

## Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation

La période courant de la fin du xx<sup>e</sup> au début du xxi<sup>e</sup> siècle marque, au sein de l'art contemporain, l'avènement des « scènes artistiques émergentes ». Sous cette appellation aux contours flous se trouve regroupé l'essentiel des pratiques artistiques contemporaines extra-occidentales. Ces dernières, dans un contexte de mondialisation, ont désormais une place assignée et en conséquence, elles bénéficient d'un succès certain parmi les grandes manifestations internationales qualifiées de « multiculturelles ». Dès lors, la circulation internationale de l'art contemporain ne se résume plus – comme cela était le cas jusqu'aux années 1980 – à un dialogue « économique-esthétique » entre l'Europe occidentale et l'Amérique du nord, mais revêt, dorénavant, une dimension véritablement planétaire. Cette nouvelle circulation de l'art contemporain, où l'œuvre peut provenir de différentes aires de civilisation, pose de nouvelles questions tant aux praticiens qu'aux théoriciens et aux publics des arts plastiques.

Cet article se propose de mesurer certains des impacts du discours postcolonial et subalterniste sur la réflexion esthétique en art contemporain.

Dans la dynamique actuelle de démythification des « grands récits », le renouvellement de l'esthétique contemporaine est en particulier stimulé par les débats engagés autour des *Cultural Studies*, des *Postcolonial Studies* et des *Subaltern Studies*. Ces diverses études proposent de nouveaux outils conceptuels grâce auxquels sont reconsidérés les rapports entre « centre » et « périphérie », entre « local » et « global ». Dans son ouvrage *Orientalism*<sup>1</sup>(1978), considéré comme un des textes fondateurs des *Postcolonial Studies*, Edward Saïd estime que le phénomène de l'Orientalisme, ce savoir

européen sur l'Orient, est un outil idéologique de domination, partie intégrante de la construction d'un système intéressé destiné à assujettir les peuples du Proche et du Moyen-Orient. Les écrits d'Edward Saïd posent les fondements de la critique des diverses formes de domination impérialiste liées à un « eurocentrisme » et contestent la prétention hégémonique de l'Occident. Deux traits distinctifs de cette critique méritent d'être soulignés.

Tout d'abord, le discours orientaliste est considéré comme ayant littéralement produit les mondes pittoresques qu'il décrit. Ces mondes « fantastiques » cessent d'être de pures visions de l'esprit et deviennent des réalités. « L'Orient » voit ainsi le jour en tant que résultante du discours orientaliste. Saïd emprunte cette hypothèse à Michel Foucault<sup>2</sup>. Le philosophe soulignait les effets du discours sur le plan social, en affirmant que le langage au sens large du terme n'est pas simplement le révélateur du monde mais contribue à le constituer<sup>3</sup>.

Cet eurocentrisme est ensuite considéré par Edward Saïd comme un mode hégémonique de conceptualisation du monde, visant à modeler les relations entre l'Occident et « les autres aires de civilisation »<sup>4</sup>. Cette double condamnation (critique de la modernité occidentale et de son idéologie à prétention universelle, critique de l'occidentocentrisme incluant les vellétés hégémoniques des

1. Edward SAÏD, *Orientalism*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1978. Edward SAÏD, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, traduction de C. MALAMOUD, Paris, Le Seuil, 1980.

2. Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

3. Dans cette optique, il est à relever l'ouvrage de Ralph J. CRANE, *Inventing India: History of India in English-language Fiction* (1992) dans lequel est développée l'idée d'une construction européenne de l'indianité.

4. Ainsi, pour Robert YOUNG dans son ouvrage *White mythologies: Writing History and the West* (1990), l'eurocentrisme serait constitutif de toute la pensée occidentale et la rationalité et la modernité de l'Europe posséderaient des traits caractéristiques potentiellement impérialistes et totalitaires.

États Unis, au sein d'une économie capitaliste mondialisée) constitue l'aspiration fondatrice des études postcoloniales. Ces dernières, en tant que discipline universitaire, sont d'abord apparues dans les départements de littérature, puis se sont étendues aux études culturelles en général et enfin à l'histoire et à l'anthropologie<sup>1</sup>. Ce n'est que récemment que les études postcoloniales ont élargi leur champ d'investigation et se sont tournées vers le domaine de la création artistique et du discours sur l'art qui sont, eux aussi, fortement concernés par le phénomène colonial.

Cet intérêt nouveau qui interroge les processus de mondialisation en arts peut être examiné en deux temps :

En amont, l'analyse s'impose ; celle des processus de marginalisation des formes artistiques jugées, jusque-là, à l'aune d'un certain modèle de légitimation. Des normes étalons, forgées en Europe depuis le XIX<sup>e</sup>, définissaient une ligne d'inclusion et d'exclusion qu'il s'agit, aujourd'hui, de dépasser. Cette marginalisation, mise en œuvre par de puissantes institutions culturelles et par les structures d'un marché de l'art<sup>2</sup> fut également légitimée par un certain discours esthétique. Dans cette optique, la pensée de Hegel et la critique formaliste de Greenberg, considérées comme les principaux jalons d'une théorie ethno-centrée de l'art, furent l'objet de vives critiques<sup>3</sup>.

