



**HAL**  
open science

## Postcolonial studies et esthétique

Evelyne Toussaint

► **To cite this version:**

Evelyne Toussaint. Postcolonial studies et esthétique. Khalid Zekri. Etudes postcoloniales. Théorie, littérature, art, Université Moulay Ismail, pp.69-82, 2011. hal-01884422

**HAL Id: hal-01884422**

**<https://hal.science/hal-01884422>**

Submitted on 19 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.







Université Moulay Ismail  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
Meknès



Département de Langue et Littérature Françaises  
Le Groupe d'Études Culturelles

Actes de la journée d'études

**ÉTUDES POSTCOLONIALES**  
Théorie Littérature Art  
Le 15 avril 2009

Dépôt légal :  
2011 MO 1883

ISBN :  
978-9981-933-22-4

Impression :  
Meknès Print Shop  
Tél: 05 35 45 56 22

*Séries : Actes de colloque*  
27 / 2011

---

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Meknès*  
*B.p 11202, Zitoune, Meknès*  
*Téléphone 05 35 53 70 12 - Fax 05 35 53 72 52*

Actes de la journée d'études  
**ÉTUDES POSTCOLONIALES**  
Théorie Littérature Art

Directeur  
Abdellah Malki

Directeur Adjoint  
Aze-eddine Bouchikhi

Coordonné par

Khalid Zekri  
et  
Anouar Ouyachchi

*Table des matières*

<b>Introduction générale</b> .....	5
<b>Théories postcoloniales</b>	
Khalid Zekri .....	11
<b>Au-delà de la Francophonie : Positions postcoloniales</b>	
Alfonso de Toro .....	33
<b>Dé-penser l'indigène : L'eurocentrisme à l'épreuve du discours postcolonial</b>	
Anouar Ouyachchi .....	59
<b>Postcolonial studies et esthétique</b>	
Evelyne Toussaint .....	69
<b>Les littératures en langues africaines ou l'inconscient des théories postcoloniales</b>	
Xavier Garnier .....	83
<b>La diaspora et la trace, ou l'ambiguïté tragique d'un dire du lieu.</b>	
Charles Bonn .....	103
<b>Néocolonialisme et cinéma</b>	
Adil Bouyahya .....	111
<b>Le Film <i>Indigènes</i> et le Modèle Républicain</b>	
Mohammed Hirchi .....	119
<b>Les relations entre le monde arabe et le Japon A travers quelques relations de voyage</b>	
Marc Kober .....	133
<b>« Jacques Ferrandez: par-delà le postcolonial ? »</b>	
Véronique Bonnet .....	145
<b>Atelier de mémoire postcoloniale : le photographique</b>	
Abdelkrim Chiguer .....	157
<b>Conclusion provisoire</b> .....	175

Fanon, à travers les exemples du nationalisme et de la négritude. S'agissant de ces études, « ce qui est innovant sur le plan théorique, comme le confirme Bhabha, et crucial sur le plan politique, c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou les processus produits dans l'articulation des différences culturelles »<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op.cit., p.30.

## Postcolonial studies et esthétique

Evelyne Toussaint

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Les écrits fondamentaux d'Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall ou Achille Mbembe<sup>54</sup>, les *postcolonial studies*, – cette « somme complexe de théories, méthodes, projets politiques et positions épistémologiques » comme l'écrit Maxime Cervulle<sup>55</sup> –, ont interrogé les théories du poststructuralisme et du postmodernisme, les concepts d'identité, d'universalité, de mondialisation et de cosmopolitisme, s'intéressant à la parole des minorités et, tout particulièrement pour certains auteurs phares, à l'art contemporain.

La question « Que faire des *postcolonial studies* ? » réunissait à Paris, en mai 2006, des chercheurs de différentes disciplines dans le cadre d'un colloque au Centre d'études et de recherches internationales (CERI). Marie-Claude Smouts y formulait la nécessité d'« entrer dans le débat, avec la distance critique que permet un travail comparatif, interdisciplinaire et multiculturel<sup>56</sup> ». Jackie Assayag y affirmait que les *postcolonial studies*, dans leur hétérogénéité, sont « bonnes à penser » et ce, poursuivait-il, « non seulement pour les sciences sociales mais

<sup>54</sup> Parmi les écrits fondamentaux : Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1989) ; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2000. Le titre « The empire writes back » est emprunté à Salman Rushdie (1980).

Pour une utile bibliographie, voir : Marie-Claude Smouts, « Le postcolonial pour quoi faire ? », in Marie-Claude Smouts (sous la direction de), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, « Références », 2007, pp. 435-442.

<sup>55</sup> Maxime Cervulle, « Préface », in Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 9.

<sup>56</sup> Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, op. cit., p. 28.

