
**REVUE
D'ÉTUDES
DÉCOLONIALES**



ISSN 2551-5896

n°7

2022

**DOSSIER THÉMATIQUE: COLONIALITÉ ET
ARTS**

*Dossier coordonné par Lîlâ Bisiaux, Camille Khoury, Gabriella Serban et
l'équipe éditoriale de la RED*



Sommaire

INTRODUCTION

LILA BISIAUX

NUMERO THEMATIQUE

**Mise en visibilité des minorités : reproduire les discriminations est-ce les dénoncer ?
Analyse scénographique et dramaturgique d'*Exhibit B* de Brett Bailey**

MARIE ASTIER

Le *Dernier malbar* de Laetitia Boqui-Queni, un théâtre épique décolonial ? - Le *Dernier malbar* of Laetitia Boqui-Queni, an epic decolonial theatre ?

LILA BISIAUX

**Exotisation des masculinités dans les deux premières saisons de la série Narcos :
exploiter un « diamant brut »**

GABRIELLA SERBAN

La Danse Orientale : une construction entre Occident et Orient

CAROLINE ACHOURI

Musées d'empire et bestiaire exotique : parcours des créatures antédiluviennes dans le roman

PAULE FAGGIANELLI-BROCART

Néo-orientalisme féministe : regard critique situé sur La Source des Femmes de Radu Mihaileanu

SAMIA CHARKIOUI

Dossier graphique et plastique

PAUL RUIZ REYES

VARIA



La historia que se repite: *plantación moderna deshumanizante* versus *discursividades teórico-prácticas kilombistas rehumanizantes*

SEBASTIEN LEFEVRE

Enseigner l'Histoire de l'Amérique Latine au Gabon : décentrement pratique et méthodologique

LOUIS FULBERT NGUEMA ONGBWA



Introduction

Lîla Bisiaux (Université Toulouse – Jean Jaurès)

Cette publication rend compte du travail de recherches réalisé pendant le déroulement des séances du séminaire des jeunes chercheur.euse.s du laboratoire LLA-CREATIS intitulé Éprouver/Penser les Arts et la Colonialité (EPAC), impulsé en novembre 2016 à l'initiative de trois doctorantes : Camille Khoury, Gabriella Serban et moi-même. J'ai eu la charge d'écrire cette introduction, et je vais tenter d'y retracer notre démarche, en essayant de relever le défi d'y retranscrire une parole plurielle, parfois chargée de désaccords, et présente d'avance mes excuses pour les limites que la rédaction solitaire implique.

Tout d'abord, il faut peut-être mentionner que ce séminaire avait pour objectif d'instaurer un rapport dialogique entre d'une part, les esthétiques, et d'autre part, les études décoloniales et postcoloniales, et qu'il se fondait sur deux présupposés. Le premier était similaire à celui proposé par Hourya Bentouhami-Molino concernant la spécificité littéraire qui :

[...] ne repose pas seulement sur la capacité à produire des représentations, des calques. Elle procède également à partir d'une cartographie du réel, c'est-à-dire que, telle une carte, telles des projections, elle viendra façonner des imaginaires, à partir desquels il est possible d'arranger la complexité du réel [...].(Bentouhami-Molino, 2015 : p. 114).

Cette définition nous l'étendons à l'art en général, et partons du postulat qu'il était donc susceptible de façonner et de déplacer les imaginaires et les catégories de pensée. Le second présupposé consistait à envisager que, pour être total, le processus décolonial devait être épistémique (Quijano, 2000 : p. 122-151) et philosophique (Dussel, 1975), et non pas uniquement politique et économique. En d'autres termes, il devait être synonyme de justice épistémique et d'égalité des savoirs, déconstruisant le régime hiérarchique imposé par l'Europe. Pour expliciter ce second présupposé, il faut mentionner qu'il provient des études décoloniales, et plus particulièrement du groupe latino-américain Modernité/Colonialité/Décolonialité (M/C/D) et peut-être présenter les apports conceptuels de ce groupe.

Le groupe M/C/D, formé d'intellectuel.le.s de divers champs disciplinaires tels que la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, opère une révision définitionnelle de la modernité qui, dans sa version eurocentrée, se présente comme la possibilité historique de l'émancipation de l'individu, cette émancipation se réalisant au moyen de la réflexivité pensante, de la rationalité du sujet, de la science et de l'accumulation de techniques et de connaissances (Habermas, 2011). Ainsi, la modernité, dans sa version eurocentrée, est synonyme de progrès et repose sur une conception téléologique de l'Histoire. Tout se passe comme si l'Histoire avait une direction, un sens, qu'elle cheminait vers un état d'émancipation individuelle et collective vis-à-vis de toute forme d'hétéronomie ou d'idiosyncrasie, état que l'Europe aurait atteint, ou serait susceptible d'atteindre, servant alors de modèle pour le développement civilisationnel du reste de l'humanité.

Les membres du groupe M/C/D procèdent donc à la révision de cette définition et rétorquent que la modernité n'est pas une étape transitoire dans le temps universel, mais un récit raconté par les intellectuels de la Renaissance et des Lumières (Mignolo, 2003). Pour le dire autrement, ces hommes de lettres, ces philosophes, ces fonctionnaires, tous européens, ont raconté leur propre histoire en prétendant qu'il s'agissait de l'Histoire universelle. La modernité est donc, dans la perspective décoloniale, un récit d'une époque historique, pris en charge par les hommes qui habitent cette époque et qui en dissimulent la localité. Or, cette époque historique, celle où l'Europe, grâce à la colonisation et au commerce triangulaire, connaît un fleurissement économique et culturel, a été rendue possible par une logique que la rhétorique émancipatrice de la modernité dissimule, à savoir la colonialité du pouvoir (Quijano, 1992). Le concept, introduit pour la première fois dans la discussion par Aníbal



Quijano, est à comprendre comme un dispositif épistémique (Quijano, 2007), une matrice qui produit ce que Walter D. Mignolo (2015) nomme la différence coloniale et impériale, à savoir la classification hiérarchisante des êtres humains. Autrement dit, la colonialité du pouvoir renvoie à une normalisation de la classification raciale des êtres (Quijano, 2007). Cette classification s'est historiquement réalisée en fonction des critères de ces hommes de la Renaissance et des Lumières qui ont établi leurs propres caractéristiques culturelles et phénotypiques comme critères universels de classification. La colonialité du pouvoir produit alors une double colonisation temporelle selon Walter D. Mignolo (1995). Il s'agit d'une colonisation temporelle interne à l'Europe, en inventant le Moyen-Âge, ce temps révolu et sombre de l'obscurantisme, et d'une colonisation externe à l'Europe, en qualifiant les populations non européennes de primitives, et en les reléguant dans un temps dépassé. Or, cette colonisation temporelle justifie la colonisation spatiale, l'esclavagisme, et la logique de substituabilité des vies humaines, clé de voûte de l'internationalisation du capitalisme à l'échelle planétaire, offrant à l'Europe une place centrale dans l'échiquier économique mondial à partir du XVI^e siècle. Cette colonisation temporelle est à l'origine de ce qu'Edgardo Landero (2007) appelle la colonialité du savoir, une infériorisation épistémique systématique de ce qui est extérieur à l'Europe. Concrètement, il s'agit de juger les populations non européennes incapables à produire de la pensée, de la connaissance, de l'intelligence, de la culture ou encore de l'esthétique (Mignolo, 2013 : p. 181–190). Ainsi, les divers processus des Indépendances se sont réalisés contre la colonisation, mais pas contre la colonialité du pouvoir et du savoir, et les imaginaires sont toujours travaillés par cette hiérarchisation de la population mondiale (Dussel, 2015). Le tour de force a été de prétendre que cette classification et que cette hiérarchisation étaient essentielles, naturelles, légitimant ainsi la pérennisation et la reproduction d'une violence épistémique dans les divers aspects qu'a pris, et que prend, la modernité/colonialité.

Par ailleurs, si le deuxième présupposé de ce séminaire était majoritairement nourri par nos lectures des ouvrages des membres du groupe M/C/D, son cadre théorique ne s'y limitait pas. En effet, il ne s'agissait ni de négliger l'apport des Subaltern Studies ni des études postcoloniales. Rappelons que si les études décoloniales se centrent sur l'analyse de la modernité depuis l'expérience de la colonisation de l'Amérique latine datant du XVI^e siècle, les études postcoloniales et subalternes s'intéressent particulièrement à l'articulation du processus colonial et de l'émergence d'une nouvelle philosophie européenne universalisant l'homme blanc occidental, à savoir la philosophie des Lumières, au sein d'une aire géographique précise que sont les anciennes colonies britanniques et françaises. De la sorte, nous avions à cœur de n'exclure aucune aire géographique afin d'ouvrir largement ce séminaire aux divers travaux des jeunes chercheur.euse.s du laboratoire. Ensuite, afin de prendre en considération l'articulation de la modernité/colonialité avec le patriarcat, l'instauration du genre et l'hétéronormativité dans ce que María Lugones (2008) nomme la colonialité du genre (Lugones, 2008), ou le patriarcat moderne et colonial, notre cadre théorique comprenait également les apports des féminismes décoloniaux.