1. *Penser le Postcolonial, une introduction critique*, sous la direction de Niel LAZARUS, traduction de M. Groulez, C. Jaquet et H. Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

2. Alain QUEMIN, en analysant les structures organisationnelles de grands événements artistiques comme la Foire d'art contemporain de Bâle (2000) et la 49<sup>e</sup> édition de la biennale de Venise (2001), relève les très forts effets de concentration, en termes d'origine géographique, des galeries d'art participantes (95% des galeries sont occidentales). Il montre que le marché de l'art reste pratiquement contrôlé par les seuls Occidentaux et profite essentiellement aux artistes (quelle que soit leur origine) ayant un contrat avec des galeries européennes ou nord américaines. Il en conclut que les réseaux artistiques internationaux (secteur marchand et institutionnel confondus) perpétuent l'hégémonie du double noyau central (États Unis, Europe occidentale). Alain QUEMIN, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, J. Chambon, 2002.

3. Parmi les écrits les plus significatifs qui se sont attachés à dénoncer les dimensions occidentalocentrées de l'histoire de l'art, citons : Ferreira GULLAR, *Manifeste Néo concret*, 1959 –

En aval, à partir de cette contestation d'une définition de la création artistique comme intrinsèquement occidentale, réduisant les productions non occidentales au pittoresque et à l'exotique, la recherche d'une alternative à une esthétique occidentalocentrée reste à trouver. Il s'agit d'effectuer, sur la scène universitaire, un renversement épistémologique des positions marginales des pays anciennement colonisés et de leurs pratiques culturelles et artistiques.

### Construction d'un universalisme moderniste occidental

#### *Hegel et les phases historiques de l'art*

*L'Esthétique* de Hegel, en tant que système philosophique fondateur de l'histoire et des sciences de l'art, a pu être considérée comme la matrice des préjugés européens sur les pratiques culturelles et artistiques extra-occidentales. L'ouvrage impose en effet une conception de l'art fondée sur des *moments de l'art*, correspondant à des périodes historiques distribuées le long d'une ligne continue depuis les débuts de l'Histoire jusqu'au terme prévu de la « fin de l'art ». Chacune de ces étapes est définie par sa relation à la dialectique entre l'idée et la forme. Rappelons ici les trois phases essentielles de l'histoire de l'art d'après Hegel : Tout d'abord « la phase symbolique », marquée par une contradiction entre forme et signification<sup>4</sup>. Puis la « phase classique », incarnée dans l'art de la Grèce antique, où la forme atteint un degré de perfection, mais où l'idée exprimée reste limitée<sup>5</sup>.

Partha MITTER, *Much Maligned Monsters, History of European reactions to Indian Art*, 1977 et *Art and Nationalism in Colonial India (1850-1922)*, *Occidental Orientations*, 1994 – Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New « Indian » Art, Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, 1992.

4. « Comme symboliques, écrit Hegel, ces représentations ne sont donc pas encore la forme véritablement adéquate qui convient à l'esprit, parce qu'ici la pensée n'est pas claire ni l'esprit libre. » Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, traduction de S. Jankélévitch, tome II, Paris, Aubier, 1945, p. 61.

5. *Cette forme est la forme humaine car elle seule est capable de manifester l'esprit d'une manière sensible*. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 150.

Enfin, la « phase romantique » qui est caractérisée par « l'union de la réalité absolue et de l'individualité humaine et subjective<sup>1</sup> ». Cette dernière étape, qui marque l'aboutissement et « la fin » de l'art, s'incarne dans l'art occidental chrétien, du haut moyen-âge à l'époque contemporaine.

Au sein de ce grand dessein de l'art et de son histoire universelle, Hegel prend en compte quelques pratiques artistiques non occidentales, au travers notamment des exemples égyptien et indien. L'art de l'Égypte ancienne tout comme « l'art hindou »<sup>2</sup> relèveraient de la phase symbolique où l'art est encore dans l'enfance et où l'idée et la forme ne constituent pas un ensemble homogène. Afin d'évaluer la portée artistique de l'art en Inde, Hegel se doit de définir, au préalable, le concept « d'idée » ou « d'esprit » propre à la civilisation du sous-continent. Fortement influencé par les écrits de son temps et les constructions mythiques autour de la culture indienne comme « berceau des civilisations<sup>3</sup> », le philosophe caractérise « l'esprit *hindou* » par une grande imagination et une irrationalité fantastique, totalement dénué d'objectivité, l'empêchant, par là même, d'atteindre à toute forme de perfection artistique. Cette absence dramatique d'objectivité s'expliquerait par une forme d'obscurantisme religieux (spécifique aux religions védiques) et par une conception absolutiste du divin, rendant impossible toute dissociation entre pensée philosophique et pensée religieuse. « Il ne faut pas, écrit Hegel, que des existences réelles soient prises pour l'absolu. Or, pour l'imagination hindoue, le singe, la vache, le Brahmane ne sont pas un symbole de divinité ; ils sont considérés comme la divinité même, comme une existence qui lui est adéquate<sup>4</sup> ». Ainsi pour Hegel *l'imaginaire hindou* serait paradoxal, pris entre la croyance d'une incarnation de la divinité

