Valerie Cassel Oliver, leur disparition complète pose problème, car elle risque de produire une forme d'effacement historique. Sans ces vestiges matériels, les débats autour des monuments et des idéologies qu'ils véhiculaient deviennent plus abstraits et plus difficiles à ancrer dans l'espace urbain. Elle considère ainsi que ces plateformes auraient pu devenir des points de départ durables pour des conversations publiques sur l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation et les formes contemporaines du racisme systémique.

Ainsi, un autre enjeu majeur soulevé par Valerie Cassel Oliver, en lien tant avec les monuments confédérés qu'avec le Palais de la Porte Dorée, est la question de l'effacement et de la conversation. Faire totalement disparaître les statues et leurs socles crée une forme de vide mémoriel susceptible de favoriser le déni historique. L'absence de traces visibles rend plus complexe le débat autour des idéologies structurées dans l'espace urbain par les statues. Les monuments peuvent disparaître physiquement tandis que les mentalités qui les ont produits demeurent intactes. Elle emploie le terme de « *plausible deniability* », c'est-à-dire la possibilité future de nier ou de minimiser l'importance qu'avaient ces monuments dans le paysage idéologique américain. Cette analyse nourrit les réflexions menées autour du Palais de la Porte Dorée. Le bâtiment colonial agit comme une trace matérielle, un support physique à partir duquel peuvent émerger de nouveaux récits, de nouvelles interventions artistiques et de nouvelles formes de médiation critique. Pour Valerie Cassel Oliver, le Palais témoigne paradoxalement du discours colonial des années 1930, ancré dans l'idée d'une hiérarchie entre les cultures, mais aussi d'une vision intéressante de la diversité des populations présentes dans l'empire colonial construit par la France. Sophie Cras rappelle que le Palais colonial de 1931 se présentait comme un dispositif prétendument rationnel et pédagogique. Contrairement à une vision uniquement spectaculaire ou exotique de l'exposition coloniale, elle souligne que le bâtiment revendiquait une fonction d'organisation économique et sociale de l'empire français, fondée sur l'idée d'une prétendue complémentarité harmonieuse entre métropole et colonies. Cette

précision lui permet de montrer que les imaginaires coloniaux ne reposaient pas seulement sur des caricatures explicites mais aussi sur des formes de rationalité administrative et économique qui naturalisaient les hiérarchies impériales.

La présence même du monument de la Porte Dorée offre une possibilité de répondre à ces questions, et s'il n'avait pas été préservé, il serait impossible de réagir aux représentations qu'il véhicule. Pour Valerie Cassel Oliver, un bâtiment colonial peut continuer à produire un discours idéologique même lorsqu'il accueille aujourd'hui des projets critiques ; il agit en permanence sur les visiteurs par son architecture, ses fresques et ses décors monumentaux. Néanmoins, c'est par la force de la programmation et aussi les politiques d'acquisition du musée qui y est hébergé qu'on peut interagir avec ce lieu qui fut bâti pour la propagande. Il faut envisager des stratégies de réinterprétation du Palais, à l'intérieur de ses murs et à l'extérieur. La conservatrice américaine propose plusieurs pistes, notamment l'utilisation de projections lumineuses temporaires sur les façades du bâtiment. Ces interventions permettraient de superposer de nouvelles images aux décors coloniaux existants et de créer des couches narratives susceptibles de troubler le récit originel. Elle insiste toutefois sur le caractère nécessairement temporaire et évolutif de ces dispositifs. Il ne s'agit pas de remplacer un récit par un autre, mais de maintenir une tension critique permanente entre ces deux récits. Pour elle, effacer le premier récit serait une erreur car on ne pourrait pas y répondre efficacement.

Les participants au webinaire prolongent ces réflexions. Dans le chat, Emma Trần Văn Nhiêu (Fondation des sciences du patrimoine) souligne qu'un tel dispositif pourrait permettre au Palais de la Porte Dorée d'attirer de nouveaux publics issus des anciennes colonies françaises et d'ouvrir davantage l'institution à des contre-récits portés par des artistes issus des minorités. D'autres participants évoquent également des figures comme JR, dont les interventions monumentales pourraient constituer des modèles possibles pour le Palais. Sophie Cras nuance néanmoins certaines propositions en rappelant que le Palais est avant tout un musée d'histoire et non un musée d'art contemporain. Cette spécificité institutionnelle implique des contraintes particulières. Les interventions artistiques doivent être pensées en relation avec une mission

historique et pédagogique. Elle souligne également les difficultés concrètes liées au financement de projets explicitement centrés sur les héritages coloniaux, indiquant que peu de mécènes se montrent prêts à soutenir ce type d'initiatives.