également pour la philosophie, la politique et l'éthique<sup>57</sup> ». Alors que les études postcoloniales fournissent ainsi des outils que l'on peut juger utiles pour penser la contemporanéité, il pourrait être opportun de se demander ce que l'on peut faire des *postcolonial studies* en histoire de l'art et en esthétique.

Qu'elles soient également « bonnes à penser » dans ces disciplines constitue une hypothèse qui fut, au cours des dernières années, mise à l'épreuve à de multiples occasions par les théoriciens de l'art. En effet, les grandes expositions des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, notamment certaines biennales et de mémorables événements – particulièrement « Magiciens de la Terre », à Paris, en 1989, sous le commissariat de Jean-Hubert Martin<sup>58</sup> –, tout autant que les démarches artistiques individuelles, ont participé à l'instauration d'un heureux décentrement du regard, suscitant un large débat, dont témoigne l'abondance de publications internationales.

Dans le cadre de l'exposition « Africa Remix. L'art contemporain d'un continent », sous le commissariat général de Simon Njami, la question fut approfondie lors d'un colloque organisé à l'initiative du Centre Georges Pompidou, avec le soutien de l'AFAA<sup>59</sup> et en association avec le musée du Quai Branly, les 15 et 16 juin 2005<sup>60</sup>, la seconde journée ayant eu pour thème « Les

<sup>57</sup> *Ibid.*, J. Assayag, « Les études postcoloniales sont-elles bonnes à penser ? », pp. 229-260.

<sup>58</sup> Jean-Hubert Martin fut directeur de la Kunsthalle de Berne de 1982 à 1985, directeur du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, de 1987 à 1990, directeur artistique du Château d'Oiron de 1991 à 1994, puis directeur du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie jusqu'en 1999. Il dirige ensuite le Museum Kunst Palast de Düsseldorf. Conservateur général du patrimoine, il est aujourd'hui chargé de mission à la Direction des musées de France. Dans le catalogue de l'exposition, fut publié le premier texte en français d'Homi Bhabha.

<sup>59</sup> Association française d'action artistique, dans le cadre de son programme « Afrique en créations », sous la direction d'Olivier Poivre d'Arvor. L'agence Culturesfrance, opérateur du ministère des Affaires étrangères au service de son action culturelle extérieure, a été créée en juin 2006 par fusion de l'AFAA et de l'Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF). « Afrique en créations » fut lancée en 1990. Les Rencontres chorégraphiques de Tananarive et les Rencontres photographiques de Bamako furent conçues sous son égide.

<sup>60</sup> Avec la participation de : Bruno Racine, Stéphane Martin, Simon Njami, Marie-Laure Bernadac, Salah Hassan, Gilane Tawadros, Ntone Edjabe, Raphael Chikukwa, Mounira Khemir, Mai Adu El Dahab, Samuel Sidibé, Germain Viatte, Orlando Britto, Elvan Zabunyan, Maureen Murphy, Thomas Boutoux, Wole

*Postcolonial studie's* en débat ». L'objectif annoncé était « d'éclairer les débats esthétiques à la lumière des questions contemporaines, politiques et intellectuelles telles qu'elles se posent en Afrique et dans le monde », qu'il s'agisse de questions identitaires, de leurs représentations et de leur place, ou bien d'hégémonie et de domination, de multiculturalisme et d'hybridité, ou encore de la place de la création artistique dans le domaine géopolitique.

### La pensée postcoloniale, un paradigme pertinent pour l'esthétique ?

Le passé colonial est une réalité planétaire et ses conséquences économiques, politiques, sociales et culturelles, structurent la contemporanéité. Les études postcoloniales présentent peut-être, comme l'affirment leurs détracteurs, un double danger d'éclatement ou de simplification totalisante, mais éclairent un débat contemporain et international, leurs analyses étant forcément multidisciplinaires et plurilinguistiques.

Selon Stuart Hall, il s'agit de penser le « postcolonial » en tant que mouvement intellectuel, « épistémè en formation », dont le préfixe post ne qualifierait pas une temporalité : « Il ne va pas seulement "après" mais "au-delà" du colonial, comme le postmodernisme va à la fois après et au-delà du modernisme, et que le poststructuralisme suit chronologiquement le structuralisme, en même temps qu'il réalise "sur son dos" ses gains théoriques »<sup>61</sup>. Il ne s'agit donc pas d'études de l'après colonialisme, mais de la sortie des représentations véhiculées par l'hégémonie occidentale<sup>62</sup>. Pour Homi Bhabha, « si le jargon de notre temps – postmodernité, postcolonialisme, postféminisme – a une quelconque signification, elle ne tient pas à l'usage courant du "post" pour indiquer la séquentialité (l'après-féminisme) ou la polarité (l'antimodernisme). Ces termes, qui désignent l'au-delà avec tant d'insistance, ne peuvent incarner son infatigable énergie

Soyinka, Bernard Müller, Olivier Poivre-d'Arvor, Stuart Hall, Jonathan Friedman, Achille Mbembe, Jean-Loup Amselle.

