

1988

Gayatri Chakravorty Spivak

Les subalternes peuvent-elles s'exprimer ?

- ↳ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », dans Cary Nelson et Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988
- ↳ « Les subalternes peuvent-elles parler ? », dans Mamadou Diouf, *L'Historiographie indienne en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, trad. de l'anglais par Ousmane Kane, Paris, Éd. Karthala/Amsterdam, Sefhis, 1999. Pour l'édition reproduite : trad. par Jérôme Vidal, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 43-49

[...] Venons-en maintenant aux marges (au centre silencieux, ou réduit au silence, pourrait-on aussi bien dire) du circuit délimité par cette violence épistémique : les hommes et les femmes de la paysannerie analphabète, les populations tribales, les strates les plus basses du sous-prolétariat urbain. Selon Foucault et Deleuze (dans le premier monde, sous la standardisation et l'incorporation du capital socialisé, bien qu'ils ne semblent pas le reconnaître), les opprimés, si la possibilité leur en est donnée (le problème de la représentation ne saurait être contourné ici) et s'ils s'acheminent vers la solidarité par le biais d'une politique d'alliances (une thématique marxiste est ici à l'œuvre), *peuvent parler et connaître leurs conditions*. Nous devons maintenant affronter la question suivante : de l'autre côté de la division internationale du travail du capital socialisé, à l'intérieur et à l'extérieur du circuit de la violence épistémique de la loi et de l'éducation impérialistes qui s'ajoutent à un texte économique antécédent, *les subalternes peuvent-ils parler ?*

Le travail d'Antonio Gramsci sur les « classes subalternes » développe le débat « position de classe/conscience de classe » repéré dans *Le Dix-Huit Brumaire*¹. Peut-être parce qu'il critique la position avant-gardiste de l'intellectuel léniniste, il est préoccupé par le rôle de l'intellectuel dans le mouvement culturel et politique des subalternes au sein de l'hégémonie. On doit faire en sorte que ce mouvement détermine la production de l'histoire comme récit (de la vérité). Dans des textes tels que « La question méridionale », Gramsci appréhende le mouvement de l'économie politique-historique en Italie dans le cadre de ce que l'on peut considérer comme une allégorie de la lecture, tirée de la division internationale du travail ou qui la préfigure². Néanmoins, le compte-rendu du développement par stades des subalternes est désarticulé quand sa macrologie culturelle est régie, fût-ce vaguement, par l'interférence épistémique avec les définitions légales et disciplinaires qui accompagnent le projet impérialiste. Quand, au terme de cet essai, j'aborderai la question du statut de la femme

1. Marx, *Le Dix-Huit Brumaire*
de Napoléon Bonaparte (1851),
trad. par G. Cornillet, Paris,
Éditions sociales, 1984.

2. Antonio Gramsci,
« La question méridionale »,
Œuvres complètes III (1923-1926), Paris,
Éditions sociales, 1980. L'expression
« allégorie de la lecture » dans
ce texte est développée par Paul de Man
dans *Œuvres complètes*, Paris,
Éditions de la Sorbonne, 1989.

en tant que subalterne, je suggérerai que la possibilité de la collectivité elle-même est sans cesse forclosée par la manipulation de l'agentivité féminine.

Un collectif d'intellectuels, que l'on peut appeler le groupe des *subaltern studies*³, est confronté à la première partie de ma proposition – selon laquelle le développement par étapes des subalternes est compliqué par le projet impérialiste. Ils *ne peuvent pas ne pas* se poser la question : les subalternes peuvent-ils parler ? Nous sommes ici à l'intérieur de la discipline de l'histoire qui est celle de Foucault, en compagnie de personnes qui reconnaissent son influence. Leur projet est de repenser l'historiographie coloniale indienne à partir de la perspective de la chaîne discontinue des révoltes paysannes pendant l'occupation coloniale. Nous avons évidemment affaire ici au problème de la « permission de narrer » que Said a naguère discuté⁴. Comme l'affirme Ranajit Guha : « L'historiographie du nationalisme indien a pendant longtemps été dominée par l'élitisme – l'élitisme colonialiste et l'élitisme bourgeois-nationaliste [...] *partage [ant]* le préjugé selon lequel la fabrique de la nation indienne et le développement de la conscience (le nationalisme) qui confirma ce processus furent exclusivement ou principalement des réalisations de l'élite. Dans les historiographies coloniales et néocoloniales, ces réalisations sont portées au crédit des gouvernants, des administrateurs, des institutions, des politiques et de la culture du colonialisme britannique ; dans les écrits nationalistes et néonationalistes, à celui des personnalités, des institutions, des activités et des idées de l'élite indienne⁵. »

Pour les intellectuels du premier monde intéressés par la voix de l'Autre, certaines sections de l'élite indienne ne sont, au mieux, que des informateurs autochtones. Mais on doit néanmoins insister sur le fait que le sujet colonisé subalterne est irrémédiablement hétérogène.

