

manière dont fonctionne l'homophobie continuera alors d'échapper à celles et ceux qui veulent manifestement le plus ardemment la combattre. Il me semble toutefois important de reconnaître que la performance que constitue la subversion du genre ne renseigne pas nécessairement sur la sexualité ni sur la pratique sexuelle. On peut jouer sur l'ambiguïté au niveau du genre sans pour autant jeter le trouble dans la norme en matière de sexualité ni la réorienter. Parfois, l'ambiguïté au niveau du genre permet précisément de contenir ou de contourner la pratique sexuelle qui n'est pas « normale¹⁴ » et par là d'œuvrer à maintenir telle quelle la sexualité « normale ». Impossible donc d'établir une corrélation entre les pratiques *drag* ou transgenres, par exemple, et les pratiques sexuelles. Il n'est guère plus facile de cartographier la sexualité à l'aide des préfixes hétéro-, bi-, et homo- compte tenu du caractère mouvant et changeant du genre. [...]

14. Jonathan Goldberg m'en a convaincu.

* L'édition originale de l'ouvrage est de 1990. Cependant, notre choix s'est porté sur un extrait de l'introduction à la réédition du texte en 1999.

1990

Kobena Mercer

Le *black art* et le fardeau de la représentation

⇒ Kobena Mercer, « Black Art and the Burden of Representation », *Third Text*, vol. IV, n° 10, printemps 1990. Pour l'édition reproduite : *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Londres, Routledge, 1994, p. 233-245 (extraits)
 ⇒ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

[...] Le milieu du *black art* éprouve actuellement un sentiment de lassitude et de désenchantement, mis en évidence par l'accueil critique de « The Other Story », exposition d'artistes afro-asiatiques de la Grande-Bretagne de l'après-guerre.

D'une part, la réaction dédaigneuse des critiques de droite était assez prévisible. Pour Brian Sewell, si ce corpus d'œuvres a été négligé par l'establishment de l'art britannique, c'est parce que ces œuvres « ne sont tout simplement pas assez bonnes ». Converti au « marxisme conservateur », Peter Fuller s'en est pris à la méthode du commissaire d'exposition, au motif que ses « critères de sélection sont explicitement et exclusivement raciaux¹. » D'autre part, et c'est là plus difficile à expliquer, il y a la manière dont certains artistes et critiques noirs ont exprimé leur déception, souvent sous la forme d'attaques personnelles visant le commissaire d'exposition, Rasheed Araeen. Ainsi, l'artiste Sutapa Biswas a-t-elle affirmé que « The Other Story » était très majoritairement dominée par des artistes masculins - ce qui est vrai - pour en conclure que les critères d'Araeen étaient forcément sexistes et exclusifs du point de vue du genre - ce qui est

1. Brian Sewell, « Pride or Prejudice? », *Evening Standard*, 30 novembre 1989 ; et Peter Fuller, « Black Artists Don't Forget Europe », *Sunday Telegraph*, 10 décembre 1989.

beaucoup plus discutable². Ce sont là des questions centrales, mais la critique s'étant exprimée sur le mode de la division, selon un point de vue moralisateur et culpabilisant, la possibilité d'un dialogue ouvert avait déjà été tuée dans l'œuf.

Ce qui demeure démoralisant dans cette affaire, c'est que la plupart des critiques formulées concernaient moins les œuvres retenues que les principes adoptés par le commissaire pour les exposer. Les qualités esthétiques intrinsèques des diverses œuvres ont fait l'objet d'un débat public très limité, alors que l'attention critique s'est davantage portée sur toutes sortes de questions extra-artistiques concernant les notions de race et de racisme qui, de plus, ont été posées de manière réductrice, ignorant le contexte institutionnel et historique dans lequel s'est tenue l'exposition.

