



HAL
open science

La créolisation contre l'exotisme

Christiane Vollaire

► **To cite this version:**

Christiane Vollaire. La créolisation contre l'exotisme: Le réel du tout-monde contre les dystopies globales. Lointain / Proche, Centre Tignous d'art contemporain de Montreuil, Feb 2022, Montreuil, France. hal-04054648

HAL Id: hal-04054648

<https://hal.science/hal-04054648>

Submitted on 31 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Christiane VOLLAIRE

À l'occasion de l'exposition *Lointain / Proche*.
Centre Tignous d'art contemporain à Montreuil
Conférence du samedi 12 février 2022

LA CRÉOLISATION CONTRE L'EXOTISME **Le réel du tout-monde contre les dystopies globales**

I. Les paradoxes de la créolisation

1. *Des origines violentes de la terminologie créole*
2. *Un retournement du stigmat*

II. Colonialisme, exotisme et esthétique

1. *L'exotisme dans le sillage de la conquête coloniale*
2. *Domination économique et discrimination esthétique*

III. De la prédation économique à la reconnaissance de l'autre en soi

1. *La vampirisation du décolonisé*
2. *Ce qui surgit de soi dans le régime du tout autre*

Le concept du Tout-monde tel que le construit Édouard Glissant dans les formes de l'archipel, n'a rien d'une gentille utopie consensuelle et inoffensive. C'est au contraire une charge contre les abus de la colonisation et les perversions auxquelles a donné lieu une exigence d'universel.

Glissant, de ce point de vue, est bien l'héritier du puissant *Discours sur le colonialisme* publié par Aimé Césaire en 1950. La créolisation est cette hybridation linguistique et culturelle qui fait retour, au sein même des langues dominantes, contre leur hégémonie et contredit ainsi par les faits les violences actuelles de la globalisation.

Parler de créolisation, c'est parler d'un trouble dans la culture, d'une indistinction qui, dans le domaine artistique comme dans les domaines plus largement intellectuels et sociaux, contredit les représentations monolithiques d'un « choc des cultures ». Le « choc », ou le conflit, n'est nullement entre les cultures, mais entre la violence des dirigeants et la réalité éprouvée des populations – migrantes ou non – au sein de cultures multiples, croisées et se nourrissant de leurs hybridations.

Le Tout-monde est un monde au sein duquel l'exotisme a disparu pour faire place à des formes de familiarité mutuelle, et par là même de solidarité, renvoyant à leur exotisme social des technocraties dirigeantes coupées de cette réalité.

I. Les paradoxes de la créolisation

1. Des origines violentes de la terminologie créole

Le mot « criollo » surgit dans la langue espagnole autour de 1640, pour désigner des races de petits chevaux d'Amérique latine, issues du cheval colonial espagnol. Trente ans plus tard, l'adjectif « créole » fait son apparition dans la langue française, pour qualifier les serviteurs nourris dans la maison. De la qualification biologique de l'animal dressé, on passe à la qualification de classe de la domesticité. Dans les deux cas, l'origine latino-américaine nous

dit que c'est bien d'un rapport colonial à la domestication qu'il s'agit, et d'une relation intrinsèque à l'animalisation de l'esclave. Animalisé parce que traité comme une bête de somme, mais aussi parce que désigné par sa « race », comme les chevaux.

Car la conquête espagnole de la fin du XV^e siècle va coïncider avec ce que Marx, au livre I du *Capital* publié en 1867, appellera « la genèse du capital industriel », et qu'il décrit ainsi :

La découverte des contrées aurifères et argentifères de l'Amérique, la réduction des indigènes en esclavage, leur enfouissement dans les mines ou leur extermination, les commencements de conquête et de pillage aux Indes orientales, la transformation de l'Afrique en une sorte de garenne commerciale pour la chasse aux peaux noires, voilà les procédés idylliques d'accumulation primitive qui signalent l'ère capitaliste à son aurore¹.

Le XVI^e siècle tout entier va ainsi voir les nations européennes se lancer dans la conquête coloniale sur le continent américain, du Nord au Sud et d'abord dans ses archipels de la Caraïbe. Et le commerce triangulaire entre les trois continents (européen, africain et américain) participera de cet essor du capitalisme moderne, où la surexploitation du travail sera fondée sur la racialisation des populations. Le racisme est, pour cette raison, une invention moderne, destinée originellement à l'augmentation exponentielle des profits par le non-paiement de la main d'œuvre.

Mais, dans la mesure où la surexploitation du travail est indissociablement liée à des formes d'exploitation sexuelle (ce qu'on appelle pudiquement les « amours ancillaires », et qui ne sont jamais que du viol de classe perpétré par les maîtres), il s'ensuivra, comme pour les chevaux « criollo », des naissances largement métissées.

Le mot « créole » apparaît donc en 1670, dans cette seconde moitié du XVII^e siècle où la France de Louis XIV et de Colbert, célébrée pour sa vitalité littéraire dont les classiques sont transmis de génération en génération, édicte ce morceau de littérature très spécifique qu'est le « Code Noir ». Texte législatif majeur du droit français instituant juridiquement les règles de l'esclavage dans la configuration du commerce triangulaire et de la Traite des Noirs.

C'est de cette ultraviolence de l'esclavage moderne établi par le droit, que va naître l'appellation « créole », qui désigne, selon le dictionnaire Robert :

Une personne de race blanche, née dans les colonies intertropicales, notamment les Antilles.