<sup>61</sup> Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, pp. 283, 281.

<sup>62</sup> L'écriture « post-colonial » sera donc uniquement conservée, dans cette étude, pour indiquer, au contraire, une inscription dans la temporalité.



révisionnaire que s'ils font du présent un site élargi et ex-centrique d'expérience et de prise de pouvoir »<sup>63</sup>.

Cette approche épistémologique analyse les idéologies et les croyances autant que leurs enjeux, dans la complexité d'un contexte de globalisation, d'enchevêtrements de temps et d'espaces, d'ambiguïtés et d'ambivalences, de brouillage des ruptures et des continuités. Les travaux des auteurs des études coloniales se situent dans une pratique de déconstruction que l'on peut mettre en lien avec la pensée poststructuraliste.

La pensée postcoloniale offre en effet « un système diversifié d'analyse et d'interprétation s'intéressant aux organisations sociales à travers la manière dont elles sont mises en récits, et notamment en récits d'imagination »<sup>64</sup>. Elle instaure une démarche critique visant à mettre au jour des systèmes de représentations et des dispositifs de domination, sans revendiquer quelque théorie ou définition totalisantes et définitives.

La pertinence de liens entre art, culture et études postcoloniales est soulignée par les auteurs les plus éminents. Comme le souligne Françoise Vergès, « la théorie post-coloniale s'est d'abord intéressée à la littérature et aux images »<sup>65</sup>. Elle affirme également que la postcolonialité « est attentive à toutes les formes contemporaines d'expression artistique et aux médias, dont la profusion est liée à une nouvelle économie et à de nouvelles industries de la culture »<sup>66</sup>.

Le point de vue d'Homi Bhabha selon lequel il y a lieu aujourd'hui de prendre « l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial [...] comme point de départ paradigmatique »<sup>67</sup> est aussi un préalable pour nombre d'artistes actuels, comme l'est la volonté de lutter, sur le plan collectif et individuel, contre la perte de sens et les menaces d'assujettissement. Il constate ainsi que « la critique postcoloniale

<sup>63</sup> Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 34.

<sup>64</sup> Denis-Constant Martin, « Pour une lecture sociologique d'Édouard Glissant », in *La situation postcoloniale...*, op. cit., p. 165.

<sup>65</sup> Françoise Vergès, « Postface », in Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel « Itinéraires du savoir », 2005, p. 74.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>67</sup> Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., pp. 49, 58.

porte témoignage des forces inégales de représentation culturelle impliquées dans la lutte pour l'autorité politique et sociale au sein de l'ordre mondial moderne »<sup>68</sup>.

Dans un texte publié en français en 1989, dans le catalogue de l'exposition « Magiciens de la terre », Homi Bhabha souligna que « la production de sens exige le passage par un tiers espace, qui représente à la fois les conditions du discours et la stratégie institutionnelle dont il ne peut prendre conscience [...] L'intervention d'un tiers espace qui fait naître l'ambivalence dans la structure du sens détruit le "miroir" de représentation où le savoir culturel se révèle continuellement comme un "code évolutif" »<sup>69</sup>. Ce « tiers espace » est un passage interstitiel – idée chère à Homi Bhabha – d'où les minorités peuvent penser leur histoire et entreprendre des actions négociées, non pas celui d'un métalangage ou d'un non-lieu, mais celui qui permet une mise à distance du discours de celui qui parle comme de celui de son interlocuteur<sup>70</sup>. Alors seulement, le sujet, ou du moins « l'agent, constitué dans le retour du sujet, se trouve dans la position dialogique de calcul, de négociation, d'interrogation : *Che vuoi ?* »<sup>71</sup>.

L'art investit ce « tiers espace » riche d'hétérogénéités, d'hétérotopies et de déterritorialisations, lorsqu'il s'emploie à une *déconstruction* de tous les systèmes, à la mise au jour de dispositifs et à l'observation des sédimentations qui constituent culture, langage, mémoire et identité comme à l'identification des réseaux d'institutions et de pratiques qui organisent la domination.

Commentant son intérêt personnel pour les questions culturelles et l'art contemporain, Stuart Hall dit « reconnaître que les langages politiques doivent puiser à des sources artistiques et culturelles plus profondes, et que, pour ce faire, il faut prêter attention à ce que nous disent les artistes »<sup>72</sup>. C'est pour cela que

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>69</sup> Homi Bhabha, « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », in Jean-Hubert Martin (sous la dir.), *Magiciens de la terre*, op. cit., p. 25.

<sup>70</sup> Homi Bhabha, à ce sujet, renvoie à Jacques Lacan, « Où est la parole, où est le langage ? », in Jacques Lacan, *Séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1978, p. 329.

