

Les patrimoines africains et caribéens¹ au Commonwealth Institute de Londres : entre mise en scène et quête de (re)présentation « authentique » (années 1980)

Anaïs Makhzoum

Dans le rapport d'activité du Commonwealth Institute (CI) pour l'année 1972, les expositions sont décrites en ces termes : « In some of the new exhibitions an attempt will be made to give visitors a stronger feeling of involvement in aspects of national environment. [...] Whatever the method of presentation the aim is unchanged: to make a visit to the Institute as stimulating, as satisfying and as memorable as possible » (Rapport 1972 12). Dix ans plus tard, l'ambition de l'Institut semble être restée la même, puisque le lieu y est présenté comme « a most excellent facility for the rest of the Commonwealth to reveal itself to the people of Britain » (Rapport 1982 8). Dès son ouverture au public en 1962, le Commonwealth Institute se présente en effet comme un lieu de référence pour la visibilité du Commonwealth à Londres. À travers ses multiples services (expositions permanentes dédiées à chacun des États membres, expositions temporaires d'œuvres d'artistes du Commonwealth, conférences, bibliothèque, ateliers, performances, festivals...), l'Institut s'affirme non seulement comme un espace de dissémination du savoir, mais aussi comme un lieu de contact avec le Commonwealth. Sa mise en place coïncide avec un moment que Philip Murphy qualifie de « construction institutionnelle » (Murphy 20) pour le Commonwealth, qui se dote en 1965 d'un organe central, le Secrétariat du Commonwealth, et d'une organisation financée par les États mais destinée à promouvoir les activités non-gouvernementales, la Fondation du Commonwealth. Ces deux institutions sont localisées à Londres et témoignent du maintien d'une position particulière du Royaume-Uni au sein de l'organisation. Si le Commonwealth n'est plus qualifié de « britannique » depuis les années 1950 (Sturgis), les liens historiques particuliers qu'il entretient avec le Royaume-Uni et son empire transparaissent encore par le maintien du monarque britannique comme chef symbolique du Commonwealth. Malgré la persistance d'une certaine centralité britannique, le

¹ Le terme « afro-caribéen » est encore régulièrement utilisé par les institutions culturelles, y compris au début des années 1980 et au sein du Commonwealth Institute. Je fais le choix ici de ne pas employer ce terme et de distinguer ces deux concepts, d'une part puisque cette forme contractée a été progressivement abandonnée et est aujourd'hui considérée comme problématique (<https://www.bristol.ac.uk/style-guides/writing/inclusive/ethnicity-race/>), mais aussi pour refléter les orientations de l'Institut. Le CI opère en effet à cette époque une refonte de ses galeries d'expositions insistant sur l'appartenance régionale (en créant notamment un nouvel arrangement de galeries « africaines » dans le cadre de l'Africa Focus de 1984) — ce qui ne l'empêche pas de continuer à proposer des initiatives autour d'un « patrimoine afro-caribéen », avant que le terme disparaisse peu à peu.

Commonwealth se veut gouverné avant tout par la coopération entre des partenaires diplomatiques considérés comme égaux. Ainsi, les affaires courantes sont traitées au jour le jour par le Secrétariat, mais les chefs d'État et de gouvernement des pays membres se réunissent à intervalle régulier pour tenter de s'accorder autour de politiques communes. Les Prime Ministers Conferences se tiennent ainsi à Londres entre 1944 et 1969, avant d'être remplacées par les Commonwealth Heads of Government Meetings (CHOGMs), des réunions qui sont accueillies par des pays différents, à tour de rôle. Le projet du Commonwealth Institute naît et se développe donc dans un contexte où le Royaume-Uni occupe une place ambivalente au sein d'une organisation qui s'institutionnalise et cherche de plus en plus à intégrer ses idéaux de coopération dans son fonctionnement interne. Du fait de ce contexte, de sa situation géographique et de son fonctionnement (l'Institut dépend initialement de financements essentiellement gouvernementaux), le CI propose donc non seulement un discours sur le Commonwealth dans son ensemble, mais aussi sur la place du Royaume-Uni en son sein.

Le Commonwealth Institute occupe une place relativement marginale dans l'historiographie, et la plupart des travaux qui traitent de ce lieu se concentrent essentiellement sur ses premières années d'existence — à l'exception notable de Tom Wilson, qui y a consacré une monographie parue en 2021. Pourtant, c'est un cas d'étude qu'il est particulièrement intéressant d'examiner dans le contexte des années 1980 au Royaume-Uni. Comme l'ont démontré beaucoup d'historien·ne·s de la période, et en particulier les spécialistes des questions migratoires, les années 1960-1970 ont en effet été marquées par une combinaison de tentatives de maîtrise des flux migratoires et de mesures antidiscriminatoires (Latour). Par la suite, l'usage et la promotion de la notion de « multiculturalisme » s'intensifient dans les années 1980, et les politiques publiques — tant au niveau du gouvernement national que des autorités locales — encouragent davantage l'expression de la diversité culturelle et religieuse. La décennie 1980 constitue donc un moment charnière où se cristallisent les enjeux politiques et culturels liés à l'immigration issue du Commonwealth au Royaume-Uni. Les analyses présentées dans cet article sont donc ancrées dans cette période particulière qui fait le lien entre les décennies précédentes, marquées par les accessions aux indépendances, l'accroissement de l'institutionnalisation du Commonwealth, certaines hésitations dans la prise en charge gouvernementale de l'immigration issue du Commonwealth, et les années 1990-2000, où la notion de « multiculturalisme » a pénétré le *mainstream* et suscite de nombreuses remises en question et débats (Willett). Le CI à cette période constitue en effet un prisme particulièrement fécond pour examiner la (re)négociation des rapports entre le Royaume-Uni et ses nouveaux partenaires du Commonwealth.