Mais comment poser les limites d'une « race blanche », là où, tout au contraire, le gradient des couleurs – qui constitue aussi, comme l'affirme très clairement Frantz Fanon dans *Peau noire, masque blanc*, une hiérarchisation esthétique et sociale – est manifeste et ne peut que mettre en évidence la réalité du sang mêlé ?

Pour cette raison, Wikipédia préférera parler de « personne d'ascendance européenne » plutôt que « de race blanche ». Et ce terme plus large de l'« ascendance » laisse place à de multiples options dans les croisements, consentis ou forcés, de la descendance.

Dans toutes ces définitions du « créole », le terme s'applique clairement aux dominants, aux colons, aux planteurs des colonies d'esclavage, aux membres des classes possédantes ou des secteurs privilégiés, à ceux qu'on appelle aux Antilles les « békés », dont le noyau d'origine s'est construit sur la prédation économique et perdure largement par de nouvelles formes de la violence raciste.

2. Un retournement du stigmat

¹ Karl Marx, *Le Capital*, livre I, in *Economie I*, Gallimard, Pléiade, 1963.

Or un nouveau paradoxe nous est offert par le dictionnaire qui, toujours sous l'appellation « créole », va désigner cette fois :

Un système linguistique mixte, provenant du contact du français, de l'espagnol, du portugais, de l'anglais, du néerlandais, avec des langues indigènes ou importées (Antilles) et devenu langue maternelle d'une communauté.

Et Wikipédia définira les parlers créoles, comme « langues provenant du contact des langues de colonisation avec des langues indigènes ou importées d'Afrique.

Tout à coup, ici, la communauté change de couleur en formant un nouvel ensemble : elle ne se limite plus aux ressortissants d'ascendance européenne, mais elle englobe tous ceux qui vivent sur le territoire colonisé, par opposition précisément aux Européens vivant dans les métropoles d'origine. Et ce mouvement englobant efface les distinctions de classe. Il y a donc bien, par la langue, une paradoxale communauté des descendants de colons et des descendants d'esclaves, qui ont en commun, à partir d'une cohabitation de fait, une langue spécifiquement collective. Ici, par la langue, le dominant est lui-même subjectivé à la parole du dominé. Et, de fait, cette langue n'est ni celle du territoire d'origine des anciens esclaves, ni celle du territoire d'origine des anciens colonisateurs. Mieux, les uns et les autres ne peuvent se comprendre que par ce parler créole qui n'est justement pas celui de leurs racines, mais s'est construit par la cohabitation forcée.

C'est ce paradoxe que déploie Édouard Glissant, en usant du terme de « créolisation ». Ce qui a pour origine la violence coloniale a pour conséquence un retour du refoulé subalterne par la langue. Et celui-ci offre un considérable enrichissement. Publiant en 1981 *Le Discours antillais*, Glissant écrit :

La préciosité littéraire et les somptuosités du baroque créole m'ont toujours paru déterminées par ce sentiment individuel et inconscient d'être autre que ce qu'on croit être. Le baroque colonial serait ici un feston de l'être, un ajout de l'impossible².

Dans le *Tout-monde* en 1993, Glissant donne corps à ce baroque créole dans la langue même du roman. Le « baroque » désignant à la fois la dimension composite de la langue et sa richesse d'invention.

Publiant en 1980 *Le Livre de la Jamaïque*, Russell Banks était aux prises, sur cette île anglophone des Caraïbes, avec ce mystère des mises en abyme de la langue créole, dont Glissant fait son instrument littéraire. Tout au long du *Livre de la Jamaïque*, le narrateur américain blanc, que tout le monde finit par appeler « Johnny », de ce nom générique qui ne désigne qu'un archétype de western, sera confronté à cette difficulté avec la langue. Pas simplement avec le vocabulaire ou les tournures syntaxiques, mais avec la forme de l'imaginaire, la profusion des analogies, les ellipses, la richesse télescopée des métaphores, qui ne constituent pas seulement une langue, mais une forme de pensée et un rapport à la transmission. L'anglais créole de la Jamaïque, plus élégant, plus riche, plus complexe, fait paraître, par contraste, à ce voyageur américain, son propre anglais grossier, épais et quasiment vulgaire. Les sonorités brutales de la langue américaine y sont confrontées au parler musical d'un pur anglais des origines, réinterprété, à la fois originel et monté en raffinement. L'équivalent du français créole d'Édouard Glissant marqué par les raffinements de la langue du XVIIe siècle et inventant en même temps un langage qui se télescope avec le futur.

Ce jeu linguistique du dominé avec le dominant, dont Russell Banks mesure la faculté de désorientation, Glissant le définit d'une formule dans un entretien de 2001 :

² Édouard Glissant, *Discours antillais*, Folio Essais, Gallimard, p. 587.

Je réclame le droit à l'opacité. Ce n'est pas l'apartheid, qui refuse d'être en contact, cela signifie seulement que la personne se développe par elle-même³.

L'opacité, c'est ce qui permet au dominé d'échapper à l'emprise du dominant par la puissance même de sa langue. La créolisation va donc ici inverser le stigmat. Mais c'est ce qui permet aussi que la langue du dominant puisse être elle-même contaminée, enrichie, renouvelée par cette nouvelle puissance. Et c'est pourquoi le processus de créolisation est sans fin, parce qu'il procède par contamination et demeure ainsi toujours comme un potentiel d'inversion du rapport de forces ou de son abolition possible. Glissant, lui-même influencé par la pensée du psychanalyste et philosophe Félix Guattari, va lui emprunter le concept de rhizome, métaphore végétale qui substitue la notion de dissémination à celle de racine. Et, ce faisant, il constate un fait : toutes les tentatives d'homogénéisation du monde sont, à plus ou moins long terme, vouées à l'échec, parce qu'elles ne prennent pas en compte la réalité incontournable de sa créolisation. Les influences réciproques, les mutations, les entremêlements, les métissages multiples, constituent bien la réalité spontanée du devenir de l'humanité, à l'encontre de toute entreprise hégémonisante visant à la fixer.