Selon une attente générale, pourtant jamais exprimée explicitement, cette exposition devait être une manifestation *représentative* de l'ensemble du *black art* en Grande-Bretagne. La question de l'inclusion et de l'exclusion de tel ou tel artiste tourne autour de ce désir de « représentativité ». Première exposition du genre organisée à la Hayward Gallery (lieu majeur de la culture nationale officielle dans le domaine des arts visuels), « The Other Story » a dû jouer un rôle trop grand pour elle, celui de redonner une visibilité à ce qui avait été rendu absent dans les versions officielles de l'histoire de l'art moderniste. Moment d'« inclusion réparatrice » destiné à contrebalancer l'exclusion historique des artistes noirs de Grande-Bretagne, l'exposition dut porter le fardeau impossible de la représentation, dans la mesure où la totalité de ce qui pouvait être théoriquement rangé dans la catégorie du *black art* devait être « représentée » dans une seule et unique manifestation.

Il est important de bien comprendre la situation délicate dans laquelle se trouvait le commissaire d'exposition. Comme l'a souligné Jean Fisher, « cela fait plus de dix ans que Rasheed Araeen a proposé pour la première fois à l'Arts Council³ l'idée d'une exposition historique d'œuvres de l'après-guerre réalisées par des artistes d'origines africaine, caribéenne et asiatique, vivant et travaillant en Grande-Bretagne. Cette proposition a d'abord rencontré une remarquable indifférence et ce n'est qu'il y a environ deux ans, à la suite de pressions effectuées de manière répétée sur les institutions artistiques pour qu'elles reconnaissent et soutiennent des artistes jusqu'ici marginalisés, qu'a été convenue l'organisation d'une exposition sur ce thème à la Hayward Gallery de l'Arts Council⁴. » Quand, après de longues années de lutte, on arrive au seuil de l'expression et que l'on « reçoit » le droit de parler, n'est-il pas vrai que l'on subit une pression formidable pour tenter de raconter toute l'histoire d'un seul coup ? S'il est probable que cela soit la seule occasion de se faire entendre, n'est-il pas vrai que s'impose un intolérable impératif de tenter de dire tout ce qu'il y a à dire, d'une seule traite ? C'est, à mon avis, ce que la sélection effectuée par Araeen a tenté d'accomplir, comme l'a expliqué le commissaire d'exposition dans son essai publié dans le catalogue⁵. [...]

Tandis qu'hommes et femmes politiques, et autres figures publiques, sont élus à des fonctions depuis lesquelles ils s'expriment en « représentants », ce rôle est retombé sur les épaules des artistes noirs non par choix individuel, mais comme résultat des structures racistes qui, dans l'histoire, ont marginalisé

2. *New Statesman and Society*, 15 décembre 1989.

3. Fondé à la fin des années 1940, l'Arts Council of England est une agence d'État chargée de subventionner des projets artistiques et culturels grâce à des fonds publics. Son rayon d'action ne concerne que l'Angleterre. Depuis 2003, son appellation officielle est désormais Arts Council England. [NdT]

4. Jean Fisher, éditorial, *Third Text*, vol. III, n° 8/9, automne-hiver 1989, p. 3.

5. Rasheed Araeen (dir.), *The Other Story. Asian, African and Caribbean Artists in Post-War Britain*, cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1989.

leur accès aux moyens de production culturelle. Dès que des artistes noirs deviennent visibles à titre individuel par le grand public, leur œuvre est accablée de toutes sortes de préoccupations extra-artistiques pour la raison précise suivante : dans la situation relativement isolée qui est la sienne en tant que rare praticien noir, quel que soit son domaine – cinéma, photographie, beaux-arts – l'artiste est considéré(e) comme un(e) « représentant(e) », parlant au nom de sa communauté devant laquelle il ou elle a, en outre, des comptes à rendre. Dans une telle économie politique de représentation raciale, où la partie incarne le tout, la visibilité de quelques figures publiques noires sert de faire-valoir légitime et reproduit l'invisibilité de la communauté tout entière et son absence d'accès au discours public.