Le Commonwealth Institute joue également un rôle important sur la scène artistique londonienne de l'époque, alors que les arts caribéens et africains (jusqu'ici encore régulièrement désignés sous la bannière unificatrice « afro-caribéens ») semblent jouir d'un intérêt renouvelé

de la part des institutions culturelles et du public dans les années 1980 — comme en témoigne le nombre croissant d'expositions sur ces sujets.² Cette décennie est également marquée par une visibilité grandissante des *black arts* dans l'espace public, qui se politisent et se radicalisent en réaction aux évolutions sociales et politiques décrites plus haut. En témoigne la création du BLK Art Group à Wolverhampton au début des années 1980, qui par sa première exposition « Black Art An' Done » (juin 1981) ancre l'expression « black art » dans le paysage artistique britannique. Si cette impulsion se fait hors de Londres, elle rejoint très rapidement la capitale, qui reste à de nombreux égards l'épicentre culturel du pays. Comme le souligne Eddie Chambers, l'auto-qualification de *black artists* émerge également pendant cette période et remplace d'autres catégorisations qui mettaient jusqu'ici d'avantage l'accent sur l'appartenance nationale ou l'origine géographique (Chambers 1). Dans ce contexte, les expositions d'artistes africain·e·s et caribéen·ne·s proposées au CI depuis son ouverture vingt ans plus tôt prennent un sens nouveau, et leur examen simultané semble d'autant plus pertinent qu'elles se développent dans ce contexte de conceptualisation des *black arts*. Cette mise en valeur artistique s'inscrit également dans un cadre plus large de valorisation de patrimoines culturels que l'Institut se chargerait de mieux faire connaître auprès d'un public plus ou moins averti. Le public de l'Institut se compose en effet essentiellement de groupes scolaires, mais aussi de passionné·e·s d'art et de visiteur·euse·s issu·e·s des mêmes communautés que les pratiques artistiques et culturelles qui y sont mises en valeur. Le CI n'est pas le seul centre culturel londonien voué à donner plus de visibilité à ces pratiques artistiques : plusieurs lieux notamment consacrés aux *black arts* émergent pendant cette période, comme le Keskidee Arts Centre (Islington 1971) ou la Black Art Gallery (Finsbury Park 1983). Pour autant, le CI se distingue de ces initiatives d'une part en ce qu'il est originellement un projet gouvernemental, mais aussi en ce qu'il a pour ambition de mettre en lumière *toutes* les cultures du Commonwealth — incluant ainsi les *black arts* sans s'y limiter.

À de nombreux égards, l'Institut se veut ainsi (plus ou moins explicitement) un lieu de (re)présentation « authentique » du Commonwealth — d'une part en en proposant des représentations qui se veulent fidèles à la réalité contemporaine de l'organisation, à travers un panorama quasi exhaustif de ses composantes géographiques, sociales, culturelles ou politiques ; et d'autre part en mettant en lumière des traditions et des héritages culturel·le·s multiples et plus ancien·ne·s, dans une époque marquée par un bouleversement des rapports entre le Royaume-Uni, ses anciennes colonies et ses nouveaux partenaires du Commonwealth. L'Institut était en

² Cette augmentation significative d'expositions d'artistes caribéen·ne·s, africain·e·s et plus globalement non-européen·ne·s culmine avec l'exposition « The Other Story: Afro-Asian Artists in Contemporary Britain », organisée par l'artiste et théoricien Rasheed Araeen, et qui s'est tenue à la Hayward Gallery du 29 novembre 1989 au 4 février 1990, avant de tourner dans d'autres galeries britanniques.

effet tributaire de dynamiques à la fois locales, nationales et internationales, en tant qu'institution gérée et financée majoritairement par le gouvernement britannique et des organismes locaux, mais aussi par les représentants diplomatiques des autres gouvernements du Commonwealth. Sa mise en place et sa gestion furent également inextricablement liées à l'évolution du rôle du Royaume-Uni au sein du Commonwealth, ainsi qu'à la gestion politique de l'immigration issue du Commonwealth et des tensions raciales qui s'en sont suivies dans l'espace britannique (et *a fortiori* londonien). L'enjeu de cet article sera donc de montrer comment cette « authenticité » recherchée par l'Institut, bien qu'appuyée sur une apparente bonne foi, peut finalement relever d'une construction artificielle voire d'une mise en scène, au service d'ambitions institutionnelles et politiques complexes et mouvantes.

Authenticité relationnelle, authenticité performative : le Commonwealth Institute entre contemporanéité et tradition

Afin d'examiner au mieux cette quête de l'authentique au sein de l'Institut, il faut d'abord se pencher sur la polysémie de la notion « d'authenticité ». Cette notion peut d'abord être employée dans son aspect relationnel, en ce qu'elle renvoie à la conformité à un modèle, ou dans ce cas à la « réalité » du Commonwealth contemporain, au sens entendu par l'Institut. Ainsi, si les rapports et documents produits par l'Institut emploient parfois directement le terme « authentique », ce sont les synonymes de « réaliste » qui sont le plus fréquemment mobilisés. Ce « réalisme » revendiqué par l'Institut doit être entendu à la fois comme synonyme d'objectivité et de vérité. Il s'agira donc ici d'examiner dans quelle mesure l'Institut propose des représentations « objectives » et « véridiques » du Commonwealth contemporain, afin de mieux évaluer une revendication « d'authenticité » qui s'appuierait sur une forme de « réalisme ». Toutefois, comme le rappelle Lionel Trilling, l'authenticité n'est pas seulement affaire de réalisme, mais également d'intention — d'où le rapprochement qu'il opère avec la notion de « sincérité » (Trilling). En cela, il semble également important d'envisager cette authenticité revendiquée sous son aspect davantage performatif, c'est-à-dire lié au discours qu'elle est censée produire, et qui semble dans son cas s'appuyer en grande partie sur une mise en valeur des aspects les plus traditionnels des nations et sociétés représentées. En d'autres termes, l'authenticité revendiquée par l'Institut s'appuie à la fois sur une dualité dans la portée de ses discours (réalisme objectif / performance) mais aussi sur une double temporalité (Commonwealth contemporain / traditions anciennes). Le CI en tant que lieu de représentation « authentique » du Commonwealth serait donc à la fois un lieu où se mêlent représentations « objectives » du Commonwealth contemporain et mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel « tradi-

tionnel » — une double ambition résumée par le couple d'adjectifs « lively but realistic » (Rapport 1971 12), décliné sous plusieurs formes mais très régulièrement employé par l'institution pour décrire ses expositions permanentes.