<sup>71</sup> Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 287.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

lui-même attribue à la l'art une place privilégiée : « Ce que j'aime dans l'art, c'est qu'il traite manifestement du monde réel, mais qu'il parle au monde réel dans une langue décalée. [...] Dans cette distance, dans cette relation à deux niveaux avec la réalité, on peut dire davantage que dans une langue qui s'adresse immédiatement et directement à la réalité. [...] Je m'intéresse à l'art de ces jeunes artistes à l'expérience double, heurtée, de migration, de dislocation, de transfert, d'hybridation. Je m'intéresse à ce qu'ils disent, non pas pour dire : "Vous voyez, Chris Ofili nous dit de nous mobiliser contre la mondialisation". [...] [...] Ce que j'apprends de Chris Ofili concerne la manière dont ces forces désorganisent et réorganisent notre expérience visuelle. Et je ne peux obtenir cela d'aucune autre source que de l'art. Je fais donc l'expérience des arts contemporains, de l'écriture, de la littérature et de la musique. [Les arts] ouvrent une voie d'accès – qu'eux seuls peuvent ouvrir – au subconscient culturel de nouveaux sujets. [...] Je crois au pessimisme de l'intellect et à l'optimisme de la volonté, selon la formule de Gramsci. [...] mon optimisme me conduit à considérer que de nombreuses choses, toutes sortes de choses, échappent au système mondial actuel. Non pas le prolétariat, ni le sujet décolonisé, mais plutôt ce qu'Antonio Negri appelle les "multitudes", des forces diffuses. Il y a toutes sortes de forces qui ne peuvent être rassemblées par ce que l'on appelle le nouvel ordre mondial. Et j'entends ces voix dans l'art, dans la musique, dans la littérature, dans la poésie, dans la danse. J'entends ces voix qui ne peuvent encore s'accomplir comme sujets sociaux collectifs. Je les entends dans les arts contemporains »<sup>73</sup>.

L'art contemporain se trouve ainsi particulièrement concerné par ce champ de recherche, tant de la part des artistes que des chercheurs. Yinka Shonibare, par exemple, compte Jacques Derrida et Edward Said parmi ses références théoriques<sup>74</sup>. Trinh T.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

<sup>74</sup> « La théorie de l'art que nous lisons tous au Goldsmiths, et celle dont tout le monde parlait, était l'œuvre de Derrida et le débat autour de la grande narrativité. Chacun s'en inspirait et déconstruisait. Il y avait aussi Edward Said et la théorie postcoloniale, nous lisons tous *Orientalisme*. Nous étions aussi en contact avec des artistes comme Nancy Spero, Leon Golub et Hans Haacke qui étaient très politiques. Tout ceci faisait partie de l'éducation à partir de laquelle mon travail s'est développé ». Yinka Shonibare cité par Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art, pratiques artistiques contemporaines et théories postcoloniales : une perspective possible », in *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*, Paris,

Minh-ha travaille « la question postcoloniale » et Renée Green, artiste théoricienne, en a beaucoup étudié les textes<sup>75</sup>. Des articles d'Homi Bhabha sont publiés dans des revues d'art, comme le texte « The Other Question » dans la revue *Screen*, en 1983 déjà, dans lequel il fait référence à Frantz Fanon dont il souligne l'importance « pour toutes les approches théoriques concernant les notions de différence et d'Autre, vues sous l'angle de la représentation visuelle ».

Comme l'écrit Elvan Zabunyan, tous ces débats « rejoignent de façon directe la réalité des pratiques et recherches artistiques contemporaines » et elle affirme « l'influence incontestable des *cultural* et *postcolonial studies* sur l'histoire et la critique de l'art d'aujourd'hui »<sup>76</sup>.

Plusieurs artistes d'« Africa Remix », comme Mounir Fatmi ou Zenib Sedira, font eux aussi explicitement référence à des auteurs tels qu'Edward Said, Stuart Hall ou Homi Bhabha. Zineb Sedira explique ainsi avoir découvert au cours de ses études d'arts plastiques en Angleterre les écrits d'Edward Said, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Stuart Hall et Frantz Fanon<sup>77</sup>. Même si certains autres artistes ignorent les théories postcoloniales, il s'avère qu'ils partagent avec les auteurs de celles-ci plusieurs questionnements, qu'il s'agisse des conséquences du traumatisme colonial lui-même ou d'une réflexion sur toutes les formes d'impérialisme et d'ethnocentrisme, de ségrégation, de racisme et d'exclusion. Artistes et intellectuels se rencontrent en effet sur des questions de construction des représentations et des discours, des savoirs et des pouvoirs, sur des modalités d'interactions et de transversalités, d'identités, d'altérités et de territoires. Avec leurs propres outils, ce sont aussi des malentendus et des correspondances, des incompatibilités fondamentales et des filiations, des ruptures et des

Cahiers du Centre Pierre Francastel, 20/21. siècles, n°5-6, automne 2007, respectivement p. 225.