Considéré comme un problème de structure et de capacité d'action, dans un contexte où le racisme limite l'accès aux ressources (telles que les droits démocratiques de représentation), le « fardeau de la représentation » porté par l'artiste noir est une construction mentale résultant de la structure hiérarchique de l'accès au capital culturel. Cependant, lorsque Paul Gilroy affirme que « la pratique supposée représentative d'artistes ouvertement politiques les *oblige* à parler au nom d'une collectivité hétérogène⁶ », le concept d'un ensemble donné, considéré alors comme naturel, d'« obligations » éthiques soulève aussitôt une problématique morale dans laquelle les questions de structure sont déplacées par l'accent volontairement mis sur la représentativité individuelle. Cette problématique suppose un modèle contractuel de subjectivité selon lequel les artistes noirs sont censés jouir d'une « liberté de choix » fondamentale devant être compatible avec la « responsabilité » qu'ils ont à l'égard de la communauté. Ce modèle juridique de droits et devoirs (sorte d'engagement contractuel en faveur du *black art*) est un aspect crucial du « modernisme populiste⁷ » car, à partir de cette liberté de choix, on avance que la décision la plus importante que doivent prendre les artistes noirs est de savoir à quel public ils veulent s'adresser.

De ce point de vue, le premier choix, qui est aussi le plus fondamental, auquel sont confrontés ces artistes consiste soit à « méconnaître », soit à « reconnaître » les publics blancs comme les publics noirs⁸. Tout en admettant que, parmi les artistes noirs, « ceux qui sont les plus astucieux sur le plan politique anticipent l'existence non pas d'un public unique et uniforme, mais d'une pluralité de publics⁹ », l'argument en faveur du « modernisme populiste » n'en place pas moins la question des publics avant tout sur un mode bipolaire, puisque la polémique sous-jacente s'appuie sur « la suggestion hérétique que les publics blancs pourraient devenir plus significatifs que n'importe quel public noir dans le développement du *black art* britannique¹⁰. »

Cette distinction entre publics noirs et publics blancs est une pièce maîtresse du débat car elle s'attaque à la distinction entre culture vernaculaire et culture savante, ou entre culture populaire et culture d'élite, hiérarchie structurée par des relations de classe. La séparation entre culture noble et culture populaire concerne la formation institutionnelle et la reproduction des pratiques qui valorisent le capital culturel des classes dominantes en dévalorisant l'expression culturelle des classes et des collectivités subalternes. L'autonomie, l'identité et l'existence des beaux-arts, et l'« esthétique » de la tradition de

6. Paul Gilroy, « Cruciality and the Frog's Perspective. An Agenda of Difficulties for the Black Arts Movement in Britain », *Third Text*, vol. II, n° 5, hiver 1988-1989, p. 34.

7. Cette section répond à l'article de Paul Gilroy cité – « Cruciality and the Frog's Perspective... », *Third Text*, n° 5, hiver 1988-1989 – dans lequel celui-ci définit le modernisme populiste comme réponse des artistes noirs à la question « Est-ce que l'autonomie de l'art et la conscience de l'expérience noire sont réconciliables ? » : « Je qualifierai cette approche de « modernisme populiste », expression délibérément contradictoire qui suggère que les artistes noirs sont non seulement à la fois « des défenseurs et des critiques du modernisme », mais aussi qu'ils ne perdent pas de vue l'obligation historique qui est la leur d'interroger les héritages douteux de la modernité occidentale, fondés sur l'exclusion des noirs. [...] L'expression formelle la plus fondamentale de cette approche est visible dans le désir que formulent actuellement les artistes noirs de trouver une nouvelle manière de représenter l'essence positive du modernisme esthétique dans des formats résolument populistes. [...] Le « modernisme populiste » concerne également l'entrée dans les institutions du monde de l'art occidental de traditions expressives non-européennes, autonomes et autojustifiées ; mais il concerne avant tout la manière dont la substance historique et culturelle de l'existence noire en Occident est parvenue spontanément à des découvertes que les traditions européennes n'ont faites qu'au prix exclusif de spéculations philosophiques hautaines et longuement élaborées. » (P. Gilroy, art. cité, p. 38).