Cette vision « authentique » du Commonwealth — au sens de « réaliste », « objective » — s'appuie sur un contenu, des formes et des acteurs variés. L'Institut a tout d'abord l'ambition de donner accès à un contenu éducatif sur les États membres de l'organisation, et s'appuie pour cela sur des productions elles-mêmes perçues comme authentiques (notamment des objets et artefacts directement issus des pays concernés et fournis par leurs représentant·e·s gouvernementaux·ales). Les expositions permanentes visent ainsi à informer le public sur les caractéristiques environnementales, démographiques, économiques, sociales, et sur les traditions culturelles et artistiques, ou bien sûr les enjeux politiques propres à chaque État représenté. Ces expositions sont par ailleurs soumises aux mutations du Commonwealth, car l'intégration de nouveaux membres à l'organisation et les évolutions propres à chaque pays entraînent une mise à jour très fréquente de ces galeries, afin qu'elles puissent continuer à se revendiquer comme conformes à la « réalité » du Commonwealth. Ainsi, le rapport de 1964 mentionne le travail intense et laborieux d'actualisation de ces galeries pour représenter « a constantly changing Commonwealth » (Rapport 1964 10) à une époque où le nombre d'États-membres est en augmentation constante.³ Cette ambition de réalisme semble donc avant tout s'appuyer sur des critères d'exhaustivité : il s'agit de représenter l'intégralité du Commonwealth, et de la façon la plus complète possible, en balayant le plus grand nombre d'aspects de la vie de ses membres. Cette volonté d'actualisation pour correspondre au plus près à la « réalité » du Commonwealth (dans sa composition et sa diversité) se poursuit ensuite et prend une forme particulière dans les années 1980, où un grand projet de réorganisation des galeries est ordonné par le directeur de l'Institut, James Porter⁴ : « [It was decided to] renew the Galleries in order to give a much more appropriate representation of the modern Commonwealth, as well as to reflect the new developments in design and technique, and to provide a more challenging experience for all those visiting the galleries » (Rapport 1983 7). Pour produire ce contenu à visée essentiellement éducative, l'Institut met à disposition de son public plusieurs formes de ressources : expositions permanentes et temporaires, bibliothèque, conférences, performances, ateliers, etc. À travers ces différentes propositions, l'Institut ne cherche pas seulement à faire entrer en contact le public londonien avec le Commonwealth, mais aussi à rendre l'organisation tangible, stimulante et attractive, en s'appuyant notamment sur des techniques d'exposition innovantes.

³ Le Commonwealth compte 16 membres à l'ouverture du CI (fin 1962), et ce nombre augmente ensuite constamment (32 membres en 1970, 44 en 1980, 50 en 1990).

⁴ Les directeurs successifs du Commonwealth Institute, nommés par le gouvernement britannique, sont : Kenneth Bradley (directeur de l'Imperial Institute depuis 1953 – 1969) ; J.K. Thompson (1969-1978) ; James Porter (1978-1991) ; Stephen Cox (1991-1997) et David French (1997-2002).

On peut par exemple mentionner la *handling room*, créée spécifiquement pour que des groupes d'écolier·e·s puissent manipuler des objets et artefacts (ustensiles, masques, objets décoratifs...) ; l'ajout de sable, coquillages et coraux aux vitrines des Bahamas afin de donner « plus d'authenticité » à l'exposition (Rapport 1970 12) ; ou encore le projet ambitieux de remodeler l'espace consacré à la Malaisie pour y intégrer une simulation du climat tropical de la région (Rapports 1973-1974). Le Commonwealth Institute est pensé et revendiqué comme une expérience « immersive », au sein de laquelle le Commonwealth « prend vie » (Rapport 1989-1990 20). À ces considérations matérielles s'ajoute enfin l'implication de divers·es acteur·ice·s originaires du Commonwealth (gouvernements, associations, entreprises privées ou publiques, artistes, individus...), afin de donner davantage de crédit aux représentations proposées à l'Institut. En guise d'exemple, le festival Caribbean Focus de 1986, consacré aux Caraïbes, a rassemblé acteur·ice·s institutionnel·le·s, politiques et non-politiques de tous niveaux, organisé·e·s⁵ et autres représentant·e·s de gouvernements caribéens, membres du CARICOM, de la Commission for Racial Equality britannique, groupes d'activistes locaux et représentant·e·s de la communauté caribéenne à Londres et sur le territoire britannique. Cette implication d'acteur·ice·s caribéen·ne·s dans l'organisation du festival est décrite comme centrale par l'Institut : « it involves partnership with Caribbean governments on the one side and black communities in up to fifty towns throughout England and Wales on the other. [...] It has involved the Commonwealth at street level, and reminded British citizens of all kinds of the connection between Commonwealth membership and the multicultural society we inhabit » (Rapport 1985 30). La mise en valeur du patrimoine caribéen par le Commonwealth Institute apparaît dès lors comme d'autant plus crédible et légitime qu'elle s'opère en concertation avec les communautés concernées.

Mais cette quête d'authenticité ne peut simplement être mesurée par le degré de réalisme recherché par l'Institut — d'autant plus lorsque celui-ci semble essentiellement s'appuyer sur des critères qui ne permettent pas réellement de trancher quant à son objectivité revendiquée. Si des efforts sont faits pour rendre ces représentations non seulement exhaustives ou immersives mais aussi plus légitimes, le financement et le contenu des expositions permanentes n'en restent pas moins tributaires des gouvernements du Commonwealth, qui peuvent ainsi choisir de mettre en valeur certains aspects pour servir leurs intérêts politiques, économiques ou autre. Cette « authenticité » revendiquée ne peut donc pas seulement être évaluée à l'aune des ambitions d'objectivité et de vérité de l'Institut. Par ailleurs, cette authenticité affirmée ne re-

⁵ Le terme « Hauts Commissaires », spécifique au Commonwealth, désigne les représentant·e·s diplomatiques des États membres de l'organisation. La spécificité de leur position et leurs prérogatives sont notamment analysées dans les travaux de Lorna Lloyd.

lève pas seulement du degré d'objectivité dans les représentations que propose le CI du Commonwealth contemporain, mais également d'une performance. Cette performance de l'authenticité est d'autant plus complexe qu'elle s'appuie en grande partie sur la mise en valeur d'un patrimoine qui serait d'autant plus « authentique » qu'il relèverait en grande partie de traditions anciennes. En ce sens, plusieurs travaux ont mis en lumière certains biais (notamment chez les anthropologues) où l'authenticité s'appuierait sur une vision fantasmée de traditions ancestrales (Romano). Le CI ne propose en effet pas seulement une certaine vision de la réalité du Commonwealth contemporain, mais s'inscrit également dans un contexte marqué par un intérêt renouvelé pour les arts « traditionnels » de ces régions. En témoigne par exemple la mise en place du festival Ancestral Voices en 1983, consacré aux arts folkloriques et traditionnels à travers le Commonwealth. L'objectif du festival est de mettre en lumière des artistes pour leurs performances et leurs talents individuels, mais aussi en tant que représentant·e-s de traditions artistiques, de croyances ou de communautés spécifiques : « The idea of the festival is to present artists who, whilst they are outstanding performers in their own rights, are also representative of living traditions conserving and carrying into the future important elements of communal identity and beliefs » (Rapport 1983 23). Ce genre de festival permet une valorisation du patrimoine matériel et immatériel « importé » depuis certains pays du Commonwealth (notamment caribéens, africains, mais aussi asiatiques), et transmis au sein de la population britannique, dont la participation est vivement encouragée. Néanmoins, ce type d'événement ne se contente pas seulement de « présenter » ces traditions au public, mais les met en scène en proposant une authenticité performative et performée. Cette performance est d'autant plus problématique qu'elle contribue à nourrir certains biais préexistants et en partie hérités de la période coloniale, où ces populations et leurs pratiques traditionnelles sont largement fantasmées (Blanchard). Ainsi, les manifestations de ce type, lorsqu'elles s'appuient sur les attentes d'un public qui voit ces performances de l'authentique sous un angle ludique et parfois fétichisant, contribuent à renforcer ces mêmes stéréotypes, et s'opposent par la même occasion à la possibilité de représentations réellement « objectives ».