Nous pouvons opposer à l'élite indigène ce que Guha appelle « la *politique* du peuple », à la fois en dehors (« c'était un domaine *autonome*, car il ne trouvait pas son origine dans la politique de l'élite et son existence ne dépendait pas non plus de cette dernière ») et à l'intérieur (« il continuait à fonctionner puissamment en dépit du [colonialisme], en s'adaptant aux conditions qui prévalaient à l'époque du Raj et en développant à maints égards des tendances [*strains*] inédites dans la forme comme dans le contenu ») du circuit de production colonial⁶. Je ne peux pas entièrement cautionner cette insistance sur la vigueur déterminée et sur l'autonomie intégrale, car des exigences historiographiques pratiques ne permettent pas à pareilles cautions de privilégier la conscience subalterne. Pour parer une éventuelle critique qui reprocherait à cette approche son essentialisme, Guha élabore une définition du peuple (c'est-à-dire le lieu de cette essence) qui ne peut être qu'une identité-dans-le-différentiel. Il propose une grille de stratification dynamique décrivant la production sociale coloniale dans son ensemble. Même le troisième groupe sur cette liste, le groupe tampon, pour ainsi dire, entre le peuple et les grands groupes dominants macrostructurels, est défini comme un milieu intermédiaire, ce que Derrida décrit comme un « *antre*⁷ » :

- élite {
1. Groupes étrangers dominants.
 2. Groupes indigènes dominants au niveau de l'Inde dans son ensemble.
 3. Groupes indigènes dominants aux niveaux régional et local.
 4. Les mots « peuple » et « classes subalternes » sont utilisés comme

3. Les publications sont Ranajit Guha (éd.), *Subaltern Studies I et II. Writings on South Asian History and Society*, Oxford, Oxford University Press, 1982-1983, et R. Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi, Oxford University Press, 1983.

4. Voir Edward W. Said, « « Permission to Narrate » - Edward W. Said Writes about the Story of the Palestinians », *London Review of Books*, 16-29 février 1984, n° 6, vol. III, p. 13-17.

5. R. Guha (éd.), *Subaltern Studies I*, op. cit., p. 1.

6. *Ibid.*, p. 4.

7. Voir Jacques Derrida, « La double séance », *De la dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 199-316.

synonymes dans cette note. Les groupes sociaux et les éléments inclus dans cette catégorie représentent *la différence démographique entre la population indienne totale et tous ceux que nous avons décrits comme l'« élite »*.

Considérons le troisième élément de cette liste : *l'autre* de l'indétermination situationnelle que ces historiens consciencieux présupposent, lorsqu'ils se collettent avec la question « Les subalternes peuvent-ils parler ? ». « Prise comme un tout et abstraitement, cette [...] catégorie [...] était *hétérogène* dans sa composition et, grâce au caractère inégal du développement social et économique des régions, *différait d'un lieu à l'autre*. La même classe ou le même élément qui était dominant en un lieu [...] pouvait ailleurs se retrouver parmi les dominés. Ce qui pouvait créer, et créait effectivement, beaucoup d'ambiguïtés et de contradictions dans les attitudes et les alliances, en particulier au sein des couches les plus basses de la petite noblesse [*gentry*] rurale, chez les propriétaires terriens appauvris, les riches paysans et la haute bourgeoisie paysanne [*upper middle class peasants*], qui tous appartenaient, idéalement parlant, à la catégorie du peuple ou des classes subalternes⁸. »

« L'objectif de la recherche » projetée ici est « d'étudier, d'identifier et de mesurer la nature et le degré spécifiques de la déviation par rapport à l'idéal [des] éléments [constituant le point 3], et de la situer historiquement ». « Étudier, identifier, et mesurer le spécifique » : on ne saurait imaginer un programme plus essentialiste et plus taxinomique. Cependant, il y a là à l'œuvre un curieux impératif méthodologique. J'ai fait valoir que, dans la conversation entre Foucault et Deleuze, un vocabulaire post-représentationniste cache un programme essentialiste. Dans les *subaltern studies*, à cause de la violence de l'inscription sociale, disciplinaire et épistémique impérialiste, un projet formulé en des termes essentialistes doit s'engager dans une pratique textuelle radicale des différences. L'objet de l'investigation du groupe, dans le cas présent non pas du peuple en tant que tel, mais de la zone tampon « flottante » de l'élite subalterne régionale, est la *déviation* par rapport à un idéal - le peuple ou les subalternes - qui lui-même est défini comme différence par rapport à l'élite. C'est en direction de cette structure qu'est orientée la recherche - une situation délicate assez différente de la transparence auto-diagnostiquée de l'intellectuel radical du premier monde. Quelle taxinomie peut organiser un tel espace ? Qu'ils le perçoivent eux-mêmes ou non - Guha situe en fait sa définition du « peuple » dans le cadre de la dialectique maître-esclave -, leur texte articule la difficile tâche d'une réécriture des conditions de sa propre impossibilité en conditions de sa possibilité.

« Aux niveaux régional et local, lorsque [les groupes indigènes dominants] [...] appartenaient à des couches sociales hiérarchiquement inférieures à celles des groupes dominants à l'échelle de l'Inde, ils agissaient dans les intérêts de ces derniers et non conformément aux intérêts correspondant véritablement à leur propre être social. » Quand ces écrivains, dans leur langue essentialisante, parlent d'un hiatus entre l'intérêt et l'action dans le groupe intermédiaire, leurs conclusions sont plus proches de Marx que de la naïveté ostentatoire des déclarations de Deleuze sur la question. Guha, comme Marx, parle de l'intérêt sous l'angle de l'être social plutôt que de l'être libidinal. L'imagerie du Nom du Père dans *Le Dix-Huit Brumaire* peut contribuer à mettre en évidence que, sur

8. R. Guha (éd.), *Subaltern Studies I*, op. cit., p. 8 (toutes les italiques, à l'exception de la première série, sont de l'auteur).

le plan de l'action de groupe ou de classe, une « véritable correspondance à l'être propre » est aussi artificielle ou sociale que l'est le patronyme.

