

1996

Hal Foster

## Portrait de l'artiste en ethnographe

- Hal Foster, «Portrait of the Artist as an Ethnographer», dans *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass)/Londres, The MIT Press, 1996
- «Portrait de l'artiste en ethnographe», dans *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 219-229

[...] On trouve deux précédents importants au paradigme de l'ethnographe dans l'art contemporain dans lesquels le fantasme primitiviste est des plus actifs : le surréalisme dissident de Georges Bataille et Michel Leiris à la fin des années 1920 et au début des années 1930, et le mouvement de la *négritude* associé à Léopold Senghor et Aimé Césaire à la fin des années 1940 et au début des années 1950. De manière différente, ces deux mouvements ont connecté le potentiel transgressif de l'inconscient avec l'altérité radicale de *l'autre* culturel. Ainsi Bataille liait-il les pulsions autodestructrices dans l'inconscient aux dépenses sacrificielles dans les cultures non occidentales, tandis que Senghor opposait l'émotivité propre aux cultures africaines à la rationalité propre aux traditions européennes<sup>1</sup>. Aussi subversives qu'elles aient pu être dans leur contexte, ces associations primitivistes finirent par limiter les deux mouvements. Le surréalisme dissident peut bien avoir exploré l'altérité culturelle, mais seulement, en partie, pour se livrer à un rituel d'auto-altérité (l'exemple classique en est *L'Afrique fantôme* : l'« auto-ethnographie » de Leiris en mission ethnographique et muséologique de Dakar à Djibouti en 1931<sup>2</sup>). De même, si le concept *négritude* a pu conférer une certaine valeur à l'altérité culturelle, il est limité par les stéréotypes essentialistes qu'il véhicule : l'opposition entre Africain émotif et l'Européen rationnel, etc.<sup>3</sup>

Aujourd'hui, dans l'art quasi anthropologique, l'association primitiviste de l'inconscient et de *l'autre* se rencontre rarement sous ces formes. Parfois, le fantasme est utilisé en tant que tel, sur le mode critique, comme dans *Seen* (1990) de Renée Green : le spectateur y est placé devant deux fantasmes européens de sexualité féminine africaine exacerbée, la Vénus hottentote du milieu du xx<sup>e</sup> siècle (représentée par un corps autopsié) et Josephine Baker, la danseuse de jazz du début du xx<sup>e</sup> siècle (dans une photographie célèbre où elle pose nue) ; ou dans *Vanilla Nightmares* (1986) d'Adrian Piper, où les fantasmes raciaux invoqués dans des publicités de mode du *New York Times* se transforment en autant de spectres noirs venus réjouir et terrifier les consommateurs blancs. Mais quelquefois aussi le fantasme primitiviste est intégré dans le présumé réaliste, de sorte que *l'autre* est alors censé être *dans le vrai*. Cette version primitiviste

1. Voir Georges Bataille, « La notion de dépense » [1933] dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, et Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

2. C'est James Clifford qui qualifie le texte de Leiris d'« auto-ethnographie » dans *The Predicament of Culture* (Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 170).

3. Ces problèmes furent formulés en premier par Frantz Fanon (« L'expérience vécue du Noir » dans *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952) pour être ensuite développés par Wole Soyinka (*Myth, Literature, and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976), entre autres.



du présupposé réaliste, cette manière de projeter la vérité politique sur l'autre ou l'étranger, produit des effets problématiques qui vont au-delà du codage automatique de l'identité vis-à-vis de l'altérité déjà évoqué. D'abord, l'étranger ne peut simplement être assimilé à l'altérité. Ensuite, cette assignation du politique à l'étranger et de l'altérité, selon une opposition transcendantale, peut avoir pour effet de nous faire perdre de vue le politique de l'ici et du maintenant, de la contestation immanente.

Abordons d'abord le problème de la *projection* de cet *autre-étranger*. Johannes Fabian suggère que l'anthropologie s'est fondée sur une projection mythique du temps sur l'espace, basée sur deux présupposés : « 1° Le temps est immanent et, par conséquent, coextensif au monde (à la nature ou à l'univers, selon les théories); 2° Les relations entre les parties du monde (au sens le plus large d'entités naturelles et socioculturelles) peuvent se comprendre en termes de relations temporelles. La distribution dans l'espace reflète directement - et directement ne veut pas dire simplement ou de façon évidente - la séquence dans le temps<sup>4</sup>. »

L'espace et le temps étant ainsi projetés l'un sur l'autre, « là-bas » devint « en ce temps-là », et le plus lointain (mesuré à l'aune d'un méridien de la civilisation européenne) équivalait au plus primitif. Cette projection du primitif était manifestement raciste et pourtant elle est encore tenace car elle constitue le fondement des récits de l'histoire-en-tant-que-développement et de la civilisation-en-tant-que-hiérarchie. Ces récits hérités du xx<sup>e</sup> siècle ont laissé des traces dans la psychanalyse ou l'histoire de l'art qui, souvent, présupposent une connexion entre le développement (ontogénique) de l'individu et le développement (phylogénétique) de l'espèce (comme dans la civilisation humaine, l'art mondial, etc.). Dans cette association d'idées, le primitif fait d'abord l'objet d'une projection par le sujet blanc occidental comme représentant le stade originel de l'histoire *culturelle*, pour être repris comme le stade originel dans l'histoire *individuelle*. (Ainsi, dans *Totem et Tabou*, dont le sous-titre est *Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, Freud présente le primitif comme « une phase antérieure, bien conservée, de notre propre développement<sup>5</sup> ».) Ce rapprochement entre le primitif et le préhistorique et/ou le précœdipien, même réhabilité par Freud, pour lequel les névrosés que nous sommes peuvent aussi être des sauvages, ou par Bataille et Leiris ou Senghor et Césaire, pour lesquels cette altérité constitue le meilleur de nous-mêmes, ce fantasme n'est jamais analysé. *Et dans la mesure où le fantasme primitiviste n'est toujours pas déconstruit, dans la mesure où l'autre reste associé à l'inconscient, toute exploration de l'altérité tire le soi du côté de l'autre qui continue traditionnellement à mettre le soi en exergue (aussi perturbé soit-il par ce processus) plutôt que de reconnaître l'autre dans le soi selon la nouvelle donne qui admet, et même revendique la différence.* En ce sens aussi, le fantasme primitiviste peut persister dans l'art quasi anthropologique.

Vient ensuite le problème de la *politique* de cet *autre-étranger*. Aujourd'hui, dans notre économie mondialisée, l'hypothèse d'une extériorité pure est presque impossible. Il ne s'agit pas pour autant de globaliser prématurément notre système-monde, mais de préciser que tant la résistance que l'innovation

4. Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 11-12. Pour une discussion de telles correspondances dans l'histoire de l'art, voir mon « The Writing on the Wall » dans Michael Govan (dir.), *Lothar Baumgarten, America. Invention*, cat. expo., New York, Guggenheim Museum, 1993.

5. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1924, p. 9. Cette étrange association du sauvage et du névrosé - en fait, du primitif, du fou et de l'enfant - fut si fondamentale pour le modernisme classique qu'elle semble naturelle. Sa déconstruction révélerait pourtant plusieurs mythes.



sont des relations immanentes plutôt que des événements transcendants. Il y a beau temps que Frantz Fanon a perçu comme une confirmation involontaire de la culture européenne dans la logique oppositionnelle du mouvement de la *négritude*, mais ce n'est que récemment que les artistes et critiques post-coloniaux ont délaissé dans la pratique et la théorie les structures binaires de l'altérité pour les modèles relationnels de la différence, les espaces-temps discontinus pour les zones frontières mixtes<sup>6</sup>.

Ce passage a été difficile car il va à l'encontre des anciennes politiques de l'altérité. Fondamentale pour une grande part du modernisme, une telle appropriation de l'*autre* persiste chez nombre de postmodernes. Le philosophe italien Franco Rella affirme que des théoriciens aussi divers que Lacan, Foucault, Deleuze et Guattari idéalisent l'*autre* comme négation du *même* - avec des effets délétères sur la politique culturelle. Ils reprennent souvent à leur compte les définitions dominantes du négatif et/ou du déviant même s'il s'agit de les réhabiliter<sup>7</sup>. Souvent aussi ils font passer l'inversion rhétorique de définitions dominantes pour une action politique en tant que telle. Plus généralement, une telle idéalisation de l'altérité s'inscrit dans une histoire linéaire où un groupe se voit désigné comme nouveau sujet de l'histoire, le temps d'être délogé par un autre selon une chronologie qui peut amalgamer non seulement diverses différences (sociale, ethnique, sexuelle, etc.), mais également diverses positions au sein de ces différences. Il en résulte une politique pouvant *consumer* ses sujets historiques avant même qu'ils ne puissent remplir leur rôle historique<sup>8</sup>.

Cet hégélianisme de l'*autre* n'est pas seulement présent au sein du modernisme et du postmodernisme; il structure peut-être le sujet moderne. Dans un passage célèbre des *Mots et les Choses*, Michel Foucault avance que ce sujet, cet homme moderne apparu au XIX<sup>e</sup> siècle, diffère du sujet classique des philosophies cartésiennes et kantienne en ce qu'il cherche sa vérité dans l'*impensé* - l'inconscient et l'*autre* (il s'agit là du fondement philosophique du croisement primitiviste des deux). « Un dévoilement du non-conscient est constitutif de toutes les sciences de l'homme », écrit Foucault, et c'est pourquoi des dévoilements tels que ceux proposés par la psychanalyse et l'anthropologie sont les discours modernes privilégiés<sup>9</sup>. Sous cet éclairage, l'exotisation du *soi*, passé et présent, n'est qu'une partie de la remise en question du sujet moderne car cette opération renforce aussi le *soi* à travers une opposition romantique, le préserve par une appropriation dialectique, l'étend dans l'exploration surréaliste ou encore le prolonge par le brouillage poststructuraliste, etc.<sup>10</sup> De même que l'*élaboration* de la psychanalyse et de l'anthropologie s'est avérée fondamentale pour les discours modernistes (y compris pour l'art moderniste), la *critique* de ces sciences humaines est cruciale pour les discours postmodernistes (y compris pour l'art postmoderniste); comme je l'ai indiqué au chapitre premier, les deux sont dans un rapport d'*après-coup*. Mais cette critique, qui est une critique du sujet, reste centrée sur le sujet et par conséquent *continue de viser le sujet*<sup>11</sup>. Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss prédit que l'homme finira par se *dissoudre* dans le remodelage des sciences humaines que propose la linguistique structurale<sup>12</sup>. À la fin des *Mots et les Choses*, Foucault réitère cette célèbre prédiction par l'image audacieuse de l'homme qui « s'effacerait, comme

6. Mais un nouveau danger a surgi: l'hybridation, qui est en fait une réévaluation des signes de l'hybride et des espaces de l'entre-deux. Elle privilégie non seulement le mixte mais, de façon plus problématique, pré suppose une distinction, voire une pureté préexistante.

7. Voir Franco Rella, *Il mito dell'altro*, Milan, Feltrinelli, 1978. On peut objecter que cette réévaluation (du « noir » ou du « queer », par exemple) fait partie de toute politique de représentation (voir Stuart Hall, « New Ethnicities » dans Kobena Mercer (dir.), *Black Film, British Cinema*, cat. expo., Londres, Institute of Contemporary Art, 1988).

8. Par exemple, le mouvement de la négritude associait les colonisés et le prolétariat en tant qu'objets d'oppression et de réification (voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955); une affiliation politique qui a préparé une appropriation politique. Dans « Orphée noir », Jean-Paul Sartre écrivait: « Du coup, la notion subjective, existentielle, ethnique de toute négritude - « passe », comme dit Hegel, dans celle - objective, positive, exacte - de prolétariat. [...] La négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique. » (Préface à L.S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, op. cit., p. XL). Ce à quoi Frantz Fanon répondit: « On me volait ma dernière chance. [...] Et voilà, ce n'est pas moi qui me crée un sens, mais c'est le sens qui était là, préexistant, m'attendant... attendant cette chance historique » (*Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 128-129).

9. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 376.

10. Paradoxalement, cette préservation du *soi* peut aussi s'accomplir dans la politique de l'altérité par un *masochisme moral* que Friedrich Nietzsche a attaqué dans *Généalogie de la morale* en y percevant le ressentiment à l'œuvre dans la dialectique du maître et de l'esclave. Comme me l'a suggéré Anson Rabinbach, Jean-Paul Sartre fait montre d'un tel masochisme dans sa célèbre préface aux *Damnés de la Terre* ou, comme en réponse à l'accusation d'appropriation dialectique, il affirme à présent que la décolonisation est « la fin de la dialectique ». (F. Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspéro, 1969, p. XLI). Sartre renchérit ainsi sur le raisonnement de Fanon suivant lequel la colonisation a également déshumanisé le colon par un appel masochiste à redoubler la vengeance rédemptrice du colonisé. Ce masochisme moral constitue-t-il une forme voilée de « paternalisme idéologique », un ressentiment au second degré, un pouvoir qui prétend capituler? une autre manière de maintenir la centralité du sujet grâce à l'*autre*?

11. À propos de la psychanalyse de ce point de vue, voir Mikkel Borch-Jacobsen, *Le Sujet freudien*, Paris, Aubier-Flammarion, 1982. Je suis également redevable à Mark Seltzer, « Serial Killers, I and It », *Differences*, 5, 1, 1993, p. 92-128, et *Critical Inquiry*, 22, 1, automne 1995, p. 122-149.

12. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Pion, 1962. Tel est le projet qu'il oppose à la dialectique sartrienne.



à la limite de la mer un visage de sable». Intentionnellement ou non, se pourrait-il que le tournant psychanalytico-anthropologique dans l'art et la théorie contemporains travaille à *restaurer* cette figure? Ne sommes-nous pas retombés dans ce que Foucault appelle « notre sommeil anthropologique<sup>13</sup> »?

Il est certain que l'exotisation du *soi* est cruciale pour la pratique critique en art, en anthropologie et en politique; dans une conjoncture comme celle du surréalisme, le recours à l'anthropologie aux fins d'auto-analyse (comme chez Leiris) ou de critique sociale (comme chez Bataille) est culturellement transgressif, et même politiquement important. Mais il est clair aussi qu'il comporte des dangers. Car l'exotisation du *soi*, aujourd'hui comme hier, peut tomber en une obsession du *soi* où le projet d'un « remodelage ethnographique de *soi* » se mue en une pratique narcissique de réfection de *soi*<sup>14</sup>. Certes, la réflexivité peut perturber les présupposés automatiques sur les positions du sujet, mais elle peut aussi encourager la simulation de ces perturbations, comme l'atteste la vogue des confessions traumatiques chez les théoriciens, qui confine parfois à un retour à la critique de sensibilité, ou celle des comptes rendus pseudo-ethnographiques dans l'art qui ne sont que des journaux de voyage dans le marché mondial de l'art. Qui, dans le monde universitaire, n'a remarqué ces témoignages offerts par les nouveaux intellectuels empathiques ou, dans le monde de l'art, ces *flâneries* narrées par les nouveaux artistes nomades<sup>15</sup>?

### L'art et la théorie à l'ère de l'anthropologie

Que s'est-il passé ici? Quelles fausses représentations ont pu se répandre entre l'anthropologie, l'art et les autres discours? On peut s'intéresser au théâtre virtuel de projections et de réflexions qui s'est déroulé durant ces deux dernières décennies au moins. Tout d'abord, certains critiques de l'anthropologie ont développé une sorte d'envie artistique (l'enthousiasme de James Clifford à l'égard des collages interculturels du « surréalisme ethnographique » est un exemple marquant<sup>16</sup>). Cette projection a fait de l'artiste un parangon de réflexivité formelle, un lecteur lucide de *la culture comprise comme texte*. Mais l'artiste est-il bien le modèle ou n'est-il que la figure sur laquelle se projette l'ego idéal de l'anthropologue, à savoir l'anthropologue comme adepte du collage, sémiologue, avant-gardiste<sup>17</sup>? En d'autres termes, cette envie artistique serait-elle une idéalisation du *soi* de l'anthropologue réinventé en tant qu'interprète artistique du texte culturel? Cette projection s'arrête rarement là dans la nouvelle anthropologie, comme d'ailleurs dans les *cultural studies* ou le nouvel historicisme: elle s'étend à l'objet de ces études, à savoir l'*autre* culturel qui est à son tour reconfiguré pour mieux refléter une image idéale de l'anthropologue, du critique ou de l'historien. Un tel phénomène de projection n'est pas neuf en anthropologie: plusieurs classiques de la discipline ont présenté des cultures entières comme autant d'artistes collectifs ou les ont lues comme autant de modèles esthétiques de pratiques symboliques<sup>18</sup>. Au moins l'ancienne anthropologie projetait-elle ouvertement tandis que la nouvelle anthropologie persiste dans ce genre de projections tout en s'illusionnant sur leur vertu critique, voire déconstructive.

Bien sûr, la nouvelle anthropologie comprend la culture différemment, c'est-à-dire en tant que texte, ce qui revient à dire que sa projection sur les autres

13. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 361-364. « L'« anthropologisation » est de nos jours le grand danger intérieur du savoir » (ibid., p. 359). Mais cette restauration est peut-être ce que poursuit précisément l'art quasi anthropologique. *Les Mots et les Choses* se conclut sur l'image de l'homme emporté par la mer, *Crusoe's Footprints*, le panorama des *cultural studies* de Patrick Bantlinger, se conclut par ses empreintes dans le sable (New York, Routledge, 1990), cette multiplicité des hommes ne peut affecter la catégorie de l'homme.

14. C'est James Clifford qui développe la notion d'« auto-fashionement ethnographique » dans *The Predicament of Culture*, en s'inspirant largement de Stephen Greenblatt (*Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980). Ce qui suggère une parenté entre la nouvelle anthropologie et le nouvel historicisme, dont j'aurai à reparler plus loin.

15. Dans *World Tour*, une série d'installations dans différents lieux, Renée Green joue de ce nomadisme de l'artiste de manière réflexive. D'un côté, son travail porte sur les traces de la diaspora africaine, de l'autre, elle fait une « tournée artistique » (son T-shirt « World Tour » fait allusion aux tournées des groupes de rock).

16. Dans *The Predicament of Culture*, James Clifford étend cette notion à l'ethnographie en général: « Tout ethnographe n'a-t-il pas quelque chose d'un surréaliste, d'un réinventeur et mélangeur de réalités? » (op. cit., p. 147). D'aucuns se sont interrogés sur le caractère de réciprocité entre l'art et l'anthropologie dans le milieu surréaliste (voir Jean Jamin, « L'ethnographie, mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation » dans Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Mal et la Douleur*, cat. expo., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986; et Denis Hollier, « The Use-Value of the Impossible », *October*, n° 60, printemps 1992).

17. Non limitée à la nouvelle anthropologie, cette envie artistique est évidente dans l'analyse rhétorique du discours historique qui est apparu dans les années 1960. « Il n'y a pas eu de tentatives significatives d'historiographie surréaliste, expressionniste ou existentialiste au cours de ce siècle (sauf par les romanciers et les poètes eux-mêmes) en dépit du « talent artistique » tant vanté des historiens des temps modernes. » (Hayden White, « The Burden of History » dans *Topics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 43). Clifford Geertz a instauré l'anthropologie « textuelle » dans *The Interpretation of Culture*, New York, Basic Books, 1973.

18. Ruth F. Benedict, *Échantillons de civilisation* (trad. par Raphaël Weil), Paris, Gallimard, coll. « Les classiques des sciences sociales », 1950) n'est qu'un exemple parmi tant d'autres.



19. J. Clifford, « L'anthropologie interprétative, en considérant les cultures comme des assemblages de textes [...] a contribué de manière importante à la défamiliarisation de l'autorité ethnographique » (*The Predicament of Culture*, op. cit., p. 41).

20. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 227. Certes, les « paradigmes discursifs » de la nouvelle anthropologie sont différents - poststructuralistes plutôt que structuralistes, dialogiques plutôt que déchiffreurs. Mais une orchestration bakhtinienne des voix des informateurs n'annule pas l'autorité ethnographique. Meaghan Morris précise : « Une fois que "le peuple" devient à la fois une source autorisée pour un texte et une figure de sa propre activité critique, l'entreprise populiste est non seulement circulaire mais encore (comme la majeure partie de la sociologie empirique) de structure narcissique. » (« Banality in Cultural Studies » dans Patricia Mellencamp (éd.), *The Logics of Television*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 23).

21. Voir Fredric Jameson, *Ideologies of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. Comme le fait remarquer Jameson, la première impulsion linguistique fut nécessaire pour affranchir l'anthropologie de ses traditions positivistes. Hayden White évoque une « illusion référentielle » (apparentée à ce que j'ai appelé le « présupposé réaliste ») et une « illusion textualiste » (apparentée à ce que j'ai appelé la « projection textualiste ») : « De là, l'accusation selon laquelle le nouvel historicisme serait doublement réducteur : il réduit le social au statut de fonction du culturel et, ensuite, réduit le culturel au statut de texte. » (« New Historicism. A Comment » dans H. Aram Veaser (éd.), *The New Historicism*, New York, Routledge, 1989, p. 294).

22. J. Clifford, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 30-32. « Le présent ethnographique » est dépassé en anthropologie.

23. À propos de cet aspect de l'art conceptuel, voir Joseph Kosuth, « The Artist as Anthropologist », *The Fox*, n° 1, 1975.

cultures est aussi textuelle qu'esthétisante. Ce modèle linguistique est censé défier « l'autorité ethnographique » par le recours aux « paradigmes discursifs du dialogue et de la polyphonie<sup>19</sup> ». Il y a longtemps, dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Pierre Bourdieu remettait en question la version structuraliste de ce modèle linguistique en lui reprochant de réduire « toutes les relations sociales à des relations de communication et toutes les interactions à des échanges symboliques », ce qui confère au lecteur ethnographe *davantage* d'autorité, et non pas moins<sup>20</sup>. Cette « idéologie du texte », ce recodage de la pratique en discours, persiste dans la nouvelle anthropologie comme dans l'art quasi anthropologique, ainsi que dans les *cultural studies* et le nouvel historicisme, en dépit des ambitions contextualistes qui animent par ailleurs ces méthodes<sup>21</sup>.

Récemment, l'ancien désir d'artiste chez les anthropologues s'est inversé : un nouveau désir d'ethnographie taraude désormais de nombreux artistes et critiques. Là où les anthropologues voulaient appliquer le modèle linguistique à l'interprétation culturelle, ces artistes et ces critiques aspirent au travail de terrain dans lequel la théorie et la pratique semblent se réconcilier. Souvent, ils s'inspirent indirectement de principes fondamentaux de la tradition de l'observation participante, à propos de laquelle Clifford remarque que l'attention critique se porte sur une institution particulière et sur un temps narratif qui privilégie le « présent ethnographique<sup>22</sup> ». Mais ces emprunts ne sont que les signes d'un tournant ethnographique dans l'art et la critique contemporains. Quel en est le *moteur* ?

*L'autre* aura été souvent mobilisé dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle, le plus souvent dans le primitivisme, étroitement lié à la politique de l'altérité, mais aussi dans le surréalisme, où *l'autre* est figuré explicitement en termes d'inconscient ; dans l'art brut de Jean Dubuffet, où *l'autre* représente une ressource rédemptrice contre la civilisation ; dans l'expressionnisme abstrait, où *l'autre* figure le prototype original de l'artiste ; et différemment encore dans l'art des années 1960 et 1970 (les allusions à l'art préhistorique dans certaines *earthworks*, le monde de l'art comme site anthropologique dans l'art conceptuel et la critique institutionnelle, l'invention de sites archéologiques et de civilisations anthropologiques par Anne et Patrick Poirier, Charles Simonds et beaucoup d'autres)<sup>23</sup>. Alors en quoi la version actuelle est-elle différente, en dehors de son usage réflexif et conscient de la méthode ethnographique ? Premièrement, comme nous l'avons vu, l'anthropologie est recherchée en tant que science de l'altérité ; de ce point de vue, elle constitue, avec la psychanalyse, la *lingua franca* tant de la pratique artistique que du discours critique. Deuxièmement, c'est la discipline qui prend la *culture* pour objet et ce champ de référence élargi est le domaine de l'art et de la théorie postmodernistes (de là aussi, l'attraction qu'exercent les *cultural studies* et, dans une moindre mesure, le nouvel historicisme). Troisièmement, l'ethnographie est considérée comme une discipline *contextuelle*, un intérêt que partagent souvent les artistes et les critiques contemporains avec d'autres praticiens qui aspirent à faire un travail de terrain dans la vie quotidienne. Quatrièmement, on pense volontiers que l'anthropologie est l'arbitre de l'*interdisciplinarité*, une autre valeur courante dans l'art et la critique contemporains. Cinquièmement, l'*autocritique* récente de l'anthropologie en augmente l'attrait, car elle garantit

une réflexivité de l'ethnographe en son centre tout en préservant le romantisme de l'autre sur ses marges. Pour toutes ces raisons, les approches non orthodoxes de l'anthropologie, comme par exemple la critique *queer* de la psychanalyse, ont acquis un statut d'avant-garde : c'est selon ces lignes que la critique est ressentie comme la plus incisive.

Toutefois, le tournant ethnographique est renforcé par un autre facteur, dans lequel intervient le double héritage de l'anthropologie : Marshall Sahlins soutient que deux épistémologies différentes se sont longtemps partagées cette discipline : l'une privilégie la logique symbolique, où le social est avant tout compris en termes de systèmes d'échange ; l'autre accorde sa préférence à la raison pratique, où le social est compris en termes de culture matérielle<sup>24</sup>. Sous cet angle, l'anthropologie participe *déjà* des deux modèles contradictoires qui dominent l'art et la critique contemporains : d'un côté, selon l'ancienne idéologie du texte, le tournant linguistique des années 1960 qui a reconfiguré le social en un ordre symbolique et/ou en un système culturel, et qui a défendu la thèse de « la dissolution de l'homme », de « la mort de l'auteur », etc. ; et, de l'autre, suivant le récent désir de référent, le tournant contextuel et identitaire qui s'oppose à l'ancien paradigme du texte et à l'ancienne critique du sujet. *En adoptant ce discours dual de l'anthropologie, artistes et critiques peuvent réconcilier magiquement ces modèles contradictoires : ils peuvent tout à la fois se faire sémiologues culturels et chercheurs de terrain contextuels, continuer et condamner la théorie critique, relativiser et réactiver le sujet.* Face aux actuelles ambivalences artistiques et théoriques, et aux impasses culturelles et politiques, l'anthropologie constitue le discours du compromis de choix<sup>25</sup>. [...]