dans toute chose et dans tout être vivant et une notion radicalement abstraite et désincarnée de Dieu. L'art hindou est à l'image des productions de la phase symbolique ; « un effort vain [...] un combat entre le fond encore opposé à la vraie notion de l'idéal et la forme qui ne lui est pas plus homogène<sup>5</sup>. L'art hindou, conclut Hegel, sublime ses contradictions dans la démesure, l'exagération, le colossal, débouchant sur des pratiques exacerbant la sensualité, le grotesque et le monstrueux. »

Partha Mitter, dans son ouvrage *Much Maligned Monsters*<sup>6</sup>, analyse l'approche hégélienne de *l'art hindou* en l'inscrivant au sein des projections occidentales sur la civilisation indienne. En ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée était répandue, dans les milieux intellectuels européens et en particulier allemands, d'une représentation de la civilisation indienne au travers des notions « d'originel », « d'archaïque » et de « primitif »<sup>7</sup>. Rapidement, la Chine, puis surtout l'Inde devinrent les nouvelles terres du berceau de l'humanité. Dès 1690, Sir William Temple, dans son ouvrage *Essay upon the Ancient and Modern Learning*, considérait la civilisation indienne comme à l'origine de toutes connaissances dans les sciences et dans les arts<sup>8</sup>. L'argumentaire de Temple fut repris, par certains intellectuels des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui voyaient dans la religion védique une sorte de religion-mère-primitive antérieure au monothéisme juif et dans le sanskrit la langue originelle de toute pensée spirituelle. Dès lors, commence à se construire en Europe une image archétypale de la civilisation indienne. D'un côté, l'Inde des brahmanes vertueux et pratiquant une spiritualité inchangée depuis des temps ancestraux et dans laquelle l'Europe se plaît à voir sa propre Antiquité philosophique et religieuse, et d'un autre côté, l'Inde encore dans l'enfance en raison de son caractère

1. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 261.

2. Ce fut l'archéologue et philosophe allemand Georg Friedrich CREUZER (*Dionysus* 1808, *La Symbolique et la mythologie des peuples anciens* 1810) qui banalisa, en Occident, la notion « d'art hindou » que reprend Hegel dans son *Esthétique*.

3. En particulier les écrits de Johann Georg HAMANN et de Georg Friedrich CREUZER.

4. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 46.

5. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 25.

6. Partha MITTER, *Much Maligned Monsters, A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

7. *L'Inde inspiratrice, Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX<sup>e</sup> & XX<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Michel HULIN et Christine MAILLARD, Strasbourg, PUS, 1996.

8. William TEMPLE, *Essay upon the Ancient and Modern Learning*, 1690, dans Partha MITTER, *op. cit.*, 1992, p. 122.

archaïque et primitif, maintenue sous l'emprise de prêtres perçus comme des imposteurs, conservant des rituels atroces et dont l'arborescence du panthéon hindou reflète la barbarie<sup>1</sup>. Hegel hérite de cette image archétypale et dans l'*Esthétique*, la monstruosité de l'art hindou s'incarne dans l'idole dont la symbolique de la puissance se matérialise par des représentations démesurées et par « la répétition uniforme du même attribut et d'un grand nombre de têtes, de bras, de jambes<sup>2</sup> ».

### *Greenberg et la critique formaliste*

Cette critique de l'esthétique hégélienne par des outils d'analyse empruntés aux *Cultural Studies* et aux études postcoloniales s'est étendue à d'autres types d'appréciations artistiques, inscrites dans l'orbite de la pensée philosophique d'Hegel. Ainsi, le *credo* de la critique formaliste de l'historien de l'art américain Clement Greenberg, qui constitua une sorte de dogme moderniste au lendemain du second conflit mondial, est fortement remis en cause. Tout comme Hegel, Clement Greenberg approche « l'histoire » et « l'art » dans un seul et même processus où la conscience parvient à une autoréalisation.

La notion de « modernisme » se trouve au centre des préoccupations du critique d'art américain. D'après lui, le modernisme se présente comme une forme de fonction critique supérieure, agissant dans toutes les instances de la civilisation occidentale. Ainsi, Greenberg déclare dans son article « Modernist Painting » : « J'identifie le Modernisme avec l'intensification, presque l'exacerbation de cette tendance autocritique qui commença avec le philosophe Kant<sup>3</sup>. » Il poursuit : « Pour moi, l'essence du Modernisme consiste à employer les méthodes d'une discipline afin de critiquer la discipline elle-même, non point pour la subvertir mais pour la retrancher plus solidement

dans le domaine de sa compétence<sup>4</sup>. » Depuis les Lumières, affirme Greenberg, toutes les sphères de l'activité humaine sont touchées par le besoin d'affirmer leur spécificité et la notion d'autonomie s'en retrouve largement exacerbée.