Nous avons examiné la situation du groupe intermédiaire désigné au point 3. Pour ce qui est du « vrai » groupe subalterne, dont l'identité consiste en sa différence, il n'y a pas de sujet subalterne irreprésentable qui puisse savoir et parler lui-même : la solution de l'intellectuel n'est pas de se refuser à la représentation. Le problème est que l'itinéraire du sujet n'a pas été tracé de manière à offrir un objet de séduction à l'intellectuel représentant. Dans le vocabulaire un peu dépassé du groupe indien, la question devient : Comment pouvons-nous toucher la conscience [consciousness] des gens, alors même que nous étudions leurs positions politiques ? Avec quelle voix-conscience les subalternes peuvent-ils parler ? Leur projet, après tout, est de réécrire le développement de la conscience de la nation indienne. Aussi surannée que soit sa formulation, la discontinuité planifiée de l'impérialisme distingue clairement ce projet de celui de « faire apparaître la machinerie médicale et judiciaire qui a entouré l'histoire [de Pierre Rivière] ». Foucault a raison de suggérer que « faire voir ce qu'on ne voyait pas, cela peut être se décaler de niveau, s'adresser à un niveau qui jusque-là n'était pas historiquement pertinent, qui n'avait aucune valorisation, ni morale, ni esthétique, ni politique, ni historique ». C'est ce glissement, de l'effort visant à rendre visible le mécanisme à celui visant à faire résonner la voix de l'individu [rendering vocal the individual], l'un et l'autre évitant « une analyse psychologique, psychanalytique ou linguistique » qui ne cesse de poser problème. [...]

1989

Rashheed Araeen

« The Other Story »

→ Rashheed Araeen, « Introduction : When Chickens Come Home to Roost », dans *The Other Story Afro-Asian Artists in Post-War Britain*,

Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9-15

→ Trad. par Jean-François Cornu pour cette édition

Cette histoire est exceptionnelle¹. Jamais elle n'a été contée. Ce n'est pas que personne n'en était capable ; mais elle n'existait que sous forme de fragments, chacun de ces fragments affirmant son existence autonome, détachée du contexte de l'histoire collective. C'est l'histoire des hommes et des femmes qui ont bravé leur « altérité » pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit, afin non seulement de proclamer leurs revendications historiques sur cet espace, mais aussi de remettre en question le cadre qui en définissait les limites et le protégeait. Si je tente de raconter cette histoire, alors que je ne dispose ni du

9. Michel Foucault,

« Entretien sur la prison, le livre et sa méthode » (entretien avec Jean-Jacques Brocheur), *Disc et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 750-751.

1. Note de l'auteur pour la présente édition

A l'ignorance il faut opposer le savoir. Si l'histoire ne contribue qu'à relater et à légitimer un point de vue particulier qui perpétue le suprême d'un groupe humain sur un autre, d'une culture

sur une autre, alors elle n'est pas au service du savoir, mais de l'ignorance. Dans toute l'histoire ont existé des centres métropolitains au sein desquels le savoir destine à l'édification, au progrès et au développement de tous les êtres humains a été non seulement produit, mais largement diffusé. Mais, si une partie de l'humanité est tenue à l'écart de ce développement, au prétexte qu'elle ne saurait être un agent de l'histoire et que sa contribution au savoir n'a pas de place dans l'histoire, alors l'affirmation selon laquelle la connaissance de l'histoire concerne l'humanité tout entière n'a plus lieu d'être. En Grande-Bretagne, comme en Europe continentale et en Amérique du Nord, l'histoire de l'art n'est que l'histoire des chefs-d'œuvre d'artistes blancs. Ce monopole de l'histoire a non seulement produit une histoire de l'art incomplète, en excluant les éléments fondamentaux de l'identité d'une société multiculturelle de l'après-guerre, mais il a également transgressé les fondements égaux de l'histoire dont les buts sont, et doivent être, de représenter la vérité

C'est pourquoi l'exposition « The Other Story » avait pour but de révéler ce qui a été évacué de l'histoire, de poser les bases permettant de produire une véritable histoire de l'art en Grande-Bretagne et au Nord, de créer un modèle de réaction de toute l'histoire de l'art moderne

savoir approprié ni de la discipline suffisante, c'est pour rendre hommage à ce défi. Mes propres efforts d'artiste d'avant-garde (en Occident) ont été fondamentaux dans ma prise de conscience de ces questions ; sans cette lutte, il m'aurait été impossible de reconnaître l'importance de cette histoire. Pourtant, elle n'est pas unique. Il y en a bien d'autres et je crois qu'il est essentiel, pour tenter de retrouver notre place dans l'histoire, « de raconter d'autres histoires qui se démarquent des récits officiels, événementiels ou idéologiques, produits par les institutions du pouvoir² ».

Mon entreprise relève davantage de l'investigation que de la critique, si tant est que l'on puisse les séparer. Toutefois, cette investigation doit tenir compte du changement qui a eu lieu dans le monde depuis la dernière guerre, en particulier l'émigration massive des peuples d'Afrique, d'Asie et des Caraïbes vers les pays occidentaux qui a non seulement bouleversé la carte démographique de l'Europe, mais aussi ébranlé les vieilles structures sociales qui avaient été maintenues par la séparation géographique entre colonisateurs et colonisés. Cette remise en question fait partie intégrante du processus de décolonisation dans le monde entier, avec une expression spécifique dans la métropole.

Il serait erroné de mettre en avant les seuls déterminants sociopolitiques de l'émigration de masse et de ne pas comprendre les objectifs réels des artistes ayant quitté leur pays d'origine pour, tout simplement, réaliser leurs ambitions artistiques à l'étranger. Il nous faut également reconnaître la spécificité de ces ambitions, qui ne sont pas uniquement couronnées par le succès sur le marché, mais par l'entrée de l'artiste dans l'histoire de l'art. C'est cette entrée qui permet à l'artiste de faire l'objet de discussions sérieuses et d'une reconnaissance de son importance historique. Ce à quoi nous sommes ici confrontés, c'est à l'idéologie dominante d'une civilisation impériale pour laquelle la différence raciale ou culturelle du colonisé constitue l'Altérité. Et, bien entendu, l'Autre fait partie de son histoire, pourvu qu'il reste en marge du grand récit.