Un autre axe de la discussion concerne la tension entre esthétique et violence idéologique. Interrogée par Sophia Labadi (University of Kent) sur la coexistence entre la beauté Art déco du Palais et son caractère raciste, Sophie Cras affirme qu'il est essentiel d'accepter que des formes esthétiques séduisantes puissent être porteuses de représentations oppressives. Selon elle, les qualités formelles du bâtiment ne doivent en aucun cas servir à neutraliser ou minimiser les violences symboliques qu'il véhicule. Elle propose plutôt de travailler sur les rapports entre visible et invisible, c'est-à-dire d'analyser ce que les images montrent, mais aussi ce qu'elles effacent ou rendent impensable. Cette approche permettrait d'ouvrir plusieurs récits simultanés au lieu d'imposer une lecture univoque du bâtiment. Les échanges reviennent à plusieurs reprises sur le rôle des musées dans la transformation des récits historiques. Fabian Röderer Williams (Universität Hamburg) interroge notamment Valerie Cassel Oliver sur ses interventions curatoriales au sein des collections permanentes du VMFA. La conservatrice explique que son travail consiste à rendre visibles des artistes et des pratiques historiquement marginalisés dans les récits dominants de l'histoire de l'art. Elle évoque par exemple l'intégration d'œuvres de Kehinde Wiley dans les galeries européennes du musée, avec l'aide de son collègue Sylvain Cordier, ou encore l'installation d'un lustre noir de Fred Wilson dans des espaces historiquement marqués par des traditions décoratives européennes. Pour elle, ces œuvres n'ont pas besoin d'être sur-explicitées car leur simple présence constitue déjà une perturbation du canon et un déplacement des hiérarchies visuelles.

La question des « monuments vivants » (*living monuments*) constitue également un moment important de la discussion. Valerie Cassel Oliver explique que de nombreuses formes contemporaines de mémoire émergent aujourd'hui en dehors de la monumentalité classique : bibliothèques communautaires, espaces de lecture, installations temporaires, jardins, projets participatifs ou éducatifs etc. Ces dispositifs privilégient l'usage, l'échange et

l'expérience collective plutôt que la célébration figée de grandes figures historiques. Sophie Cras rappelle qu'à partir des années 1980 et 1990 s'est développé un mouvement anti-monumental, proposant une forme mémorielle qui refusait la monumentalité triomphante héritée du XIX^e siècle. Pour Valerie Cassel Oliver, les pratiques anti-monumentales demeurent pertinentes aujourd'hui et elle mentionne notamment le développement récent de lieux permettant d'accéder à des ouvrages bannis ou censurés dans certains États américains du Sud, dans un contexte de tensions croissantes autour de l'enseignement de l'histoire africaine-américaine. Ces espaces qui ne sont pas liés à la statuaire deviennent néanmoins des formes de mémoire active, ouvertes et accessibles, davantage fondées sur la circulation du savoir que sur l'autorité symbolique d'un monument permanent. Là où les statues illustrent une logique de figement, les monuments vivants permettent de maintenir des récits ouverts, évolutifs et contradictoires. Le monument vivant ne renvoie pas à un objet précis mais à une méthode de réactivation permanente des lieux historiques.

La séance se clôt sur l'idée que les lieux marqués par des héritages historiques lourds ne doivent ni être effacés ni sanctuarisés. Valerie Cassel Oliver insiste sur la nécessité de maintenir visibles les traces du passé afin de continuer à produire des débats critiques. Sophie Cras rappelle quant à elle que les travaux du comité d'histoire du Palais de la Porte Dorée sont encore en cours et que de nouveaux dispositifs d'interprétation devraient bientôt être proposés. Enfin, Clémentine Tholas souligne que le webinaire lui-même constitue déjà une forme d'intervention publique.