Ce faisant, il nous désigne directement le ridicule des technocraties contemporaines visant à faire, des anciennes puissances coloniales, une forteresse contre les migrations qui en sont la conséquence. Une nouvelle violence s'instaure, très parente de la violence coloniale, à l'encontre de laquelle les mouvements de solidarité à l'égard des migrants nous disent à quel point les réactions identitaires constituent une véritable aberration politique. La créolisation n'est nullement une utopie, mais la réalité profonde d'un monde contemporain à laquelle tentent de s'opposer les dystopies néolibérales.

II. Colonialisme, exotisme et esthétique

1. *L'exotisme dans le sillage de la conquête coloniale*

Opposant ainsi le désir d'interrelation au surplomb de la position touristique, Russell Banks écrivait :

Le tourisme, plus que toute autre industrie, corrompt et ronge l'intégrité et l'indépendance des peuples⁴.

Or cette industrie touristique qui réitère la position coloniale va opposer, aux interpénétrations complexes de la créolisation, la pensée binaire de l'exotisme, dont le préfixe « ex » signifie précisément l'extériorisation de l'autre en pur objet esthétique du sujet occidental.

Si l'exotisme, dans son sens platement touristique, établit bien en effet des relations entre les cultures, elles reposent prioritairement sur l'affirmation irréductible d'une différence dont le vocabulaire même est racialisé : on parlera, avec le plus grand naturel, de produits, de danses ou de comportements "ethniques", comme on qualifiera d'ethniques certaines formes de la violence. C'est du reste dans le sillage d'une entreprise colonisatrice qu'est apparu le terme d'exotisme, à fin de partition géopolitique de l'humanité. L'exotique, dans son sens premier, désigne le barbare : celui qui ne parle pas, mais est parlé par un autre. Celui qui est objet pour le regard d'un sujet. Celui qui, s'il est reconnu comme humain, n'appartient pas au même degré d'humanité. Cette partition est au cœur de l'histoire économique de l'esclavage comme de la réalité contemporaine des migrations. Elle est aussi au cœur de la notion esthétique d'exotisme, comme son fondement biopolitique.

³ Édouard Glissant, Entretien avec Franck Smith, 2001, in *Chimères* n°90, « Avec Édouard Glissant », 2017.

⁴ Russell Banks, *Le Livre de la Jamaïque*, 10/18, Actes Sud, 1991, p. 226.

Mais quelque chose dans le rapport à la culture autre est aussi vital, parce qu'elle recèle ce qui manque à notre culture d'origine pour accéder à la critique de ses fondements, pour entrer dans une généalogie à laquelle nos propres déterminants font écran. Cet exotisme en soi produit le vacillement d'une frontière. Ce droit à différer de soi-même peut aussi se reconnaître dans les œuvres qui interrogent le rapport à l'autisme : le tout autre en soi rend contraignante toute permanence de la représentation sociale et de l'identité, dans son sens individuel autant que dans son sens collectif. Et interroge les abus d'une assignation à l'identité. Glissant, dans le sillage de Guattari, travaillera cette question du rapport à l'altérité en soi que constitue la folie. C'est cette indétermination fondamentale, et le vacillement des frontières qu'elle produit en termes politiques, qu'on peut interroger ici.

Dans le Salon de 1846, Baudelaire écrit à propos de la peinture de Delacroix :

*Un voyage à Maroc laissa dans son esprit, à ce qu'il semble, une impression profonde ; là il put à loisir étudier l'homme et la femme dans l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements, et comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance, et ornée de la santé et du libre développement de ses muscles. C'est probablement de cette époque que datent la composition des Femmes d'Alger, et une foule d'esquisses.*⁵

1846, c'est un an après le tracé des frontières entre Maroc et Algérie à la suite de la reddition du Maroc à la France, et le massacre par le sultan marocain des tribus qui soutiennent la résistance d'Abd el-Kader en Algérie. En 1871, la colonisation de l'Algérie, commencée à la reddition d'Abd el-Kader en 1847, sera achevée. Et en 1912, le Maroc passera sous protectorat français et espagnol.

Il est clair que dans cette période, le voyage au Maroc d'un artiste officiel parfaitement introduit dans les milieux politiques français (soutenu depuis ses débuts par Adolphe Thiers) n'a rien de neutre. Le voyage de Delacroix en Afrique du Nord s'est déroulé en 1832, dans le cadre de la mission diplomatique du Comte de Mornay auprès des autorités marocaines, inscrite elle-même dans le contexte de la coopération du Maroc à la conquête de l'Algérie. Et les accès de Delacroix à plusieurs espaces privés marocains lui ont été fournis par le Consul.

Dans ces conditions, *étudier l'homme et la femme dans l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements*, selon l'expression de Baudelaire, paraît une activité pour le moins sujette à caution : la représentation des royaumes chérifiens ou des royaumes berbères comme lieux d'une sorte d'état de nature originel est un fantasme qui entre en contradiction radicale avec une triple réalité : celle d'une culture et d'une histoire complexes, impliquant un rapport très élaboré non seulement au commerce, mais au savoir. Celle d'une construction politique parfaitement dominatrice et très maîtrisée. Celle enfin des nouvelles formes de domination qu'y introduit l'intervention européenne, par le biais de moyens technologiques plus puissants, sur l'armement comme sur l'économie.