Serait-il possible d'inscrire l'histoire dont il est question ici dans le grand récit de l'histoire de l'art moderne ? Cela ne donnerait-il pas lieu à une contradiction insoluble ? Une gifle lancée à la figure de la métaphysique hégélienne ? L'histoire de l'art ne continue-t-elle pas d'être écrite selon le cadre historique hégélien qui ne privilégie que le sujet occidental ? Ce privilège n'est-il pas le produit de la soustraction arbitraire d'autres cultures/peuples de la dynamique de la continuité historique ? Peut-être devrais-je éviter d'employer le terme « arbitraire » et faire preuve de plus de profondeur en la matière, mais je ne souhaite pas être amené à accuser Hegel de racisme.

Prenons un bon exemple de la manière dont Hegel observe l'art de l'Inde et l'infériorise en le comparant à l'art grec. Que compare-t-on ? Existe-t-il un discours rationnel capable d'établir avec objectivité un point quelconque de comparaison, au-delà et en dehors de l'historicisation mythique de l'évolution de cultures différentes ? La vision du monde de Hegel soustrait l'Inde à toute dynamique historique car elle permet de consolider la suprématie de la culture occidentale. Par conséquent, l'Inde est « condamnée à toujours demeurer hors de l'histoire, statique, immobile et figée pour l'éternité » car, pour Hegel, « la race hindoue s'est [...] montrée incapable d'appréhender les individus ou les événements comme

les éléments d'une histoire continue, car une certaine objectivité est essentielle à tout traitement historique³».

L'historien de l'art John Ruskin, dont on met souvent en avant les idées socialistes pour corroborer son humanisme, n'hésita pas à rabaisser les autres cultures par des mots durs : « Le lecteur qui, jusqu'ici, ne s'est jamais intéressé au sujet pourrait, cependant, avoir d'emblée quelques difficultés à distinguer le grotesque noble de ces grandes nations du grotesque barbare relevant de la pure sauvagerie, comme en témoignent les œuvres de la nation hindoue et d'autres nations indiennes, ou bien, sous une forme encore plus grossière, celles [...] des îles du Pacifique. [...] À cette fin, je peux mettre en relation l'art grec avec les autres arts sous vos yeux, à l'aide d'exemples faciles à comparer et à retenir. [...] Voici, à droite, [...] un taureau indien, colossal, habilement gravé, que l'on peut considérer comme suffisant à représenter la pire forme d'art de la planète. Raté dans la forme, dépourvu d'âme, d'une excessive richesse extérieure. Nous ne demanderons pas quelle en est la date ; qu'il repose dans l'obscurité éternelle de l'art maléfique, partout et pour toujours. À côté de ce taureau colossal, se trouve un fragment d'une œuvre de Dedale, agrandi à partir d'une pièce de la taille d'un shilling : en observant les deux, vous devriez désormais savoir jusqu'à la fin de vos jours ce que l'art grec signifie⁴. »

Que penser d'une telle affirmation ? Est-ce une diatribe ? « Diatribe » est peut-être fort, mais pouvons-nous considérer que cette opinion est objective ? Sur quoi s'appuie cette « objectivité », sinon sur le pouvoir du discours de son auteur qui ne résulte pas tant d'un argument intellectuel que de la conscience qu'a Ruskin d'appartenir à la classe privilégiée de l'Empire britannique ? Une opinion étayée par les conquêtes militaires et justifiée par la supériorité raciale et culturelle du conquérant peut-elle être objective ? Pareille objectivité ne camoufle-t-elle pas quelque chose qui en révélera les fantasmes impériaux ?

John Ruskin n'est pas un cas isolé, de même que ses idées ne sont pas encore passées de mode. Celles-ci ne sont peut-être pas exprimées aussi ouvertement aujourd'hui qu'il y a cent ans et n'ont pas l'influence qu'elles ont pu avoir alors. Mais il existe encore des préjugés et des attitudes selon lesquels les autres cultures/peuples n'appartiennent pas à l'histoire moderne. Ces préjugés et attitudes sont d'une omniprésence et d'une intrinséance telles que l'existence même des autres dans le monde moderne est considérée comme suspecte. Lorsqu'on évoque la question de la modernité de l'autre, toute la citadelle du modernisme commence à s'écrouler, ensevelissant cette question sous ses débris au nom du nouveau Père, le postmodernisme.

L'ouvrage *A World History of Art*⁵, lauréat du prix Mitchell 1982 - « la récompense la plus prestigieuse dans le domaine de l'histoire de l'art », selon l'éditorialiste du monde sur un pied d'égalité, passe effectivement en revue toutes les cultures du XIX^e siècle. Au début du XX^e siècle, la sculpture africaine/océanienne réapparait, mais seulement lorsqu'il est question de modernisme s'achève avec la fin du divers mouvements et styles, notamment le cubisme. Ensuite, tout ce qui n'est pas européen, tant les peuples que les cultures, disparaît. En ce siècle, seul l'Occident rayonne et le monde entier se reflète dans son image.

3. Cité dans Partha Mukherjee, *Malign and Monstrous: A History of European Reactions to Indian Art*, chap. IV, Oxford, Clarendon Press, 1977.

4. *Ibid.*, chap. V.

5. Hugh Honour et John Fleming, *A World History of Art*, Londres, Macmillan, 1982 ; paru en français sous le titre *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1984.