L'enjeu du séminaire était triple. Il s'agissait, dans la démarche interdisciplinaire de notre laboratoire, d'inviter tou.te.s celles.ceux qui le souhaitaient à investir leurs diverses spécialités, à savoir le cinéma, les arts de la scène, les arts plastiques, la littérature, ou encore le design, dans cette perspective dialogique entre les formes esthétiques et le cadre théorique précédemment défini. Plus particulièrement, il s'agissait de distinguer des esthétiques, voire des métaesthétiques, reconduisant la modernité/colonialité, et de s'interroger sur les conditions de possibilité d'existence d'esthétiques qui échapperaient à ce paradigme, qui le troubleraient, qui y résisteraient. Bien sûr, l'objectif n'était pas d'opérer une dichotomie simpliste et réductionniste entre bonnes et mauvaises œuvres, celles qui seraient modernes et coloniales d'un côté, et décoloniales d'un autre, dans la mesure où comme le souligne Hourya Bentouhami-Molino « il y a toujours de l'illocalisable, ce qui rend mal aisé et absurde les catégorisations binaires entre écriture impériale et écriture de la résistance » (Bentouhami-Molino, 2015 : p. 115). L'enjeu était davantage d'inviter à une réflexion sur les œuvres et leurs esthétiques à partir d'un nouveau prisme éthico-politique. Enfin, considérant que le discours universitaire comportait ses propres hiérarchies et structures de domination, le dernier enjeu consistait à interroger nos propres outils d'analyse, nos outils conceptuels, ceux que nous avons appris, ceux que nous utilisions quotidiennement dans nos recherches, et ceux que nous transmettions aux étudiant.e.s. Nous voulions que ce séminaire soit l'occasion de passer à la loupe ces outils afin de déterminer s'ils



pouvaient, en eux-mêmes, être modernes et coloniaux, et s'ils étaient susceptibles de biaiser l'étude d'un objet artistique. C'est pourquoi, nous avons invité les participant.e.s à proposer des communications portant tant sur l'analyse d'une œuvre, sans limitation de cadre géographique ou temporel, que sur l'étude d'outils d'analyse ou de méthodologies tirés de leurs champs disciplinaires. Nous avons également invité des artistes, afin de favoriser la recherche en création qui nous semblait particulièrement adaptée au sujet. Dès lors, il s'agissait d'adapter la méthodologie au sujet : dans ce cadre, la recherche en création nous semblait être un outil particulièrement adapté puisqu'elle ne fait pas du. de la chercheur.euse le.la détenteur.trice d'un savoir objectif, mais le.la replace au cœur d'un processus d'expérimentations et permet d'éprouver les concepts théoriques sans pour autant prétendre à l'élaboration d'un savoir fini¹.

Parmi nos nombreuses discussions ayant précédé la création de ce séminaire, nous avons bien évidemment questionné notre légitimité à le fonder, en tant que femmes blanches, peut-être pas bourgeoises au sens économique du terme, mais en tout cas au sens culturel, pour reprendre la terminologie bourdeusienne, en tant qu'universitaires, pensant depuis une institution française. Il s'agissait d'assumer cette triple appartenance, raciale², géographique et académique, afin, tout d'abord, de ne pas prétendre parler depuis une position autre que la nôtre, et ensuite d'avoir conscience que nos concepts, notre pensée, et nos références appartenaient à l'épistémè occidentale, dont nous cherchions précisément à déconstruire l'hégémonie. De ce constat ont émergé deux axes de réflexion, deux interrogations. La première était relative aux limites fondamentales de notre démarche scientifique : pouvions-nous déconstruire les catégories de pensée depuis l'intérieur de la modernité, lieu depuis lequel nous pensions et que nous habitons ? Pouvions-nous, en tant qu'universitaires, mais aussi en tant qu'artistes blanches, réaliser un véritable déplacement épistémique ? Je ne crois pas, à titre personnel, que notre réflexion ait avancé sur ces questionnements durant le déroulement des séances du séminaire, peut-être, parce que la seconde interrogation, née du constat de notre triple appartenance, était trop intense. Cette seconde interrogation était relative au rôle que nous jouions dans la confiscation de la parole et dans la reproduction des mécanismes de domination³. Elle était d'autant plus forte, que notre séminaire a débuté en novembre 2016, soit quelques mois après le camp d'été décolonial organisé par Fania Noël et Sihame Assbague, accusé de communautarisme et de racisme, y compris par l'association SOS racisme, car réservé aux personnes racisées, soit subissant à titre personnel le racisme d'État. La polémique a été virulente, et a donné lieu à des critiques versant dans un racisme immodéré comme lorsque Benoît Rayski a écrit une tribune à l'encontre du camp, intégralement rédigée en « petit nègre »⁴. Le risque et l'inquiétude de réitérer un monopole de la parole au sein du séminaire et de parler au nom ou à la place des personnes concernées était grand, et notre place et légitimité toujours à questionner. C'est pourquoi nous avons établi une charte, non exhaustive, posant les bases de notre déontologie. Il s'agissait d'y rappeler que si nous étudions le lien entre esthétique et colonialité nous ne vivions pas à titre personnel la différence coloniale et qu'alors nous avions de possibles biais qu'il ne s'agissait pas de minimiser et encore moins de nier. Il s'agissait également de poser que nous accordions un regard privilégié à toute proposition de participation d'une personne vivant dans son expérience quotidienne la différence coloniale que ce soit pour faire une intervention, pour participer à l'organisation, aux échanges et/ou pour émettre des critiques quant à nos positionnements et nos méthodes. Enfin, il s'agissait de rappeler que nous nous gardions bien de reconduire un impérialisme épistémique consistant à plaquer des théories du Nord vers le Sud, sans regarder les savoirs créés localement. Cette charte était également l'occasion de rappeler que le

¹ Voir Bruneau, M., Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, PUQ. Voir également Gosselin, P., Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, PUQ.

² Nous entendons par « race » un rapport social, ou le résultat d'un rapport social qui interdit d'en supposer la moindre essentialisation.

³ Voir à ce titre Vergès F. (2019). *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions. Voir aussi Hamrouni, N., Maillé, C. (2019). *Le sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherches féministes*, Les éditions du remue-ménage. Voir encore Masson, S. (2006). *Pour une critique féministe décoloniale*, Antipodes.

⁴ <http://www.atlantico.fr/decryptage/moi-mechant-blanc-demander-pardon-pauvre-noir-souffrant-benoit-rayski-2800981.html>



séminaire était pensé comme un espace d'échange respectueux et constructif où devait être favorisée l'écoute active encouragée par une vigilance collective et d'autorégulation.

Les articles qui figurent dans ce numéro, de Samia Charkioui, de Paule Faggianelli Brocart, de Marie Astier, de Caroline Achouri, de Gabriella Serban, le mien, ainsi que les travaux de Paúl Ruiz Reyes, sont un échantillon des formes artistiques et des communications qui ont été présentées durant les deux ans qu'a duré ce séminaire, et sont représentatifs de la diversité des réflexions et des études qui y ont été menées. Ils montrent que si la colonialité reconduite ou déjouée tant dans les œuvres artistiques que dans les méthodologies de recherche était le point nodal du séminaire, chaque chercheur.euse et artiste s'en est saisi depuis ses propres interrogations et sujets, amenant dans la réflexion collectives des thématiques connexes comme celles de l'ethnocentrisme, de la suprématie culturelle nord-américaine ou encore de l'exotisme. Cette publication est aussi représentative de la diversité des champs disciplinaires et de spécialisation des intervenant.e.s du séminaire. Le.la lecteur.trice y trouvera, tout d'abord, des articles portant sur des œuvres dramatiques : celui de Marie Astier qui étudie la polémique entourant la pièce de Bret Bailey *Exhibit B*, en la comparant au débat suscité par le *Disabled Theater* de Jérôme Bel ; et le mien qui analyse d'un même mouvement *Le Dernier Malbar* de la dramaturge réunionnaise Laëtitia Boqui-Queni et les habitudes de lectures eurocentrées que l'étude collective de cette pièce a permis d'identifier. Ensuite, deux articles sont consacrés au petit et au grand écran. Celui de Samia Charkioui met en lumière la manière dont la déterritorialisation à l'œuvre dans *La Source des femmes* de Radu Milhailean est porteuse d'un projet fictionnel universaliste féministe, relayant un discours néo-orientaliste. Celui de Gabriella Serban analyse, quant à lui, l'ethnocentrisme nord-américain et la narco-masculinité fantasmée et exotisante dans les deux premières saisons de la série télévisée *Narcos*. Paul Ruiz Reyes se penche, en revanche, sur le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus spécifiquement sur le renouvellement de l'exotisme dans la littérature romanesque grâce aux créatures antédiluviennes. Enfin, c'est à la danse orientale que s'intéresse Caroline Achouri et à son ambiguïté entre réification de l'exotisation des corps féminins par le regard colonial, et réappropriation identitaire de l'image orientaliste par les danseuses contemporaines. Pour conclure, cette publication se clôt par un dossier artistique présentant les œuvres picturales de Paúl Ruiz Reyes, artiste invité lors du séminaire.

Bibliographie

- Bentouhami-Molino, H. (2015) *Race, cultures, identités, une approche féministe et postcoloniale*, Presses universitaires de France.
- Bruneau, M., Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, PUQ.
- Dussel, E. (1975). *Liberación latinoamericana y Emmanuel Levinas*, Editorial Bonum.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur, descolonización y transmodernidad*, Akal.
- Gosselin, P., Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, PUQ.
- Habermas, J. (2011). *Le Discours philosophique de la modernité*, Gallimard.
- Hamrouni, N., Maillé, C. (2019). *Le sujet du féminisme est-il blanc? Femmes racisées et recherches féministes*, Les éditions du remue-ménage.
- Lander, E. (2005). Ciencias sociales : saberes coloniales y eurocéntrico, in *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*, 11-41.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y genero. *Tabula Rasa*, 73-102.
- Masson, S. (2006). *Pour une critique féministe décoloniale*, Antipodes.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, University of Michigan Press.



Mignolo, W. (2003). *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Ediciones Akal.

Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, 73, 181–190.

Mignolo, W. (2015). *La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, PIE Peter Lang.

Mignolo, W., Lugones, M., Jiménez Lucena I., [et al.], (2008). *Género y descolonialidad*, Ediciones del Signo.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad, in Hector Bonilla (ed.), *Los Conquistadores*, Tercer Mundo, 493-507.

Quijano, A. (2000). Eurocentrismo y América Latina, in Edgardo Lander (Dir.) *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*, UNESCO-CLASCO.

Quijano, A. (2007). Coloniality and Modernity/ rationality. *Cultural Studies*, 21 / 2-3, 168–178.

Vergès F. (2019). *Un féminisme décolonial*, La fabrique éditions.