De ce fantasme témoigne l'appellation même d'Orient pour désigner des territoires qui, du point de vue de leur position géographique, ne sont manifestement pas plus à l'Est que les territoires européens qui les qualifient, mais se situent exactement sur les mêmes méridiens. L'Orientalisme, qui qualifie aussi bien l'attrait pour la Chine que l'intérêt pour le Maroc, le goût de l'Égypte que la fascination de l'Iran, manifeste cette confusion dans laquelle le monde occidental tient ce qui échappe originellement à une culture rigoureusement technocratique issue de la révolution industrielle. Et relève de la même naïveté que l'appellation "barbare"

⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Gallimard Pléiade, 1976, p.430

jetée par les Grecs sur tous ceux qui ne parlaient pas leur langue : une ignorance très classiquement ethnocentriste.

Mais une autre dimension caractérise le regard porté par Baudelaire sur la peinture orientale de Delacroix, c'est celle qui prétend *comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance, et ornée de la santé et du libre développement de ses muscles.*

Outre qu'elle réduit en effet le sujet à son corps, dans la même perspective qui lui faisait réduire la culture "orientale" à un état de nature, elle inscrit ce corps dans la double relation à la figure antique et à la pureté raciale.

Ici se manifeste le philhellenisme des milieux intellectuels de l'Europe occidentale, sur cet espace de conflit qu'a été et demeure le partage entre la Grèce et la Turquie. La Guerre de Troie n'a pas seulement eu lieu, elle continue incessamment de se dérouler, de l'affrontement entre le Grec Achille et le Troyen Hector au pied des murailles de Troie, à la question contemporaine de l'entrée de la Turquie en Europe, en passant par les nouveaux murs dressés sur la partition de Chypre, plaçant dans l'insularité d'une bande de terre l'affrontement symbolique entre Orient et Occident.

Huit ans avant son voyage au Maroc, et vingt-deux ans avant le Salon de 1846, Delacroix peignait les *Massacres de Scio*, représentation des atrocités perpétrées par les Turcs contre des civils grecs. Les mêmes guerres se représentent, vues du côté des propagandes hagiographiques par des batailles, et vues du côté de propagandes dénigrantes par des massacres. Et les *Massacres de Scio* mêlaient les standards de la propagande anti-turque à ceux de la fascination orientale en un troublant mélange de belles étoffes enturbanées et de cadavres. Deux ans plus tard, *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* reprenait le motif anti-turc des invasions barbares menaçant le berceau de la culture européenne.

C'est au XIX^{ème} siècle, autour de la chute de l'Empire ottoman, que se cristallise ce moment philhellénique qui va littéralement tatouer sur la mémoire de l'Europe occidentale les représentations fantasmatisées de cette race pure et originelle dont le berceau serait la Grèce : un Orient de l'Europe devenu la matrice paradoxale de la culture occidentale. Il suffit de mettre le pied sur le sol grec, pour voir un pays pénétré de religion orthodoxe et de culture byzantine. Et comprendre à quel point le classicisme culturel s'y réduit aux vestiges minéraux, préservés ou pillés, dont l'interprétation a servi de schème identificateur à la culture allemande avant de transiter par l'option romantique vers le philhellénisme français.

Cette tradition culturelle, intégralement reconstruite et fabriquée par les historiographes, esthètes et philologues germaniques en quête d'identité européenne, trouve son point de cristallisation paradoxale dans le déchirement entre Grèce et Turquie, toujours vécu comme un déchirement entre Europe et Asie, comme une ligne de partage entre Occident et Orient, que le mur de Chypre vient dérisoirement concrétiser.

Ce que porte l'œuvre de Delacroix dans *Les Massacres de Scio*, c'est précisément ce mixte inextricable de fascination et de répulsion que suscite l'Orient, et qui est au cœur même de la question de l'exotisme : cette identification troublante à la différence, qui, au-delà de la volonté propagandiste, ne parvient pas à se défaire d'une ambivalence. De quelle charge de puissance et de beauté est porteur le barbare, le tout autre, dont la force tient justement à ce qu'il serait déchargé des inhibitions civilisatrices ? Et de quel poids d'impuissance serait porteur un raffinement culturel manifestement désarmant ?

2. Domination économique et discrimination esthétique

Mais l'option engagée par l'interprétation de Baudelaire va plus loin : elle inscrit explicitement ce partage dans le nouveau paradoxe de sa dimension raciale. L'origine de l'Occident se

trouverait encore à l'état séquellaire dans le primitivisme oriental *d'une race pure de toute mésalliance, et ornée de la santé et du libre développement de ses muscles.*

Un ouvrage, paru en 2010, de l'historienne afro-américaine Nell Painter, donne un éclairage à cette option. Il s'intitule *The History of White People*. On y lit :

*By the nineteenth century, "odalisques" or white slave women often appear young, naked, beautiful and sexually available throughout European and American art (...) The relationship between slavery and racial classification brings the beauty ideal squarely into the history of whiteness.*⁶

L'odalisque est une esclave, mais de l'Europe orientale, issue de l'Empire ottoman : assujettie par sa dimension orientale mais blanche par la race qui lui est attribuée. En cela, elle peut faire converger l'idéal de la beauté et celui de l'asservissement, la représentation d'un féminin désirable et celle d'une origine ethnique acceptable. Soumise comme une femme, mais valorisée par sa blancheur.