6. Ernst Gombrich, *The Story of Art*, Oxford, Phaidon, 1950, publié pour la première fois en français en 1962 sous le titre *Histoire de l'art*, trad. J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion.

7. Texte de la quatrième de couverture de *A World History of Art*, op. cit.

Lors de la publication de ce livre en 1982, les éloges ont été presque unanimes, y compris de la part de l'historien Kenneth Clark : « Sans doute l'histoire de l'art la plus complète jamais rédigée. » En effet, contrairement à *l'Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich⁶, qui ne fait que survoler les autres cultures, cet ouvrage « explore tous les champs des arts visuels des quatre coins du monde, tout au long de l'histoire de l'humanité [...]. Les arts de l'Asie, de l'Afrique, des Amériques et des îles du Pacifique, ainsi que de l'Europe sont étudiés chronologiquement⁷. » Malgré toutes ses préférences à représenter « les arts tout au long de l'histoire de l'humanité », l'ouvrage suit un modèle bien établi qui laisse de côté les accomplissements des autres cultures du xx^e siècle au prétexte que les autres peuples appartiennent à des cultures subissant un recul historique. Pour bien comprendre les implications de ce préjugé, il faut retourner, entre autres, à Hegel, pour lequel l'histoire est le récit du progrès des idées dans le processus de changement, où le récit absolu est celui de la civilisation occidentale dont les autres doivent être exclus.

L'histoire de l'art joue un rôle particulier en tant que grand récit, non seulement parce qu'elle est essentielle pour la reconnaissance et la légitimation de l'Art avec un A majuscule, mais parce qu'elle semble être le seul discours (contrairement aux discours de la littérature ou de la science) qui protège le territoire occidental avec une telle rigidité qu'il est presque impossible de trouver une exception à sa règle eurocentrique.

Nous sommes confrontés ici à un discours complexe et ambivalent car, lorsque tombe le masque de son objectivité, ce qui apparaît n'est pas seulement une fausse rationalisation, mais une structure mythique. Cette structure dissimule les contradictions de la société bourgeoise/imériale en invoquant le pouvoir magique de l'artiste moderne (blanc, masculin, individuel, héroïque...). L'ambivalence de ce discours, qui s'exprime en particulier dans sa fascination pour les traditions de l'Autre, ne cache pas sa réaffirmation de la place centrale de l'artiste occidental/blanc dans le paradigme du modernisme⁸.

Peut-être n'y a-t-il ici aucune contradiction. Si l'histoire de l'art constitue une présentation idéologique de la civilisation occidentale, alors il serait logique qu'elle produisît un récit conforme à ses préjugés, à ses fonctions et à ses ambitions. Je ne cherche pas à en dénoncer l'idéologie impériale (et/ou patriarcale). Il serait plus pertinent d'interroger la nature même de ce récit, de révéler le mythe sous-jacent qui enrobe ces contradictions, inhérentes à sa revendication de supériorité objective sur les plans historique et épistémologique.

Afin d'expliquer ce que j'entends par mythe, je cite un récent article d'Abigail Solomon-Godeau :

« Le mythe, comme Roland Barthes en a donné une définition fameuse, n'est rien de plus qu'un discours dépolitisé, conforme à la définition classique de l'idéologie (une falsification ou une mystification des relations sociales et économiques réelles). Mais le discours mythique ne relève pas seulement de la mystification ; il est aussi, et de manière plus importante, un discours producteur de sens, un ensemble de croyances, d'attitudes, d'énonciations, de textes et d'artefacts qui sont eux-mêmes constitutifs de la réalité sociale. Par conséquent, pour examiner le discours mythique, il faut non seulement en décrire les manifestations

8. Voir le catalogue d'exposition *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Pompidou, 1989, et le numéro spécial de la revue *Third Text* (n° 6) - comprenant tous les essais publiés dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 28, été 1989 - , numéro paru à l'occasion de l'exposition, ainsi que le compte rendu critique de cette manifestation, publié par la revue

concrètes, mais aussi se pencher sur ses silences, ses absences, ses omissions. Car ce qui n'est pas dit – l'indicible, le mystifié ou l'occulté – s'attaque toujours aux refoulements, tant historiques que psychologiques⁹ .»

Le mécanisme bien huilé du mythe avait engendré un autre mécanisme du même ordre, celui du système colonial grâce auquel la métropole impériale resta, avec succès, séparée et isolée des habitants des colonies. Mais quand le retour de flammes a commencé à se produire, l'enveloppe du mythe s'est mise à se lézarder. Voici ce que Francis Newton Souza, l'un des pionniers de l'art moderne en Inde, avait à dire de son arrivée à Londres en 1947 : « Je fus stupéfait de voir à quel point la Grande-Bretagne était lugubre. Voilà donc à quoi ressemblait le pays qui, encore quelques années auparavant, régissait un empire englobant près des trois quarts de la planète. Mais il n'y régnait aucune joie. Les gens arboraient un visage sombre au terme d'une longue guerre. Telle était l'ambiance au moment où je débarquais en Angleterre. L'empire avait été perdu ; le parti travailliste était au pouvoir ; de vagues idées socialistes avaient cours ; le plan Marshall était en vigueur, avec son aide américaine à haute dose pour l'Europe¹⁰ .»

L'Europe en ruine après la guerre était confrontée à l'angoisse causée par la mort et les souffrances sans précédent endurées par l'humanité. L'empire n'avait aucun fruit à récolter. Pas la moindre rue pavée d'or. À la place, les villes d'Europe étaient à reconstruire, première étape du processus de démythification de la grandeur impériale et de son humanisme sur lesquels avait été bâti tout l'appareil colonial.