<sup>75</sup> Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art, pratiques artistiques contemporaines et théories postcoloniales : une perspective possible », in *Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle*, op. cit., pp. 224, 222 pour les deux citations de ce paragraphe.

<sup>76</sup> Elvan Zabunyan, « Repenser les *cultural Studies* et les théories postcoloniales dans leur version française », in *Critique d'art* n° 30, automne 2007, p. 30.

<sup>77</sup> Entretien de Zineb Sedira avec Evelyne Toussaint, à l'occasion de son exposition au Centre d'art contemporain Le Parvis, au Vidéo K.01 de Pau, les 20 et 21 juin 2007.



retrouvailles, des préjugés et des idéologies, des ressentiments et des crispations identitaires que ces artistes donnent à voir et à penser.

Hal Foster a interrogé le statut de « l'artiste comme ethnographe » : « Un marxiste strict contesterait ce paradigme quasi-anthropologique de l'art parce que celui-ci tend à remplacer la problématique de classe et l'exploitation capitaliste par celle de race et l'oppression colonialiste. Un poststructuraliste strict le contesterait pour des raisons contraires : parce qu'il ne déplace pas suffisamment cette problématique productiviste, c'est-à-dire, parce qu'il tend à préserver sa structure politique – pour garder la notion de *sujet* de l'histoire, pour définir cette position en termes de vérité et délimiter cette vérité en termes *d'altérité*. À partir de cette perspective, le paradigme quasi-anthropologique, tout comme le paradigme productiviste, ne réussit pas à discréditer son *hypothèse réaliste* : à savoir que l'Autre, ici postcolonial, là prolétarien, est dans le réel, et non dans l'idéologique parce qu'il est opprimé sur le plan social, transformatif sur le plan politique, et/ou productif sur le plan national »<sup>78</sup>.

Il n'est donc pas fortuit que, souvent, certains des arguments de la défiance envers les *postcolonial studies* soient les mêmes que ceux qui sont utilisés pour désavouer les productions de ces plasticiens de l'art actuel, tout particulièrement lorsqu'ils donnent à leur démarche une fonction critique, participant à la réflexion sur l'hégémonie, l'écriture de l'histoire ou le travail de mémoire.

### Réécrire l'histoire de l'art

Une figure majeure de l'art contemporain africain, Okwui Enwezor, s'attache depuis longtemps à une réflexion théorique en ce sens. New yorkais originaire du Nigeria, commissaire, notamment, de la Documenta 11 à Kassel en 2002, Okwui Enwezor constate que l'un des faits marquants des années 1990 ne concerne pas « la visibilité accrue de l'art contemporain en général sur la scène mondiale, mais plutôt l'émergence significative de l'art contemporain sur des sites de production postcoloniaux à

<sup>78</sup> Hal Foster, *L'artiste comme ethnographe*, in Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier (sous la direction de), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, op. cit., p. 448.

l'intérieur du réseau mondial de production artistique, de diffusion, de représentation du marché et d'accueil par les institutions »<sup>79</sup>. Constatant que les expositions temporaires sont « le lieu de débats décisifs sur le discours artistique mondial », il avance que « le caractère de plus en plus transnational de nombre de ces expositions fournit en effet une base productive pour explorer l'importance des modes postcoloniaux d'art contemporain »<sup>80</sup>.

Le point de vue d'Okwui Enwezor se place résolument du côté d'une réécriture de l'histoire de l'art, intégrant désormais les « minorités africaines, asiatiques, latino-américaines, chicanos, les peuples des premières Nations, les femmes, les homosexuels », et allant dans le sens de nouveaux modes de dispersion du pouvoir entre « artistes, commissaires d'exposition, critiques et historiens, musées et institutions culturelles ». Okwui Enwezor fait référence aux artistes, et notamment à Chris Ofili, peintre britannique d'origine nigériane, en évoquant l'une des peintures exposées dans le cadre du *British Pavilion* qui lui fut dévolu lors de la Biennale de Venise en 2003. Chris Ofili y transformait – avec un clin d'œil au titre de l'ouvrage de Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack* – le drapeau bleu, blanc, rouge de l'Union Jack, « symbole de l'empire, par le drapeau tricolore vert, rouge et noir du mouvement "Back to Africa" lancé par Marcus Garvey dans les années 20 [...] remettant ainsi en question l'identité de l'allégeance de l'Afrique noire au drapeau et à la nation »<sup>81</sup>.