Cette promotion exacerbée de pratiques « traditionnelles » par le CI révèle ainsi les ambivalences de cette quête d'authenticité, entre recherche d'objectivité et mise en scène. L'Institut affirme régulièrement ne pas vouloir se substituer à une véritable expérience du Commonwealth, et développe d'ailleurs des projets de voyages ou d'excursion pour se rendre directement dans les pays concernés. Les représentations qu'il propose relèvent pour autant nécessairement de discours construits, ce qui n'empêche pas l'Institut de se placer comme lieu de référence voire d'autorité pour représenter le Commonwealth à Londres. Dès lors, il faut donc s'interroger sur les enjeux notamment politiques et institutionnels qui nourrissent les représentations et les discours élaborés au sein de l'Institut.

Enjeux politiques et institutionnels : pourquoi mettre en scène l'authenticité ?

Si de multiples facteurs peuvent expliquer cette double dynamique, trois d'entre eux semblent ici particulièrement utiles pour mettre au jour les ambivalences de cette « quête d'authenticité » au sein de l'Institut. Cette authenticité revendiquée revêt en premier lieu une dimension politique aux accents à la fois nationaux et internationaux. Comme brièvement évoqué en introduction, le contexte des années 1980 au Royaume-Uni est particulièrement propice à une promotion voire à une célébration du multiculturalisme, à la fois au niveau politique, mais aussi plus largement au sein de la société. Comme l'a démontré Vincent Latour, le terme « multiculturalisme » dépasse progressivement les cercles universitaires et militants à partir des années 1980, et ne sert plus seulement à décrire une réalité démographique en ce qu'il se répand dans un contexte politique et social particulièrement tendu et marqué par de nombreuses émeutes. Les premières mesures politiques visant à promouvoir le multiculturalisme se font d'abord essentiellement au niveau local, avant d'être également prises en charge par l'État, contribuant ainsi à une « reconnaissance publique de la diversité » (Latour 27). Le projet du CI s'inscrit parfaitement dans la lignée de ces évolutions. Il s'agit en effet d'un lieu de « performance du multiculturalisme » (Craggs, Natarajan), qui se déploie à la fois dans son discours mais aussi dans la façon dont il dialogue avec les différent·e·s acteur·ice·s impliqué·e·s dans le projet. À cet égard, il est important de rappeler que l'Institut s'adresse à un double public : britannique d'une part, et *a fortiori* majoritairement blanc et londonien, mais aussi aux populations originaires du Commonwealth, qu'elles soient nées au Royaume-Uni ou non. Cette double adresse transparait ainsi dans la description des objectifs du Caribbean Focus dans le rapport annuel de l'Institut de 1985, où il est écrit à propos des manifestations organisées en partenariat avec les gouvernements caribéens et les communautés noires au Royaume-Uni et au Pays-de-Galles : « [it] aims first to put across the modern Caribbean to the general British public, and second to heighten awareness of their heritage as people of Caribbean origin » (Rapport 1985 30). Cette mention met en lumière la position particulière qu'occupent les populations d'origine caribéenne dans ce discours sur le « public britannique », puisqu'elles peuvent être perçues comme étant comprises, ou non, dans l'expression « general British public ». Malgré cette ambivalence potentiellement inconsciente, ce discours semble s'appuyer sur une revendication du bienfondé de cette intégration des cultures caribéennes au paysage britannique. La promotion du multiculturalisme par le CI s'inscrit ainsi dans une volonté plus large de prise en compte du paysage socio-politique changeant du Royaume-Uni — permettant ainsi d'appuyer cette quête d'une représentation plus juste, plus adéquate. Ce projet semble également transcender les affaires purement britanniques et être lié à la portée politique que souhaite désormais avoir le Commonwealth en tant qu'organisation internationale — notamment à travers l'impulsion de ses instances gouvernantes. Les décisions prises collégialement via les CHOGMs donnent ainsi les grandes orientations de l'organisation, et se reflètent donc au moins en partie au sein du CI

— qui ne donne pas seulement à voir les composantes du Commonwealth, mais aussi son fonctionnement en tant qu'organisation. Si, comme on l'a vu, la question de l'actualisation constante des galeries au rythme des nouvelles adhésions occupe une place centrale dans l'administration du CI dans les années 1960-1970 (du moins pour le département des expositions permanentes), ces nouvelles arrivées se raréfient par la suite, et il s'agit désormais pour l'Institut de s'assurer que l'ensemble de sa vision du Commonwealth ait une cohérence globale et corresponde aux nouvelles priorités de l'organisation. Ce sont d'ailleurs les recommandations faites par le comité gouvernemental en charge de l'évaluation de l'Institut, qui évoque la dépendance de l'Institut aux évolutions de l'attitude des Britanniques à l'égard du Commonwealth et recommande la mise en place d'expositions thématiques mettant d'avantage l'accent sur une approche « multiculturaliste » des enjeux politiques contemporains (Rapport 1986 21-24). Ces recommandations permettent ainsi de retracer la façon dont la vision du Commonwealth présentée par l'Institut suit les évolutions du Commonwealth lui-même, mais aussi les politiques propres au Royaume-Uni. Cette valorisation de la diversité de l'organisation fait ainsi écho à la célébration du multiculturalisme britannique, et révèle en creux l'un des objectifs sous-jacents du CI. Il ne s'agit en effet pas seulement pour l'Institut de « donner à voir » le Commonwealth dans son ensemble, mais aussi la place qu'occupe le Royaume-Uni en son sein. Dès lors, l'authenticité performée au CI semble relever de la mise en avant d'un double héritage — celui d'un Commonwealth aux contours et aux objectifs mouvants d'une part, et celui d'une société britannique multiculturelle d'autre part, célébrant une diversité de patrimoines culturels.