Nell Painter montre que c'est Winckelmann, esthète et historien de l'art du XIX^{ème} siècle allemand, contemporain de Schliemann (l'archéologue de Troie) qui va transférer ce modèle féminin de la beauté soumise des "Slaves" ou des "Caucasiennes" au modèle masculin de la beauté grecque, par la translation du désir homosexuel. On passera de l'odalisque à l'éphèbe, en liant toujours la représentation de la beauté et du désir à celle de la souffrance et de la soumission. Le fantasme ethnique y émerge d'un fantasme érotique du désir sadien. Désir de toute-puissance doublement comblé par une différence raciale qui joue de la proximité d'origine : l'exotisme s'inscrit d'emblée dans l'essence même d'une représentation de l'identité, par ce jeu de l'origine. Dans un entretien récent, Nell Painter montre comment c'est à la suite des travaux de Winckelmann que Blumenbach édifie la taxinomie liée à l'émergence du concept de race en Allemagne :

*L'identification entre Blanc et Caucasien est venue de Blumenbach, qui en a écrit le texte. Mais Winckelmann était antérieur à Blumenbach, et il a influencé Goethe sur l'idée de la beauté des Grecs anciens, comme beauté parfaite, dure et blanche. L'idée de la beauté parfaite des Grecs anciens est une idée allemande, qui s'est répandue au XIX^{ème} siècle en Europe. Pour les Allemands du XIX^{ème}, il y avait un lien entre eux et les Grecs anciens, par la beauté.*⁷

Ce jeu de distance et de proximité, de domination et de soumission, de rupture et de continuité, de miroir et de différence, est au cœur de la question de l'exotisme. Et Nell Painter, antérieurement à cette période de l'émergence du racisme allemand dans une pensée de l'esthétique, en montre les prémices au XVI^{ème} siècle, dans les représentations de Venise comme plaque tournante de l'échange entre Orient et Occident :

*Its role as commercial gateway to the east ending, Venice gradually faded from northern view, except as a romantic tourist destination and art market. Though this rich, powerful empire does not figure in American race theory, its multicultural image survives in Shakespeare's Othello and The Merchant of Venice.*⁸

⁶ Nell Painter, *The History of White People*, Norton & C°, New-York, 2010, p.43

Autour du XIX^{ème} siècle, les "odalisques" ou femmes esclaves blanches apparaissent jeunes, nues, belles et sexuellement disponibles à travers l'art européen et américain (...) La relation entre esclavage et classification raciale porte l'idéal de beauté au cœur même de l'histoire de la race blanche.

⁷ Nell Painter, Entretien avec Christiane Vollaire, Revue Chimères n°74, été 2010 (parution : mai 2011), p. 28.

⁸ Nell Painter, *The History of White People*, Norton & C°, New-York, 2010, p.39

C'est justement dans ce tournant du XVI^{ème} siècle, que les représentations racialisées de l'exotisme glisseront d'une pensée de la différence à une pensée de l'infériorité, qui aboutira aux problématiques spécifiquement modernes de l'esclavage et de la soumission. Russell Banks, écrivain américain, le montre dans un autre entretien :

*Au début du seizième siècle, l'exploration du Nouveau Monde commence à peine. À l'époque de Shakespeare, on peut le voir en comparant les deux personnages d'Othello et Caliban. Othello est un vrai héros shakespearien, autant qu'Hamlet ou Macbeth, un héros tragique, alors que Caliban se situe quelque part entre le grotesque et le bestial. Ce revirement soudain de la conscience européenne occidentale est une conséquence de l'exploitation économique et de la diabolisation des êtres humains du Nouveau Monde - les Indiens, les Africains -, des humains non européens. Et donc pas vraiment humains.*⁹

C'est au XVI^{ème} siècle que se cristallise la représentation d'une infériorité raciale par la nécessité d'une infériorisation économique qui permette l'exploitation. L'idéologie raciste a son fondement dans les nécessités de la domination économique, qui s'imposera d'autant mieux qu'elle apparaîtra légitimée par la supériorité raciale. Russell Banks y voit un fondement spécifiquement développé dans le racisme américain, qui est au cœur de la légitimation aussi bien de l'esclavage des Noirs que de l'extermination des Indiens.

C'est au XVI^{ème} siècle, au moment de la conquête du Nouveau Monde, que s'opère le revirement d'un concept de la différence à un concept de l'infériorité. Entre *Othello* écrit en 1603 et *La Tempête* écrit en 1611, on a, à huit ans d'écart, le passage d'un personnage exotique, mais cultivé, puissant et pleinement humain jusque dans sa violence, à un sous-homme, sauvage et quasi-animalisé, réduit à son imbécillité primitive. Une rupture s'est introduite, pour légitimer la domination économique par un principe fondamental de discrimination anthropologique : on ne peut à ce point soumettre le différent que parce qu'il n'est pas de même essence.

Au XIX^{ème} siècle, aux USA, c'est sur ce point précis que des clivages vont apparaître au sein même de la communauté abolitionniste : la question de l'infériorité raciale. Le philosophe Emerson affirmera ainsi :

*The absence of moral feeling in the whiteman is the very calamity I deplore. (...) The captivity of a thousand negroes is nothing to me.*¹⁰

Refusant l'esclavage comme immoral pour ceux qui le pratiquent, il fonde ce refus même sur le principe profondément discriminant d'une race noire considérée comme du "guano", une sorte de rebut de la nature auquel n'est pas accordée la moindre part d'humanité au sens réflexif du terme. Une reconnaissance du droit qui s'apparente aux principes de la SPA. Dans cet abolitionnisme profondément déshumanisant, la part même de l'exotisme a disparu, puisque celui-ci suppose malgré tout quelque part une reconnaissance d'humanité.