8. *Ibid.*, p. 35.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

la haute culture moderniste en Occident (l'art pour l'art) étaient tributaires de la séparation historique entre « l'art » (celui des galeries et des musées de l'élite) et la culture expressive de la vie quotidienne, par là même dénigrée et rabaissée au rang de produit de culture de masse ou sous la forme de l'expression dévalorisée des populations urbaines.

Mais, la situation des artistes noirs ayant été définie par rapport à cette hiérarchie de la sphère publique établie par les classes, la question de l'accès des artistes noirs aux pratiques artistiques qu'ils ont choisies (que ce soit sous des formes vernaculaires ou savantes) est supplantée par la polémique sous-jacente selon laquelle des films récents de cinéastes britanniques noirs, par exemple, ont d'abord visé des publics blancs ou des publics noirs des classes moyennes, passant ainsi à côté d'un public populaire noir. Telle est la préoccupation qui prévaut parmi plusieurs questions (rhétoriques) : « En quoi les publics noirs de ces formes artistiques diffèrent-ils des publics blancs ? C'est peut-être une manière polie de poser une question plus profonde et plus dérangeante : les produits les plus prisés du mouvement artistique noir ont-ils *même* un public noir ? « Nos » cinéastes ont-ils renoncé à chercher un public en dehors de la formation immédiate et symbiotique d'où sont issus les « textes filmiques » noirs¹¹ ? » De mon point de vue, on fait erreur en décrivant ainsi la situation. Car, si le problème des publics est crucial, les questions posées sont fermées et non ouvertes (les réponses sont implicitement connues d'avance). Qui plus est, en supposant que les intentions de l'artiste déterminent la composition socio-économique des publics, on risque de ramener le débat à un certain réductionnisme de classe, selon lequel la valeur d'une œuvre d'art est évaluée en fonction de la composition raciale et sociologique du public auquel elle est destinée. La pièce à conviction proposée pour étayer cette idée sous-jacente est contenue dans le communiqué de presse relatif au film de John Akomfrah, *Testament* (produit par le Black Audio Film Collective en 1989), qui décrit le circuit des festivals de cinéma internationaux dans lequel le film a été montré. Ce document est donné comme preuve pour corroborer la conclusion selon laquelle il « pourrait bien montrer explicitement ce que nous soupçonnions tous, à savoir que le type de films qu'ils veulent faire au sein des communautés noires de ce pays ne dispose d'aucune base ni d'aucun contexte¹². »

Je m'inscris en faux contre cet argument car je crois qu'il s'appuie sur un constat erroné des relations entre artistes et publics. Il n'est pas inutile de souligner que les festivals de cinéma sont aussi des marchés économiques où les cinéastes et les distributeurs négocient des accords de distribution, lesquels décident des lieux où sera vu un film et, par conséquent, de ceux qui auront des chances de le voir. Si les cinéastes noirs sont présents sur le circuit des festivals de cinéma internationaux, c'est aussi parce que, comme tous les cinéastes, ils veulent que leurs films soient vus par les publics les plus divers de par le monde. Les artistes n'ont pas le dernier mot quant à la diffusion de leurs œuvres parmi le public, car l'intention d'un auteur ne suffit pas à définir les circonstances contingentes permettant la réception d'une œuvre par tel ou tel public.

L'affirmation selon laquelle la naissance d'un cinéma noir artistique « ne dispose d'aucune base ni d'aucun contexte » au sein des communautés noires m'inquiète car elle risque de provoquer le retour involontaire d'un dérapage critique.

11. *Ibid.*, p. 36.

12. *Ibid.*

Pareil dérapage est suscité dès que la question du public devient décisive dans l'évaluation de ce qui est considéré comme « art noir », qu'il s'agisse d'évaluer le caractère noir d'un texte ou la « négritude » de son auteur (et du public qu'il ou elle vise).