Le second facteur permettant d'expliquer les modalités de cette quête d'authenticité relève de problématiques bien moins ouvertement affirmées par l'institution. L'authenticité revendiquée par l'Institut semble en effet s'appuyer sur une recherche de pittoresque. Cette notion, qui renvoie à l'intérêt que peuvent susciter les expositions du CI par leur caractère original ou imagé, répond non seulement à des enjeux de potentielle fétichisation ou interprétation, mais relève aussi de problématiques économiques, car il s'agit avant tout d'attirer un public plus important. La mise en scène de l'authenticité à l'Institut semble en effet capitaliser sur un attrait particulier pour certaines pratiques ou traditions artistiques — à savoir la visibilité croissante des *black arts* dans les années 1980, mais aussi la place particulière et souvent fantasmée qu'occupent les Caraïbes et l'Afrique dans l'imaginaire collectif britannique. Ces questions sont inextricablement liées au succès recherché par l'Institut, car s'il se présente avant tout comme un lieu d'éducation et de représentation, le CI est aussi un lieu de divertissement, qui se doit d'être attractif, et qui en ce sens a parfois recours à des pratiques qui tendent vers la fétichisation. En témoigne par exemple le recrutement de guides originaires du Commonwealth dans les galeries de l'Institut, à partir de 1979. Ces guides portent des tenues traditionnelles, et sont décrit·e·s en ces termes dans le rapport du CI de 1979 :

Where appropriate they wear national dress and are available not only to talk to visitors about their countries and to try, where possible, to answer their questions, but also arrange creative projects of many kinds for school groups but also [...] introducing visiting adult groups in the exhibitions and participating in discussion sessions. (Rapport 1979 15)

Dans le rapport de 1980, on dit même à leur propos : « [they] add life and colour to educational activities, guided tours and informal talks to visiting groups » (Rapport 1980 11). Ces descriptions sont particulièrement éloquentes en ce qu'elles reflètent d'abord la volonté d'infuser davantage d'authenticité — au sens de « réalisme » — au sein de l'Institut, en donnant plus de crédibilité aux expositions proposées lorsqu'elles sont présentées par des personnes originaires du Commonwealth. Ces ambitions sont également révélatrices d'une volonté de rendre les expositions plus attractives, car perçues comme plus « vivantes » et « incarnées » — tout en faisant apparaître le CI comme un lieu d'innovation et de modernisation des pratiques muséales. L'aspect divertissant de ces expositions est renforcé par la présence des guides dont le rôle semble répondre à des attentes préconstruites du public, laissant supposer qu'il s'agit là d'une démarche pouvant glisser vers la fétichisation voire le tokénisme⁶(analysé dans le cas des musées par Blanc & Gomis, entre autres). Malgré leur présence physique au milieu des expositions, ces guides sont d'autant plus mis·es à distance qu'ils et elles agissent en tant que représentant·e·s d'une forme d'altérité qu'il s'agit de contempler pour le public. En cela, on peut rapprocher les ambivalences liées à leur rôle de la réflexion que proposait Gilane Tawadros sur les rapports entre altérité et authenticité dans les espaces d'exposition, décrits en ces termes dans l'introduction au volume *Shades of Black* (consacré aux analyses et évolutions de la *blackness* comme catégorie esthétique dans les années 1980) : « [that curatorial error] that mistakes alterity at a distance as the only authentic form of difference, relegating the cultural articulations of diaspora in the metropolis as secondary, inauthentic » (Bailey et. al. xxiv). Ainsi, cette authenticité construite reposerait finalement essentiellement sur des ambitions propres au projet politique et à la recherche de succès de l'Institut — et donc sur le respect de codes curatoriaux spécifiques.

Pour autant, l'authenticité revendiquée du CI s'appuie au moins en partie sur la collaboration avec le Commonwealth au sens large. À cet égard, il semble important de préciser que cette implication se fait à divers niveaux du fait de la structure institutionnelle du lieu. Ainsi, les

⁶ Le tokénisme renvoie à des pratiques superficielles d'introduction de marqueurs de diversité, le plus souvent dans le milieu professionnel ou dans des discours politiques et médiatiques. Les minorités ne bénéficient ainsi que d'une inclusion symbolique, qui bénéficie avant tout à l'image du système qui les oppresse et les marginalise. Ce terme est d'abord employé aux États-Unis dans les années 1960 dans le contexte de mouvement des droits civiques, puis pour évoquer les problématiques de genre au travail à la fin des années 1970 (notamment avec la publication de l'ouvrage de la sociologue américaine Rosabeth Moss Kanter, *Men and Women of the Corporations*, 1977).

expositions permanentes (qui dressent un panorama assez hétéroclite des membres du Commonwealth) et les événements ou expositions temporaires artistiques sont géré·e·s par deux départements différents au sein de l'Institut. Le contenu des expositions permanentes est soumis à l'approbation des États concernés via leurs Hauts Commissaires, qui siègent au Conseil d'Administration de l'Institut — une configuration qui permet de mettre en perspective le degré d'agentivité des membres du Commonwealth dans la prise en charge de leurs représentations. L'organisation d'expositions ou d'événements artistiques et culturels au sein des deux galeries de l'Institut est prise en charge par l'équipe du département des Arts (qui compte entre deux et cinq membres sur notre période d'étude), chargée de la programmation et essayant une fois de plus d'inclure les communautés dans ce processus — comme en témoigne la présence d'artistes du Commonwealth dans le comité de sélection des expositions de la Bhowanagree Gallery. Enfin, on l'a vu, ces communautés peuvent être impliquées de façon plus ponctuelle, lors d'événements particuliers. Dès lors, il semble nécessaire d'interroger les motivations des acteur·ice·s participant à ce projet institutionnel dont on vient de souligner les ambivalences. Cette question est d'autant plus importante lorsque l'on envisage cette quête d'authenticité comme liée à la mise en valeur de formes culturelles traditionnelles, voire folkloriques. Si les raisons qui poussent le CI à insister sur la mise en valeur de ces productions de façon croissante dans les années 1980 ont déjà été brièvement évoquées (célébration de la diversité culturelle, enjeux économiques), il faut également s'interroger sur l'agentivité des artistes et des communautés concernées dans cette collaboration institutionnelle. Dans un contexte de transition décoloniale, la reconnexion à des pratiques artistiques dites « traditionnelles » a en effet pu s'inscrire dans une forme d'engagement politique et de revendication d'indépendance. Dans le cas des artistes originaires des Caraïbes, le Caribbean Artists Movement (CAM, 1966-1972) a joué un rôle déterminant, en se consacrant à la recherche d'une identité culturelle proprement caribéenne, qui passerait notamment par la reconnexion à des traditions culturelles et artistiques marginalisées ou détruites par la colonisation. Anne Walmsley, qui a écrit un ouvrage de référence sur le CAM en 1992, évoque cette ambition de réhabiliter à la fois l'héritage amérindien et les racines africaines, dans une optique de « décolonisation des arts ». Elle écrit ainsi à propos de la Jamaïque : « People were encouraged to produce in painting or sculpture a visual response to their own people and environment, equivalent to the “nativisation of consciousness” which was becoming apparent in literature; both were part of the movement of cultural nationalism in the build-up to independence » (Walmsley 14). Le sociologue et théoricien des études culturelles Stuart Hall décrit lui aussi la première vague d'artistes caribéen·ne·s arrivant au Royaume-Uni dès les années 1950 comme portée par une vision particulière du modernisme ancrée dans l'anticolonialisme : « opposition to colonialism was grounded in the traditional cultures which colonialism had almost destroyed, and in hope that the culture of the new nations would emerge from some redemptive revival of these older values » (Hall 14). Dès lors, il