III. De la prédation économique à la reconnaissance de l'autre en soi

Son rôle de porte de l'Orient prenant fin, Venise a disparu progressivement des perspectives du Nord, sauf comme destination romantique du tourisme et du marché de l'art. Bien que cet empire riche et puissant ne figure pas dans la théorie raciale américaine, son image multiculturelle survit dans Othello et Le Marchand de Venise de Shakespeare.

⁹ Russell Banks, Entretien avec Christiane Vollaire, Revue Chimères n°74, été 2010 (parution : mai 2011), p. 20.

¹⁰ "La catastrophe que je déplore, c'est l'absence de sens moral chez l'homme blanc. (...) Peu m'importe la captivité d'un millier de nègres." (*Journal*, vol 11, p.385) Cité in *The History of White People*, p.186

1. La vampirisation du décolonisé

La période post-coloniale inaugure manifestement un nouveau rapport à l'exotisme, et ouvre une nouvelle source du double langage : là où il est devenu impossible de considérer l'autre comme simple objet de répulsion ou de curiosité, là où la couleur même de sa peau rend difficile d'y lire une filiation anthropologique. Là surtout où, pour de simples raisons économiques, il est devenu nécessaire d'entrer dans des rapports de négociation, les motivations esthétiques vont devenir un système d'occultation de la prédation économique. Ainsi, de l'exposition *Africa Remix*, présentée en 2005 au Centre Georges Pompidou, et dont Total est le mécène, son PDG affirme en préambule du catalogue :

*Implanté dans plus d'une quarantaine de pays africains, dans l'exploitation-production et la distribution de produits pétroliers, le Groupe se doit de connaître et comprendre les communautés qui l'accueillent et être particulièrement attentif à leurs spécificités culturelles, sociales et économiques. L'Afrique est un continent complexe, multiple, surprenant. C'est par le dialogue, le respect et la compréhension des populations au sein des territoires dans lesquels il opère, que Total a pu construire des bases solides et instaurer des relations de confiance.*¹¹

On est un peu perplexe d'apprendre ainsi qu'un grand groupe pétrolier français, dont on connaît le rôle dans la corruption des responsables politiques sur le continent africain autant que sur le continent européen, dont le rôle de prédateur économique est aussi notoire que sa responsabilité dans la pollution en particulier des côtes africaines, et dont l'empire s'étend à la mesure précisément de sa violence économique et politique, et de ses collusions, s'avère soucieux d'assurer *le dialogue, le respect et la compréhension des populations au sein des territoires dans lesquels il opère*. Et perplexe aussi de ce souci de diversité culturelle qu'affiche le PDG d'une entreprise strictement représentante d'intérêts privés occidentaux. De fait, les œuvres exposées s'avèrent à la fois multiculturelles, et souvent politiquement critiques, flattant aussi bien les exigences du marché de l'art contemporain que celles d'un plaisir de la différence.

Hassan Musa, artiste soudanais vivant en France, en fait l'analyse, et justifie par là sa présence même dans l'exposition :

*Le cliché habituel, c'est dire que j'ai d'un côté une culture arabo-musulmane, orientale ou africaine et de l'autre, une culture occidentale. Je pense que c'est une aberration de penser les cultures comme ça car il n'y a qu'une seule culture qui a dominé et vampirisé toutes les autres. Sauf que cette culture-là est d'une très grande complexité. Quand je prends une piste de côté, soit une référence arabo-orientale ou africaine, je suis toujours dans cette culture qui a intégré tout le monde et toutes choses à l'intérieur de son ventre. Je fais définitivement partie de ce monde-là. Il n'y a pas d'autres mondes, pas d'autres cultures. Là-dedans, nous sommes tous partenaires et nous devons en principe être conscient de la complexité de notre culture. C'est ce que j'essaye de faire dans mon travail.*¹²

Le phénomène d'inclusion décrit ici relève d'un processus d'absorption qui ne laisse pas d'alternative. Que Total soit le mécène d'une exposition sur l'art "africain" ne signifie pas seulement que l'entreprise a les moyens de produire une telle manifestation, mais que l'art, en tant que marché, ne peut exister que dans le contexte même de ce qu'il est supposé mettre à

¹¹ *Africa Remix*, Centre Pompidou, 2005, p.6

¹² Entretien avec Hassan Musa paru en 2008 sur le site des *Indigènes de la République*.

distance. Il ne peut y avoir d'art "africain" que dans le contexte d'une commande occidentale. Mais cette culture qui *vampirise toutes les autres* est suffisamment *complexe* pour les absorber sans les faire disparaître, et pour s'en transformer elle-même.

Au début du XX^{ème} siècle, le marchand d'art Kahnweiler reconnaissait et mettait en évidence, dans l'émergence des cubistes européens qu'il promouvait, l'influence de "l'art nègre", affirmant que les peintres cubistes s'étaient sentis, par la découverte de cet art, dans une sorte de rapport de fraternité : plus proche de lui que des traditions culturelles dans lesquelles ils avaient été eux-mêmes formés :

*La sculpture nègre montre les choses avec le minimum de moyens. Son modelé est simplifié à l'extrême, supprime tout ce qui n'est pas essentiel. (...) qui plus est, les cubistes retrouvaient dans l'art nègre la conception de l'œuvre d'art objet qui était la leur. (...) Les peintres cubistes se sentaient encouragés dans leurs travaux par l'existence d'un art qu'ils devinaient frère.*¹³

