

1989

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin

L'Empire vous répond. Théorie et pratique dans les littératures post-coloniales

↳ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, « Introduction », *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge (1989), nouvelle édition, 2002, p. 1-13
 ↳ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

Aujourd'hui, l'existence de plus des trois quarts de la population mondiale est façonnée par l'expérience du colonialisme. Il est facile d'observer l'importance de cet état de fait dans les domaines politique et économique. Cependant, son empreinte sur les cadres de perception des peuples contemporains est souvent moins flagrante. La littérature constitue l'un des moyens d'expression essentiels de ces nouvelles perceptions. C'est dans l'écriture, mais aussi dans d'autres arts, comme la peinture, la sculpture, la musique et la danse, que les réalités quotidiennes vécues par les peuples colonisés s'inscrivent avec le plus de force et d'influence.

Que signifie « littératures postcoloniales » ?

Il est question ici de la production littéraire provenant des peuples anciennement colonisés par la Grande-Bretagne, même si l'importance des questions évoquées concernent également d'autres puissances européennes, comme la France, le Portugal et l'Espagne. Le fondement sémantique de l'adjectif « post-colonial » pourrait laisser croire que nous ne nous intéressons qu'à l'état de la culture nationale après le départ de la puissance impériale. Ce terme est employé dans certaines études publiées sur le sujet pour distinguer les périodes situées avant et après l'indépendance (la « période coloniale » et la « période postcoloniale »), notamment dans l'édification d'histoires littéraires nationales ou dans l'ébauche d'études comparatives entre les différentes étapes de ces histoires. Mais, de manière générale, le terme « colonial » est utilisé pour désigner la période antérieure à l'indépendance, tandis qu'on a recours à une expression désignant une littérature nationale, comme « la littérature canadienne moderne » ou « la littérature antillaise récente », pour mettre l'accent sur la littérature d'après l'indépendance.

Pour notre part, nous utilisons l'adjectif « postcolonial » afin de qualifier toute la culture qui a subi le processus impérial depuis le début de la colonisation jusqu'à nos jours, en raison de la constance des questions soulevées tout au long de l'évolution historique enclenchée par l'agression impériale européenne.

Nous estimons également que ce terme est tout à fait approprié pour désigner la nouvelle critique interculturelle née ces dernières années, ainsi que le discours grâce auquel cette critique prend forme. À cet égard, nous nous intéressons à l'état du monde pendant et après la période de domination impériale européenne et aux conséquences de cet état sur les littératures contemporaines.

C'est pourquoi les littératures des pays africains, de l'Australie, du Bangladesh, du Canada, des pays caribéens, de l'Inde, de la Malaisie, de Malte, de la Nouvelle-Zélande, des pays insulaires du Pacifique Sud, du Pakistan, de Singapour et de Sri Lanka sont toutes des littératures postcoloniales. La littérature des États-Unis devrait, elle aussi, figurer dans cette catégorie. C'est peut-être en raison du pouvoir qui est le sien actuellement et du rôle néocolonisateur qu'elle joue que son caractère postcolonial n'est, en général, pas reconnu. Pourtant, la relation qu'elle entretient avec le centre métropolitain, tel qu'il a évolué depuis deux siècles, constitue un paradigme pour les littératures postcoloniales des autres pays. Au-delà de ce qui les distingue les unes des autres, notamment au plan régional, ces littératures ont toutes en commun d'avoir acquis la forme qu'on leur connaît aujourd'hui par l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant l'accent sur la tension entretenue avec la puissance impériale et en soulignant en quoi elles se distinguent des présupposés du centre impérial. Telles sont les caractéristiques qui en font des littératures postcoloniales.

Littératures postcoloniales et lettres anglaises

L'étude de la langue anglaise a toujours été un phénomène profondément politique et culturel, une pratique mettant la langue et la littérature au service d'un nationalisme absolu et englobant. Le développement de l'anglais comme discipline privilégiée - développement couronné par la confirmation définitive de son intégration aux programmes des universités d'Oxford et de Cambridge, et réaffirmé par le rapport Newbolt de 1921¹ - est né d'une tentative de réintroduction des lettres classiques au sein de l'entreprise intellectuelle des études humanistes du XIX^e siècle. Dès le départ, les partisans de l'anglais comme discipline en ont lié la méthodologie à celle des lettres classiques, en mettant l'accent sur l'érudition, la philologie et l'étude historique, c'est-à-dire sur le fait de figer les textes dans le temps historique et sur la quête perpétuelle de déterminants d'un sens unique, unifié et consensuel.