Mise en visibilité des minorités : reproduire les discriminations est-ce les dénoncer ? Analyse scénographique et dramaturgique d'*Exhibit B* de Brett Bailey

Marie Astier⁵, chercheuse associée à LLA-CREATIS, Université Toulouse – Jean Jaurès et à EMA de l'Université de Cergy Pontoise et au CNCA de Morlaix.

marieastier@wanadoo.fr

Résumé :

Cet article propose une analyse d'*Exhibit B* et des polémiques qui ont entouré cette exposition-performance du metteur en scène sud-africain blanc Brett Bailey, dans laquelle des performeurs/euses exclusivement noir.e.s composent des tableaux vivants représentant les inégalités raciales en Afrique du Sud. En novembre 2014, lors de la programmation de l'œuvre au Théâtre Gérard Philippe (TGP) de Saint Denis (93200), les membres du Collectif Contre Exhibit B – l'enseignant John Mullen en tête – ont fait circuler une pétition visant à en obtenir la censure. Brett Bailey ayant refusé de s'exprimer publiquement, des personnes comme Fleur Pellerin (ministre de la Culture), Jean Bellorini et José-Manuel Gonçalves (respectivement directeurs du TGP et du 104) ont alors pris en charge la défense de cette proposition artistique. Ces personnalités blanches du monde de la culture ont minimisé la réalité des sentiments qu'*Exhibit B* produisait chez les spectateurs/trices noir.e.s – chez celles et ceux appartenant à la même communauté que les performeurs/euses mis.es en scène par Brett Bailey. Ces interprétations de l'œuvre non conformes aux intentions de l'artiste se sont alors exprimées dans des propos violemment contestataires, dont la forme faisait parfois écran au fond. Le terme « zoo humain » a ainsi focalisé l'attention des médias sur l'aspect exhibitionniste de l'exposition-performance, tout comme celui de « freak show » avait cristallisé, l'année précédente, le débat autour de *Disabled Theater*, spectacle de Jérôme Bel monté en collaboration avec onze comédien.ne.s en situation de handicap mental. Largement performatif, le travail de Brett Bailey requiert qu'une attention particulière soit accordée au dispositif scénographique et dramaturgique mis en place. C'est ce que je propose de faire dans le cadre de cet article, aidée des outils mis en place pour analyser *Disabled Theater* durant mes années de thèse.

Mots-clés :

Performance – minorités – visibilité – discrimination – empowerment - *Exhibit B* - Brett Bailey - *Disabled Theater* - Jérôme Bel.

Abstract

This article is an analysis of *Exhibit B* by Brett Bailey and the controversies surrounding this “exhibition-performance” directed by a white south African man, in which black performers make living paintings that show racial inequalities in South Africa. In November 2004, when the show was played in Théâtre Gérard Philippe in Saint Denis, the members of the “Group Against *Exhibit B*” (led by the teacher John Muller) circulated a petition to censor the work. Since Brett Bailey refused to speak publicly, people like Fleur Pellerin (Minister for culture), Jean Bellorini and José-Manuel

⁵ Marie Astier est docteure en Arts de spectacle, avec une thèse intitulée « présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française ». Elle est également directrice artistique de la Compagnie En Carton (<https://www.compagnieencarton.fr>).



Gonçalvès (theatre directors) defended the artistic proposal. These white personalities from the cultural world minimized the feelings of black spectators of *Exhibit B* – who belong to the same community as the performers directed by Brett Bailey. These interpretations, which departed from the artist's intention, were often violently expressed, and the form sometimes shielded the content. The phrase “human zoo” called media's attention on the exhibitionistic aspect of the performance, just like, the year before, the phrase “freak show” was used in the debate about *Disabled Theater*, a show directed by Jérôme Bel in collaboration with eleven actors with mental disabilities. Brett Bailey's highly performative work demands that we pay close attention to theatrical and scenographic design. This is what I set up to do in this article, drawing on the analytic tools I developed in my PhD dissertation for analysing *Disabled Theater*.

Keywords :

Performance studies – minorities – visibility – discrimination – – empowerment - *Exhibit B* - Brett Bailey - *Disabled Theater* - Jérôme Bel.

Avant-propos

En juillet 2013, lors de la 67^e édition du festival d'Avignon, je suis allée voir *Exhibit B* de Brett Bailey, présenté comme une performance qui renverse le principe des exhibitions coloniales « en construisant des “tableaux vivants” autour d'acteurs immobiles et silencieux qui nous regardent droit dans les yeux⁶ ». Je suis ressortie en larmes de l'Église des Célestins, incapable de parler et encore moins d'intellectualiser ce que je venais de voir. En novembre 2014, la programmation d'*Exhibit B* au Théâtre Gérard Philippe de Saint Denis a suscité des débats enflammés. Une pétition visant à l'interdire au motif qu'il s'agissait là d'un spectacle raciste, circulait et rassemblait de jour en jour de plus en plus de signatures. Cette controverse m'a profondément bouleversée. Avais-je, un an plus tôt et en toute bonne foi, cautionné un spectacle raciste ? À cette époque, je venais de commencer ma thèse sur « présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française » et la controverse autour d'*Exhibit B* n'était pas sans écho avec celle qui avait accompagné la programmation de *Disabled Theater*, spectacle de Jérôme Bel, mettant en scène « les acteurs du Theater HORA [...] pour la plupart atteints du syndrome de Down, plus couramment appelé trisomie 21 » qui « sur le plateau nu, [...] n'interprètent rien d'autre qu'eux-mêmes⁷ ». Leurs détracteurs mettaient en avant l'asymétrie – voire la domination – que représente pour un valide le fait de diriger des handicapés mentaux et pour un Blanc celui de mettre en scène des Noirs. Ils insistaient sur la dimension réifiante de leurs propositions artistiques, qui réduisaient les comédiens à leur couleur de peau ou leur handicap et les empêchaient d'exister en tant qu'individus ou sujets. C'est ainsi qu'en 2017 j'ai accepté la proposition de Lilâ Bisiaux et Gabriella Serban d'intervenir dans leur séminaire jeunes chercheur.e.s LLA-CREATIS « éprouver/penser les arts et la colonialité », bien que n'étant pas spécialiste de ce champ d'études. J'avais l'intuition que les outils mis en place pour analyser *Disabled Theater* pourraient apporter un nouvel éclairage sur *Exhibit B* dans la mesure où derrière les polémiques déclenchées par ces deux spectacles se cachait la même question : celle de la mise en visibilité des minorités.

C'est un fait que les personnes « issues de la diversité » – qu'elles soient noires ou en situation de handicap – sont fort peu présentes sur nos scènes contemporaines françaises. Pour autant leur offrir un espace de visibilité, à travers le spectacle vivant, sans se poser la question des modalités de cette mise en visibilité est tout aussi problématique. Reproduire les discriminations dont certaines minorités ont été – et sont parfois encore – victimes, cela suffit-il à les dénoncer ? Le théâtre peut-il être le relais du regard ethnographique ou médical qui a pu se poser – et se pose encore – sur des personnes noires ou

⁶ Programme de la 67^e édition du Festival d'Avignon, p. 25.

⁷ Programme de la 66^e édition du Festival d'Avignon, p. 48.



en situation de handicap ? N'est-il pas plutôt le lieu et le vecteur d'un autre regard et d'un nouveau partage du sensible⁸ ?

Interroger le rapport de domination à travers la mise en visibilité de la personne dominée, analyse des jeux de regards

La nécessité d'une mise en visibilité comme postulat de départ

Pas plus que Jérôme Bel ne cache le fait que *Disabled Theater* a pour vocation de montrer des handicapés mentaux, Brett Bailey ne dissimule pas qu'*Exhibit B* exhibe des Noirs. Le dispositif muséal est ostensiblement assumé. Figés comme des statues ou des sculptures, les acteurs-performeurs – tous noirs – sont placés sur des promontoires fortement éclairés, au pied desquels sont installés des cartels décrivant chacune des douze œuvres de ce qui se présente comme une « exposition performance⁹ ». Mis en position de visiteur de musée, chaque spectateur est ainsi invité à observer, aussi longtemps qu'il le souhaite, le corps empaillé de Soliman, esclave nigérian et brillant mathématicien de la cour d'Autriche, des collecteurs de caoutchouc congolais mutilés sur ordre du roi Belge Léopold II, des Héréros de Namibie massacrés par les colonisateurs allemands (entonnant, en boucle et *a capella*, un chant traditionnel), une femme Sud-Africaine victime de l'Apartheid, un migrant renvoyé en charter dans son pays d'origine... Par le simple fait de se trouver face à des hommes noirs tenus à distance voire mis en cage, les spectateurs de cette exposition-performance du XXI^e siècle se retrouvent dans une posture fort semblable à celles des visiteurs (blancs) des zoos humains des expositions universelles du XIX^e siècle. Pourtant, le fait que les tableaux d'*Exhibit B* se réfèrent à des événements des XIX^e (abus des colonisateurs), XX^e (apartheid) et XXI^e (migrant renvoyé aux frontières) siècles signale au public qu'il s'agit moins d'observer des Noirs que de voir comment le passé colonial des civilisations occidentales conditionne les rapports que les pays développés entretiennent aujourd'hui avec les pays en voie de développement, et souligne la continuité des rapports de domination que l'on pourrait qualifier de postcoloniaux ou néocoloniaux. « *Exhibit* » peut être traduit par « exhiber » mais également par « pièce à conviction ». Au-delà d'un simple dispositif de monstration de « spécimens », le titre de l'œuvre renvoie à un caractère judiciaire qui l'inscrirait dans la lignée du théâtre politique documentaire tel que fondé par Piscator et Weiss. Mais que dire du « *B* » accolé à « *Exhibit* » ? Indique-t-il qu'il s'agit là de la version B de l'histoire (néo)coloniale dont on ne connaît que la version A ? Serions-nous invités à décentrer notre point de vue pour adapter celui des dominés plutôt que celui des dominants ?

Un dispositif dramaturgique fondé sur le silence et le renvoi des regards

Avant d'entrer dans la salle d'exposition proprement dite, les spectateurs sont convoqués par petits groupes dans une sorte d'antichambre, dans laquelle ils attendent que soit appelé le numéro qui leur a été attribué. On en profite pour les exhorter à faire la visite en silence et pour les inciter à prendre leur temps, à ne pas hésiter à s'attarder devant chacune des douze stations dont elle est composée. Ils peuvent alors interpréter cette introduction comme une sorte de reconstitution historique de la manière dont se déroulaient les visites des zoos humains des Expositions universelles (comme ce fut mon cas). En réalité, cette entrée au compte-gouttes dans une salle où le nombre de visiteurs est limité à vingt-cinq est indispensable au face-à-face entre l'œuvre et le spectateur. Avec *Exhibit B*, Brett Bailey propose aux spectateurs non pas d'assister à une représentation, mais plutôt de vivre l'expérience d'une confrontation. Les performeurs engagés par Brett Bailey regardent dans les yeux chaque personne qui les observe. Toute la dramaturgie d'*Exhibit B* repose sur cet échange et même ce renversement des regards auquel assistent de prétendus gardiens de musée.