On a évidemment là un exemple des débuts de cette "vampirisation" dont parle Hassan Musa : le moment où des productions traditionnelles à usage interne vont, par la résonance qu'elles suscitent sur les territoires occidentaux, acquérir un autre statut. Dans le temps même où le cubisme, contemporain de la colonisation, absorbe les principes formels qui régissent la fabrication des masques et des objets de rite, ce n'est pas seulement une influence esthétique qui se manifeste, mais une désappropriation culturelle qui s'opère : celle de la valeur marchande attribuée aux objets religieux, qui vont radicalement changer de statut pour s'intégrer dans un système de commercialisation. L'emballage du marché de l'art entre dans ce cycle qu'Arendt désigne comme celui de la consommation :

*Le point est qu'une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale à l'égard de tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche.*¹⁴

Manifestement, l'exotisme entre dans ce système d'absorption décrit ici par Arendt. Mais on pourrait dire qu'il y entre ni plus ni moins que n'importe quelle autre réalité des économies capitalistes contemporaines dont Zygmunt Bauman affirme qu'elles s'intègrent à cette "vie liquide" qu'il décrit lui-même, à la suite d'Arendt, comme un véritable processus de liquidation.

Je fais définitivement partie de ce monde-là, dit Musa, Il n'y a pas d'autres mondes, pas d'autres cultures.

2. Ce qui surgit de soi dans le régime du tout autre

Mais il y a aussi une inversion de ce processus paradoxal d'absorption, qui intègre ce qu'il discrimine. Une piste en est donnée par Victor Segalen, médecin voyageur des premières années du XX^{ème} siècle, écrivant les textes qui composent *L'Essai sur l'exotisme* afin de dénoncer cette ruée appropriative sur le différent :

*Cherchant d'instinct l'Exotisme, j'avais donc cherché l'Intensité, donc la Puissance, donc la Vie.*¹⁵

¹³ Daniel-Henri Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Gallimard, 1964, p.225-228

¹⁴ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p.269-270

¹⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme*, Fata Morgana, 1978, p.76

Ségalen n'interroge apparemment pas la dimension politique de l'exotisme, mais seulement sa dimension existentielle, pour retourner le concept. Il montre en cela, de la façon la plus paradoxale, que le véritable exotisme est au cœur de nous-mêmes, et que si l'on persiste à le cantonner à la périphérie, il demeurera toujours une position vaine, un rapport de surface qui n'atteint rien de la profondeur. Le processus d'absorption s'inverse, pour intégrer dans l'intériorité du sujet sa propre exogénie.

Quelque chose dans le rapport à la culture autre est vital, parce qu'elle recèle ce qui nous manque de notre propre culture pour accéder à notre intériorité, pour entrer dans une vérité intérieure à laquelle notre propre culture d'appartenance fait écran. Quelque chose de nous est incomplet, précisément à cause de ce relativisme culturel qu'un occidentalisme simpliste attribue toujours à d'autres, mais que l'on ferait bien d'appliquer à notre propre origine. Et ce sentiment d'incomplétude fonde pour Ségalen une définition authentique de l'exotisme.

C'est dans cette perspective qu'il écrit *René Leys*, où l'impénétrabilité de la Cité interdite à Pékin apparaît comme la métaphore de cette profondeur inaccessible en soi, vers laquelle une nécessité vitale ne cesse à la fois de nous pousser et de nous repousser.

On peut rapporter une telle disposition à l'essai de Freud *L'Inquiétante étrangeté*, qui met en place le dispositif de l'"Unheimlichkeit", comme reconnaissance dans l'étrange de ce qu'il y a de plus intime en soi, et sourde irruption d'un trouble lié à ce sentiment corrélatif du tout autre dans le familier. Ce que met en évidence la psychanalyse, c'est tout simplement la disparition, ou plutôt le vacillement d'une frontière. C'est dans le même mouvement qu'on peut affirmer le caractère irréductible de l'altérité, et la présence inquiétante de cette altérité au plus profond de soi. Et c'est cette redoutable profondeur que l'exotisme dans son sens le plus répandu ne permet pas d'envisager.

Ce trouble est aussi un trouble de l'identité. Si le droit à la différence a bien constitué l'un des standards du différencialisme des années soixante-dix, le droit à différer de soi-même est beaucoup plus difficile à reconnaître. Une œuvre comme celle de Fernand Deligny, travaillant sur l'autisme et dont le travail a été reconnu par un important ouvrage rétrospectif, le montre à un autre niveau : le tout autre en soi ne concerne pas que l'autisme, mais rend sujette à caution toute permanence de la représentation sociale et de l'identité, dans son sens individuel autant que dans son sens collectif ; et c'est précisément de cette crispation sur la facticité d'une identité culturelle à laquelle se réduirait le subjectif, que sont alimentées les haines nationalistes ou communautaristes.

Deligny part essentiellement d'une expérience de la guerre, et c'est de cette expérience qu'il tire l'idée que le concept même d'humanité, pris comme structure d'identification, peut être un vecteur de destruction :

*Les hommes se sont fait une image d'eux-mêmes qui se reproduit avec des nuances. Pour ce que j'en pense, c'est cette image même acquise, apprise, intégrée, invétérée qui éclipse le reste. C'est ce reste qu'écrivant, je tente d'évoquer. C'est ce reste, considéré comme un résidu, une survivance qui va s'atrophiant, que je considère comme étant l'ébauche de ce qu'il pourrait en être de l'humain si, depuis toujours, la croyance en ce que l'homme imagine être n'était venue supplanter, se superposer à cet autre chose qui apparaît lorsqu'un enfant s'avère, comme on dit, autiste.*¹⁶

¹⁶ Fernand Deligny, *Œuvres*, L'Arachnéen, 2007, p.1249

Ce reste qui devient ébauche, cette "survivance qui va s'atrophiant", c'est précisément ce à quoi nous faisons la guerre en nous, cette différence à l'intérieur de soi, est cela même qui pour Deligny surgit dans l'autisme, et avec quoi l'ébauche de nous-mêmes peut entrer en résonance. C'est cette expérience d'une résonance que tente Deligny dans l'expérience de la communauté cévenole, les cartographies qui en naissent et les films qui en demeurent.