Le moment historique qui a vu l'émergence de l'« anglais » comme discipline académique a également produit la forme coloniale qu'a prise l'impérialisme au XIX^e siècle². Gauri Viswanathan propose des arguments très convaincants dans sa mise en relation de « l'institutionnalisation et [de] la valorisation consécutive de l'étude des lettres anglaises [avec] une forme et un contenu idéologique élaborés dans le contexte colonial », plus particulièrement en Inde : « Les administrateurs coloniaux britanniques, aiguillonnés par les missionnaires, d'une part, et par la peur de l'insubordination des indigènes, d'autre part, ont découvert en la littérature anglaise un allié capable de les aider à contrôler ces indigènes en prétendant leur dispenser une éducation libérale³. »

On peut affirmer que l'étude de l'anglais et l'expansion de l'Empire procèdent d'un climat idéologique unique et que le développement de l'une est

1. Intitulé *The Teaching of English in England* [L'enseignement de l'anglais en Angleterre], ce rapport fut remis au ministère britannique de l'Éducation par un comité présidé par Sir Henry Newbolt. Il préconisait que l'étude de la langue et de la littérature anglaises constituât le fondement de toute l'éducation du pays, de l'école élémentaire à l'université [NdT].

2. Janet Batsleer et al., *Rewriting English*, Londres, Methuen, 1985, p. 14, 19-25.

3. Gauri Viswanathan, « The beginnings of English literary study in British India », *Oxford Literary Review*, vol. 9, n° 1-2, 1987, p. 17.

intrinsèquement associé au développement de l'autre, tant à un niveau simplement utilitaire (propagandiste, par exemple) qu'au niveau inconscient. Cette imbrication conduit à rendre naturelles des valeurs construites de toutes pièces (comme la civilisation, l'humanité, etc.) qui, inversement, ont créé les notions de « sauvagerie », d'« indigène », de « primitif » comme antithèses de ces valeurs et comme objets d'un zèle réformateur⁴.

Une « norme prééminente » a été mise au cœur de la formation des lettres anglaises pour servir de modèle à la négation de toute valeur accordée au « périphérique », au « marginal », au « hors norme ». À la littérature a été donnée une place aussi fondamentale pour l'entreprise culturelle de l'Empire que celle de la monarchie pour sa formation politique. Lorsque des éléments de la périphérie et de la marge ont menacé les prétentions exclusives du centre, ils y ont été aussitôt incorporés. Pour reprendre les termes d'Edward Said, ce processus d'affiliation consciente a pris les apparences d'une filiation⁵, c'est-à-dire d'une imitation du centre, née d'un désir non seulement d'être accepté, mais aussi d'être adopté et absorbé. La périphérie en est arrivée à s'immerger dans la culture importée jusqu'à la négation de ses origines, afin de devenir « plus anglaise que les Anglais ». Des écrivains comme Henry James et T. S. Eliot en sont de bons exemples.

À mesure que les sociétés postcoloniales ont cherché à affirmer ce qui les distinguait de la Grande-Bretagne, la réaction de ceux qui reconnaissaient cette complicité entre langue, éducation et incorporation culturelle, a consisté à rompre le lien qui unissait la langue et l'étude de la littérature en divisant les départements d'« anglais » des universités en écoles de linguistique, d'une part, et de littérature, d'autre part, les projets des deux écoles ayant tendance à s'inscrire dans un contexte national ou international. L'essai de Ngugi intitulé « On the abolition of the English department⁶ » [De l'abolition du département des lettres anglaises] rend compte de façon très éclairante des arguments ayant nourri le débat en Afrique. Celui de John Docker, « The neocolonial assumption in the university teaching of English⁷ » [Les présupposés néocoloniaux dans l'enseignement universitaire de l'anglais], traite de problèmes semblables dans le contexte des colonies du Pacifique Sud et décrit une situation qui, contrairement au Kenya, ne laisse guère entrevoir de réelle décolonisation. Comme le démontre le texte critique de Docker, dans la plupart des nations postcoloniales (y compris les Antilles et l'Inde), les rapports de pouvoir imbriquant la littérature, la langue et une culture britannique dominante résistent fortement à toute tentative de démantèlement. Même après que certaines de ces tentatives ont réussi, la nature canonique et le statut incontesté des œuvres appartenant à la tradition littéraire anglaise, ainsi que les valeurs qu'elles ont incorporées, ont conservé leur force dans la formation culturelle et dans les institutions idéologiques de l'éducation et de la littérature. Il n'en reste pas moins que le développement des littératures postcoloniales a imposé une remise en question de nombreux présupposés sur lesquels se fondait l'étude de l'« anglais ».