L'administration coloniale avait eu recours à la fois au bâton et à la carotte. On avait créé des écoles selon des modèles éducatifs occidentaux, d'où sortit une bourgeoisie au service de l'empire. Néanmoins, elles firent aussi naître une conscience moderne, une aspiration au changement, au progrès et à la liberté individuelle ; et cette conscience fut essentielle pour les luttes anticoloniales. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup d'artistes d'Afrique, d'Asie et des Caraïbes ayant adopté le cadre du modernisme pour leur pratique artistique se l'attitude anticoloniale de bien des artistes qui leur a permis de « s'approprier » les idées de rébellion et de révolte inhérentes à l'avant-garde. Si l'avant-garde occidentale s'en prenait à la société bourgeoise aisée et déshumanisée, les artistes des colonies dénonçaient l'absence du moindre progrès moderne.

Bien entendu, la situation n'était pas partout la même. Certains lieux étaient dépourvus d'école et les activités traditionnelles n'y étaient même pas autorisées. Pourtant, lorsque les choses ont changé, sont apparus des artistes autodidactes dont les aspirations étaient identiques à celles des artistes auto-écoles des beaux-arts.

Face à la situation qui prévalait, les artistes avaient également une double tâche : composer, d'une part, avec les structures traditionnelles (tribales/féodales) consolidées par le colonialisme et, d'autre part, avec les institutions artistiques supposées modernes, mais, en réalité, extrêmement conservatrices. Les révoltes contre le statu quo furent nombreuses et prirent la forme de divers groupes radicaux et progressistes. Ainsi, en 1943 à Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka), le Groupe 43 (43 Group) fut créé afin de « rassembler des peintres de

⁹ . Abigail Solomon-Godeau, « Going Native », *Art in America*, The Global Issue, juillet 1999

¹⁰ . Cité dans Jag Mohan, *Souza in the Forties*, New Delhi, Dhoomi Mal Gallery, 1983, p. 13.

11. Senake Bandaranayake, «Van Peries (Painting 1930-1968) The Predicament of the Bourgeois Artist in the Societies of the Third World», *Third Text*, n° 2, hiver 1987-1988, p. 90

12. Cité dans K. G. Subramanyam, *Moving Focus: Essays on Indian Art*, New Delhi, Lalit Kala Akademi, 1979, p. 19

talent qui avaient en commun le fait que leur œuvre contredisait fortement les conventions coloniales en vigueur, illustrées par l'académisme importé et orientalisé de la Société des beaux-arts de Ceylan (Ceylon Society of Art)¹¹.»

En Inde, la notion de progrès et le caractère progressiste font débat depuis plus d'un siècle, sans qu'on n'ait encore trouvé de réponse. Il n'a jamais été question de rejeter les traditions, mais de découvrir le moyen de les revivifier selon le « progrès moderne ». C'est Rabindranath Tagore qui a dit : « Tenter dans la crainte de se conformer à une catégorie conventionnelle est un signe d'immatrité. [...] J'incite fermement nos artistes à rejeter violemment toute obligation de produire quelque chose qui puisse être qualifié d'art indien, en fonction des manies d'un monde ancien¹². »

Tout au long de l'histoire, les artistes sont allés de pays en pays en quête de mécènes et se sont souvent retrouvés dans l'un des centres dominants. L'arrivée de Picasso, de Brancusi, de Mondrian à Paris au début du xx^e siècle, par exemple, s'inscrit dans cette tradition. Par conséquent, lorsque les artistes des colonies ont commencé à rejoindre la métropole après la Seconde Guerre mondiale, le phénomène n'avait rien de nouveau. L'indépendance de leur pays avait fait tomber les barrières, tant physiques que psychologiques, qui les avaient empêchés de se rendre dans des lieux où existaient des institutions susceptibles de les soutenir. Le paradoxe ne vient pas de l'expulsion des anciens maîtres coloniaux, mais de l'absence d'institutions modernes dans leur propre pays qui privait ces artistes modernes du soutien dont ils avaient besoin. Il serait évidemment ridicule de négliger d'autres motifs liés aux ambitions individuelles des artistes. Il serait tout aussi difficile de séparer ces ambitions des aspirations, des désirs et des fantasmes refoulés de l'époque coloniale.

Toutefois, il serait erroné de considérer la société britannique comme un pouvoir monolithique obsédé par ses fonctions d'opresseur impérial. Il existait aussi, dans la métropole et dans les colonies, une intelligentsia progressiste dont l'ambivalence à l'égard des « indigènes » se caractérisait par une bonne dose de compassion pour leur situation ; ces intellectuels constituaient même parfois la portion progressiste de la population britannique qui manifestait ouvertement sa sympathie en faveur des mouvements de lutte pour l'indépendance.

N'oublions pas que l'Angleterre a joué un rôle marginal dans les mouvements modernes du xx^e siècle, puisque tous les mouvements importants d'avant la guerre sont nés sur le continent. Londres n'a jamais été un centre artistique international comme Paris. Ce sont cette conscience de la marginalité et l'espoir que Londres allait se transformer en un centre culturel international au sein du Commonwealth indépendant qui suscita l'euphorie chez une partie de la population britannique favorable à l'arrivée en Angleterre d'artistes étrangers.