Dans ce contexte, l'art doit aussi partir à la découverte de son *essence purifiée* et dissocier, par exemple, la spécificité du champ pictural de celui du sculptural, de celui du théâtral, etc. Greenberg constate que le seul champ de compétence pour chaque art coïncide avec l'originalité de son médium. Le rôle de l'autocritique consiste à bannir, dans une forme d'art particulière, les effets empruntés à une autre forme d'art. C'est à cette purification que chaque forme d'art doit sa qualité, son indépendance et *in fine* sa modernité.

L'auteur interroge l'histoire de la peinture moderne depuis Manet. Il y voit une insistance progressive sur la qualité littérale du support recouvert de pigments : la *planéité*<sup>5</sup>. Il déclare : « la planéité, la bidimensionnalité, était la seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, alors la peinture moderniste s'orienta vers la planéité avant tout<sup>6</sup>. » Cette affirmation de la *planéité* du support projette un éclairage nouveau sur le problème de la figuration et de l'abstraction. La peinture moderniste doit renoncer à la représentation, car la reconnaissance par le spectateur de tel ou tel objet implique une lecture en profondeur du tableau. Par son aspect formaliste, la critique greenberguienne accorde une importance considérable à la description de l'organisation en surface de l'objet-tableau, selon les lois de la *gestalt* et élimine consciencieusement toute référence extérieure à l'œuvre.

La force de la critique formulée par Clement Greenberg est d'avoir combiné cette approche formaliste avec une approche historiciste, de type évolutionniste, non sans lien avec la pensée hégélienne de l'Histoire. La critique dépasse ainsi le

1. Christine MAILLARD, *L'Inde vue d'Europe, histoire d'une rencontre (1750-1950)*, Paris, Albin Michel, 2008.

2. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *op. cit.*, tome II, 1945, p. 48.

3. Clement GREENBERG, « Modernist Painting », dans *Clement Greenberg, Collected Essays & Criticism, Volume 4 – Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 85.

4. *Ibid.*

5. Tout d'abord, Greenberg releva deux qualités littérales de la peinture : La planéité et la délimitation de cette dernière. Puis il abandonne la notion de délimitation du cadre (notion que la peinture partage avec d'autres arts comme le théâtre). Il lui reste alors un seul élément : la planéité.

6. Clement GREENBERG, « Modernist Painting », *op. cit.*, 1995, p. 86.

commentaire formel, en accordant à l'histoire un travail de transformation dans le développement des styles artistiques. Clement Greenberg croit à l'existence d'une voie royale de l'art, structurant une histoire linéaire, reliant les productions des Anciens à l'art moderne français, depuis Manet jusqu'à Picasso. L'expression la plus aboutie de la modernité artistique s'incarne, à ses yeux, dans l'art contemporain américain et en particulier dans la *Post-Painterly Abstraction* d'un Kenneth Noland et d'un Morris Louis. Si l'avant-garde artistique américaine supprime dorénavant celle de l'Europe, c'est que les États Unis (New York) réunissent les conditions nécessaires à un art radicalement autonome, conditions que l'Europe (Paris) semble avoir perdu depuis la fin du second conflit mondial. « L'isolement, écrit Greenberg, est, pour ainsi dire, la condition naturelle du grand art en Amérique [...] L'isolement, l'aliénation, nue et révélée telle quelle, est la condition de possibilité de la connaissance de la réalité de notre âge<sup>1</sup>. » Ainsi, par son isolement et son aliénation, l'artiste new-yorkais se détourne à la fois de la culture consumériste américaine (qui s'incarne dans le développement du *kitsch*) et d'un assujettissement à la modernité européenne (représentée par la production parisienne). Les mouvements de l'art abstrait américain marquent donc le couronnement de la quête moderniste d'une autonomie artistique de plus en plus radicale.

Serge Guilbaut, dans son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne*<sup>2</sup>, contextualise la critique de Greenberg et lui donne, par la même, une coloration particulière. Il l'inscrit au sein du débat américain sur la modernité artistique de cette première moitié de xx<sup>e</sup> siècle et souligne l'importance des écrits de Clive Bell et de Roger Fry dans la genèse de l'analyse formelle propre à la critique greenbergienne. Mais l'avènement de ce nouveau discours sur l'art s'inscrit également dans un contexte économique, politique et idéologique de début de guerre froide, où une puissante propa-

gande anticommuniste prenait de l'ampleur en Amérique. Le leadership économique-politique des États Unis au sein du « bloc occidental » devait également se manifester dans le domaine culturel et artistique. Les théories de Clement Greenberg semblaient apporter une légitimité théorique de premier plan à l'art « abstrait » américain, magnifiant les principes d'individualité, d'autonomie et de modernité, face à un art « réaliste » soviétique réduit à un art de propagande, abâtardi et assujetti au pouvoir politique. Dans ce partage bipolaire, le reste du monde artistique n'existait pas.