Le développement des littératures postcoloniales

Le développement des littératures postcoloniales a connu plusieurs étapes dont on observe qu'elles correspondent à des étapes de la conscience nationale ou

4. Le développement de l'anglais juste avant la Première Guerre mondiale et dans les années qui la suivirent est également dû à l'intensification de la maille commerciale et impériale qui opposa les grandes puissances, avec la naissance d'une Allemagne forte sous influence prussienne à la fin du XIX^e siècle. L'étude des lettres anglaises était destinée à relever le défi lancé par la philologie allemande et à s'opposer à la prétention de cette dernière à dominer les études linguistiques.

5. Voir Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Londres, Faber, 1984.

6. Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Londres, Heinemann, 1972.

7. Dans Chris Tiffin (dir.), *South Pacific Images*, St Lucia, Queensland, South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies (SPACLALS), 1978, p. 26-31.

régionale et du projet d'affirmation de la différence à l'égard du centre impérial. Pendant la période impériale, écrire dans la langue du centre est inévitablement le fait d'une élite cultivée qui s'identifie avant tout à la puissance colonisatrice. C'est pourquoi les premiers textes rédigés dans les colonies dans la nouvelle langue sont fréquemment produits par des « représentants » de la puissance impériale : colons embourgeoisés (William Charles Wentworth et son poème « Australasia »), découvreurs et voyageurs (*Oceana* et *The English in the West Indies* de James Anthony Froude, ou les journaux de voyage de Mary Kingsley), administrateurs anglo-indiens et antillais, soldats et *boxwallahs* [colporteurs indiens] et, plus souvent encore, leurs *memsahibs* [épouses européennes] (auteurs de mémoires).

Les textes de ce genre ne peuvent jamais constituer le fondement d'une culture indigène, pas plus qu'ils ne peuvent s'intégrer d'aucune façon dans la culture existante des pays envahis. En dépit de leur recension détaillée du paysage, des coutumes et de la langue, ils privilégient immanquablement le centre, en mettant en valeur la « mère patrie » par rapport au « pays autochtone », le « métropolitain » par rapport au « provincial » ou au « colonial », et ainsi de suite. Sur un plan plus profond, leur revendication de l'objectivité ne sert qu'à dissimuler le discours impérial au sein duquel ils sont produits. Cela concerne aussi les œuvres délibérément littéraires nées à cette période, comme le montrent les poèmes et les récits de Rudyard Kipling. Ainsi, dans le célèbre poème « Noël en Inde », la description évocatrice du jour de Noël vécu dans la chaleur indienne est mise en contexte par l'absence invoquée de son homologue anglais. Il semble que ce ne soit qu'à travers ce signifiant absent, mais riche de possibilités, que la réalité quotidienne de l'Inde puisse acquérir une légitimité comme sujet d'un discours littéraire.