Non seulement cet argument se fonde sur une vision idéaliste (par l'accent mis sur le choix, la capacité d'action et l'intentionnalité de l'artiste) incompatible avec une approche culturellement matérialiste des pratiques culturelles noires, mais il se nourrit d'un type de raisonnement réducteur emprunté aux discours du nationalisme culturel noir des années 1960 et 1970, autour de l'idée que le public visé suffit à garantir le caractère noir de l'art noir. Dans le domaine du cinéma, la question se résume ainsi : « Pour qui faites-vous vos films ? »

Lorsqu'il devient nécessaire de définir l'esthétique noire de cette manière – en commençant par dire ce qu'elle n'est pas – l'élément populiste du débat en faveur du « modernisme populiste » risque de reproduire le trope de l'« authenticité » établi par la rhétorique du Black Arts Movement américain des années 1960, rhétorique que Gilroy s'est employé à critiquer en raison des usages exclusifs qui en ont été faits, en affirmant, à juste titre, qu'« aucun de nous ne détient le monopole de l'authenticité noire ¹³ ».

Quand on a recours au trope de l'« authenticité » pour définir la question de l'esthétique et de la valeur politique, l'argument se réduit souvent à décider qui « appartient » et qui « n'appartient pas » aux communautés noires. Selon moi, cet aspect d'un passé qui reste irrésolu réapparaît spontanément dans le « modernisme populiste » quand, pour dire les choses crûment, on insinue que les artistes noirs qui choisissent des moyens d'expression vernaculaires et s'adressent à un public populaire sont ceux qui produisent un art valant la peine d'être commenté ; tandis que les artistes noirs dont les œuvres sont acceptées par les élites blanches n'ont, en raison du choix de leur moyen d'expression, aucune légitimité pour appartenir aux communautés noires et, par conséquent, ne produisent aucune œuvre méritant d'être commentée. Sinon, comment rendre compte du fait que les films du collectif Black Audio Film ne sont jamais analysés, si ce n'est pour savoir s'ils disposent « d'une base ou d'un contexte au sein des communautés noires » ? En présentant ainsi les enjeux du « modernisme populiste », je cherche à mettre en évidence ce que j'estime être une contradiction, née d'une série de polarités conceptuelles – publics blancs/noirs, moyens d'expression vernaculaires/savants, institutions officielles/underground – dans lesquelles ce modernisme inscrit ces revendications.

D'une part, le « modernisme populiste » reconnaît que les artistes noirs ont toutes les peines du monde à accéder aux ressources et remarque qu'en raison des investissements en capital et en main-d'œuvre dont a besoin le cinéma de manière plus importante que d'autres médias, « la production cinématographique noire [...] est entravée par une dépendance à l'égard des institutions culturelles officielles ¹⁴. » Mais, lorsqu'on affirme d'autre part que le cinéma indépendant noir financé par les subventions publiques fonctionne au sein d'une économie politique caractérisée par des formes « d'aides purement symboliques, de favoritisme et de népotisme, devenues inhérentes à la marchandisation de la culture noire ¹⁵ », comme si cette situation était née parce que « non seulement on considère

13. *Id.*, « Nothing But Sweat Inside My Hand. Diaspora Aesthetics and Black Arts in Britain », dans Kobena Mercer (dir.), *Black Film, British Cinema*, Londres, Institute of Contemporary Arts Documents 7, 1988, p. 44.

14. *Ibid.*, p. 36.

15. *Ibid.*, p. 42.

comme allant de soi l'existence des publics blancs, mais [que] ces publics sont activement visés¹⁶», alors la logique de l'argument devient plus discutable.