Ces regards braqués sur le spectateur, ce silence qu'on lui impose sont profondément politiques : ils questionnent la responsabilité, non seulement individuelle, mais également collective et étatique. Ils

⁸ Rancière Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

⁹ Selon la terminologie adoptée à Avignon, au 104 et au Théâtre Gérard Philipe.



empêchent d'oublier qu'on s'est constitué comme regardeur passif de ce spectacle de domination d'un peuple par un autre.¹⁰

Certaines photographies de l'exposition-performance peuvent donner l'impression que les performeurs ne sont que des objets offerts aux regards du public alors que la visite de l'exposition permet de les appréhender comme des sujets regardants. Cela pourrait contribuer à expliquer pourquoi Emmanuelle Bouchez – journaliste pour *Télérama* qui a visité l'exposition – qualifie *Exhibit B* de « procès de la colonisation perpétrée par l'Occident sur le continent africain¹¹ » quand John Mullen – enseignant qui voulait interdire *Exhibit B* à partir des images qu'il en avait vues – parle d'« une exposition qui met en scène des figurants noirs dans des positions dégradantes¹² ». Mais peut-être que pour John Mullen, comme pour la plupart des détracteurs d'*Exhibit B*, cette composante performative de l'exposition ne suffit pas à contrecarrer le caractère réifiant du dispositif. *Exhibit B* est un spectacle sur la colonisation à destination des Blancs. C'est surtout ce manque d'*empowerment* qui a été reproché au metteur en scène.

Des discours tenus *sur* et non pas *avec* les minorités : la question de l'empowerment

Un dispositif global occidental-centré

Dans ses chroniques en ligne consacrées à *Exhibit B*, la performeuse afro-féministe Selina Thompson remarque que, en tant « personnes issues de la diversité » et plus précisément en tant que femme noire, elle était en minorité parmi les spectateurs :

Si cela vous intéresse, la composition ethnique du public le jour où j'y suis allée : moi et un autre homme noir, une famille asiatique (mère, père et enfant) et tous les autres étaient blancs. C'est le public habituel des manifestations culturelles à Édimbourg. Peut-être légèrement plus diversifié que d'habitude pour un public composé de 20 spectateurs¹³.

Consciente du fait que les personnes noires sont sous-représentées dans le monde de la culture, elle ne s'attarde pas outre mesure sur le peu de spectateurs noirs venus voir l'exposition-performance de Brett Bailey. Elle regrette simplement que si la proposition artistique prétend interroger les rapports de dominations entre Blancs et Noirs, ceux-ci sont en réalité toujours présents. Compte tenu de la composition du public et de celle des performeurs, des Blancs regardent des Noirs. Et ce, dans le « lieu de culture blanche » que représente la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg.

Nous entrons dans une salle d'attente. Il y a des chaises, sur lesquelles nous nous asseyons. L'artiste en moi adore cette théâtralité [...] MAIS ce qui est important ici, c'est ce que vous voyez. C'est, une fois de plus, la richesse et la tradition. Nous sommes entourés d'images de vieux hommes blancs. D'énormes portraits, accrochés où que vous regardiez. Vous voyez leurs profils. Ils sont peints à l'huile. Ces hommes ont choisi l'image qu'ils voulaient qu'on garde d'eux, et on se souvient d'eux comme des êtres humains. Des êtres humains puissants, entourés de livres, d'horloges, de manuscrits – signes d'intelligences, de dignité. Tandis que nous montions les escaliers, sur le tapis rouge, ils nous regardaient¹⁴.

¹⁰ Alice Carré, « Exhibit B. : l'impensé colonial », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2014-2015, mis à jour le 01/03/2016, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3125>.

¹¹ Emmanuelle Bouchez, « "Exhibit B", histoire d'une exposition anticoloniale taxée de racisme », publié le 26/11/2014 dans *Télérama* : <http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php>

¹² John Mullen, « Exhibit B au 104, une exposition raciste ? Créer un zoo humain, ce n'est pas de l'art » publié le 13/10/2014 dans *L'Obs* : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1249356-exhibit-b-au-104-une-exposition-raciste-creer-un-zoo-humain-ce-n-est-pas-de-l-art.html>

¹³ « If you are interested, the ethnic breakdown of the audience on the day I go – me and one other black man, an asian family (mother, father, child) and everybody else is white. This is standard Edinburgh fare. Perhaps slightly more diverse than usual for an audience of about 20 », Selina Thompson, « Exhibit B », publié sur son blog le 12/08/2014 : <http://selinathompson.co.uk/exhibit-b/>

¹⁴ « We enter a waiting space. There are chairs, which we sit in. The artist in me loves the theatricality of this [...] BUT what is important here, is what you see. It's that wealth and tradition again. We are surrounded by images, of old white men. Massive portraits, hung everywhere you look. We see their profiles. They are painted in oils. These men have chosen how they will be remembered, and they have been remembered as human beings.



À Édimbourg, le jeu de regards entre les hommes peints sur les tableaux accrochés dans l'antichambre de l'exposition-performance et dans l'escalier y menant et les spectateurs venus la voir a manifestement échappé à Brett Bailey. La distribution de numéros afin d'établir un ordre d'entrée en salle et les incitations au silence durant la visite ont alors été vécues comme faisant partie d'un protocole culturel intimidant, et non comme une nécessité pour la dramaturgie du spectacle. La réaction de Selina Thompson au sas d'entrée met en exergue un présupposé valable pour l'ensemble du dispositif : il a été pensé à partir d'un point de vue occidental. *Exhibit B* s'adresse avant tout à des Blancs refoulant un passé colonial que les Noirs – dont les ancêtres ont en été victimes – peuvent difficilement oublier. Les spectateurs afrodescendants, parmi lesquels des habitants de Saint Denis ou du XIX^e arrondissement de Paris, n'ont pas été considérés comme public potentiel. Contrairement à ce qui s'était passé au Festival d'Avignon, la programmation d'*Exhibit B* au 104 et au TGP a provoqué de nombreuses réactions de la part de militants antiracistes, dans la mesure où il s'agit de deux institutions culturelles dont les publics sont majoritairement blancs dans une ville ou un quartier dont la population est majoritairement non blanche.

La parole des performeurs exclus du dispositif artistique au sens strict

Dans les polémiques autour d'*Exhibit B*, il n'est pas tellement reproché au Blanc Brett Bailey d'avoir mis en scène des performeurs noirs, mais d'avoir, par le biais de sa proposition artistique, tenu un discours *sur* et non *avec* les Noirs. Brett Bailey s'est ainsi vu accusé d'utiliser, voire de manipuler, des acteurs qu'il réduisait à l'état d'objet :

L'œuvre utilise des corps noirs esthétisés, silencieux, dénudés, immobiles, et éclairés de façon décorative, afin de permettre à un Blanc de parler aux Blancs de leurs sentiments sur le racisme. Les spectateurs sont invités à regarder les Noirs, captifs, droits dans les yeux, pour vivre un frisson de peur et de culpabilité. En revanche, l'opinion des populations multiethniques dans les quartiers des alentours n'a pas été demandée¹⁵.

Dans cet article polémique contre *Exhibit B*, publié le 13 novembre 2014 dans *L'Obs*, John Mullen souligne l'ambiguïté de la position de Brett Bailey, qui organise des *cast* locaux¹⁶ sans pour autant intégrer la parole de ces performeurs à la proposition artistique. Il s'insurge contre ce statut d'objets, utilisés comme bon lui semble par le metteur en scène, et milite pour que le dispositif artistique d'*Exhibit B* soit intégré au dispositif plus large de l'organisation de la cité.

D'aucuns défendent Brett Bailey en disant qu'il a de bonnes intentions, qu'elles ne sont pas racistes. Ce n'est pas suffisant ! Pour comprendre le sens d'une action artistique, il faut prendre en compte son contexte et son public. Exhiber des Noirs en cage, en région parisienne, pour faire réfléchir la population multiethnique sur le racisme, c'est pire que ridicule¹⁷ !

Il n'est pas tout à fait vrai que Brett Bailey ne donne pas la parole aux performeurs. À la fin de l'exposition-performance, le spectateur passe par un sas de sortie où sont exposés des portraits de tous les performeurs accompagnés de témoignages. Tout se passe comme si Brett Bailey voulait précisément se protéger de l'accusation d'avoir manipulé les personnes qu'il recrute dans chaque ville. Ces derniers sont non seulement formés à l'art de la performance et payés comme artistes, mais ils sont parfaitement conscients des enjeux du spectacle et d'accord pour y participer. Ils sont, au sens propre comme au sens figuré, des artistes engagés. Pourtant, tout comme le sas d'entrée, ce sas de sortie a été extrêmement mal reçu par quelqu'un comme Selina Thompson :

Nous avons traversé deux salles avant de sortir. La première est remplie de petites plaques de chaque performer, expliquant pourquoi ils ont choisi de participer au travail. Je déteste ça. On dirait l'équivalent artistique de quelqu'un affirmant qu'il ne peut pas être raciste puisqu'il a des amis noirs. Cela nie également le fait qu'ils sont utilisés comme de simples corps dans le travail. Ils restent immobiles. Ils ne disent rien.

Powerful human beings, surrounded by books, clocks, scrolls – signifiers of intelligence, dignity. As we walk up the stairs, up the red carpet, that is who watches over us. », *ibid*.

¹⁵ John Mullen, *op. cit.*

¹⁶ En dehors de ceux du tableau représentant des Hereros de Namibie massacrés par les colonisateurs allemands, tableau reposant en grand partie sur le chant traditionnel a capella, tous les performers sont recrutés dans chacune des villes où l'exposition performance est présentée.

¹⁷ John Mullen, *op. cit.*



Leurs mots et leurs pensées sont exclus du travail, de telle sorte que Brett Bailey peut exorciser n'importe quel démon, c'est contre ça qu'il lutte¹⁸.

Compte tenu de la forme de sa proposition artistique, Brett Bailey est dans une situation extrêmement délicate. Ces panneaux explicatifs semblent absolument nécessaires pour lever toute ambiguïté sur sa position éthique, mais ils sonnent aussi comme un aveu du fait que la proposition artistique ne se suffit pas à elle-même. Non seulement les performeurs d'*Exhibit B* ne font pas entendre leur voix dans le cadre de l'exposition-performance (en dehors du chant et du sas de sortie), mais les discours autour de la proposition artistique de Brett Bailey ont été médiatiquement monopolisés par les intellectuels blancs du monde de la culture ayant vu l'œuvre, tandis que les manifestants non blancs exprimant, aux portes du TGP, leur réprobation d'une performance à laquelle ils ne voulaient pas assister ont été sévèrement réprimés par la police.