La deuxième phase de production au sein du discours postcolonial en évolution est la littérature créée « sous licence impériale » par les « indigènes » ou les « parias ». Il s'agit notamment de l'important corpus de poésie et de prose produit au XIX^e siècle par la haute société indienne éduquée à l'anglaise ou de la « littérature missionnaire » africaine (comme, par exemple, *Chaka* de Thomas Mofolo). De par le fait même d'écrire dans la langue de la culture dominante, les producteurs de ces écrits signifient qu'ils ont rejoint, de manière temporaire ou permanente, une classe spécifique et privilégiée, dotée de la langue, de l'éducation et des loisirs nécessaires à une telle production. Parfait exemple, le roman australien *Ralph Rashleigh*, dont on sait aujourd'hui qu'il a été écrit par un bagnard, James Tucker. Homme instruit, Tucker écrivit son roman alors qu'il était un *special* (bagnard privilégié) travaillant comme magasinier auprès du directeur de la colonie pénitentiaire de Port Macquarie. Rédigé avec de l'encre, des plumes et du papier appartenant aux autorités, ce roman est né avec l'aide et le soutien sans équivoque du directeur. Tucker avait momentanément accédé au privilège de la littérature. Il est significatif que ce privilège soit resté provisoire et que Tucker soit mort dans la misère à cinquante-huit ans, à l'asile de Liverpool, dans l'agglomération de Sydney.

Ces premiers textes postcoloniaux se caractérisent par le fait que le potentiel universel de leurs thèmes ne peut s'accomplir totalement. Ils ont beau aborder

la brutalité du système pénitentiaire (*Ralph Rashleigh*), la force historique des cultures indigènes supplantées et discréditées (*Chaka*), ou l'existence d'un riche patrimoine culturel plus ancien et plus étendu que celui de l'Europe (chez les nombreux poètes indo-anglais du XIX^e siècle, comme Ram Sharma), l'exploration en profondeur de leur potentiel anti-impérial est contrecarrée, à la fois par le discours disponible et par les conditions matérielles de production de la littérature dans ces sociétés postcoloniales naissantes. L'institution de la « littérature » est, dans la colonie, sous la férule de la classe dominante impériale, seule habilitée à autoriser la forme acceptable et à permettre la publication et la diffusion de l'œuvre produite. Par conséquent, des textes de ce genre ne voient le jour que dans les limites d'un discours et au sein de la pratique institutionnelle d'un patronage qui restreint et amoindrit l'affirmation d'un point de vue différent. Le développement de littératures indépendantes était lié à l'abrogation de ce pouvoir contraignant et à l'appropriation de la langue et de l'écriture, destinées à des usages nouveaux et différents. C'est cette appropriation qui constitue le trait le plus saillant de l'émergence des littératures postcoloniales modernes [...].

Hégémonie

Pourquoi les sociétés postcoloniales continuent-elles d'entretenir le dialogue avec l'expérience impériale ? Étant donné que toutes les sociétés postcoloniales dont il est question ici ont obtenu leur indépendance politique, pourquoi la question de la colonialité demeure-t-elle pertinente ? Les raisons pour lesquelles l'empire éprouve le besoin de lancer une contre-attaque sur le centre par la littérature après le démantèlement politique de la structure impériale représentent une question capitale. À l'instar des autres puissances coloniales dominantes du XIX^e siècle, la Grande-Bretagne s'est retrouvée à jouer un rôle relativement mineur dans les affaires internationales. Dans les sphères politique et économique et, de plus en plus, dans le domaine nouveau et fondamental des médias, la Grande-Bretagne et les autres puissances impériales européennes ont été supplantées par la puissance émergente des États-Unis. Pourtant, le fardeau de l'antiquité continue de peser sur la production culturelle de la majeure partie du monde postcolonial et ce, via deux canaux : d'une part, les canons de la littérature font du corpus des textes britanniques l'étalon trop fréquent du goût et de la valeur ; d'autre part, l'anglais standard a érigé en norme universelle la langue du sud-est de l'Angleterre. L'hégémonie culturelle est maintenue par des pré-supposés canoniques quant à l'activité littéraire et par une attitude à l'égard des littératures postcoloniales qui les qualifie de surgeons nationaux isolés de la littérature anglaise et qui, par là même, les confine à des rôles marginaux et subalternes. Plus récemment, l'ampleur et la force de ces littératures étant devenues indéniables, un processus d'incorporation s'est engagé par lequel, à l'aide de critères de jugement eurocentriques, le centre cherche à revendiquer comme britanniques les œuvres et les auteurs qui ont son assentiment⁸. Sur tous ces plans, le parallèle entre la situation de la littérature postcoloniale et celle de la littérature féministe est frappant [...].

est significatif que ce processus
hégémonie littéraire n'ait pas eu
Amérique malgré l'accès de
au statut de superpuissance.
beaucoup d'écrivains antillais et
ils se sont installés en Amérique,
moins qualifiés d'Américains que
tributeurs à la littérature noire.