Clairement pour lui, la réduction de l'autre au tout autre, son éjection du côté de l'anormal, sont les motifs mêmes de l'impossibilité relationnelle. Cherchant un quelconque, même le plus fragile, niveau de contact, il sait que c'est par là même un contact avec la part la plus déniée de lui-même qu'il suscite, et qu'il ne peut la susciter en l'autre qu'en la reconnaissant en lui. La relation est intermittente, fugace, sans identification possible, échappant aux repérages de la prévision comme à ceux de la prédiction, aussi arachnéenne que les tracés qui en permettent la figuration. Mais cette précarité même est la condition de sa possibilité. Deligny le montre en utilisant les définitions du dictionnaire comme autant de clés mystérieuses pour tenter de saisir des fragments d'existence :

Si un éclat est un "fragment d'un corps qui éclate, qu'on brise", un éclat de rire de Janmari ne provient pas du même corps – de ressenti – que ceux qui proviennent de ce qui nous fait rire. Ce qui voudrait dire que lui et moi, nous n'avons pas le même corps. Si j'essaie de me saisir d'un de ses éclats de rire, je ne peux pas l'incorporer à cette mosaïque, "assemblage décoratif de petites pièces rapportées retenues par un ciment et dont la combinaison figure un dessin", ce qui peut se dire "est figurée à dessein", où réapparaissent l'intention et le rôle.¹⁷

De cette manière dont la machine identifiante peut broyer la reconnaissance de soi, témoigne cette lettre d'Hassan Musa, traitant les standards de l'exotisme comme Deligny traite ceux d'un pseudo-humanisme :

L'art africain est un énorme malentendu éthique et j'essaie d'en profiter sans l'aggraver, mais cela ne me laisse qu'une étroite marge de manœuvre. Moi, artiste né en Afrique, n'ayant aucun enthousiasme à porter le fardeau de l'artiste africain, je sais que les seules occasions qui m'ont permis de présenter mon travail au public en-dehors de l'Afrique sont des occasions de type "ethnique" où d'autres m'attribuent le rôle de "l'autre africain" dans des lieux conçus pour ces rituels saisonniers où une certaine Afrique est "à l'honneur". Cette situation qui ne manque pas d'ambiguïté me donne l'impression d'être un otage de cette machine étrange qui intègre les artistes nés en Afrique dans le monde de l'Art tout en les maintenant dans une catégorie à part.¹⁸

C'est donc d'abord d'un véritable cosmopolitisme qu'il faut témoigner ici, Toute pratique artistique radicale, parce qu'elle a valeur existentielle, est à un niveau ou à un autre marginalisante, et le premier décalage sera d'abord ce sentiment de la différence qui nous éloigne, à peine arrivés à l'âge des fractures, de notre propre origine familiale. Quand, à cet exil intérieur, vient s'ajouter l'urgence de l'exil politique, la déstabilisation est à son comble. Mais elle est aussi transmuée, reconvertie, et au final authentiquement accomplie par l'œuvre.

¹⁷ *Ibid*, p.1257

¹⁸ Hassan Musa, Lettre à Jean Hubert Martin pour refuser de participer à l'exposition "Partages d'exotismes" à la 5^{ème} Biennale d'art contemporain de Lyon en 2000 (cité in *Africa Remix*, Centre Pompidou, 2005, p.42)

De ce vertige des multiples en soi, et de sa réalisation plastique, témoigne l'investissement esthétique de l' "espace du dedans", au sens où le désigne Michaux comme au sens que lui donnent les "lignes d'erre" de Deligny.

Toute pratique artistique doit de ce fait sans cesse affronter et refuser le cantonnement à l'identité culturelle. C'est pourquoi le concept ethnocentriste de l'exotisme, qui renvoie les pratiques extra-occidentales au champ de la différence culturelle, s'avère radicalement dépassé. Il subsiste toutefois à l'état de survivance dans une manière, très paternaliste, de réduire "l'Afrique", ou "l'Orient", aux standards de leur représentation codée. Mais ce qui peut s'acquérir, à travers l'expérience du cosmopolitisme, c'est la conscience intérieure d'une pluralité en soi ; c'est-à-dire l'impossibilité d'adhérer à un conformisme de l'identification.

Cette conscience esthétique plurielle a valeur de lien dans le champ de l'art contemporain : elle fait éprouver, au-delà des appartenances nationales ou territoriales, à la fois l'universel des croisements d'influences, la toile arachnéenne sur laquelle on peut entrer en résonance, et les formes de singularité qu'une œuvre peut défendre. Par-là, la créolisation déterminée par le langage peut prendre toutes les formes d'hybridation qui s'ouvrent au champ esthétique. Et les migrations, dans la complexité des échanges qu'elles provoquent, en sont un puissant vecteur, que ni la violence raciste des politiques migratoires, ni les aberrations réactionnaires des idéologies de l'« identité nationale » ne peuvent endiguer.