24. « Il n'y a pas de logique matérielle hors de l'intérêt pratique et l'intérêt pratique de l'homme dans la production est constitué symboliquement » écrit Sahlins à la grande époque du poststructuralisme, dans le sillage de Jean Baudrillard, qui privilégie la logique symbolique (linguistique) par rapport à la raison pratique marxiste. « Dans la culture occidentale, ajoutez-il, l'économique est le site principal de production symbolique. Pour nous, la production de biens est à la fois le mode privilégié de la production et de la transmission symboliques. La société bourgeoise est unique non parce que le système économique y échappe à la détermination symbolique, mais parce que le symbolisme économique y est structurellement déterminant. » (Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 207 et 211.)

25. Le rôle d'ethnographe permet aussi au critique de récupérer une position ambivalente qui se veut critique entre la culture universitaire et les autres sous-cultures, spécialement lorsque les alternatives semblent se limiter à un discours académique coupé de la réalité ou à l'affirmation sous-culturelle.

# 1997

## Peter Weibel

### Au-delà du « cube blanc »

↳ Peter Weibel, « Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus », dans Peter Weibel et Slavoj Žižek, *Inklusion. Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der Globalen Migration*, Ostfildern, DuMont Reiseverlag, 1997. Traduction de l'allemand sous le titre « Beyond the White Cube », par Elizabeth Volk, dans Peter Weibel et Andrea Buddensieg (dir.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 138-146  
↳ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

[...] Les expériences traumatisantes que représentent deux guerres mondiales, des systèmes totalitaires – tels que le fascisme, la période nazie, le communisme – et la Shoah, ont marqué de leur empreinte le modernisme en Europe.



C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que l'Europe a produit le modernisme et c'est au XX<sup>e</sup> siècle que l'Europe a produit les systèmes totalitaires. C'est la raison pour laquelle il serait naïf de poursuivre le projet moderniste sans le considérer d'un œil critique. Dans *La Dialectique de la raison*, qu'ils rédigèrent durant leur exil américain tandis que Hitler et Staline tyrannisaient l'Europe, Adorno et Horkheimer affirment que la logique de la rationalité éclairée, élaborée selon un projet de domination de la nature, est également susceptible de devenir une logique d'exploitation de l'homme. Pourtant, le modernisme ne s'est guère préoccupé des problèmes de nationalité, de particularité et d'universalité. Le regard critique porté par le postmodernisme a permis de mettre en évidence la présence de mécanismes de pouvoir au cœur même de l'universalisme d'une culture mondiale internationale, identique pour tous les peuples et pour l'humanité tout entière et dont la norme s'impose à tous. Ces mécanismes ont produit un monopole sur la définition de normes universelles et d'une standardisation du monde, du point de vue d'un « centrisme » ethnique, national, marqué par le genre et la classe sociale. Le modernisme ne s'est pas libéré purement et simplement de la logique fumeuse du nationalisme, de la religion et du capital. Il s'est contenté de la négliger<sup>1</sup>. Ce que l'on a appelé modernisation fut également une stratégie dissimulée de colonisation. La revendication de rationalité et de transparence étant l'un des éléments essentiels du modernisme, celui-ci est parvenu à prendre conscience de cette stratégie secrète grâce à une autocritique rationnelle.

Durant le processus de son autodissolution, l'Europe a découvert que son expansion impérialiste était menée à bien sous la forme d'une fonction civilisatrice universelle au nom de la modernisation. La société libre et universelle de caractère européen s'est muée en colonisation d'autres nations, impliquant la déformation d'autres cultures à travers l'europanisation, le tout au nom de la liberté, du progrès et de la technologie. Cependant, la colonisation de certains groupes ethniques au sein des sociétés multiethniques par des agents du pouvoir central s'atténue, comme nous le montrent de manière permanente les événements récents d'Europe de l'Est<sup>2</sup>. Le découplage réciproque des aspects cognitifs et politiques d'avec l'esthétique est la deuxième phase de ma critique du modernisme. L'exposition « Kontext Kunst », organisée en 1993 dans le cadre du festival Steirischer Herbst à Graz en Autriche<sup>3</sup>, a inauguré dans les années 1990 un mouvement artistique qui rejetait de manière radicale le « cube blanc<sup>4</sup> » de l'art moderne, dans l'optique de recréer le lien entre l'art et la pratique sociale. Le « cube blanc », ainsi appelé par Brian O'Doherty en 1976 pour qualifier le mythe de la neutralité de l'espace de la galerie ou du musée, est synonyme de l'art nord-américain et européen qui dissimule toutes les différences sociales, religieuses, ethniques et de genre au nom de l'autonomie esthétique et d'un langage universel des formes, faisant fi du contexte social, national, ethnique, religieux et de genre de l'origine de l'œuvre d'art. L'espace de la galerie se devait d'être blanc et pur, ce qui revenait à supprimer ou à exclure toute expérience autre qu'esthétique, faisant ainsi virtuellement de tout objet, banal ou non, une œuvre d'art. Sur le plan de sa valeur artistique, le « texte » artistique dépendait alors de l'espace blanc et neutre de la galerie, selon la thèse d'O'Doherty dans *Inside the White Cube*. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'espace esthétique neutre de la cellule blanche est devenu le symbole du

1. Voir Peter Weibel, Christa Steinle (dir.), *Identität. Differenz. Eine Topographie der Moderne*, Vienne/Cologne/Weimar, Böhlau Verlag, 1992, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 7.

3. Voir Peter Weibel, (dir.), *Kontext Kunst*, Cologne, DuMont, 1994.

4. Voir Brian O'Doherty, « Inside the White Cube », *Artforum*, mars 1976, repris dans un ouvrage publié en 1986; paru en français sous le titre *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. de l'anglais par Catherine Vasseur, Paris/Zurich, La Maison Rouge/JRP/Ringier, 2008. Né en Irlande en 1934, O'Doherty vit aux États-Unis depuis 1957. De 1972 à 2008, il a utilisé le pseudonyme de Patrick Ireland pour protester contre la politique britannique en Irlande du Nord.



découplage du cognitif et du social d'avec l'esthétique, ainsi que celui de l'exclusion.