Langue

L'une des caractéristiques principales de l'oppression impériale est le contrôle exercé sur la langue. Le système éducatif impérial prescrit une version « standard » de la langue de la métropole dont il fait la norme et en marginalise toutes les « variantes » en les désignant comme impures. Comme le dit un personnage de *Policy and Passion*, roman australien du XIX^e siècle de Mme Campbell Praed, « Être *colonial*, c'est parler l'argot australien, c'est être [...] tout ce qui est abominable⁹. » La langue devient le mode de perpétuation de la structure hiérarchique du pouvoir et le moyen de définir les concepts de « vérité », d'« ordre » et de « réalité ». Ce pouvoir est rejeté avec l'émergence d'une expression postcoloniale efficace. C'est pourquoi notre analyse de la littérature postcoloniale est, avant tout, une analyse du processus selon lequel la langue, avec son pouvoir, et la littérature, avec l'autorité qu'elle signifie, ont été ravies à la culture dominante européenne.

Afin de rendre compte de la complexité des usages de la langue anglaise dans ces sociétés, et pour souligner les différences qu'elles expriment à travers elle, nous faisons la distinction entre l'Anglais britannique « standard » hérité de l'Empire et l'anglais qu'est devenue cette langue dans les pays postcoloniaux¹⁰. Si l'Empire britannique a provoqué la diffusion d'une langue, l'Anglais, aux quatre coins du monde, l'anglais des Jamaïcains n'est pas l'anglais des Canadiens, des Maoris ou des Kényans. Il nous faut distinguer ce qui est présenté comme un code normatif, l'Anglais (la langue du centre impérial d'antan), et le code linguistique, l'anglais, transformé et subverti en variétés multiples et distinctes de par le monde. C'est la raison pour laquelle nous avons adopté cette distinction entre Anglais et anglais, afin de souligner la diversité des utilisations de la langue par les différentes populations linguistiques du monde postcolonial¹¹.

Le recours à ces termes permet d'affirmer qu'il existe une continuité parmi les diverses pratiques linguistiques qui composent l'usage de l'anglais dans le monde moderne. Bien que, d'un point de vue linguistique, les liens entre l'Anglais et les divers anglais postcoloniaux en usage aujourd'hui semblent maintenus, la réalité politique veut que l'Anglais cherche à se distinguer de toutes les variantes « inférieures », ce qui nécessite d'interroger l'Anglais quant à sa revendication de statut particulier.

Dans la pratique, l'histoire de cette distinction entre l'Anglais et l'anglais est celle de la distinction entre les prétentions d'un « centre » puissant et une multitude d'usages entrecroisés, désignés par l'appellation « périphéries ». La langue de ces « périphéries » a été façonnée par un discours de pouvoir oppresseur. Pourtant, celles-ci ont produit des littératures qui sont parmi les plus passionnantes et les plus innovatrices de la période moderne grâce, du moins partiellement, aux énergies révélées par la tension politique en jeu entre la notion de code normatif et la variété des usages régionaux. [...]

9. Mrs Campbell Praed, *Policy and Passion*, Londres, Richard Bentley & Son, 1881, p. 154.

10. Pour plus de clarté, et à l'encontre des usages typographiques du français, nous avons décidé d'imiter la typographie du texte original, c'est-à-dire de distinguer la langue anglaise de l'Empire, en la désignant par un A majuscule, des formes d'anglais utilisées dans les nations postcoloniales, désignées ici par un A minuscule. Pour cette traduction française, nous reprenons à notre compte l'avertissement donné par les auteurs à la note suivante, à propos du sens à donner à ce parti pris [NdT].

11. Notre manière d'orthographier peut paraître malheureuse en laissant croire que l'usage de la majuscule et de la minuscule indiquerait que les variantes seraient inférieures. Ce n'est nullement notre intention. Nous préférons voir en la minuscule le signe d'une subversion des revendications de statut et de privilège auxquels s'accroche l'usage de la langue anglaise.