Okwui Enwezor fait référence à Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Arjun Appadurai mais relie en permanence les travaux des intellectuels à l'art contemporain. Ainsi, constate-t-il que « dans les projets et travaux artistiques, le monde postcolonial est un monde de conjonctions, un lieu d'intersections, l'endroit où l'on renégocie les pratiques dominantes d'inclusion et d'exclusion »<sup>82</sup>. Selon lui, « la théorie postcoloniale est un outil indispensable à l'examen et à la mesure de l'état de l'art et de la culture contemporains »<sup>83</sup>. À

<sup>79</sup> Okwui Enwezor, « Le placement ou au "mauvais endroit" : l'art contemporain et la condition postcoloniale », in Stéphanie Moisdon et Hans Ulrich Obrist, *L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*, 9<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, Les Presses du réel, 2007, p. 210.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 213. pour les deux citations de ce paragraphe.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 220-221.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 213.

l'idée de « supprimer du discours critique sur l'art contemporain toute référence à des idées telles que le post-colonialisme, le multiculturalisme ou l'identité », il oppose que « les changements dans la conscience historique et les relations politiques induits par la politique radicale de décolonisation et l'anti-impérialisme ont eu un effet productif sur la formation de sphères artistiques contemporaines »<sup>84</sup>.

Lors du colloque du Centre Georges Pompidou, le 16 juin 2005, Salah Hassan, commissaire d'exposition et professeur d'histoire de l'art et d'études africaines à l'université de Cornell (New York), pose la question « Qu'est ce que le modernisme africain ? », au cours d'un entretien avec Gilane Tawadros, directrice de l'InIVA (Institute of International Visual Arts<sup>85</sup>). Il fait référence à Edward Saïd pour en appeler « à la nécessité de reconsidérer les hiérarchies et les analyses, en revisitant l'idée même d'Afrique pour dissocier la réalité et les représentations qui ont inventé le concept Afrique ». Il évoque également Stuart Hall : « Il faut accepter la pluralité de la notion de modernité et sortir de la logique "centre-périphérie" comme l'a souligné Stuart Hall qui en a étudié les modalités, pour penser une multiplicité de "centres" ».

Bien des œuvres de l'art contemporain, africain ou non, s'inscrivent aussi dans des propositions alternatives, périphériques. Les concepts de résistance, d'action autonome, de lutte contre les hégémonies y trouvent pleinement leur sens. Le mimétisme et la soumission au marché qui feraient adopter à des artistes africains un style international, celui du *mainstream* de l'art contemporain, sont régulièrement dénoncés par les critiques, tant africains qu'occidentaux. Homi Bhabha qualifie le mimétisme de « signe de l'inapproprié, une différence ou une réticence qui maintient la fonction dominante stratégique du pouvoir colonial, intensifie la surveillance et représente une menace immanente pour les savoirs "normalisés" et les pouvoirs disciplinaires »<sup>86</sup>. Mais, privilégiant le concept d'hybridité à celui d'ethnicité, il cite Renée Green, une

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>85</sup> L'InIVA fut créé à Londres en 1994, avec les acteurs de la revue *Third Text*, sous la direction de Gilane Tawadros, critique d'art et commissaire d'exposition britannique d'origine égyptienne. Il est financé par l'Arts Council of England et London Arts.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 148.

artiste afro-américaine : « Qu'est-ce qu'une communauté, de toute façon ? Qu'est-ce qu'une communauté noire ? Qu'est-ce qu'une communauté latino ? Il m'est difficile d'envisager toutes ces choses comme des catégories fixes et monolithiques »<sup>87</sup>. Homi Bhabha relève, dans le travail de cette artiste, tout ce qui rend compte de l'émergence de nouvelles hybridités culturelles et d'une volonté de déconstruction des hiérarchies.

Dans un entretien publié dans *Artforum*, Homi Bhabha cite Anish Kapoor en attribuant à l'artiste une place privilégiée : « lui aussi, m'a énormément aidé à réfléchir à la pliure du temps dans l'espace et vice versa. Les artistes et les écrivains ont devancé et préfiguré, pour moi, les problèmes conceptuels »<sup>88</sup>.

Cette pliure du temps dans l'espace et vice-versa ne peut s'appréhender que depuis une position de sujet, par la réappropriation de son histoire et l'affirmation, dans l'acte artistique ou ailleurs, de sa liberté.