Au début, ces artistes ont été confrontés à bien des difficultés, semblables à celles rencontrées par tout artiste arrivant dans un lieu ou un pays nouveau. De tels problèmes ont pu être aggravés par le fait que la société dont nous parlons avait un passé impérial et qu'elle était minée par un racisme galopant et sans complexe. À cette époque, on pouvait voir des panneaux indiquant ouvertement « Interdit aux noirs et aux gens de couleur » ; on ne pouvait rien y faire, sinon protester individuellement ou collectivement. Tel était le visage inacceptable

de la société britannique qui a fini par évoluer. Cependant, il serait inexact de n'évoquer que cette forme de racisme pour comprendre la situation des artistes afro-asiatiques en Grande-Bretagne. Cette dernière est davantage définie par cette forme d'ambivalence spécifique dont parle Homi Bhabha¹³. Pareille situation ne dépend pas uniquement des réactions individuelles face à ces artistes, mais aussi de l'attitude des structures institutionnelles de cette société.

Toutefois, on ne peut qu'être stupéfait du soutien et des réactions dont ont bénéficié les artistes afro-asiatiques pendant cette période faste. C'est au milieu des années 1950 qu'ils ont commencé à exposer leurs œuvres ; et, dans bien des cas, le succès est arrivé. L'engouement dont ont joui F. N. Souza et Avinash Chandra au début des années 1960 était devenu si phénoménal que de nombreux artistes anglais ont dû envier leur succès. Rares sont les critiques qui ne leur ont pas consacré des articles. Souza prit tellement conscience de sa position qu'il affirma : « Je gagne plus d'argent avec ma peinture que le Premier ministre avec sa politique¹⁴. »

Malgré tout leur succès, ils demeuraient l'Autre, au sens où leur altérité était constamment convoquée dans toute analyse de leur œuvre. Dans la presse, des titres comme « Semaine orientale », « Vision indienne » ou « Un peintre indien » n'étaient pas rares, mais il se trouvait aussi des critiques pour tenter d'aborder la problématique de l'altérité de manière critique et avec bienveillance, non pas pour exclure ces artistes du discours sur l'art moderne, mais afin de soulever la question des autres traditions culturelles dans leur relation avec le modernisme. W. G. Archer semble bien avoir fait la déclaration la plus importante en la matière : « L'art moderne est-il un cercle fermé, un club privé, une chasse-gardée de l'Europe et des États-Unis ? Les artistes d'autres pays peuvent-ils s'y introduire ? »

« Ce sont les questions que posent le Cubain Wilfredo Lam et le Mexicain Rufino Tamayo. [...] Elles sont aussi posées avec une acuité encore plus forte par les tableaux et les dessins de l'Indien Avinash Chandra [...] [œuvres qui] avec leurs symboles de vie, leurs couleurs vives et ardentes et leur vitalité joyeuse ne peuvent être qu'indiennes, mais au même niveau et de la même manière que l'art de Picasso et de Miró est spécifiquement espagnol. Pourtant, de même que ces pionniers de la peinture moderne appartiennent à un monde unique, un monde qui transcende les frontières nationales, on peut dire que Chandra est plus qu'indien. [...] Dans sa peinture, l'art moderne reçoit l'Inde par injection. De même qu'au niveau international, les idées ont été marquées par l'apport indien de Nehru, nous devons nous attendre à ce qu'un nombre croissant d'artistes d'Inde, d'Amérique du Sud et d'Orient entrent dans le "club privé"¹⁵. »

W. G. Archer n'était pas le seul à avoir conscience du problème et, malgré le succès de certains artistes, beaucoup savaient que quelque chose n'allait pas. Norbert Lynton était de ceux-là :

« Il y a quelques années, paraissait un beau livre bénéficiant d'une publication internationale et intitulé *Art Since 1945* [L'art depuis 1945]. Il est significatif que cet ouvrage, dont l'objet était la présentation de l'art international de notre temps, ait couvert une zone géographique allant, d'est en ouest, de la Pologne et la Yougoslavie aux États-Unis, en laissant de côté purement et simplement

13. Homi K. Bhabha, « The Other Question », *Screen*, vol. 24, n° 6, novembre-décembre 1983.

14. Cité dans Edwin Mullin, Souza Londres, Anthony Blond Ltd., 1962.

15. W. G. Archer, « Pictures from a Wider World », *The Sunday Telegraph*, 15 avril 1962.

tout ce qui se trouve à l'est de Belgrade et à l'ouest de Seattle. Ne tenir aucun compte de la contribution orientale à l'art moderne relève d'une telle ingratitude à l'égard d'un ensemble de civilisations d'où sont issues beaucoup de préoccupations et d'approches propres à l'art moderne que l'on est en droit d'interpréter cette attitude comme un acte de défense à l'encontre d'évolutions qui, si elles devenaient visibles, pourraient minimiser la gloire de pans entiers des réussites artistiques de l'Occident¹⁶. »

Norbert Lynton ne s'intéressait pas particulièrement à « l'art oriental », mais ces propos proviennent du premier paragraphe d'un essai consacré à Iqbal Geoffrey, artiste originaire du Pakistan, très en vogue à l'époque en Grande-Bretagne.

Les préoccupations d'Archer et de Lynton, parmi bien d'autres, n'étaient pas sans fondement. Le succès de ces artistes fut d'une durée si brève qu'à la fin des années 1960, personne ne voulait plus en entendre parler et encore moins en parler. En revanche, beaucoup de jeunes artistes du début des années 1960, anglais et blancs, accaparèrent la scène artistique et entrèrent dans l'histoire de cette époque. Qu'étaient devenus les artistes afro-asiatiques ? Pourquoi aucun d'entre eux n'était-il parvenu à entrer dans l'histoire¹⁷ ?