95
1989

Benjamin H. D. Buchloh, Jean-Hubert Martin

Entretien : « Magiciens de la terre »*

↳ Benjamin H. D. Buchloh et Jean-Hubert Martin, « Entretien », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 28, été 1989, numéro *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Pompidou, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, p. 5-9

[...]

B.B. : Comment vas-tu t'y prendre pour ne pas tomber précisément dans le plus redoutable des pièges, apparemment inévitable, à savoir : faire encore intervenir des critères ethnocentriques et hégémoniques dans le choix des participants et des œuvres ?

J.-H.M. : C'est vrai que c'est le premier piège auquel on pense, mais j'affirme d'entrée de jeu qu'il est bel et bien inévitable. Ce serait pire encore de prétendre qu'on peut organiser ce genre d'exposition dans une optique objective « acculturée », sous un point de vue « décentré » justement. Comment trouver une perspective « correcte » ? En invitant des artistes selon une répartition proportionnelle, ou en confiant la sélection à des instances culturelles locales, dont les principes sont bien moins élaborés que chez nous ? Ou en la confiant à des délégués politiques de l'Unesco, en fonction du chiffre de population dans chaque pays ? Je ne crois pas que ce soit possible. On retomberait rapidement dans les pires erreurs de la Biennale de Paris à ses débuts, où les artistes étaient sélectionnés par des délégués nationaux qui choisissaient uniquement ceux qu'ils jugeaient dignes de l'aval officiel du pouvoir culturel et politique. Ça ne pouvait aboutir qu'à une catastrophe pour la culture officielle et officieuse. C'est pourquoi j'ai pris le parti opposé. Puisque nous avons affaire à des objets d'expérience plastique et sensorielle, regardons-les vraiment dans l'optique de notre culture. Je veux jouer le rôle de quelqu'un qui choisit ces objets relevant de cultures totalement différentes en se laissant guider par l'intuition artistique. Ma démarche serait donc plutôt l'inverse de celle que tu décris : je choisirai ces objets de diverses cultures en fonction de ma propre histoire et de ma propre sensibilité. Mais, évidemment, je veux aussi faire entrer en ligne de compte l'éclairage critique apporté par l'anthropologie contemporaine sur la relativité des cultures et sur les relations interculturelles. [...]

B.B. : Un autre problème dans ton projet tel que je le vois, c'est que, d'un côté, tu ne veux pas monter une exposition coloniale du type de celle de 1931, où les supports de pratiques religieuses et magiques seraient dégagés de leur fonction et de leur contexte pour devenir autant d'objets étalés au regard hégémonique

de la domination et l'exploitation impérialistes. Mais, d'un autre côté, tu ne veux pas non plus te borner à esthétiser une fois de plus des objets de cultures hétéronomes en projetant sur eux la notion moderne occidentale de « primitivisme ».

J.-H.M. : Notre propos n'a rien à voir avec l'exposition coloniale de 1931, car « Magiciens de la terre » inclut un grand nombre d'artistes occidentaux. Elle sert de repoussoir pour les auteurs de notre catalogue, et elle sera forcément examinée sous un point de vue critique. Pour ce qui est de la question de l'objet culturel et de son contexte, je voudrais remarquer deux choses. D'abord, quand il s'agit de littérature, de musique ou de théâtre étrangers, personne ne pose cette question, et nous acceptons le truchement de la traduction, tout en sachant qu'elle dénature souvent l'original. Tu pourrais me répondre que ce sont là des formes orales et temporelles de l'expérience artistique, différentes des objets visuels et spatiaux auxquels nous avons affaire. D'autres modes de perception entrent certainement en jeu, et un spectateur occidental ne voit pas du tout de la même façon qu'un spectateur asiatique, même si la sensation rétinienne est identique en fait. Mais de là à en déduire qu'il est impossible de présenter des objets visuels-spatiaux en dehors de leur contexte culturel, c'est une idée que je réfute absolument, quand ce genre de communication existe depuis des siècles dans le domaine de la littérature, par exemple.