De là à dire qu'un certain racisme systémique se manifeste dans la réception d'une exposition-performance présentée comme antiraciste, il n'y a qu'un pas... Alors que les institutions blanches ne pensent pas les Noirs comme faisant partie de son public, Maxime Cervulle qualifie ces opposants de « public oppositionnel », en référence à la notion de « regard oppositionnel » que la militante afro-féministe bell hooks utilise pour réhabiliter le droit de regard – critique – des spectatrices noires, exclues du public implicite de la culture visuelle prédominante. Il rappelle que « le choix explicite de refuser de voir une œuvre constitue en soi une forme de réception¹⁹ ». Internet devient alors un espace de paroles alternatif, où s'énoncent certains enjeux majeurs du débat autour d'*Exhibit B*, absents des écrits imprimés accaparés par la classe moyenne blanche. Puisque Selina Thompson revendique le fait de parler depuis le point de vue d'une jeune artiste noire, un grand nombre de jeunes femmes noires ont réagi à son article²⁰.

Un autre dispositif pour un autre discours

Certes, les critiques contre *Exhibit B* ont été violentes et la reformulation des demandes des militants les ont parfois fait paraître démesurées (les médias ont beaucoup parlé de « censure » quand la majorité demandait la « déprogrammation »). Elles méritent pourtant d'être entendues, y compris du « monde de la culture », dans la mesure où elles incitent à s'interroger sur d'autres modalités possibles de mise en visibilité des personnes noires. Les détracteurs d'*Exhibit B* reprochent à Brett Bailey d'avoir construit toute sa proposition artistique sur le vieux couple culpabilisation/victimisation.

Pendant une heure [Brett Bailey] nous a parlé de la genèse de sa démarche - lui petit enfant blanc d'Afrique du Sud élevé dans la négation du peuple noir : fondement du régime de l'Apartheid. Je lui ai dit en personne, face à face, la grande colère que je ressentais (et ressens) après sa présentation. En tant que femme, noire, mère, je refuse cette interprétation qui confond le noir et la victime, qui "essentialise" le noir dans la

¹⁸ « We go through two rooms before we leave. The first is filled with little plaques from each of the performers, explaining why they chose to be in the work. I hate it. It feels like the artistic equivalent of somebody saying they can't be racist because they have a black friend. It also negates the fact that they are used simply as bodies within the work. They stand still. Say nothing. Their words and thoughts are excluded from the work, so that Brett Bailey can exorcise whatever demon it is that he is battling. », Selina Thompson, op. cit.

¹⁹ Maxime Cervulle, « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », *Études de communication* [En ligne], 48 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017. URL : <http://journals.openedition.org/edc/6775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.6775>

²⁰ « Laura on September 30, 2014 at 11:26 am said: Thank you for this article Selina. I am currently studying Exhibit B and the public's reaction and I found this article the most useful and eye-opening of all. I struggled to find any publication or review of the Edinburgh exhibit not written by a White journalist. I will be thoroughly honest and say my ignorance initially made me wonder why such would be taken to ban this at the Barbican. I feel very shocked at myself, and I thank you for opening my eyes. », *ibid.* (« Merci pour cet article Selina. Je travaille actuellement sur Exhibit B et sur la réaction de public et je trouve que cet article est le plus utile et le plus éclairant de tous. Je me suis battue pour trouver une publication ou un compte rendu de l'exposition à Édimbourg qui ne soit pas écrite par un journaliste blanc. Je vais être profondément honnête et dire que mon ignorance m'avait initialement fait me demander pourquoi de telles mesures devraient être prise pour l'interdire au Festival de Barbican. Je suis moi-même très choquée et je te remercie de m'avoir ouvert les yeux » : notre traduction)



figure de victime. En tant que parent, je refuse que mon fils voie cette installation, lui qui a parfois du mal à croire que ce n'est pas une malédiction d'être noir²¹.

Contrairement à ce que son titre pouvait suggérer, *Exhibit B* ne propose pas une version B d'une histoire (néo)coloniale dont on ne connaît que la version A. La façon dont sont représentées les personnes noires conforte les personnes blanches dans la représentation qu'elles en ont, au lieu de les inciter à changer de regards et d'attitudes vis-à-vis d'elles. Chacun est cantonné à la place qu'il est (pré)supposé occuper. Le problème n'est pas que des propositions artistiques comme *Exhibit B* soient programmées dans des grandes institutions culturelles où, compte tenu de leur forme esthétique, elles ont effectivement leur place. Le problème réside dans l'exclusivité de cette programmation. La mise en visibilité des personnes minoritaires, discriminées et dominées qu'elles proposent n'est pas contrebalancée par d'autres œuvres, donnant clairement la parole à ces personnes, pour que les spectateurs – blancs et noirs – aient accès à leur point de vue sur le monde et sur les événements dans lesquels elles sont impliquées.

Conclusion

Pour dénier toute légitimité artistique²² aux propositions de Brett Bailey et de Jérôme Bel, les détracteurs d'*Exhibit B* et de *Disabled Theater* ont employé des termes comme « zoo humain » ou « *freak show* » qui ont focalisé l'attention des médias, au détriment d'une analyse précise des dispositifs dramaturgiques et scénographiques mis en place. Celle-ci permet pourtant de se rendre compte que ces productions s'adressent davantage aux « dominants » qu'aux « dominés ». En leur montrant des tableaux mettant en scène les horreurs commises par leurs ancêtres et par leurs contemporains sur des Noirs, Brett Bailey incite les Blancs à affronter leur passé colonial et ses conséquences actuelles. En leur présentant des comédiens en situation de handicap mental qui ne jouent aucun autre rôle que le leur, Jérôme Bel oblige les valides à regarder ceux qu'ils évitent au quotidien. En ce que d'une part le point de vue d'éventuels spectateurs noirs ou handicapés n'a pas été pris en compte au cours du processus de création de ces œuvres et que, d'autre part, elles ne donnent pas véritablement la parole aux performeurs noirs et en situation de handicap mental afin qu'ils expriment leur point de vue sur leur situation, aucune des deux propositions ne proposent un nouveau « partage du sensible », pour reprendre la formule du philosophe Jacques Rancière. Au-delà d'une simple prise de conscience citoyenne des questions liées à la race et au handicap, les débats suscités par *Exhibit B* et *Disabled Theater* peuvent être entendus comme un véritable appel à l'émergence d'autres formes artistiques, dans un champ encore largement sous-exploré à l'heure actuelle.

Webographie

Bams, Virginie Despentès, Sylvain George, Stéphane Gérard, Imhotep, Elisabeth Lebovici, Oceanrosemarie, Olivier Neveux, Valérie Osouf, Zahia Rahmani, Eyal Sivan. (11/12/2014). « *Exhibit B*, oui à la liberté d'expression des artistes, et à celle des manifestants », Libération : https://www.liberation.fr/debats/2014/12/11/exhibit-b-oui-a-la-liberte-d-expression-des-artistes-et-a-celle-des-manifestants_1161362/

Bouchez, E. (26/11/2014). « *Exhibit B*, histoire d'une exposition anticoloniale taxée de racisme », dans Télérama : <http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php>

Carré, A. (Mis en ligne le 01/11/2014) « *Exhibit B* : l'impensé colonial », *Agôn* [En ligne], Critiques, consulté le 30 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3125>

²¹ Collectif contre Exhibit B, Communiqué de presse 21 novembre 2014, « La campagne contre Exhibit B dépasse les 17 000 signatures et appelle à un rassemblement “pour exprimer notre indignation et notre colère” » : <http://johnmullenagen.blogspot.fr/2014/11/exhibitb-contreexhibitb-communique-de.html>

²² « Un zoo humain ce n'est pas de l'art », « que Brett Bailey expose dans son jardin », écrit John Mullen dans *L'Obs*, *op. cit.*



Châtelet, C. (Mis en ligne le 22/08/2013). « *Exhibit B*, conception et mise en scène de Brett Bailey », *Agôn* [En ligne], Critiques, consulté le 30 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2709> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2709>

Cervulle, M. (mis en ligne le 01/06/2017). « Exposer le racisme. *Exhibit B* et le public oppositionnel », *Études de communication* [En ligne], 48 | 2017. URL : <http://journals.openedition.org/edc/6775> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.6775>

Collectif contre *Exhibit B*. (21/11/2014). Communiqué de presse : « La campagne contre *Exhibit B* dépasse les 17 000 signatures et appelle à un rassemblement “pour exprimer notre indignation et notre colère” » : <http://johnmullenagen.blogspot.fr/2014/11/exhibitb-contreexhibitb-communique-de.html>

Communiqué de Bellorini, J. et Gonçalves, J-M. (18/11/2014). « *Exhibit B* : le débat oui, la censure, non ! » : <http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/exhibit-b-le-debat-oui-la-censure-non-exhibit-b>

Communiqué de la LDH, de la Licra et du Mrap. (21/11/2014). « *Exhibit B* : un spectacle qui ne doit pas être interdit ou annulé ! » : <http://ancien.mrap.fr/exhibit-b-un-spectacle-qui-ne-doit-pas-etre-interdit-ou-annule>

Dione, J. (11/10/2014). « *Exhibit B* : a personal response » publié sur le site « The Big Idea » : <https://www.thebigidea.nz/news/whats-on-show-reviews/2014/oct/148888-exhibit-b-a-personal-response>

Mullen, J. (13/10/2014). « *Exhibit B* au 104, une exposition raciste ? Créer un zoo humain, ce n'est pas de l'art », *L'Obs* : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1249356-exhibit-b-au-104-une-exposition-raciste-creer-un-zoo-humain-ce-n-est-pas-de-l-art.html>

Thompson, S. (12/08/2014). « *Exhibit B* ». Publié sur le blog : <http://selinathompson.co.uk/exhibit-b/>, <https://selinathompson.wordpress.com/2014/08/12/exhibit-b/>



Le *Dernier malbar* de Laetitia Boqui-Queni, un théâtre épique décolonial ? - Le *Dernier malbar* of Laetitia Boqui-Queni, an epic decolonial theatre ?