Le problème de la polémique fondamentale concernant les publics visés ne réside pas seulement dans l'hypothèse qui voudrait que les artistes noirs soient responsables, voire comptables, des conditions de la sphère publique - façonnée par des structures fondées sur la race et le racisme - dans lesquelles ils travaillent, pour la simple raison qu'ils auraient choisi certains moyens d'expression non-vernaculaires comme le cinéma. Ce problème est aussi lié à l'idée maîtresse de cette polémique qui semble avoir affaire avec la délégitimation de certains choix chez les artistes noirs en fonction de la hiérarchie, fondée sur les races et les classes, des moyens d'expression vernaculaires/savants. Tandis qu'une telle approche binaire conforte l'accusation selon laquelle « les idées les plus malsaines de l'absolutisme ethnique [...] ont trouvé place dans les structures de l'économie politique qui financent les arts noirs¹⁷ », comme si l'accueil des récents films britanniques noirs d'avant-garde permettait d'en faire une évidence, la nature discutable de cette approche a ceci de révélateur que sa logique binaire assène de manière tout aussi problématique que, contrairement à « l'atmosphère raréfiée qui enveloppe la pratique cinématographique noire « culturellement noble » de manière plus assumée¹⁸ », *« les formes vernaculaires tirent leur pouvoir et leur dynamisme manifestes en partie du simple fait qu'elles cherchent à éviter les yeux et les oreilles indiscrets du monde blanc¹⁹. »* Que pareille affirmation ressemble de façon troublante à ce discours de « l'entre-soi culturel » qu'a su démonter une critique rigoureuse met en lumière une incohérence dans la logique du « modernisme populiste », une sorte de retour clandestin des oppositions binaires associées à une conception essentialiste de l'ethnicité, mais surgissant dans le discours qui, précisément, la conteste et en fait la critique.

En dépit du matérialisme qui en marque le cadre race/classe, l'argument en faveur du « modernisme populiste » fait de la fonction de la classe une catégorie morale plutôt que matérielle (rappelant en cela les restes d'essentialisme de classe caractéristique de la critique marxiste de la fin des années 1970). C'est parce qu'il semble dépendre d'une séparation réifiée entre culture vernaculaire et culture savante, du point de vue de l'accès aux moyens d'expression culturels censés relever nécessairement de l'appartenance de classe, que l'argument finit par dépendre d'un système de polarités décisives au sein duquel un ensemble de termes (vernaculaire, populiste, « authentique ») requiert l'existence d'un ensemble correspondants de termes opposés (savant, élitiste, « inauthentique »), sans pour autant transformer les termes du débat. [...]

Trinh T. Minh-ha

1990

Coton et fer

- Trinh T. Minh-ha, « Coton and Iron », dans Russel Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornell West (dir.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, New York, The New Museum of Contemporary Art & MIT Press, 1990, rééd. dans *When the Moon Waxes Red. Representation, gender and cultural politics*, Londres, New York, Routledge, 1991 p. 11-15
- Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

*Conte, conté, à conter...
Es-tu véridique ?*

*Pour les bambins qui s'ébattent au clair de lune,
mon conte est une histoire
fantastique.*

*Pour les fileuses de coton pendant les longues nuits de la
saison froide, mon récit
est un passe-temps délectable.*

*Pour les mentons velus et les talons rugueux, c'est une
véritable révélation.*

*Je suis donc à la fois futile, utile et instructeur.
Déroule-je donc pour nous...
Amadou Hampâté Bâ¹*

Ces vers d'ouverture d'un récit didactique font partie de l'éducation traditionnelle des Peuls de la boucle du Niger. La manière de lire ce qui s'y déploie pour le lecteur est l'une des questions les plus discutées de la théorie contemporaine et de l'art contemporain. *Conte, conté, à conter.../Es-tu véridique ?* Reconnaître les complexités intrinsèques de tout acte de parole ne signifie pas nécessairement évacuer ou fragiliser les qualités d'une bonne histoire. Simple et directe dans son caractère indirect, l'histoire ne s'enveloppe pas d'un nuage de précautions oratoires, pas plus qu'elle ne se réfugie dans le cocon des illusions réalistes qui font du langage le simple médiateur de la pensée. Qui parle ? Qu'est-ce n'est jamais souverain et le sujet s'esquive sans naturaliser sa voix. L'individu tant encore et encore le conte, celle/celui qui parle parle au conte, mais ne parle pas du conte. Car, sans un certain travail de déplacement, « parler de » ne relève que de la préservation de systèmes d'oppositions binaires (sujet/objet ; je/cela ; nous/ils) dont dépend le savoir territorialisé. « Parler de » instaure une distance sémantique entre soi et l'œuvre ; entre soi (celle/celui qui crée) et la/le