B.B. : Si je peux t'interrompre, il semble évident que pour toi la difficulté tient à ce que toute l'histoire de l'art moderniste n'a retenu jusqu'ici que les objets de la culture savante, alors même que l'art d'avant-garde moderne se constitue depuis le début dans le rapport avec la culture de masse. Les objets et les usagers de la culture de masse, quand ils ne sont pas totalement négligés, sont cantonnés dans une discipline différente (la sociologie ou, plus récemment, les recherches spécialisées sur la culture de masse). De même que l'histoire de l'art traditionnelle a toujours exclu la pluralité au sein de la culture bourgeoise, ton projet de rechercher la « meilleure qualité artistique » dans les pratiques culturelles des autres risque de les soumettre à un mécanisme analogue de sélection et de hiérarchisation.

J.-H.M. : L'exposition regroupe des œuvres issues de cultures savantes aussi bien que de cultures que nous appelons maladroitement populaires, sachant aussi que certaines cultures ne connaissent pas la distinction. C'est un point sur lequel je reviendrai. Mais je voudrais d'abord faire ma deuxième remarque. Une critique émise immédiatement à l'encontre de notre exposition portait sur l'écueil de la trahison des autres cultures privées de leur contexte. Oui, les objets seront sortis de leur contexte fonctionnel, et montrés dans un musée parisien qui est un espace d'exposition institutionnel. Mais nous les présenterons selon une méthode jamais adoptée encore pour des objets du tiers-monde : la plupart des auteurs des objets seront là, et j'éviterai dans la mesure du possible les œuvres achevées transportables telles quelles. Je vais privilégier les véritables « installations » (pour employer notre jargon) faites par les artistes spécialement pour cette occasion. Les œuvres d'art sont toujours ce qu'il reste d'un rituel ou d'une cérémonie, et cela vaut aussi bien pour une peinture célèbre du XIX^e siècle, où nous regardons également un « pur résidu » si l'on peut dire. On parle toujours du problème du contexte à propos des autres cultures.

problème se pose au visiteur d'un musée devant une miniature médiévale ou tel tableau de Rembrandt. Seuls quelques spécialistes connaissent tant soit peu le contexte de ces objets, même si nous avons le sentiment qu'ils constituent notre tradition culturelle. Je sais qu'il est dangereux d'extraire des objets culturels des civilisations autres, mais nous avons des enseignements à recevoir de ces civilisations qui se sont engagées dans une quête spirituelle, tout comme la nôtre.

B.B. : Cette idée d'une perception transhistorique abstraite de la « spiritualité » semble au cœur de ton projet. À cet égard, il me rappelle l'exposition « Primitivism and 20th Century Art » organisée au Museum of Modern Art de New York en 1984. Là, une spiritualité présumée occupait aussi une position centrale dans l'exposition, et elle fonctionnait indépendamment du contexte social et politique, indépendamment de l'évolution technique de ces formations sociales particulières. Tu ne crois pas que ta volonté de (re) découvrir la spiritualité prend sa source dans le désaveu des politiques du quotidien ?

J.-H.M. : Pas du tout. Si tu t'en souviens bien, à l'époque, le principal reproche fait à cette exposition concernait son propos formaliste. Il me semble important de mettre en relief les aspects fonctionnels, et non pas formels, de cette spiritualité (après tout, les pratiques magiques sont aussi fonctionnelles). Ces objets qui exercent une action spirituelle sur la mentalité des hommes, et qui existent dans toutes les sociétés, sont précisément ceux qui nous intéressent pour notre exposition. L'œuvre d'art ne peut se réduire à la seule sensation rétinienne. Elle possède une aura qui déclenche ces phénomènes mentaux. J'irai même jusqu'à affirmer que les objets artistiques créés il y a vingt ans par des artistes qui tentaient délibérément d'amoindrir cette aura de l'œuvre d'art en soulignant sa matérialité objective, ces objets apparaissent aujourd'hui les plus spirituels de tous. En fait, si tu parles avec les artistes de cette génération, tu découvres souvent leur attachement à l'idée de la « magie » de l'œuvre d'art. Force est de reconnaître qu'il y a une sphère du vécu social qui a empiété sur l'espace de la religion et, si elle ne remplit pas les fonctions communautaires de la religion, elle n'intéresse pas moins de larges fragments de notre société.