Le discours postcolonial va donc s'attacher à « déconstruire » ces grands cadres idéologiques qui constituaient un obstacle majeur à la reconnaissance des productions artistiques conçues hors d'Occident. Hegel justifiait une suprématie de la civilisation occidentale comme lieu de l'accomplissement de la plénitude de l'art et reléguait les productions non occidentales (à l'exemple de l'art indien) dans le registre de l'archaïque et du primitif. Greenberg, de son côté, accordait la propriété exclusive de l'autocritique à la culture occidentale, réduisant à néant toute tentative de trouver des expressions d'un art moderne hors du giron européen et nord américain. D'après Homi K. Bhabha, dans son ouvrage *The Location of Culture*, ce discours sur la modernité aplanit toute complexité, simplifiant l'inégalité des conditions réelles et réduisant celles-ci à une « structure binaire d'opposition »<sup>3</sup>. C'est principalement en effectuant un effort de contextualisation de la pensée que le discours postcolonial construit sa critique et remet en cause la dimension universelle des orientations esthétiques traditionnelles.

### Vers une esthétique du croisement et du transfert

#### *Sacralisation de la différence*

C'est bien en se fondant sur cette critique que l'artiste et théoricien Rasheed Araeen, fondateur de la revue *Third Text*, envisage l'art moderne

1. Clement GREENBERG, « The Situation at the Moment », dans *Partisan Review*, janvier 1948, p. 82. Repris par Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon, 1996, p. 217.

2. Serge GUILBAUT, *op. cit.*, 1996.

3. Homi K. BHABHA, *The Location of culture*, Routledge, New York, 1994. Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture*, traduction de F. BOUILLOT, Payot, Paris, 2007.

comme une *Citadelle* occidentale dont il invite les artistes non occidentaux à faire le siège<sup>1</sup>. De son côté, l'historien de l'art John Clark, en dénonçant la trajectoire linéaire de l'art, considère la modernité occidentale comme un système clos, comme un discours replié sur lui-même, ne pouvant tolérer d'autres discours provenant d'autres sphères culturelles<sup>2</sup>.

Suite à cette dénonciation d'un occidentalocentrisme moderniste, il s'agit donc de trouver des théories esthétiques alternatives afin de permettre une reconnaissance de l'altérité dans le domaine de l'art moderne et contemporain.

Un écueil majeur entrave cette quête, celui d'une sacralisation de la différence et d'une exacerbation des relativismes identitaires. Rapidement après la parution de l'ouvrage *Orientalism*, certains analystes et commentateurs ont reproché à Edward Saïd d'essentialiser les entités « Occident » et « Orient » et d'exacerber leurs différences en définissant ces entités comme des sortes « d'opposés »<sup>3</sup>. Le culte de la différence débouche en général sur une conception de l'identité culturelle et artistique pensée comme un ensemble fixe, tablant sur la « pureté originelle » de chaque culture et de ses pratiques artistiques. Et c'est par une réinvention (le plus souvent fantasmagorique) d'un art précolonial, débarrassé de toute pollution et de tout abâtardissement étranger (en particulier occidental) que les diverses aires de civilisation extra-occidentale pourraient exprimer leur singularité. Se ressourcer à la spécificité de son aire culturelle d'origine en exacerbant parfois jusqu'à la caricature ses particularismes, est une démarche adoptée par certains artistes non occidentaux et de la diaspora afin de résister au mécanisme de modélisation et d'uniformisation esthétique propre à la mondialisation<sup>4</sup>.

1. Rasheed ARAEEN, « In the Citadel of Modernity », dans *The Other Story, Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, sous la direction de Rasheed Araeen, South Bank Centre, Londres, 1989, p. 16-50.

2. John CLARK, « Open and closed discourses of Modernity in Asian Art », *Modernity in Asian Art*, Sydney, University of Sydney, East Asian Series n°7, 1993, p. 1-18.

3. Cette opposition mécanique tend à magnifier l'Occident, source de tous les maux et à définir ce dernier comme le pendant *actif* d'une Afrique et d'un Orient *passifs*.

4. Valérie ARAULT, « Le pouvoir des critères artistiques occi-

dentaux face à la mondialisation », dans *Arts et Pouvoir*, sous la direction de Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2007, p. 23-43.

Ainsi, l'artiste tunisien Rachid Koraïchi, dans son installation intitulée *Hommage à Ibn Arabî* (2001) présente des pots d'argile, réalisés par des artisans de Jerba, sur lesquels il inscrit des fragments de poèmes du théologien et maître arabo-andalou, Ibn Arabî<sup>5</sup>. Les pots représentent la finitude et la fragilité du genre humain, alors que les calligraphies symbolisent l'accession à l'universel et au divin. Face au logos globalisant des grands systèmes, Rachid Koraïchi propose l'adoption d'un autre logos, d'essence mystique, puisant dans l'Islam, développant une sorte de scolastique et aspirant à une même dimension universelle. L'artiste a choisi de s'opposer à l'universalisme abstrait des règles intemporelles des grands systèmes occidentaux en convoquant les spécificités d'une aire culturelle particulière.