est possible d'envisager que cette reconnexion à des traditions artistiques anciennes puisse en partie expliquer la collaboration qui s'est faite entre certain·e·s artistes du Commonwealth et le CI, alors même que le recours de ce dernier à ces traditions s'appuyait parfois sur des motivations plus ou moins opaques ou autocentrées. Dans la mesure où certains aspects de ce patrimoine sont presque fétichisés, la participation du Commonwealth peut en effet poser question. Ces interrogations sont d'autant plus valides que la reconnaissance des enjeux post-coloniaux propres à la valorisation d'un patrimoine ancien revêt nécessairement un aspect problématique au sein d'un lieu qui s'affirme comme étant certes dévoué au Commonwealth contemporain, mais néanmoins l'héritier direct d'une institution de propagande coloniale — l'Imperial Institute, actif entre 1887 et 1962. Dès lors, l'agentivité des acteur·ice·s du Commonwealth impliqué·e·s dans l'organisation ainsi que la possibilité qui leur est offerte de porter des ambitions politiques propres semble relative, et limitée par la façon dont le CI délimite les modalités de l'authenticité du Commonwealth qui y est performée.

Réception et critiques : une authenticité superficielle et nécessairement limitée ?

Cette authenticité qui semble en grande partie performée peut également être évaluée à l'aune des réactions des membres du Commonwealth, et des potentielles critiques formulées à l'égard des propositions de l'Institut. Le CI se revendique en effet comme un espace permettant aux peuples du Commonwealth d'exercer un « droit à la parole » qui leur semble difficile d'accès ailleurs. Cette « agentivité » du Commonwealth est censée s'incarner à la fois dans le fonctionnement quotidien de l'Institut, mais aussi dans le cadre d'événements plus ponctuels. C'est par exemple le cas pendant l'African Focus de 1984, où la mise en place d'une exposition intitulée « Africa in History » est décrite ainsi dans les rapports de l'Institut : « for the first time in London, an exhibition has been developed which could tell the story of Africa from an African perspective » (Rapport 1984 11). Pour autant, il faut se demander dans quelle mesure ces perspectives extérieures seraient célébrées et mises en avant si elles ne servaient pas le discours de l'Institut sur lui-même, le Royaume-Uni et sa place au sein du Commonwealth. En effet, il ne s'agit pas seulement pour le CI de mettre en valeur les traditions artistiques et culturelles du reste du Commonwealth, ou même de placer le Royaume-Uni sur le même plan que le reste des États membres de l'organisation, ce qui n'est pas vraiment le cas. Au moment de sa création, les architectes et membres du gouvernement britannique impliqué·e·s dans sa construction affirment ainsi le besoin de différencier le Royaume-Uni du reste du Commonwealth au sein de l'Institut, afin d'en retirer une forme de prestige et de reconnaissance. La correspondance entre l'un des concepteurs de l'Institut, J.A. Hudson, et le Trésor britannique mentionne ainsi les ambitions suivantes : « From a purely selfish point of view, we are spending a great deal of money on this new building which will, we hope, have some prestige value, and in this

way, we can ensure that the UK gets a fair share of any prestige instead of it all going to the rest of the Commonwealth » (Kew NA, ED 121/816). Si ces expositions introductives louant le rôle central du Royaume-Uni sont remplacées en 1969-1970 par des expositions célébrant le Commonwealth dans son ensemble, le Royaume-Uni n'est toujours pas placé au même rang que le reste de l'organisation. Les recommandations faites lors de l'évaluation gouvernementale de l'Institut dans les années 1980 semblent ainsi réclamer un retour au format initial mettant en valeur la singularité britannique, comme en témoigne la recommandation suivante : « a substantial display on the Commonwealth and Britain as a member of the Commonwealth should also be included » (Rapport 1986 24). À travers l'Institut, il s'agit donc également de mettre en scène le Royaume-Uni et d'en donner l'image de nation moderne et multiculturelle, absorbant ces héritages multiples pour en proposer une vision façonnée à son avantage — auprès du public britannique, mais aussi du Commonwealth.

Pour mieux saisir les limites d'une coopération qui se veut ou se dit équitable et désintéressée, il faut également examiner la réception de ces initiatives par les communautés africaines et caribéennes impliquées dans les activités proposées, mais aussi en tant que spectatrices. Il est difficile d'évaluer précisément le degré d'adhésion, d'indifférence ou de rejet face aux initiatives de l'Institut, mais il est toutefois possible de mettre au jour des critiques qui semblent éloquents sur les ambiguïtés de l'institution. À cet égard, les revues spécialisées qui valorisent les pratiques artistiques des « arts des minorités » (alors qualifiés de *minority arts*) constituent de précieuses sources d'information. Face à une indifférence institutionnelle et médiatique persistante, de plus en plus de revues se sont lancées, à l'initiative d'une partie des minorités concernées (par des individus ou des groupes, parfois lié·e·s à des organisations politiques mais le plus souvent indépendant·e·s) afin de proposer un contrepoint aux « médias *mainstream* discriminants » (Benjamin 6). Dans les années 1980, les plus importantes d'entre elles, telles que *ECHO/Artrage*, la revue du Minority Arts Advisory Service, se donnent pour but de favoriser les collaborations entre artistes issu·e·s de minorités et de mettre en lumière leur existence⁷. Elles proposent également des analyses du paysage artistique et institutionnel au sein duquel s'insèrent ces propositions et des expositions d'artistes issu·e·s des minorités — et donc souvent originaires du Commonwealth. Le CI y est régulièrement mentionné, car il est l'un des rares lieux d'expositions où ces artistes peuvent trouver une place, et probablement celui ayant le plus de moyens matériels et financiers. Ainsi, figurent régulièrement dans ces