La suppression du cadre historique dans lequel ont été créées les œuvres d'art a abouti non seulement à une pauvreté de l'expérience de l'œuvre par rapport à sa richesse formelle supposée, mais surtout à la négation du droit de l'art à participer à la construction de la réalité. C'est pourquoi les artistes des années 1960, 1970 et 1990 ont fait des conditions formelles, sociales et idéologiques de production, de diffusion, de présentation et de réception de l'art les sujets mêmes de leurs œuvres. Les modalités du processus de création d'une œuvre sont devenues le point de départ de l'œuvre, voire l'œuvre en soi. *Le contexte devient le texte*. Selon pareil point de vue contextuel, l'art comme discours purement esthétique devient un thème artistique en soi et succombe à la « critique institutionnelle <sup>5</sup> ». Si les « cubes blancs » et leur esthétique sont synonymes d'art moderne, alors on peut soutenir que le sujet de l'art moderne – selon un point de vue critique du modernisme – est l'art moderne lui-même. La critique moderniste est donc également la critique de l'art moderne, pour autant que cet art se limite au « cube blanc ». De manière générale, si la critique moderniste a réussi à contextualiser les choses, c'est en réintroduisant les paramètres économiques, écologiques et sociaux, jusqu'alors négligés, situés en dehors du « cube blanc » ; autrement dit, elle a rendu possible un « retour au réel » dans l'art <sup>6</sup>.

La critique entreprise dans « Kontext Kunst » à propos de l'esthétique du modernisme était une critique intra-européenne de « l'intérieur du cube blanc », une critique du « cube blanc », proposée par un observateur de l'intérieur, un habitant du « cube blanc » proprement dit. Des artistes nord-américains et européens critiquaient le discours du modernisme artistique parce qu'il négligeait ou excluait ses éléments constitutifs. Bref, s'exprimait déjà, toutefois, une expansion du point de vue européen, précisément parce qu'il concernait des contextes extérieurs au « cube blanc ». La diffusion du texte du « cube blanc » dans des contextes qui lui sont extérieurs – grâce à une pratique de l'art sous la forme d'une analyse du discours – a conduit à une critique du modernisme non seulement au sein du « cube blanc » européen et nord-américain, mais aussi de l'extérieur. La critique du modernisme d'un point de vue non-européen est, par conséquent, la conséquence logique de la critique intra-européenne du « cube blanc ». Dans le cas de Jean-François Lyotard, cette critique peut être qualifiée de postmoderne, si nous entendons par là une « réécriture », une « perlaboration » [Durcharbeitung] du modernisme <sup>7</sup>. On reprochait au modernisme d'avoir créé une doctrine universelle à partir de caractéristiques particulières inhérentes au mode de vie européen. La singularité européenne avait été élevée au rang de canon général s'imposant à tous les peuples de la planète, sous la forme d'un essentialisme grossier. Le mot « sujet » désignait fondamentalement un sujet européen, blanc, masculin et bourgeois. Fondée sur le sujet comme principe fondateur du modernisme, la raison était ainsi déjà déconstruite au moment où le sujet était remplacé par un non-Européen au lieu d'un Européen, ou par une femme au lieu d'un homme. La critique postmoderne du modernisme insistait sur la différence et la singularité de ces points de vue respectifs.

Selon la critique de l'art blanc occidental d'un point de vue non-occidental, non-blanc, postcolonial, aucune théorie culturelle ne saurait procéder à une

5. Dans son essai intitulé « Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism », dans Hans Haacke, *Unfinished Business* (New York: Cambridge (Mass.), New Museum of Contemporary Art/The MIT Press, 1995), Fredric Jameson emploie les expressions « critique institutionnelle » ou « analyse institutionnelle » pour qualifier l'art qui a intégré les éléments extrinsèques au contenu intrinsèque d'un texte artistique.

6. On peut voir à quel point cette analyse datant de 1994 s'est révélée juste (voir la deuxième de couverture de mon livre *Kontext Kunst*) avec, par exemple, le retour de l'expression idiomatique « retour du réel » dans le titre de l'ouvrage de Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996).

7. Jean-François Lyotard, « Die Moderne redigieren », dans Gerhard Lischka, *série um 9*, Berne, Benteli, 1988. Ce que Freud appelle « perlaboration » est un processus qui tient compte de ce qui nous est constitutivement dissimulé par rapport à l'évènement et à sa signification.



8. Voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, New York, Routledge, 1994, paru en français sous le titre *Les Lieux de la culture*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

9. Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critique. Interviews, Strategies, Dialogues*, Londres, Routledge, 1990.

10. Citons quelques représentants du discours sur le postcolonialisme : Frantz Fanon, Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha, Kwame Anthony Appiah, Paul Gilroy, Stuart Hall, Lawrence Grossberg, Cornel West, Kobena Mercer, Coco Fusco, Anthony Giddens, Charles Taylor et Henry Louis Gates Jr.

analyse des phénomènes qui fût déconnectée de sa situation dans l'Occident blanc<sup>8</sup>. Cela signifie que le « cube blanc » est désormais critiqué par un observateur extérieur qui ne réside pas, ou seulement de manière temporaire, à l'intérieur du cube, quelqu'un qui est, pour ainsi dire, « hors du cube blanc ». La troisième phase de la critique du modernisme est donc la réunion des points de vue postmoderne et postcolonial. À la suite de la déconstruction du « cube blanc », intrinsèque au postmodernisme, qui porte de la même manière un regard critique sur les institutions, une déconstruction extrinsèque s'avère nécessaire pour critiquer le système de « l'art blanc », considéré comme un lieu de pratiques hégémoniques et coloniales du point de vue de la « critique postcoloniale<sup>9</sup> ».

Le postcolonialisme ne doit pas être entendu comme « postérieur à la période coloniale », comme la fin du processus colonial, de même que le « post » de postmodernisme ne doit pas être compris comme « postérieur au modernisme ». Si tel est bien le cas, il faut néanmoins préciser que la montée du postmodernisme en Occident s'est produite simultanément avec l'avènement d'un discours sur le postcolonialisme. La déconstruction postmoderne des grands récits logocentriques de la culture européenne est comparable au projet postcolonial de dissolution du système binaire centre/périphérie du discours impérialiste. Les grandes préoccupations du poststructuralisme – comme la critique de la notion cartésienne de sujet, le caractère instable et aléatoire du sens, la localisation du sujet dans le langage ou le discours, l'étude du discours comme discours masculin ou discours du pouvoir – se retrouvent sous un angle différent dans le discours postcolonial. Déconstruction et décolonisation partagent donc le même terrain. En outre, l'identité hybride de l'auteur postcolonial correspond au syncrétisme et à l'éclectisme du postmodernisme. À cet égard, le « post » de « postmodernisme » et celui de « postcolonialisme » se conditionnent mutuellement. Le postmodernisme a permis au discours postcolonial de voir le jour<sup>10</sup>. Pourtant, le postcolonialisme est davantage qu'un simple « postmodernisme politisé ». La raison en est, par exemple, que, dans deux cas importants, le postmodernisme s'oppose aux intentions du postcolonialisme. Tout d'abord, le postmodernisme est une philosophie de la différence, qui laisse la place à l'Autre, mais, ce faisant, nie à l'Autre le statut d'égal. Deuxièmement, en tant que style international, le postmodernisme perpétue l'hégémonie universelle du modernisme. Le postcolonialisme est donc le discours qui porte un regard critique sur les effets des formes de domination, ou des sociétés, coloniales et postcoloniales.