Dans son ouvrage *Habitations of Modernity*<sup>6</sup>, l'historien Dipesh Chakrabarty, fondateur des *Subaltern Studies*, en sacralisant à l'extrême le culte de la différence, en arrive à défendre une vision essentialiste de l'Inde qui ne renvoie qu'aux pratiques ancestrales de la religion hindoue<sup>7</sup>. Tout en critiquant une esthétique moderniste occidentalocentrée, ce culte de la différence rejoint paradoxalement les théories de Greenberg vers un essentialisme culturel et artistique hiératique. Cette recherche d'une « pureté originelle précoloniale » relève donc du domaine du mythe, car elle postule la présentation de l'art et de la culture comme des ensembles stables, clairement profilés et dotés d'une relative autonomie. Or, l'expression « métissage culturel et artistique » est un véritable pléonasmе, dans la mesure où la culture tout comme

dentaux face à la mondialisation », dans *Arts et Pouvoir*, sous la direction de Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 2007, p. 23-43.

5. Maryline LOSTIA, « Rachid Koraïchi. Letters of clay : Hommage to Ibn Arabi », dans *Unpacking Europe, towards a critical reading*, Rotterdam, Museum Bijmans Van Beuningen, 2001, p. 356-361.

6. Dipesh CHAKRABARTY, *Habitations of Modernity. Essays on the Wake of Subaltern Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

7. Comme le relève Jean-Loup AMSELLE, Dipesh CHAKRABARTY, dans *Habitations of Modernity*, examine les rapports entre la civilisation indienne et l'Occident en termes de « concurrence des savoirs ». Jean-Loup AMSELLE, *L'Occident décroché, enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008.

l'art sont des entités dont le développement s'inscrit, par essence, dans l'invention, l'emprunt, le transfert<sup>1</sup>. Le champ de l'art, comme celui de la culture, ne recouvre jamais des ensembles aux frontières fixes et précises. Celles-ci ne cessent de se faire et de se défaire.

### *L'interrelation et l'interstice comme théories esthétiques*

Afin de déjouer le danger d'un fétichisme de l'essentialisme et du culturalisme, Edward Saïd, comme d'autres penseurs postcoloniaux<sup>2</sup>, développe une nouvelle approche du fait culturel et de la situation postcoloniale, en mettant l'accent sur le croisement et l'hybridation de l'identité<sup>3</sup>. Ainsi, le discours postcolonial, tout en révélant la spécificité de chaque culture permet de penser l'enchevêtrement des peuples et des idées, le déplacement des catégories et des lieux d'énonciation et questionne l'interrelation des cultures dans un monde dorénavant mondialisé<sup>4</sup>.

Homi Bhabha s'inscrit dans cette même préoccupation, en développant la notion « d'espace interstitiel »<sup>5</sup>. *C'est dans l'émergence*, écrit-il, *des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives*

[...] *d'intérêt commun, ou de valeur culturelle*<sup>6</sup>. La notion « d'espace interstitiel » développée par Homi Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale par la délimitation de « lieux de la culture ». Notre époque contemporaine, écrit Bhabha, se situe « dans un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion<sup>7</sup>. »

Afin d'analyser ces « figures complexes », l'auteur préconise l'abandon de ce qu'il nomme *les structures binaires d'opposition*, comme les singularités de « classe » ou de « genre » en tant que catégories conceptuelles et organisationnelles. « La représentation de la différence, poursuit-il, ne doit pas être lue hâtivement comme le reflet de caractères culturels ou ethniques préexistants, gravés dans le marbre de la tradition établie<sup>8</sup> ». Il s'agit donc de dépasser l'observation des *narrations initiales* (déterminisme social, religieux, ethnique...) pour se concentrer sur « les moments où le processus produit dans l'articulation des différences culturelles ». Ces « moments » constituent ce qu'Homi Bhabha appelle « les espaces interstitiels ». C'est dans le cadre de l'étude des minorités, de toute nature, confessionnelle, sociale, économique, sexuelle, ethnique... qu'Homi Bhabha va trouver les expressions les plus patentes de ces interstices où se jouent les superpositions des domaines de différence – et cette attention portée aux minorités ne manquera pas, d'ailleurs, d'infléchir, de façon significative, l'orientation générale des études postcoloniales. « Du point de vue de la minorité, l'articulation sociale de la différence est une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales émergeant dans les moments de transformation historique. [...] Les luttes situées aux limites de la différence culturelle [...] peuvent prendre en défaut nos définitions de la tradition et de la modernité ; réaligner les frontières classiques entre public et privé, entre haut et

1. Serge GRUZINSKI, « Planète métisse ou comment parler du métissage », dans *Planète métisse*, sous la direction de Serge Gruzinski, Musée du quai Branly, Paris, Acte Sud, 2008, p. 16-26.