Arjun Appadurai a inventé le concept d'*ethnoscapes*, unités constituant des voisinages en dehors des modes habituels de localisation. Les images jouent évidemment un rôle non négligeable dans cet *ethnoscape*, « paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons ». Il précise « qu'il n'est pas question ici de relations objectivement données qui auraient le même aspect, quel que soit l'angle de vision par où on les aborde, mais qu'il s'agit plutôt de constructions profondément mises en perspective, infléchies par la situation historique, linguistique et politique de différents types d'acteurs »<sup>89</sup>. S'interrogeant sur la place de l'imaginaire et

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>88</sup> Homi Bhabha « Translator translated. (interview with cultural theorist Homi Bhabha) by W.J.T. Mitchell », in *Artforum* v.33, n.7 (March, 1995), pp. 80-84. Ma traduction. En ligne : <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html>

Homi Bhabha a notamment publié un article dans un catalogue d'exposition : « Anish Kapoor : Making Emptiness », in : *Anish Kapoor*, Pier Luigi Tazzi, Hayward Gallery, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 30 avril - 14 juin 1998, The South Bank Center, 1998, pp. 11-41. Il y réfléchit au travail de l'artiste sur le vide en faisant notamment référence à Jacques Lacan.

<sup>89</sup> Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005 [1<sup>ère</sup> éd., 2001], éd. or. : *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis (Min.), University of Minnesota Press, 1996], p. 71.



l'expression esthétique dans les sociétés actuelles, il souligne que « les controverses sur les *Versets sataniques* de Salman Rushdie, sur l'exposition de photos de Robert Mapplethorpe à Cincinnati et sur bien d'autres travaux artistiques dans diverses parties du monde nous rappellent que les artistes sont de plus en plus désireux de placer de forts enjeux sur ce qui leur apparaît comme la frontière entre leur art et la politique de l'opinion publique »<sup>90</sup>.

Les notions d'appartenance identitaire évoluent ainsi dans le sens d'une affirmation d'« identités plurielles », dans la pleine conscience de la qualité imaginaire des pays d'origine que Salman Rushdie qualifie de « patries imaginaires, invisibles, des Indes de l'esprit »<sup>91</sup>.

En référence au concept d'*ethnoscape*, je proposerai ici un autre néologisme, celui de *worldartscape*, plus respectueux d'une réalité ouverte, complexe, mouvante, disséminée, que la notion de *mainstream*, qui donne l'image totalisante d'un flot ou d'une ligne unique de création, sans la dimension d'intériorité de toute production artistique qui est contenue implicitement dans l'idée de paysage. Ce « paysage de l'art mondial » inclut l'idée d'une dynamique, d'une mouvance, d'une recomposition permanente, en respectant des ancrages provisoires – ou même fugitifs, comme lorsqu'un artiste se déplace le temps d'un montage d'exposition – ou revendiqués. Le *worldartscape*, y compris sous l'angle du rôle du marché de l'art, des institutions et des écrits critiques, inclut aussi bien le *mainstream* de l'art contemporain, que les productions se revendiquant comme "autochtones".

Comme Alexis Tadié se demande « à quel moment un roman indien cesse-t-il d'être indien et commence-t-il à être anglais ? »<sup>92</sup>, on peut interroger la possibilité même de définir une œuvre en tant qu'art africain contemporain, plutôt qu'en termes d'appartenance au *worldartscape* international contemporain. Une telle différenciation supposerait en effet la possibilité de définir des catégories homogènes, et donc des critères clairement établis et – au moins relativement – exclusifs. Or, si le premier critère devait être celui d'une absence d'intrusion et d'influence formelle sur un

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>91</sup> Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, Paris, Christian Bougois, 10/18, 1993, p. 20 [1<sup>ère</sup> éd. *Imaginary Homelands*, Londres, Gratia Books, 1991].

<sup>92</sup> Alexis Tadié, « Le roman indien de langue anglaise », in Marie-Claude Smouts, *Le postcolonial pour quoi faire ?*, in *La situation postcoloniale...*, op. cit., p. 80.

art autochtone, une production purement et exclusivement locale, son ineptie sauterait immédiatement aux yeux, tant les filiations, influences, échanges et emprunts sont pratiquement indissociables de l'acte créatif. L'impossibilité même d'une culture ou d'une production artistique qui serait exempte de toute influence non endogène est soulignée par maints auteurs, parmi lesquels Arjun Appadurai, qui se demande en conséquence « quelle est la nature du local en tant qu'expérience vécue dans un monde globalisé et déterritorialisé ? »<sup>93</sup>.

Les auteurs des *postcolonial studies* ont en commun avec nombre d'artistes actuels de connaître l'expérience de la migration, dans laquelle les limites totalisantes, réelles ou conceptuelles, sont sans cesse transformées par un processus de déterritorialisation, offrant, comme l'écrit Homi Bhabha, « un lieu d'où parler en tant que la minorité, l'exilé, le marginal et l'émergent »<sup>94</sup>. D'évidentes connexions apparaissent donc entre les théorisations des *postcolonial studies* et les démarches d'intellectuels et d'artistes qui ne dissocient pas pratique et réflexion, tentant d'occuper une même *third place* susceptible d'éviter l'enfermement dans la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, et leur permettant d'inventer des conditions de vie et d'être ensemble.