Le colonialisme, c'est l'expansion de ses propres valeurs vers des territoires étrangers, l'élévation de ses propres particularités au rang de valeurs universelles, que l'on impose à autrui. La colonisation, c'est la sujétion, l'appropriation, l'exploitation territoriales, économiques, politiques et culturelles d'autres pays et d'autres peuples afin de faire triompher sa propre hégémonie et d'obtenir l'acceptation de sa propre domination sur le monde. Par conséquent, dans le « cube blanc », non seulement les déviations esthétiques sont dissimulées, mais aussi les conceptions de l'art et les visions du monde des peuples, des cultures, des groupes humains, des religions et des voix étrangers. En termes simples, on pourrait dire que « l'art mondial » est défini comme « l'art occidental » et « l'art occidental » comme « l'art blanc ». Le concept d'« art mondial » est l'enfant de



la civilisation occidentale, né de l'intention idéologique de supprimer et d'exclure toute expression artistique qui ne s'adapte pas au canon occidental. C'est pourquoi nos « musées » regorgent de produits de « l'art occidental », tandis que nous avons bâti des « maisons des cultures étrangères » pour présenter l'art des autres civilisations. Pareille division est le symptôme du mécanisme d'exclusion culturelle eurocentrique. La frontière entre inclusion et exclusion est expressément marquée par la distinction entre « musée d'art » et « musée d'ethnologie ».

Comme tous les systèmes sociaux du premier monde (c'est-à-dire la société occidentale, masculine et blanche), l'art fait aussi partie intégrante de la dialectique de la différenciation. Un style ne devient style qu'en se distinguant. L'identité ne naît que de la différence. Suivant sa propre logique, ce système fondé sur la différence produit et pratique l'exclusion, selon la théorie des systèmes sociaux élaborée par Niklas Luhmann. Ce qui soulève inévitablement la question de savoir si le système social de l'art au sens occidental n'est pas le domaine privilégié de la dialectique inclusion/exclusion et, par conséquent, si l'on ne pourrait pas le qualifier de discours colonial. Dans le cadre de référence européen et nord-américain, le système de l'art définit d'abord quelles sont les productions et les pratiques relevant de l'art, ou d'un art pertinent, et, dans un deuxième temps, les productions et pratiques non européennes susceptibles d'être incluses dans le système de l'art européen et nord-américain. La culture occidentale crée des frontières entre elle-même et les autres peuples, cultures, groupes humains et religions. Dans le même temps, elle exclut l'Autre, c'est-à-dire les femmes, les peuples dont la couleur de peau est différente, les enfants, les personnes âgées, les homosexuels, et ainsi de suite, au sein de sa propre culture. L'espace social est purifié à un point tel qu'une domination incontestée est possible. Les voix et le savoir de l'Autre sont relégués aux marges, ou purement et simplement exclus. C'est pourquoi la thèse de Luhmann affirme que la culture du monde occidental est fondée, par principe, sur l'exclusion.

Le « cube blanc », ou la « cellule blanche », sont synonymes d'exclusion. L'espace pur de la galerie ou du musée est pur non seulement esthétiquement, mais il a aussi été purifié du point de vue de l'ethnie, de la religion, de la classe et du genre, de sorte que ce que nous voyons dans les musées relève principalement des œuvres d'art créées par des hommes, chrétiens, blancs, européens ou nord-américains. L'art d'autres religions et d'autres peuples, d'artistes n'appartenant pas au genre masculin, est négligé dans les musées d'art moderne. L'art (moderne) n'est-il donc qu'une invention européenne, comme se le demande Jimmie Durham ? Il est paradoxal que l'art soit devenu synonyme d'exclusion. Le monde entier connaît actuellement une prise de conscience grandissante de la nécessité historique de déconstruire non seulement le « cube blanc », mais aussi « l'art blanc » comme domaine de pratiques de domination, de rejet et d'exclusion et d'entreprendre un « remix culturel <sup>11</sup> », ou de « redessiner » la cartographie culturelle du point de vue de la critique coloniale. La carte de la culture doit être décolonisée en fonction d'une culture véritablement mondiale.

À partir de l'exemple des réactions du système de l'art occidental face aux conséquences d'un colonialisme inversé, c'est-à-dire le retour des « objets colonisés » en provenance des colonies sous la forme de « sujets » dans la métropole,

11. L'ouvrage dirigé par Erica Carter, James Donald, Judith Squires, *Cultural Remix. Theories of Politics and the Popular* (Londres, Lawrence & Wishart, 1995), tient compte de ce qui nous est constitutivement dissimulé par rapport à l'événement et à sa signification.



nous pouvons nous demander dans quelle mesure le système de l'art occidental, qui s'étend grosso modo entre Paris et New York, est capable ou non d'inclure d'autres conceptions de l'art. En réalité, il exclut ces conceptions alors même qu'il construit un Autre idéalisé. Les diverses formes d'altérité ne sont-elles pas toujours des illusions, puisqu'elles sont des antinomies de nos propres identités? N'est-il pas vrai que les constructions de l'Autre ne sont toujours rien de plus que des stratégies coloniales et néocoloniales au sein des sociétés multiculturelles? Selon la philosophie du multiculturalisme, l'autorisation d'être différent des autres ne prime-t-elle pas sur l'acceptation de la différence, mais, simultanément, ne signifie-t-elle pas aussi le rejet de l'égalité? L'autorisation d'être différent donne également le prétexte de tolérer l'exclusion en raison même de l'altérité. Malheureusement, la logique du multiculturalisme ne parvient pas à surmonter la dialectique de l'inclusion et de l'exclusion. Le droit à l'altérité et à la différence ne permet pas d'obtenir le droit fondamental à l'égalité<sup>12</sup>. La transformation de la question ethnique en une question culturelle via le discours sur le multiculturalisme n'a accéléré qu'en théorie l'intégration sociale réelle. Le discours multiculturel porte en lui de façon inhérente le risque de dissimuler l'abolition de l'égalité par l'autorisation de la différence.

Une interprétation symptomatique trouvera des traces d'un changement de paradigme dans la conception d'un art universel, qui favorise les avantages des formes d'art spécifiques et périphériques. Ce changement permet de poser les questions suivantes.