2. Le philosophe et écrivain Valentin Y. MUDIMBE, effectua un parcours similaire à celui de Saïd. Dans son ouvrage *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy and Order of Knowledge* (1988), Mudimbe démontre que notre perception de l'Afrique reste étroitement liée à une « bibliothèque coloniale ». Mais il en résulte, en creux, une construction de l'Europe paraît de tous les maux. Mudimbe corrige cette perception dans son ouvrage *The Idea of Africa : African Systems of Thought* (1994) où il substitue à l'expression « l'invention de la tradition » (termes-clés dans son ouvrage *The Invention of Africa*) celle de « raison métisse » (mettant l'accent sur l'hybridité et le croisement comme facteurs déterminant à l'élaboration d'une *Idée de l'Afrique*).

3. Soulignons en particulier l'ouvrage d'E. SAÏD, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, 2004.

4. *La Modernité littéraire indienne, perspectives postcoloniales*, sous la direction de A. CASTAING, L. GUILHAMON, L. ZECCHINI, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

5. Homi K. BHABHA, *op. cit.*, 2007, p. 9.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 29-30.

8. *Ibid.*, p. 1.

bas ; et remettre en cause les attentes normatives de développement et de progrès<sup>1</sup>. »

Dès l'introduction de son ouvrage, Homi Bhabha, pourtant peu enclin à l'analyse du domaine des arts plastiques, considère le travail d'une plasticienne, Renée Green, artiste, cinéaste et écrivaine afro-américaine, comme la construction explicite d'un espace « interstitiel » interrogeant la différence culturelle et engendrant des identités minoritaires. Il s'agit de l'installation *Sites of Genealogy (Les lieux de la généalogie)* que Renée Green présenta à l'Institute of Contemporary art de New York, en 1990. Dans cette production multimédia qui serpentait sur les trois étages du musée, Renée Green s'était attachée à déplacer la logique binaire sur laquelle sont souvent construites les identités de différences – Noir / Blanc, Orient / Occident, Soi / Autre... Dans cette installation, Homi Bhabha a fait porter l'attention sur le traitement accordé par l'artiste à la cage d'escalier. Cette dernière est « un espace liminal interstitiel » et devient le processus d'interaction symbolique entre le bas et le haut – entre le noir et le blanc. La cage d'escalier autorise un passage, empêchant les identités situées à chaque extrémité de s'installer dans des « polarités primordiales. Ce passage "interstitiel", écrit Homi Bhabha, entre des identifications fixes ouvre la possibilité d'une hybridité culturelle qui entretient la différence en l'absence d'une hiérarchie assumée ou imposée<sup>2</sup>. »

Depuis les années 1990, certains historiens de l'art, esthéticiens et commissaires d'expositions<sup>3</sup> présentent au public occidental des réalisations plastiques contemporaines d'Asie, d'Afrique, ou du Pacifique, en se servant des théories postcoloniales comme cadre conceptuel. La notion « d'espace

interstitiel », chère à Homi Bhabha, y est particulièrement utilisée. Cet espace est approché en tant que zone de transition, de négociation ou de dialogue dans lequel la présentation de l'art contemporain extra-occidental se devrait de trouver sa place, dans l'interstice (en raccord ou en rupture) des grandes polarités de la mondialisation : identité/hybridité, local / global, Occident / Orient, modernité / tradition, art savant / art populaire...

L'exposition *Unpacking Europe (L'Europe défaits)* qui s'est tenue à Rotterdam en 2001 est tout à fait emblématique de ces grandes manifestations ayant confronté le discours des *Postcolonial Studies* à la production artistique contemporaine. La conception de cette exposition s'inscrit dans le droit fil de la thèse développée par Dipesh Chakrabarty, dans son livre *Provincialising Europe*<sup>4</sup>. Dans cet ouvrage, l'historien bengali remet en question la prétention de l'Occident à gouverner le monde, au nom de la raison universaliste. La philosophie des Lumières et la dialectique (en particulier marxiste) y sont particulièrement visées, car elles prétendent énoncer des catégories devant s'appliquer à l'ensemble du genre humain. Chakrabarty considère qu'il s'agit dorénavant de « contextualiser la pensée », de « reloger la pensée dans la demeure du monde » et pour se faire, de réduire l'Europe à une aire culturelle quelconque. Partant de ce postulat, les commissaires de l'exposition, les historiens de l'art Salah Hassan et Iftikhar Dadi, entendent prendre le contre pied de nombre d'expositions *multiculturelles*, présentant le phénomène de transfert artistique de façon unidirectionnelle. En désirant déconstruire les notions « d'eurocentrisme », « d'Orientalisme », de « Pittoresque » ou « d'Exotique », ces manifestations objectivaient l'impact du Nord sur le Sud comme un trait dominant (voire exclusif) des échanges intercontinentaux. Avec *Unpacking Europe* le principe se trouve renversé ; l'Europe devient un « Autre » culturel et artistique sur lequel on se propose d'estimer les impacts « des Suds ». Ainsi, S.