⁷ Le MAAS était une organisation fondée suite à la publication d'un rapport de Naseem Khan intitulé *The Arts Britain Ignores : The Arts of Ethnic Minorities* (1976), mettant en lumière une marginalisation des pratiques artistiques des minorités ethniques. Le MAAS était en partie financé par l'Arts Council of Great Britain, et sa publication *Echo* (qui devient par la suite *Artrage*), avait pour but de prolonger les objectifs de l'organisation, à savoir répertorier les artistes exerçant sur le territoire, leur donner de la visibilité et les mettre en relation.

publications des mentions ou analyses d'expositions ayant eu lieu à l'Institut, et à travers lesquelles pointent parfois des commentaires assez critiques. Certaines d'entre elles critiquent notamment la célébration d'une vision figée, fantasmée et finalement irréaliste du Commonwealth au sein des institutions culturelles, et du Commonwealth Institute en particulier — un argument qui fait écho à la question de la fétichisation évoquée plus haut. Dans un article sur le soutien du Greater London Council (GLC) aux *black arts*⁸, paru dans le *Greater London Arts Quarterly* de juin 1985, le directeur de la Race Equality Unit du GLC, Parminder Vir, décrit ainsi cette tendance à la préservation d'une image figée — et rassurante — des cultures et traditions noires :

Black arts have been chronically underfunded and under represented by funding bodies in the past. Some aspects of black performing arts were supported, namely, those which preserved and “fossilised” the cultural heritage. The visual arts, films and video, literature and publications were neglected. Black artists who were making a major contribution to the artistic life of Britain, expressing their feelings about living in Britain today were being ignored. (*Greater London Arts Quarterly* 1985 19)

Si cette analyse ne porte pas spécifiquement sur le CI, elle permet toutefois d'éclairer le paysage institutionnel au sein duquel il s'insère. Cette mention est particulièrement intéressante en ce qu'elle met en lumière la persistance de dynamiques d'exclusion au sein d'institutions culturelles qui se veulent pourtant ouvertes à la diversification de leurs collections. En effet, cette « bonne volonté » ne semble pas résister à la persistance de certaines approches stéréotypées, comme le révèle ce regard critique de l'artiste nigérian Emmanuel Taiwo Jegede sur l'exposition « Contemporary Art from Africa », proposée au CI en 1981 :

The exhibition “Art from Africa” now at the Commonwealth Institute until March has travelled all over Europe under the misleading title ‘Art from Africa.’ Yet the work featured is representative only of a narrow segment of the work being done by contemporary African artists. A more accurate title would have been ‘Folk Art,’ or ‘Popular Art’ or ‘Naïve Art from Africa.’ The European arts establishment continues to portray African imagination, visual perception and thought as childish and fails to inform visitors to such an exhibition of the breadth of the contemporary African arts movement. (*Echo* no. 44)

La critique formulée ici est particulièrement importante pour évaluer le degré de succès du discours soi-disant « authentique » de l'Institut sur le Commonwealth : en privilégiant la mise en avant de productions et de pratiques dites traditionnelles, le CI témoigne d'un rapport con-

⁸ Le GLC est l'organe administratif principal du gouvernement local londonien, opérationnel entre 1965 et 1986. Il joue un rôle crucial pour les minorités en ce qu'il consacre une partie plus importante de son budget que la plupart des organismes gouvernementaux (nationaux ou locaux) à soutenir les *minority arts*. Le GLC finance notamment des séminaires, expositions, ou des événements tels que Black Artists Visual Forum. Suite à sa dissolution en 1986, ses prérogatives sont désormais partagées entre les différents *boroughs* londoniens, et les financements aux *minority arts* diminuent drastiquement.

fus voire problématique aux arts africains, où les arts « traditionnels » se substituent à la production contemporaine des artistes noir·e·s. D'une certaine manière, ces représentations participent à la « persistance de l'empire dans la culture métropolitaine » britannique (Ward 21) — même si l'empire en lui-même n'est plus célébré explicitement. En célébrant ces pratiques vues comme d'autant plus « authentiques » que « traditionnelles » voire « folkloriques », le département d'Arts de l'Institut procède à une mise à distance qui contribue à les rendre plus attractives et divertissantes car moins menaçantes. Elles correspondent en effet à une vision figée, liée à un passé ancestral qui exerce une certaine fascination sur un public blanc, et qui semble déconnecté de problématiques de violences raciales très contemporaines. Ces choix curatoriaux contribuent ainsi plus globalement à amenuiser au moins partiellement l'aspect potentiellement radical et disruptif des œuvres présentées à l'Institut⁹.

Ce dernier point permet donc de suggérer que les discours de l'authenticité performée au CI participent d'une vision plus large de rapports quasi dépolitisés au Commonwealth, dans un contexte de cosmopolitisme célébré mais problématique (Narayan). Si l'Institut se veut en effet aux prises avec les réalités britanniques et internationales contemporaines, en reflétant la « réalité » et « l'actualité » du Commonwealth, il peine pourtant à échapper à la célébration de ce que Martin Matuščík décrivait comme du « multiculturalisme ludique », s'appuyant sur une vision dépolitisée des contacts culturels (Matuščík 100). Si le CI prétend représenter le Commonwealth comme entité ayant un impact positif sur le paysage multiculturel britannique, le fait qu'il s'appuie sur des représentations « traditionnelles » mises à distance contribue à le rendre inoffensif. En cela, cette approche « ludique » du multiculturalisme fait écho à l'analyse formulée par Claire Wintle, qui décrit le CI comme lieu de promotion d'un multiculturalisme inoffensif, car déconnecté des réalités politiques et sociales qui y sont attachées (Wintle 190). Ce « discours de l'authenticité », dans la façon dont il est construit au sein de l'Institut, semble donc répondre avant tout à la poursuite d'intérêts politiques d'une part, en renvoyant une image positive d'un Royaume-Uni multiculturel, et d'intérêts économiques d'autre part, en capitalisant sur l'intérêt du public pour des représentations « divertissantes » du Commonwealth. Ce constat est particulièrement intéressant si on le rapproche des problématiques liées au tourisme patrimonial, et à ses implications idéologiques et économiques. L'Institut prétend

⁹ Cet aspect est d'autant plus intéressant qu'à la même période, les artistes du Blk Art Group produisent des œuvres extrêmement critiques de l'*establishment* culturel britannique, du racisme persistant de la société britannique et des attitudes coloniales passées et présentes (voir par exemple *What is Black Art ?* édité par Alice Correia). Un exemple un peu plus tardif mais parlant de cette « dépolitisation » de certaines œuvres exposées au CI est celui de la censure d'une partie des œuvres de l'artiste nigérian Olu Oguibe lors de son exposition à la Bhowndree Gallery en 1991, où on lui demande de retirer son ensemble de toiles *National Graffiti* comportant les inscriptions « Fuck the President » et « Fuck Maicontri ».

en effet rassembler tout le Commonwealth sous le même toit, et y donner accès au public londonien (issu ou non de l'immigration) sans qu'il ait besoin de se déplacer. Dès lors, contrairement à ce qui y est affirmé, il ne peut représenter le Commonwealth que d'une façon sélective et aussi partielle que partiale, car si cette programmation semble relever de choix institutionnels affirmés de façon plus ou moins explicite, cette volonté d'englober tous les aspects d'une organisation si imposante et diversifiée passe nécessairement par une unification de ses composantes sous la bannière « Commonwealth ». Or cette vision sélective et incomplète, qui se veut à tout prix symbole d'unité et de collaboration, empêche peut-être par la même occasion une authenticité qui prendrait en compte cette diversité, et semble refléter une structuration parfois artificielle des rapports entre les États membres de l'organisation.