Bisiaux Lîlâ (Université Toulouse Jean Jaurès)

Résumé : Cet article poursuit un double objectif. Tout d'abord, il s'agit d'instaurer un dialogisme entre études décoloniales et études théâtrales pour analyser *Le Dernier malbar* de la dramaturge réunionnaise Laëtitia Boqui-Queni. Ce dialogisme est à-même d'étudier la manière dont cette pièce réalise un déplacement épistémique, remettant en perspective critique les imaginaires coloniaux et patriarcaux. Ensuite, cet article interroge les habitudes de lecture, les outils et concepts maniés par les études théâtrales en France, dans ce qu'ils ont de potentiellement colonial. Plus spécifiquement, partant de l'expérience de réception d'étudiant.e.s et de chercheur.euse.s français.es pour qui *Le Dernier malbar* était une pièce épique, cet article se demande si l'assimilation de la pièce de Laëtitia Boqui-Queni au théâtre épique ne relève pas d'un eurocentrisme faisant achopper l'analyse.

Mots-clés : Études théâtrales- Théâtre épique- Modernité/colonialité- Études décoloniales- Études postcoloniales- Laetitia Boqui-Queni – Théâtre réunionnais- Marxisme- Transmoderne

Abstract : This article pursues a double objective. First of all, it is a question of establishing a dialogism between decolonial studies and theatrical studies to analyze *The Last malbar* of the Reunionese playwright Laëtitia Boqui-Queni. This dialogism is able to study the way in which this piece achieves an epistemic displacement, putting colonial and patriarchal imaginaries into critical perspective. Then, this article questions the reading habits, tools and concepts handled by theater studies in France, in what they have of colonial potential. More specifically, starting from the reception experience of French students and researchers for whom *The Last malbar* was an epic play, this article asks whether the assimilation of the theatre of Laëtitia Boqui- Queni to epic theatre does not stem from a Eurocentrism that stumbles the analysis.

Keywords: Theatrical studies- Epic theater- Modernity / coloniality- Decolonial studies- Postcolonial studies- Laetitia Boqui-Queni - Réunionese theater- Marxism- Transmodern

Propos introductifs

Cet article naît de la rencontre, en 2016, de Laëtitia Boqui-Queni, lors d'un atelier sur les pratiques artistiques décoloniales auquel nous participions toutes deux, durant l'école d'été Europhilosophie organisée à l'université Toulouse - Jean Jaurès. Elle y intervenait en tant que doctorante en philosophie, mais aussi et surtout, en tant qu'auteurice et metteuse en scène réunionnaise et y présentait la problématique au cœur de sa démarche artistique consistant à se demander comment le théâtre réunionnais pouvait répondre à des finalités esthétiques, civiques et démocratiques. Souhaitant lutter contre le communalisme mais aussi contre un théâtre social décevant mettant en scène « l'aliénation dans toutes ses formes » (Boqui-Queni, 2014 : p. 12), et convaincue « qu'être aliéné, ce n'est pas ne pas avoir conscience de son aliénation mais c'est être aveugle face aux moyens de sa libération » (Boqui-Queni, 2014 : p. 13), elle cherche à créer un théâtre réunionnais qui dégagerait des pistes pour sortir de ce racisme colonial, dont elle dit que « nous sommes tous victimes et dépositaires » (Boqui-Queni, 2014 : p. 13). Pour ma part, j'intervenais dans cet atelier afin d'y présenter mes travaux de



recherches sur le dialogisme entre études théâtrales et décoloniales. Plus particulièrement, j'exposais la manière dont les esthétiques dramatiques peuvent se faire le relais de représentations coloniales et patriarcales des êtres, des cultures et des savoirs, ou au contraire ouvrir « la voie à une nouvelle communication interculturelle » (Quijano, 1992 : p. 447), susceptible d'instaurer une dialogue horizontal utopique « entre les traditions philosophiques non occidentales et la philosophie euro-nord-américaine » (Dussel, 2009 : p. 116), déjouant les classifications et hiérarchisations ontologico-épistémiques coloniales. À la suite d'échanges stimulants lors de l'atelier, Laëtita Boqui-Queni m'a offert sa pièce *Le Dernier malbar*, publiée à L'Harmattan, que j'ai choisi de proposer à l'étude lors d'un cours de Licence sur le théâtre politique que je dispensais au département Art&Com de l'Université Toulouse Jean Jaurès. Nous avons par la suite invité l'autrice et sa compagnie à parler de leur pratique lors d'une séance du séminaire Éprouver/Penser les Arts et la Colonialité, séance qui a été alimentée par les retours des étudiant.e.s ayant analysé *Le Dernier malbar* en cours. Cet article est donc le fruit de cette rencontre, de ces échanges, mais également des réflexions nées de l'étude du *Dernier malbar*.

Plus particulièrement, il poursuit un double objectif. D'une part, il s'agit de montrer comment la pièce de Laëtita Boqui-Queni fait partie de ce que Hourya Bentouhami-Molino (2015) nomme les écritures décoloniales, ces écritures capables d'opérer un déplacement épistémique susceptible de briser les imaginaires et les catégories de pensée, gardiens des hiérarchies et des classifications raciales et genrées de la population mondiale. D'autre part, il s'agit d'interroger nos²³ habitudes de lecture et d'analyse, ainsi que les outils et concepts maniés depuis le champ des études théâtrales, dans ce qu'ils ont de potentiellement colonial. Cette interrogation assez générale naît de la récurrence de remarques faites par les étudiant.e.s et les participant.e.s du séminaire sur le caractère épique du *Dernier malbar*. N'était-ce pas projeter sur l'œuvre une généalogie des idées et de l'histoire du théâtre européen à laquelle elle se soustrayait ? Y voir une esthétique épique, n'était-ce pas apposer sur cette pièce une grille de lecture eurocentrée qui ne prenait pas en compte la spécificité du contexte de création ? N'était-ce pas ramener, implicitement, cette pièce vers l'Europe et la mutation de son drame au XX^e siècle ? N'était-ce pas prendre le risque d'assimiler cette œuvre à d'autres aux dimensions politiques différentes, voire contradictoires ?

Afin d'esquisser des réponses à ces interrogations, j'analyserai, tout d'abord, comment *Le Dernier malbar* de Laëtitia Boqui-Queni peut être considéré comme une écriture dramatique de la décolonialité, déplaçant les imaginaires modernes, coloniaux et patriarcaux. Je montrerai ensuite pourquoi il est aisé d'y déceler un caractère épique, pour enfin insister sur le caractère problématique, voire paradoxal, de cette affirmation, en rappelant sur quelle idéologie politique reposent les principales théorisations du théâtre épique.

1. Le déplacement épistémique du *Dernier malbar* de Laëtitia Boqui-Queni

Le Dernier malbar de Laëtitia Boqui-Queni est découpé en cinq actes, précédés d'un prologue et suivis d'une annexe où les termes créoles sont traduits. La pièce n'est pas une fable à la progression linéaire, mais ressemble davantage à un « un agrégat, une mosaïque, une revue de petites formes » (Sarrazac, 2004 : p. 65). Au premier acte, un personnage androgyne et un chœur commentent le retour de métropole d'un personnage réunionnais pour assister aux funérailles de son père. Au second acte, le personnage éponyme est agressé par des Français expatriés, il rencontre un personnage prénommé la grosse cafrine et lui explique être à la recherche de l'amour fou. La grosse cafrine est ensuite arrêtée par la police et mise en détention avant sa comparution immédiate, sans autre motif que le racisme institutionnel. Au troisième acte, le dernier malbar se rend à Saint-Anne toujours en quête de l'amour fou et ses péripéties sont commentées par le chœur et le personnage androgyne. À l'acte suivant, il retrouve la grosse cafrine, libérée, rencontre l'émigré réunionnais, et tous trois décident de partir ensemble. Seul sur scène, l'émigré retrouve une amie d'enfance qui lui confie l'avoir aimé follement ;

²³ Par ce « nous », j'entends ici les chercheurs.euses en études théâtrales, telles qu'elles se pratiquent en France métropolitaine.



l'avoir idéalisé à tel point qu'elle ne peut plus aimer. Après lui avoir avoué son homosexualité, l'émigré la convie à la quête collective de l'amour fou. Au cinquième acte, le dernier malbar se fait assassiner et, agonisant, appelle à la lutte, à l'indépendance de la Réunion, à la révolution qui ne peut qu'aller de pair avec l'amour fou. La grosse cafrine reprend ses paroles et clôt la pièce en chantant, accompagnée de l'arc musical.

1.1. Monstration de la colonialité

Cette pièce, difficile à résumer de par le caractère non linéaire de sa fable, met en scène la division et hiérarchisation de la population à la Réunion, en fonction de caractéristiques phénotypiques et religieuses. C'est ce que l'auteur nomme le communalisme et qui « mène à la recherche de prétendues racines ainsi qu'à la partition en plusieurs mondes et civilisations d'origines » (Laëtitia Boqui-Queni, 2014 : p. 15). Tout d'abord, la liste inaugurale des personnages suggère cette division : il y a, en effet, le personnage éponyme du dernier malbar, individu d'origine indienne, le yab, le petit blanc, la cafrine, descendante de populations africaines esclaves ou engagées et enfin les zoreys, les expatriés français. Les noms des personnages, les réduisant à leurs caractéristiques phénotypes, culturelles ou religieuses, mettent ainsi en lumière le dispositif de normalisation et de classification raciale de la population que Walter Mignolo (2003) nomme, à la suite d'Aníbal Quijano, la colonialité. Il s'agit d'un dispositif épistémique normalisant l'introduction du concept de race, pour prétendre à une classification et hiérarchisation naturelle des êtres et justifier l'organisation coloniale du monde. La liste inaugurale des personnages sert donc à emphatiser cette colonialité qui s'annonce, dès les premières pages, comme le sujet principal de la pièce.

Ensuite, dans le prologue, un personnage nommé l'auteur lit un discours littéraire qui s'intitule « roman colonial », dont voici un extrait :

Roman colonial
Comment trouver le sommeil ?
Ton image me harcèle.
Ma terre souffre
Où sont les traces
Des coups que tu m'as portés ?
Mais cette nuit
C'est un peu
Comme si plein de fouets
Marquaient
Mon âme défaite.
Le psy lui avance que :
« Les personnes noires souffrent
De paranoïa ! »
À quel médecin vais-je faire
appel moi ?
Lorsqu'ici, il n'y en a aucun
Qui reconnaisse ma parole
Quel soin va-t-on bien pouvoir
Me prodiguer ?
Dans un langage qui est celui du dominant
Dans un langage qui crée ma maladie !
(...)
Car tu es :
« un colonisateur qui ne s'accepte pas »
Et que je suis :
« un colonisé qui ne s'accepte pas »
(...)
Une fois mis à terre
Tu me frappas encore et



Encore
Ne supportant pas ce visage-là
Quelle ville personne : ce colonisé !
Certes, je roucoule bien le français
Mais point assez d'espace dans ce pays
Même tout prêt de toi : je ne trouve pas ma place. (Laëtitia Boqui-Queni, 2014 : p. 9-21).