Il s'agit également de savoir ce que les productions artistiques, l'histoire de l'art et l'esthétique peuvent apporter à la pensée contemporaine en étudiant, comme le préconise Françoise Vergès, « les interactions, les réinventions de la tradition, les nouvelles mutations, les nouvelles expressions artistiques qui sont très fortes partout dans le "Sud" et disent quelque chose – le but n'est pas d'y trouver systématiquement du subversif ni de se lamenter de la récupération des choses par le pouvoir dominant, mais de voir si cela nous donne des outils pour mieux comprendre ce qui émerge »<sup>95</sup>.

La théorie postcoloniale, selon Stuart Hall, « a changé la perception de ce dont parle l'art contemporain. Il faut se rappeler qu'avec la globalisation du monde, l'art contemporain est maintenant produit à Lagos, en Angola, ailleurs. Cela a-t-il eu un

<sup>93</sup> Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 96.

<sup>94</sup> Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 237.

<sup>95</sup> Françoise Vergès, discussion, in *La situation postcoloniale...*, op. cit., p. 403.

impact ? Non, aucun pouvoir n'a été renversé ou pris, mais les consciences ont gagné en ouverture ». En fait, ce que la théorie postcoloniale a mis à mal, poursuit-il, c'est « la suffisance extrême du monde eurocentré »<sup>96</sup>. On pourra en convenir, ce n'est déjà pas si mal. Il importe donc de donner la parole aux artistes pour savoir comment ils abordent les questions de race et d'identité, de diversité ou de différence, de cosmopolitisme ou d'autochtonie, de diasporas, de territoires et de métissages, ce qu'ils font des rituels et du religieux, de la différence sexuée, du postcolonial et de la mondialisation, de ce qu'Achille Mbembe appelle « les conditions éthiques du vivre ensemble »<sup>97</sup>.

Néstor García Canclini se demandait, alors qu'il interrogeait les liens de la pensée visuelle et du débat sur le multiculturalisme, si les artistes pensaient *la* nation ou pensaient *pour* elle<sup>98</sup>. On peut constater que les artistes dont il est question ici pensent *le* et *pour* le postcolonial, le métissage, le post-exotique. Ils interrogent le monde en général, et notamment leurs propres représentations de celui-ci, réconciliant au passage les frontières incertaines, que propose la théorie, entre l'esthétique et l'artistique. Ils racontent des angoisses et des désirs, des colères et des réconciliations. Ils révèlent quelque chose de leur histoire ou élaborent des fictions, invitant le regardeur à partager leur indignation ou leur rire, à dépasser, en quelque sorte, par l'empathie, la frontière entre celui qui crée et celui qui regarde.

<sup>96</sup> Stuart Hall, « Entretien avec Stuart Hall par Mark Alizart », in Mark Alizart, Stuart Hall, Éric Macé, Éric Maigret, *Stuart Hall, op. cit.*, pp. 69, 70.

<sup>97</sup> « Avant-propos à la seconde édition », in Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2005 [2000], p. III.

<sup>98</sup> Néstor García Canclini, « Remaking Passports : Visual Thought in the Debate on Multiculturalism », in Donald Preziosi, *The Art or Art History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, p. 500.

## Les littératures en langues africaines ou l'inconscient des théories postcoloniales

Xavier Garnier

Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

Il est à priori légitime de penser que les travaux sur les littératures en langues africaines, notamment en Afrique « francophone », trouvent naturellement leur place au sein des études postcoloniales, à défaut de pouvoir être prises en compte par les études francophones qui s'intéressent aux pays concernés. Pourtant, le débat très actif entre théoriciens du postcolonial et « francophonistes » semble assez peu concerné par la question des littératures en langues locales, qui reste comme un point aveugle des différentes approches théoriques et critiques. Tout se passe comme si, malgré les différences d'approches entre ces deux courants, un consensus s'était établi, qui permettait le dialogue, mais dont le prix à payer serait la tenue à l'écart d'une partie importante de la production littéraire des pays de référence.

Ni l'ancrage socio-historique des études postcoloniales, ni l'ancrage plus explicitement linguistique et culturel des études francophones, ne permettent d'orienter une lecture critique des littératures en langues africaines de façon satisfaisante.

Dans un article datant de 1995, Karin Barber analyse de façon convaincante le recul de la problématique des littératures en langues locales qui s'est effectué lorsqu'on est passé, dans la critique anglo-saxonne, de la catégorie de littératures du Commonwealth à celle de littérature postcoloniale :

Nonetheless, postcolonial criticism shares with Commonwealth criticism its effacement of modern indigenous-languages expression in colonized countries. Indeed, it goes further than Commonwealth criticism, replacing a well-meaning confusion with a definitive theoretical lock-out. If Commonwealth criticism felt that African writers had no alternative but to choose to write in English, postcolonial criticism eliminates virtually all hint of a