En ce qui concerne les artistes ayant grandi dans les anciennes colonies, ou descendant de peuples coloniaux et résidant désormais dans ce qu'on appelle la « métropole » ou bien dans les centres du pouvoir mondial, comme New York, comment leurs œuvres sont-elles conditionnées socialement, interprétées culturellement, exprimées sur le plan formel? Dans quelle mesure ces artistes assimilent-ils les stratégies esthétiques des pays colonisateurs et dans quelle mesure leur mentalité, leur style ou leur matériau font-ils vivre leur pays d'origine colonisé sans risquer que leurs œuvres soient dénoncées comme relevant de l'art ethnique? Toutes ces questions soulèvent celle de l'opposition entre autonomie individuelle et identité collective. Jusqu'à quel point l'identité blanche est-elle représentée dans l'imagination noire ou l'identité noire dans l'imagination blanche<sup>13</sup>? Dans quelle mesure nos institutions artistiques font-elles en sorte que la traduction des différences sociales dépasse les polarités du soi et de l'Autre, de l'Orient et de l'Occident, du premier monde et du tiers-monde?

Le déplacement, ou le déracinement, physique et culturel, le départ physique forcé qui coupe de sa propre culture, ou la colonisation de son propre monde par une culture étrangère figurent parmi les expériences les plus profondes vécues par l'être humain en ce xx<sup>e</sup> siècle. La naissance de nouvelles aires et formes de pouvoir et l'effondrement des anciennes aires ont produit des mouvements et des périodes spécifiques de migration mondiale entre les continents et les cultures. Comment, après avoir été culturellement et physiquement déracinés, les artistes des anciennes colonies peuvent-ils surmonter les stratégies hégémoniques d'inclusion et d'exclusion? Dans quelle mesure peuvent-ils parvenir à remettre en cause le canon, ou le consensus, culturel s'ils restent exclus?

12. Joel S. Kahn analyse précisément ce problème du multiculturalisme libéral et postcolonial dans *Culture, Multiculture, Postculture* (Londres, Sage Publications, 1995). Voir aussi Kwame Anthony Appiah, « Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction » et Charles Taylor, « The Politics of Recognition », dans Amy Gutmann (dir.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994. La construction de l'ethnie, de la classe, du genre et des peuples par les médias est étudiée d'un point de vue multiculturel et féministe dans Angharad N. Valdivia, *Feminism, Multiculturalism and the Media*, Thousand Oaks (Ca.), Sage Publications, 1995.

13. Voir bell hooks, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*, Toronto, Between the Lines, 1990; « Representing Whiteness in the Black Imagination », dans Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992; *Art on My Mind. Visual Politics*, New York, The New Press, 1995.



Que doivent-ils faire, une fois qu'ils ont été adoubés selon le canon culturel dominant, afin de remettre en question ledit canon de leur point de vue postcolonial? C'est l'une des missions possibles de l'art que de libérer le modernisme et le postmodernisme de leur discours colonial caché, de « resituer la culture de la modernité occidentale du point de vue postcolonial<sup>14</sup>. »

14. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit.

1999

## María Fernández

Pour une théorie postcoloniale des médias

↳ María Fernández, « Postcolonial Media Theory », *Third Text*, n° 47, été 1999, p. 11-16

↳ Trad. par Fabienne Durand-Bogaert pour cette édition

Les études postcoloniales ont été notoirement absentes de la théorie et de la critique des médias électroniques<sup>1</sup>. Cette absence, on l'a justifiée en prétendant que la théorie était inexistante dans ce domaine<sup>2</sup>. En fait, la théorie des médias électroniques est un champ très éclectique. Les premiers écrits publiés sur la question se fondaient presque tous sur les hypothèses formulées par Marshall McLuhan et autres utopistes que l'on disait « enivrés par les possibilités des nouvelles technologies<sup>3</sup> ». Plus récemment, on a cherché à ancrer les débats dans les œuvres de théoriciens aussi différents que Walter Benjamin, les situationnistes, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Virilio, Jacques Lacan, Luce Irigaray ou Donna Haraway (pour n'en citer que quelques-uns)<sup>4</sup>. S'agissant des États-Unis, les récents débats concernant le multiculturalisme, le colonialisme, le cinquième centenaire de 1492, les politiques identitaires et les « *whiteness studies* » constituent une indication nouvelle du peu de croisements qu'ont suscité les développements pourtant concomitants des études postcoloniales et de la réflexion sur les médias électroniques.

J'ai montré ailleurs que cette disjonction était due, selon moi, à une différence fondamentale de visée entre les deux champs d'investigation<sup>5</sup>. Les études postcoloniales ont essentiellement porté sur l'impérialisme européen et la manière dont il a affecté les économies, les sociétés et les cultures. La théorie et la critique, dans ce domaine, se sont surtout concentrées sur la littérature et ne font guère de cas des médias électroniques. Or dans les années 1980-1990, les théoriciens des médias avaient surtout à cœur d'établir l'électronique comme un champ légitime, voire dominant, de pratique artistique – fonction qui pouvait être perçue comme colonisatrice. Cet objectif impliquait que les technologies électroniques – notamment l'ordinateur – soient posées comme intrinsèquement libératrices. C'est là un point de vue qui, bien que sévèrement critiqué aujourd'hui, n'a pas entièrement disparu.

1. L'expression « médias électroniques », dans cet article, n'englobe pas la vidéo, qui est considérée comme une discipline à part. Le terme « études postcoloniales » renvoie à un champ diversifié qui envisage l'impérialisme comme un processus historique et étudie ses effets sur les sociétés contemporaines.

2. Voir Mary Leigh Morbey, introduction à la séance « *Advancing Neo-Colonialism: Emerging Theory and the Changing Work of Art in the Age of Information Theory* », communication au colloque du College Art Association, Toronto, 27 février 1998.

3. Timothy Druckrey (éd.), *Electronic Culture, Technology and Visual Representation*, New York, Aperture, 1997, p. 17.

4. Voir, par exemple, T. Druckrey (éd.), *Electronic Culture*, op. cit.; Chris Hebles Gray, avec Heidi J. Figueroa-Sarriera et Steven Mentor (éds.), *The Cyborg Handbook*, Londres, Routledge, 1995; Lynn Hershman Leeson (éd.), *Clicking In. Hot Links to a Digital Culture*, Seattle, Bay Press, 1996; Mary Ann Moser et Douglas MacLeod (éds.), *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996; John Beckmann (éd.), *The Virtual Dimension. Architecture, Representation and Crash Culture*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1998.

5. Cet article reprend, en les développant, deux exposés faits en 1998: le premier, « *New Canons, Old Histories: Neo-Colonial Strategies and Electronic Media Art* », présenté au congrès du College Art Association, le 27 février 1998, à Toronto; le second, dans le cadre de mon séminaire « *Post-Colonial and Electronic Media Theory* », à la School of Art de la Carnegie Mellon University, au printemps 1998. Les actes du congrès de la College Art Association, « *Advancing Neo-Colonialism: Emerging Theory and the Changing Work of Art in the Age of Information Theory* », furent publiés dans le premier numéro de la revue électronique *Astrolabe*, en juin 1998.