1. Amadou Hampâté Bâ
Kaydara, Dakar, Les nouvelles éditions
africaines, 1978, p. 17.

destinataire ; entre soi et l'autre. « Parler de » assure la maîtrise à celle/celui qui parle ; je suis au cœur d'un monde qui sait, qui acquiert, qui se déploie - je m'approprie, je possède, je délimite mon territoire souverain à mesure que j'avance - tandis que « l'autre » reste confiné dans la sphère de l'acquisition. La vérité est l'instrument de la maîtrise que j'exerce sur des domaines de l'inconnu en les rassemblant dans l'enclos du connu.

« Parler au » conte brise la relation dualiste entre le sujet et l'objet, puisque la question « qui parle ? » et sa conséquence « cela parle tout seul à travers moi » est aussi une manière de mettre en avant l'antériorité du conte par rapport au conteur et, par là même, de réaliser la fusion des deux grâce à un acte de parole. La vérité est une construction mentale qu'elle dépasse tout à la fois ; l'équilibre est mis en scène par le narrateur qui interroge la véracité du conte et propose des réponses multiples. *Pour les bambins qui s'ébattent au clair de lune, mon conte est une histoire fantastique. / Pour les fileuses de coton pendant les longues nuits de la saison froide, mon récit est un passe-temps délectable. / Pour les mentons velus et les talons rugueux, c'est une véritable révélation.* Ici, vérité et plaisir marchent main dans la main. Une langue réduite au statut d'instrument et/ou de beau style dédaigne la « beauté » de la langue ou la fétichise (comme fin en soi). « Le bel agir et le grand savoir sont inséparables du beau langage », écrit, par exemple, A. Hampâté Bâ, le grand lettré malien, qui rejette la notion habituelle d'esthétique africaine, la considérant comme purement fonctionnelle et utilitaire, et issue du mode de raisonnement occidental. La poésie, sou-ligne-t-il, est aussi délicate et affûtée qu'« un fil d'or » qui passe tout le long de la trame du récit. Et pourquoi l'or était-il aussi ésotérique avant qu'on ne lui attribue une valeur monétaire ? Parce que l'or, l'un des mythes fondamentaux de toute l'Afrique de l'Ouest, est aussi le seul métal « qui devient coton sans cesser d'être fer ». Parce que « l'or est le socle du savoir, mais si vous confondez le savoir et le socle, il tombe sur vous et vous écrase². »

Forme de médiation, l'histoire et l'acte de raconter l'histoire ont une grande capacité d'adaptation. Une narration n'est pas un reflet passif de la réalité. Cependant, pour se développer avec beauté, elle doit toujours dire la vérité. Mais la vérité ne se livre pas en énonçant des certitudes logocentriques (nées de la tendance à assimiler le but de l'existence humaine à la rationalité). Ainsi les rôles du conte et du conteur-médiateur sont-ils d'emblée présentés ensemble. De plus, en fonction des auditeurs, l'histoire peut donner accès au monde fantastique de l'imagination ; elle peut constituer un passe-temps agréable ; ou bien elle peut entraîner l'auditeur dans un voyage spirituel/philosophique, marqué par la révélation, à travers l'éthique et la cosmologie des Peuls. *Je suis donc à la fois futile, utile et instructeur.* Le conteur-médiateur, par le biais duquel la vérité est sommée de se dérouler devant le public, est à la fois un créateur, un enchanteur et un professeur. Quand il est autant question du mensonge et de sa vérité que de la vérité et de son mensonge (si l'on considère qu'un « beau langage » et une « histoire fantastique » sont un « mensonge »), peut-être ce retournement sur lui-même qui permet au conte de se désigner nous conduit-il nécessairement à l'infériorité la plus profonde (propre à la tradition de la pensée occidentale), mais aussi à « l'extérieur » (la parole pour elle-même) où le sujet parlant