Ce discours littéraire est construit selon une logique circulaire. En effet, le jeu pronominal entre la première et la seconde personne du singulier, créant un effet d'intimité — comme si l'auteur s'adressait à son compagnon dans ce qui s'apparente à une lettre — est interrompu par une réflexion sur la colonialité de l'institution psychiatrique, avant de reprendre. Cette construction crée un effet de bouclage, d'enfermement qui exhibe la difficulté d'échapper à la colonialité, structurant tant les relations interpersonnelles que les institutions.

En effet, d'une part, la relation d'intimité entre l'auteur et son interlocuteur prend la forme d'une relation de violence conjugale, en témoigne le champ lexical de l'agression avec « coups » ou « frappa ». Cette violence est pétrie par la colonialité car se rejoue au sein de la sphère domestique un rapport de « race »²⁴, l'agresseur étant le « colonisateur » et l'agressé « le colon ». D'autre part, l'institution médicale et plus particulièrement le champ de la psychiatrie relaient les discours et imaginaires racistes par l'assimilation d'une psychopathologie à un phénotype : « les personnes noires souffrent de paranoïa ». Or, cette ontologisation raciale de la pathologie par la psychiatrie ici, n'est pas sans rappeler le racisme de la psychanalyse qui, comme le note Hourya Bentouhami-Molino (2015), ancre à ses débuts son paradigme dans la pensée grecque et européenne, et prétend que les cultures non-européennes sont en retard de développement civilisationnel, relayant de la sorte ce que Walter Mignolo (2003) nomme la colonisation temporelle. Cette dernière est un mécanisme épistémique qui permet de légitimer la colonisation spatiale : elle consiste à prétendre que les populations non-européennes sont moins avancées, en retard de développement par rapport à l'Europe qui se doit alors d'aider ces populations à rattraper leur retard historique. Par la suite, la psychiatrie, alimentée par la psychanalyse et sa colonialité, a tendance à réduire, selon Franz Fanon (2002), les personnes colonisées à des affabulateurs ou des meurtriers régis inexorablement par des pulsions d'agressivité. L'assertion selon laquelle les personnes noires sont paranoïaques suivie de l'assimilation du psychiatre ou du médecin au dominant et au colon, met ainsi en lumière la colonialité de l'institution médicale et psychiatrique qui, non seulement, n'offre pas d'aide psychologique aux personnes souffrant de la violence coloniale, mais qui, en plus, relaye cette violence.

Ainsi, la circularité du prologue emphatise la difficulté d'échapper à la colonialité qui régit tant les relations interpersonnelles que les institutions. Si la violence coloniale est omniprésente, elle n'est pourtant pas représentée sur scène, dans le sens où elle n'est pas jouée, mais racontée. Cette narrativisation du drame dans un prologue purement diégétique permet de ne pas identifier l'interlocuteur de l'auteur, il s'agit d'un « tu » ouvert, qui pourrait être n'importe qui. Or, le personnage nommé l'auteur s'adresse directement au public : chaque spectateur.trice est alors à-même de se reconnaître dans ce « tu » et de faire le lien entre ce qui est narré sur scène et sa propre réalité.

Par ailleurs, dans la suite de l'œuvre, la colonialité est exhibée au moyen d'un mécanisme de grossissement et de caricature. À l'acte deux, par exemple, les zorey, c'est-à-dire, les Français expatriés, sont caricaturés lorsqu'ils convoquent l'imaginaire du carnaval en assimilant le dernier malbar au roi Dodo :

Les zorey en t-shirt et short surfer, certains sont en maillot ou nus accourent vers lui en dansant frénétiquement.
Des zorey : « le roi Dodo !!! LE ROI DODO... le roi...do ! do ! », « euh » s'écrient-ils en l'attrapant. « Do ! do ! » à la manière de dindons.
Surpris, le malbar est ébahi, bouche ouverte devant un tel accueil. Ils veulent le brûler sur la plage. (Laëtitia Boqui-Queni, 2015 : p. 45-36).

²⁴ Les guillemets soulignent le fait que la race n'est pas ontologique, mais construite socialement.



Le roi Dodo est la figure principale du carnaval du Grand-Boucan, à la Réunion : immense épouvantail, il ouvre la procession et finit par être brûlé en place publique pour clore le carnaval. Il est toujours figuré avec la peau très mate, il est symboliquement « le représentant d'un désordre » (Nicolas, 2010), de « la critique publique et politique » (Nicolas, 2010), il « comporte en lui toutes les potentialités de subversion de l'ordre social établi » (Nicolas, 2010), et représente « l'ensemble des rapports de forces qui peuvent exister entre le pouvoir et le peuple » (Nicolas, 2010). Sa crémation « représente l'intervention, indirecte, des autorités politiques sur le corps du roi carnaval, comme une réponse des représentants de l'ordre à l'encontre du représentant du désordre » (Nicolas, 2010).

Le but de cette exécution en public est la démonstration, qui est alors double : démonstration de force et démonstration d'autorité. De force, afin de montrer la toute-puissance des autorités en place – capable d'éradiquer la source de désordre – et d'autorité, pour manifester l'application et le retour des règles sociales. (Nicolas, 2010).

Ce n'est pas anodin que les zorey assimilent le dernier malbar, ce personnage à la peau mate en quête de l'amour fou, au roi Dodo. Tout d'abord, en tant que personnage racisé, il subit de plein fouet la violence coloniale, tout comme le roi du carnaval représente les dominés, ceux qui n'ont pas le pouvoir. Ensuite, la quête de l'amour fou du dernier malbar est liée à un projet de renversement de l'ordre social, dans la mesure où il n'y a « pas d'amour fou sans révolution. Pas de révolution sans amour fou » (Boqui-Queni, 2015 : p. 63). Or le roi dodo symbolise le renversement en puissance de l'ordre établi. L'assimilation des deux personnages fait alors sens et permet de mettre en lumière la manière dont le carnaval de Saint-Gilles-les-Bains n'est pas qu'une manifestation festive de théâtre de rue, mais revêt une fonction sociale : il est une démonstration de force et d'autorité permettant de canaliser la contestation sociale de l'ordre colonial. Ainsi, ce moment caricatural d'assimilation du personnage éponyme au roi Dodo met en lumière la manière dont la culture et les Arts de rue sont eux-mêmes pétris par/garants de la colonialité.

Un autre exemple de cette utilisation de la caricature et du grotesque pour mettre en lumière la manière dont la colonialité travaille aujourd'hui encore les imaginaires et les institutions, se retrouve à la troisième scène du deuxième acte :

À la gendarmerie de Saint-Gilles.

Une des deux femmes zoreys : Voilà l'énergumène !

Un gendarme : que faisiez-vous là, vous ne voyez pas que vous ressemblez à des putes ?

La grosse cafrine : Les zoreys viennent de France pour traiter les femmes réunionnaises de putes !

Une jeune gendarmette : On va voir qui fait la loi ici, une comparution immédiate pour atteinte à l'ordre public et pour propos insultant...

Un gendarme : et POUR RACISME ANTI ZOREY !

La deuxième femme : Ah, oui ! Il y avait quelqu'un d'autre sur place, un malbar, un vrai, un de ceux qui pratiquent les sacrifices animaux !!!

Un gendarme : A-t-il fané du sang sur les lieux ? L'individu a-t-il troublé la tranquillité d'autrui à Boucan-Canot ?

Une des deux femmes : Pas de ces satanés tambours, mais à lui tout seul c'est une véritable bande ethnique ! Il faut l'arrêter ! (Boqui-Queni, 2015 : p. 40-41).

Le ressort grotesque repose, tout d'abord, sur l'arrestation arbitraire de la grosse cafrine, accusée de propos insultant et de racisme, alors même que c'est elle qui est traitée de « pute » par le gendarme et qui fait les frais de son racisme. En effet, on reconnaît ici l'imaginaire colonial érotisant, exotisant et objectivant les corps féminins noirs²⁵ : le gendarme métropolitain, par son insulte, réinvestit un imaginaire où le corps des femmes noires sont commercialisables, consommables sexuellement. Par ailleurs, l'insulte n'est pas sans rappeler l'assignation au travail sexuel des femmes noires que met, notamment, en exergue Evelyn Nakano Glenn (2009). La logique du grotesque repose alors sur l'absurdité du motif de détention de la grosse cafrine : pourtant victime de l'entremêlement du racisme et du sexisme, le personnage est accusé d'être l'agresseur. Ensuite, le grotesque est pris en charge par les propos des deux femmes de zorey qui présentent le malbar comme un sauvage sacrifiant des animaux et demandent aux gendarmes de l'arrêter sous motif de représenter à lui tout seul une ethnique. L'absurdité tant des propos tenus que de la situation met ainsi en lumière l'absurdité de la colonialité qui contamine toutes les sphères de la société, jusqu'à l'appareil policier.

²⁵ À ce sujet voir : Dorlin E. (2014). *La Matrice de la race: Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* : La Découverte. Voir également Blanchard P., Bancel N., Boesch G., [et al.] (2018). *Sexe, race & colonies* : La Découverte.



Enfin, la monstration de la colonialité est prise en charge par deux personnages : l'androgyné et le chœur qui commentent l'action :

L'émigré réunionnais crispé, prêt à éclater en sanglots... mais !

L'androgyné : Les hommes ne pleurent pas. Je veux dire les vrais. (Nakano Glenn, 2009 : p. 27).

Ici, de manière ironique, l'androgyné relaie l'injonction à la masculinité du patriarcat colonial que le personnage semble avoir intériorisé et qui justifie qu'il retienne ses larmes. De la sorte, les commentateurs expliquent au public les réactions des autres personnages, distancient et critiquent leur manière d'agir, et par là même ce que la scène modélise. En d'autres termes, la diégésis permet d'éclairer les comportements des personnages à la lueur de la colonialité patriarcale (Lugones, 2008) qui est alors dénoncée.