B.B. : On dirait que tu veux faire comprendre que, pour compenser l'impuissance des pratiques artistiques des années 1960 à affranchir l'art du rituel (ce que Walter Benjamin appelait sa dépendance parasitaire), le mieux serait à présent de ritualiser ces pratiques mêmes. Pour citer un exemple, quand Lothar Baumgarten est allé observer dans les années 1970 les sociétés tribales d'Amazonie qui sont aujourd'hui menacées de destruction, il s'est conduit comme un ethnologue amateur. Mais il agissait de l'intérieur d'une tradition artistique moderne, et tentait de découvrir les valeurs des cultures afin de restituer sa valeur culturelle à l'œuvre d'art, son rôle dans l'expérience rituelle. Paradoxalement, les artistes de cette tradition moderne qui ont adopté cette démarche ont contribué par là même à une vision très contestable de l'« autre » sous l'angle du « primitivisme ». Je me demande si ton exposition ne se fonde pas sur ce modèle. Est-ce pour cette raison que tu as envoyé Lawrence Weiner en Papouasie-Nouvelle-Guinée pour préparer sa collaboration à l'exposition ?

J.-H.M. : Il y a une grosse part de préjugé dans ce que tu viens de dire sur ce projet d'exposition. L'idée de départ était de s'interroger sur les rapports de

notre culture à d'autres cultures du monde. Par « culture », j'entends un ensemble de relations concrètes entre les individus, et entre ces individus et nous-mêmes. Je me suis demandé s'il serait possible de renforcer ces relations et le dialogue qu'elles engendrent. C'est pourquoi j'ai proposé que Laurence Weiner aille en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Je tiens à souligner que notre exposition vise d'abord à provoquer des dialogues. Je m'élève contre l'idée qu'on peut se contenter de considérer une autre culture afin de l'exploiter. Ici, il s'agit avant tout d'échanger, de dialoguer, de comprendre les autres pour mieux comprendre ce que nous faisons nous-mêmes.

B.B. : Ton projet aboutit forcément à une archéologie de l'« autre » et de son authenticité. Tu as entrepris une quête des pratiques culturelles originelles (la magie et les rituels), alors qu'en fait tu dois sans doute trouver le plus souvent des pratiques culturelles extrêmement abâtardies, à divers stades de leur désintégration rapide ou progressive par suite de leur confrontation avec la culture médiatique et consumériste du monde occidental industriel. Vas-tu « sublimer » les objets originaux au nom d'une pureté artificielle, ou vas-tu montrer le degré réel de contamination et d'altération qu'ont subi ces formes de production culturelle ?

J.-H.M. : Je n'ai cessé de dire, au contraire, qu'il n'y a pas une pureté originelle à découvrir ailleurs. Le fait que les arts premiers soient « sans histoire » a autorisé trop d'affabulations dans ce sens-là. Toutes les œuvres montrées seront le fruit d'échanges d'influences et d'altérations provenant de notre civilisation ou d'autres. Je pense qu'il y a une méprise sur la façon dont j'envisage les phénomènes. En réalité, je m'intéresse beaucoup aux pratiques archaïques (je préfère éviter le qualificatif litigieux de « primitives »). Je m'élève contre la thèse (sous-jacente aussi à l'exposition « Primitivism and 20th Century Art », dans une certaine mesure) selon laquelle nous avons détruit toutes les autres cultures avec les techniques occidentales. Un texte écrit par les artistes aborigènes australiens invités à l'exposition m'a bien éclairé là-dessus. Ils expliquent parfaitement le problème de la décontextualisation pour ajouter qu'ils commettent leur « trahison » dans un but bien précis : prouver au monde blanc que leur société fonctionne toujours. En ce moment, il leur semble que le meilleur moyen de protéger leurs traditions et leur culture consiste à faire connaître leurs pratiques culturelles en Occident. [...]

* Cet entretien a eu lieu à l'occasion de l'exposition « Magiciens de la terre » (commissariat général : Jean-Hubert Martin, co-commissaires : Mark Francis, André Magnin, Bernard Marcadé), présentée au Centre Pompidou et à la Grande Halle de La Villette, à Paris, du 18 mai au 14 août 1989.