dis/paraît. Je suis futile, utile. Les frontières du mensonge et de la vérité sont alors multipliées, inversées et déplacées sans pour autant vider de leur sens la notion de mensonge ou la notion de vérité. Directement mis en question, le récit est aussi indirectement impossible à questionner dans sa véracité. *Déroule-Je donc pour nous...*

Re-départ : douleur et frustration de devoir vivre une différence qui n'est pas nommée et qui est déjà trop nommée. Marginalité : qui nomme ? quelles marges ? Un ailleurs qui ne se trouve pas seulement hors du centre, mais qui le strie de manière radicale. Identité : l'acte de donner un nom singulier à une personne, à une nation, à un groupe humain a subi un renversement des valeurs. L'effacer était auparavant le seul moyen de survivre pour les colonisés et les exilés ; la nommer aujourd'hui signifie souvent proclamer la solidarité entre les peuples de la diaspora reliés par des traits d'union. *Mais partout où elle allait/ils la repoussaient de l'autre côté/et l'autre côté la repoussait de l'autre côté/de l'autre côté de l'autre côté/Tenne dans l'ombre de l'autre (Gloria Anzaldúa)*³. L'identité est un moyen de re-partir. Ou plutôt, le retour à un héritage nié permet de redémarrer grâce à des re-départs différents, des pauses différentes, des arrivées différentes. Puisque l'identité peut parfaitement exprimer sa pluralité sans éliminer sa singularité, les hétérologies du savoir donnent à toutes les pratiques du moi une dimension joyeusement vertigineuse. Il n'est donc guère étonnant, lorsque l'identité est doublée, triplée, multipliée dans le temps (par les générations) et dans l'espace (par les cultures), lorsque les différences continuent de fleurir au dedans malgré les rejets du dehors, qu'elle ose – par nécessité. Elle ose se mélanger ; elle ose franchir les frontières afin d'introduire dans le langage (verbal, visuel, musical) tout ce que le monologisme réprime. « *Eres una de las otras.* » « *Ne nous contaminé pas, va-t-en.* » « *Elle s'en allait, s'en allait/mais chaque lieu où elle allait/la repoussait de l'autre côté, al otro lado* » (Anzaldúa)⁴. Ici, encore et toujours, genre et sexualité : d'autres batailles de frontières. Triple oppression du pas-tout-à-fait-deuxième-sexe et du tenue-dans-l'ombre-de-sexuel : *plainte, éternelle plainte ! (Alicia Dujovne Ortiz)*⁵. Nécessité de re-nommer afin de dé-nommer. Tantôt entravée par une tendance un peu pathétique, de la part du Frère, à ne pas tenir compte du lien entre patriarcat et hégémonie et, de la part de la Soeur, à prétendre que le maternalisme blanc n'existe pas ou n'est pas discriminatoire. Tantôt désorientée par le surgissement inconscient de « l'esprit hétérosexuel homophobe » nommé. *Ne nous confions pas à l'échec. Ce serait avoir la nostalgie de la réussite (Maurice Blanchot)*⁶. Tel est le défi : comment re-crée sans re-diffuser la domination ? [...]

3. Gloria Anzaldúa dans Juana María Rivera, *Compañeras: Latin Americanas in the United States*, New York, 1990, p. 100.

5. Alicia Dujovne Ortiz, *El lenguaje de la mujer*, Buenos Aires, 1985, p. 100.

6. Maurice Blanchot, *Le désert de l'écriture*, Gallimard, 1980, p. 100.