1. Homi K. BHABHA, *op. cit.*, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Parmi ces expositions citons en particulier : *Contemporary Art in Asia : Traditions / Tensions* (1996-1997), Asia Society, Queens Museum of Art, Grey Art Gallery & Study Center, New York – *Inside Out : New Chinese Art* (1998), Asia Society New York, San Francisco Museum of Modern Art – *Trade routes*, 1997 (commissaire Okwui Enwezor), Johannesburg – *Fault Lines*, 2003 (commissaire Gilian Tawadros), Venise – *Edge of Desire*, 2005 (commissaire Chaitanya Sambrani), New York / Perth.

4. Dipesh CHAKRABORTY, *Provincialising Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000. Dipesh CHAKRABORTY, *Provincialiser l'Europe, la pensée postcoloniale et la différence historique*, traduction de O. Ruchet et N. Vieillescazes, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

Hassan et I. Dadi ont l'ambition de remettre en cause le postulat de l'homogénéité culturelle et idéologique de l'Europe, en soulignant la présence sur son sol d'étrangers, provenant dans leur immense majorité des anciens empires coloniaux. Cette exposition désirait contester à l'Europe sa prétention à l'universel en dressant le constat d'une culture européenne contemporaine intrinsèquement non homogène, intimement métissée. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, il convient, d'après les organisateurs de l'exposition, de s'atteler à cette « déconstruction » conceptuelle de l'Europe. Le propos de cette manifestation se voulait donc « anti-essentialiste » et affirmait que les identités culturelles et artistiques ne sont jamais données, mais toujours produites<sup>1</sup>.

Lors de cette exposition l'artiste originaire du Nigéria, installé à Londres, Yinka Shonibare, présente une sorte de pastiche d'un grand classique de la peinture rocaille, *The Swing* (2001), reprenant, en trois dimensions, la toile de Fragonard *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1768). Par cette sculpture/installation et sa piquante ironie, l'artiste élaborait ainsi une interprétation extra-occidentale des grandes œuvres jalons de l'histoire de l'art européen. L'artiste affirme ainsi la possibilité d'une invention mutuelle, européenne sur l'Afrique, mais également africaine sur l'Europe.

## Conclusion

Les retombées du discours culturel et postcolonial dans le domaine spécifique de l'esthétique et de l'appréciation artistique sont, pour le moins, biphales.

D'un côté, elles ont une visée épistémologique et désirent inspirer les sciences sociales dans un travail de déconstruction de leurs catégories. Cela se traduit, dans le champ esthétique, par une remise en cause de l'essentialisme moderniste et de ses valeurs artistiques étalons. Si l'avènement d'un art moderne et contemporain extra-occidental est aujourd'hui célébré par les instances du marché de l'art, la pensée postcoloniale s'efforce de nous

mettre en garde sur les outils d'analyse de ce phénomène artistique encore souvent liés à une grille d'appréciation occidentale.

D'un autre côté, la pensée postcoloniale cultive une dimension prophétique en appelant l'avènement d'une nouvelle humanité, débarrassée de la figure coloniale et de la différence raciale. Cela se traduit dans le champ esthétique par l'aspiration à l'avènement d'une nouvelle modernité, expurgée des travers impérialistes et eurocentristes et qui revendique à sa manière une dimension mondiale.

Pour nombre d'observateurs l'artiste postmoderne (et en particulier l'artiste extra-occidental) se trouve à la pointe tant du mécanisme de la démythification des poncifs que de celui de la recherche d'une modernité alternative. Le cas particulier de l'avènement, sur la scène internationale de l'art contemporain, des artistes aborigènes australiens (Albert Namatjira, Naata Nungurayi), des *Native American artists* (Kevin Red Star, Mavis Doering), puis des artistes indiens *adivasi*<sup>2</sup> (Jivya Soma Mashe, Jangarh Singh Shyam) relève l'impact positif des études postcoloniales dans le domaine artistique. D'un côté, ces plasticiens mettent en lumière leur appartenance communautaire et leurs spécificités culturelles et artistiques. Ils contribuent ainsi à bouleverser les fondements d'une « esthétique officielle » de la contemporanéité en art (héritière de l'essentialisme moderniste) qui niaient leurs particularismes. De l'autre côté, ils affirment leur autonomie de créateur en prenant leur distance (d'un point de vue thématique ou plastique) avec leurs traditions d'origine. Cette distance garantit l'indépendance de la production artistique et évite tout déterminisme culturaliste.

Nicolas NERCAM

1. Salah HASSAN et Iftikhar DADI, « Introduction Unpacking Europe », *op. cit.*, 2001, p. 12-26.

2. Le terme *adivasi* signifie, en sanskrit, « premier habitant ». Les *adivasi* composent les communautés tribales de l'Inde, installées dans le sous-continent bien avant l'arrivée des populations aryennes.