Conclusion

Par sa quête d'authenticité, à la fois relationnelle et performative, le Commonwealth Institute est donc un lieu qui donne à voir la difficulté d'établir des relations nouvelles entre les États membres de l'organisation, en particulier d'un point de vue idéologique et culturel. Les éléments sélectionnés ici pour examiner ces représentations interrogent surtout sur la possibilité même de proposer des discours « authentiques » au sein d'institutions fondamentalement construites sur des dynamiques et une histoire d'exclusion et de domination, sans prise de responsabilité affirmée de la part de ces mêmes institutions. Ce contexte finit par mener à des initiatives qui peuvent être perçues comme décevantes par les populations et artistes issus des minorités (et du Commonwealth en particulier) à qui l'on promet une meilleure représentation, car celle-ci est finalement toujours au service de ces institutions dominantes. Cet état des lieux permet donc également d'éclairer le développement d'espaces culturels et d'expositions alternatifs dans cette période, propulsés par les communautés noires londoniennes, tels que la Black Art Gallery ou les Black Cultural Archives. Ces lieux d'expositions, qui ont conscience de l'existence du Commonwealth Institute, et en connaissent les avantages et les limites, se donnent ainsi pour objectif de proposer une meilleure prise en charge de ces représentations, qui émergent directement des populations concernées.

Bibliographie

- Aynès, Laurent. *L'Authenticité : Droit, Histoire, Philosophie*. La Documentation Française, 2013.
- Bailey, David A., et al., éditeurs. *Shades of Black. Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Duke University Press, 2005.
- Benjamin, Ionie. *The Black Press in Britain*. Trentham Books, 1995.
- Bhambra, Gurinder, et John Narayan, éditeurs. *European Cosmopolitanism: Colonial Histories and Postcolonial Societies*. Routledge, 2017.
- Blanc, Emilie, et Christelle Gomis, « Vers un musée non-neutre ? Mobilisations des Black Arts Council et Los Angeles Council of Women Artists au Los Angeles County Museum of Art (années 1960-1970) ». *Her&Mus. Heritage and Museography*, vol. 23, pp. 27-43.
- Blanchard, Pascal. « Stéréotypes et héritages coloniaux : enjeux historiques, muséographiques et politiques ». *Hermès*, no. 83, 2019, pp. 91-97.
- Chambers, Eddie. *Black Artists in British Art: A History since the 1950s*. I.B. Tauris, 2014.
- Commonwealth Institute. *Commonwealth Institute Annual Reports: 1962-1992*. Archives Nationales de Kew, PRO 87/10-23.
- Correia, Alice, éditrice. *What is Black Art?* Penguin, 2022.
- Craggs, Ruth. « The Commonwealth Institute and the Commonwealth Arts Festival: Architecture, Performance and Multiculturalism in Late-Imperial London ». *The London Journal*, vol. 36, no. 3, 2011, pp. 247-68.
- Dubow, Saul, et Richard Drayton, éditeurs. *Commonwealth History in the Twenty-First Century*. Palgrave Macmillan, 2020.
- Hall, Stuart. « Black Diaspora Artists in Britain: Three “Moments” in Post-War History ». *History Workshop Journal*, no. 61, 2006, pp. 1-24.
- Hudson, J.A. *Letter to the Treasury*. Octobre 1958. Archives Nationales de Kew, ED 121/816.
- Jegede, Emmanuel. « Art from Africa ». *Echo*, no. 44, Février 1981.
- Kanter, Rosabeth Moss. *Men and Women of the Corporation*. Basic Books, 1977.

- Latour, Vincent. « Les métamorphoses du multiculturalisme britannique. » *Revue Française de Civilisation Britannique*, vol. 14, no 3, 2007, pp. 23--36.
- Lipovetsky, Gilles. *Le sacre de l'authenticité*. Gallimard, 2021.
- Lloyd, Lorna. *Diplomacy with a Difference: The Commonwealth Office of High Commissioner, 1880-2006*. Martinus Nijhoff Publishers, 2007.
- Matušík, Martin Beck. « Ludic, Corporate and Imperial Multiculturalism: Impostors of Democracy and Cartographers of the New World Order ». *Theorizing Multiculturalism: A Guide to the Current Debate*, édité par Cynthia Willet, Blackwell, 1998, pp. 100--17.
- Murphy, Philip. *The Empire's New Clothes: The Myth of the Commonwealth*. Hurst and Company, 2018.
- Natarajan, Radhika. « Performing Multiculturalism: The Commonwealth Arts Festival of 1965 ». *Journal of British Studies*, no. 53, juillet 2014, pp. 705-33.
- Rigoni, Isabelle et. al. « Les médias des minorités ethniques. Représenter l'identité collective sur la scène publique ». *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 26, no.1, 2010.
- Romano, Claude. « L'authenticité : une esquisse de définition ». *Philosophiques*, vol. 47, no. 1, Printemps 2020, pp. 35--55.
- Sturgis, James L. « What's in a Name? A Perspective on the Transition of Empire/Commonwealth, 1918-50. » *The Round Table: The Commonwealth Journal of International Affairs*, vol. 84, no. 34, 1995, pp. 191--205.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Harvard University Press, 1972.
- Walmsley, Anne. *The Caribbean Artists Movement, 1966-1972: A Literary and Cultural History*. New Beacon Books, 1992.
- Ward, Stuart, éditeur. *British Culture and the End of Empire*. Manchester University Press, 2001.
- Willet, Cynthia, éditeur. *Theorizing Multiculturalism: A Guide to the Current Debate*. Blackwell, 1998.
- Wilson, Tom. *Imagining Empire: Designing the Commonwealth Institute*. Lund Humphries Publishers Ltd, 2021.

Wintle, Claire. « Decolonising the Museum: The Case of the Imperial and Commonwealth Institutes ». *Museum and Society*, vol. 11, no. 2, juillet 2013, pp. 185--201.