Il n'est pas exceptionnel qu'un artiste connaisse grandeur et misère. Peu d'artistes peuvent prétendre à un succès durable. Certes, le succès est une chose bien complexe et l'on observe que le seul succès commercial ne suffit pas à entretenir la carrière d'un artiste et que le soutien de l'institution est indispensable pour imposer la place d'un ou d'une artiste dans l'histoire. Faut-il en déduire que les artistes afro-asiatiques n'ont pas reçu le soutien des institutions ? Et, si tel est le cas, pourquoi ?

Bien sûr, Souza, Chandra, Geoffrey, Bowling et Parvez ont quitté Londres dans la seconde moitié des années 1960 pour s'installer à New York. Mais c'est parce qu'ils n'avaient plus de succès en Angleterre qu'ils sont partis. New York les attirait aussi par sa réputation et son prestige. Quoi qu'il en soit, le lieu de résidence d'un artiste ne devrait avoir aucune incidence sur son statut. Tout en ayant vécu la plus grande partie de sa vie en Californie, David Hockney est encore l'un des chouchous de l'establishment britannique. L'expatrié Malcolm Morley a passé la majeure partie de sa vie d'artiste hors de Grande-Bretagne ; il n'en a pas moins reçu le premier prix Turner il y a quelques années. Cela doit bien être parce qu'ils sont *anglais*.

Pourquoi n'en allait-il pas de même pour les artistes afro-asiatiques ? On le comprendra mieux à la lumière des changements qui ont eu lieu après la guerre, non seulement en Grande-Bretagne, mais dans le monde entier. Les détails en sont complexes. C'est pourquoi je dois généraliser et simplifier ces changements pour en expliquer le rapport avec l'apparition d'une situation nouvelle en Grande-Bretagne. Tandis que l'engouement des années 1950 pour le Commonwealth fit qualifier par Denis Bowen l'arrivée des artistes afro-asiatiques de « grand bol d'air frais », le rapprochement effectué par la Grande-Bretagne vers l'Amérique dans les années 1960 a été préjudiciable au statut de ces artistes.

Ayant perdu son empire et son pouvoir économique, il est compréhensible que la Grande-Bretagne ait forgé une nouvelle alliance avec une puissance impériale émergente. Dans les années d'après-guerre, Londres ne fut pas seulement

16. Norbert Lynton, introduction au catalogue d'une exposition des œuvres d'Iqbal Geoffrey, Londres, Alfred Brod Galleries, août 1962.

17. Il est intéressant de souligner que les artistes afro-asiatiques ont été ignorés lorsque Norbert Lynton était directeur des expositions au sein de l'Arts Council dans les années 1970. Son livre *The Story of Modern Art*, paru en 1982, ne mentionne que des artistes européens blancs.

la capitale du Commonwealth; elle devint aussi un important centre artistique qui, au début des années 1960, entretenait des rapports très étroits avec New York, La Mecque du monde de l'art. L'ouverture du marché de l'art new-yorkais aux artistes britanniques fut déterminante pour donner confiance aux artistes de la nouvelle génération qui sortaient des écoles des beaux-arts à cette époque. On peut même dire que, sans cette alliance, l'apparition d'un art nouveau en Grande-Bretagne aurait alors été impensable. Les écoles jouèrent elles-mêmes un rôle capital dans la préparation des artistes qui connurent le succès par la suite. Dès le début de la décennie, il devint courant pour les marchands d'art de sélectionner les artistes lors des expositions de fin d'études. Les expositions organisées dans la première moitié des années 1960 par les artistes de la « New Generation » définirent le ton et l'orientation des changements à venir. Des artistes anglais purent ensuite participer à des expositions à New York et ailleurs. Au même moment, est apparue une nouvelle génération de critiques d'art, d'historiens et d'administrateurs auxquels cette évolution donna encore plus confiance. La Tate Gallery, en particulier, joua un rôle important dans le soutien apporté aux mouvements américains, en négligeant parfois les évolutions britanniques¹⁸.

Il est difficile de mettre en évidence l'existence d'un rapport direct entre la situation britannique et l'utilisation de l'art par l'Amérique (notamment le formalisme de Clement Greenberg) dans la politique de la guerre froide, ou d'une collision entre les deux en ce qui concerne le devenir des artistes afro-asiatiques. Cependant, il ne faut pas oublier que l'objectif de l'impérialisme culturel américain après la guerre n'était pas simplement l'anticommunisme, mais l'affirmation de l'hégémonie culturelle des États-Unis sur le monde. La liberté d'expression dans les pays nouvellement indépendants en a été l'inévitable victime. Il semble que la disparition progressive de l'art afro-asiatique de la scène britannique ne doive rien au hasard, de même qu'elle ne s'explique pas seulement par l'émergence d'un nouveau racisme, qu'illustra le fameux discours d'Enoch Powell en 1968 exigeant le retour dans leur pays d'origine des populations issues du Commonwealth. Il n'est pas fortuit non plus que les artistes britanniques de la fin des années 1960 aient été exclusivement blancs, à tel point qu'aucune galerie d'art d'envergure n'exposa des œuvres autres qu'anglaises, américaines ou, dans une moindre mesure, européennes. C'est pourquoi aucun panorama national ou international de l'art de l'après-guerre en Grande-Bretagne ne cite ou n'inclut le moindre artiste non-européen.

Mais la roue tourne à nouveau, surtout grâce aux luttes antiracistes. La Grande-Bretagne est désormais officiellement reconnue comme une société multiraciale et multiculturelle. Peut-on pratiquer un pluralisme véritable sans retrouver ce que nous avons perdu dans le passé, quelles qu'en soient les raisons? Pouvons-nous encore nous payer le luxe de l'autosatisfaction?

18. Ainsi, la Tate Gallery ne favorisa pas le développement de la sculpture en Grande-Bretagne dans les années 1960.