Pour autant, si dans *Le Dernier malbar* la colonialité est exhibée, si la manière dont elle travaille les institutions et les relations interpersonnelles est montrée, et si la difficulté de s'y soustraire est révélée, la pièce de Laëtitia Boqui-Queni ne se contente pas de faire le constat de l'existence de la colonialité, elle la déjoue de par sa mécanique interne.

1.2 La colonialité déjouée

Tout d'abord, ce déjouement de la colonialité passe par le recours au créole. Certes, l'insertion de chant, de mots, ou de répliques créoles dans la langue française, a fait l'objet d'une traduction à l'aide de notes de fin, mais également de traduction entre parenthèses à même le texte. Cependant, si cette traduction est accessible pour un.e lecteur.trice, elle ne l'est pas pour le public²⁶. Or, comme le souligne Édouard Glissant (2011 : p. 29) la créolisation revendique le droit à l'opacité d'une langue, dans le sens où elle apparaît comme incompréhensible pour les personnes non familières. Cette inintelligibilité s'offre comme une forme de résistance à l'assignation, à l'identification, comprise comme obligation de dire qui l'on est à partir d'où l'on vient. De ce point de vue, le simple usage du créole dans le texte s'offre alors comme une résistance au communalisme. Pairs ailleurs, comme le note Hourya Bentouhami-Molino (2015 : p. 134.), la créolisation est une rencontre entre des aires linguistiques hétérogènes qui produit un résultat imprévisible et qui, par la suite, rend tout retour à une origine fondatrice impossible, dans la mesure où il est impossible de reconnaître la paternité d'un trait, d'une caractéristique. La créolisation c'est donc renoncer à l'obsession de la filiation, et à la hiérarchisation des cultures, pour poser les conditions d'une hybridation sans originarité (Ménil, 2011 : p. 183). On comprend en quoi la créolisation s'offre alors comme une modalité de résistance à la normalisation raciale de la population mondiale, et s'oppose radicalement au projet raciste d'une anthropologie différentialiste. De plus, comme le souligne Walter Mignolo (2003), la créolisation est une des formes de ce qu'il appelle un *lenguajeo*, soit une manière d'habiter la langue. À elle seule, elle rend compte de l'histoire coloniale depuis la perspective des dominés et dérouté la langue et l'historiographie du colonisateur. Ainsi, la contamination du français par le créole, peut se lire comme une stratégie linguistique de résistance à la colonialité.

Ensuite, à la créolisation de la langue fait écho l'importance de la diégésis dans *Le Dernier malbar*. En effet, il y a très peu de dialogues dans cette pièce qui est principalement constituée de monologues poétiques, comme celui-ci au premier acte :

Poème adolescent, bohème inno-
Sang
Je me suis trompé, d'île
Ma rue parisienne est pleine
D'exil
Me suis trompé d'ILS
Étrangers à mon île
Quel îlot de malheur
Depuis Gillot ! Leurre !

²⁶ D'ailleurs, lors d'un entretien, Laëtitia Boqui-Queni explique que lorsqu'elle met en scène son texte, le créole n'est pas traduit.



L'heure tourne, mon cœur
De pleurs devient vieux.
Eux, qui sont-ils ?
Ailes brisées
De bonne heure
En cet âge tendre
Où l'on s'élançait par-dessus
Les murs,
Les prisons, les bastilles
Et puis, cet amour fou
Un battement de cils
Et je tombe
En ce cratère en feu de mon entre-île
Exomil naturel. (Boqui-Queni, 2015: p. 29).

Ici, il n'est pas question de jouer, mais de raconter, de réciter, et pour le public d'écouter. Or, cette sur-présence de la diégésis au détriment de la mimésis peut s'expliquer par l'importance du créole dans la pièce. En effet, comme la remarque Hourya Bentouhami-Molino (2015 : p. 135), le créole est lié à l'oralité : puisqu'il était interdit aux esclaves d'écrire, le marronnage linguistique qu'était initialement le créole passait par l'oral et offrait une place de choix au conteur, à l'orateur, à celui qui racontait, qui se retrouve alors dans *Le Dernier malbar*. La multiplication des monologues, ainsi que les dialogues désempoignés, fonctionnant comme de mini-monologues qui ne se répondent pas, font ainsi référence à la puissance subversive du conteur créole.

Par ailleurs, à l'hybridité linguistique introduite par le créole répondent trois autres formes d'hybridités dans *Le Dernier malbar*. Tout d'abord, la pièce s'offre comme un mélange syncrétique de diverses traditions, notamment le bal tamoul (des pratiques hindouistes créolisées sur l'île de la Réunion), le seris Kabaré (un rituel aux ancêtres pratiqué sur l'île), ou encore la marche sur le feu (un rituel tamoul inspiré de la Bhagavat-Gita), sans oublier la musique Alankara I tala Dhruval sur laquelle entre le chœur dans le prologue (une musique du sud de l'Inde). Ce mélange, correspond peut-être à la diversité propre à la créolisation qui s'oppose au monologisme de l'épistémè dominante (celles des colons) qui tente de s'imposer de manière unilatérale et hégémonique.

Ensuite, l'esthétique du dernier malbar joue sur l'interartialité. S'il s'agit d'une pièce de théâtre, la poésie est convoquée par les nombreux monologues, la vidéo l'est également par la présence d'un écran qui projette des images de la révolte des banlieues de 2005 et de 2007. Il y a également de la danse, et surtout une large place est accordée à la musique. Dès le prologue le personnage nommé l'auteur est accompagné d'un borbe, puis les personnages tour à tour se mettent à chanter, notamment le chant-manifeste de Serge Sinamalé, *Malèr*, ou encore le chant-militant indépendantiste de l'île Maurice, *Soldat Lalit* de l'anti-communaliste Siven Chinien. Alors que le créole — une langue hybride — est utilisée tout au long de l'œuvre, l'interartialité peut se lire comme la transcription scénique de cette hybridité qui se charge ainsi d'une dimension politique : quand le créole est une résistance linguistique à la colonialité, l'interartialité se fait résistance scénique.

Enfin, cette hybridité se retrouve dans l'entre-deux temporel et géographique de la fable du *Dernier malbar*. L'intrigue se situe entre 2005 et 2012, entre la métropole et l'île de la Réunion. Il est tout d'abord question, à la scène une de l'acte I, des émeutes des banlieues de 2005 et de 2007, en métropole :

Émeutes de novembre 2005 ou celles de novembre 2007, le titre défile sur un écran. Au milieu des feux d'artifices, et du festin de Clichy ou Villiers-le-Bel, un personnage masculin parcourt la scène embûchée de poubelles et de débris, au milieu d'affrontements entre la police et des figures en capuches. Entre les caillasses et les tirs de fumigènes, on entend des voix féminines et des casseroles d'eau tomber des étages d'immeubles. L'émigré pose un pied sur une poubelle et se met à crier : « Kabar pour Zayed et Bouna ! » (Boqui-Queni, 2015 : p. 23).

Il est ensuite question de l'épidémie de chikungunya qui sévit à la Réunion, en 2005, puis des émeutes de Port-Au-Prince de 2012 :



L'androgynie : En plein régime de chikungunya, la transpiration en gouttelettes d'eau sur ses bras découverts lui rappelle qu'il a changé de latitude. (...) Il fait caniard habillé comme cela, le dandy de Paris. Mort ! Et dehors comme un feu d'artifices, pétards ou coups de feu dans la ville du Port : émeutes ! (Boqui-Queni, 2015 : p. 26).

Au même acte, l'action se situe simultanément en métropole et à la Réunion, en 2005 et en 2012. Certes, cette simultanéité permet de faire le lien entre les diverses émeutes, celles des banlieues et celles de Port-au-Prince, signalant qu'elles sont toutes deux motivées par la même violence, celle qui classe et hiérarchise les êtres, accordant à certains des privilèges et à d'autres pas, celle que produit la colonialité du pouvoir. Mais cette simultanéité est également une réponse à la logique d'assignation identitaire de la colonialité : quand la colonialité classe et détermine, la résistance s'opère dans le refus d'être assigné à une place. La logique de l'entre-deux, de l'hybridité temporelle et spatiale peut donc être lue comme le levier esthétique d'une résistance politique.

Ainsi, ces éléments m'incitent à penser que *Le Dernier malbar* de Laëtitia Boqui-Queni s'offre comme une proposition esthétique opérant un détachement épistémique radical au cœur du projet décolonial.

Le Dernier malbar est-il épique ?

Apparente épicité du *Dernier malbar*

Si l'esthétique de la pièce de Laëtitia Boqui-Queni se fait alors le levier du politique, si elle permet de déplacer les imaginaires coloniaux pour ouvrir d'autres possibles, comment qualifier cette esthétique ? S'agit-il, comme cela a été affirmé lors du séminaire que nous avons mené, et lors des cours que j'ai dispensés, d'une esthétique épique ?

Tout d'abord, l'une des caractéristiques du théâtre épique, tel qu'il a été théorisé par Brecht et à sa suite par Szondi, consiste à mettre en crise la forme dramatique par des procédés romanesques. Autrement dit, le théâtre épique procède à une romanisation du drame. Or, ce procédé est utilisé par Laëtitia Boqui-Queni. Dans le prologue, le personnage nommé l'auteur prononce « un discours littéraire » s'intitulant « roman colonial », comme je l'ai déjà mentionné. Par ailleurs, à la scène deux du premier acte, les répliques de l'émigré réunionnais ne sont pas introduites, comme traditionnellement, par des tirets, mais sont présentées entre guillemets et suivies de la mention « dit-il » (Boqui-Queni, 2015 : p. 25). Ce procédé sera réutilisé à la première scène du deuxième acte lors des répliques des zorey. Enfin, les didascalies, du moins dans la scène trois du premier acte et dans la scène un du second, semblent faire office de narrateur qui crée des effets de suspense et oscille entre le créole et le français.

Ensuite, selon Peter Szondi (2006), le théâtre épique peut se lire comme une crise du dialogue. Or, précisément, le texte de Laëtitia Boqui-Queni compte sept monologues et lorsqu'il y a des dialogues, ceux-ci semblent moins le lieu d'une communication inter-individuelle, que le « réceptacle de réflexions monologiques » (2006 : p. 69), comme je l'ai évoqué. Le dialogue est court-circuité, n'aboutit pas, et si les répliques se succèdent, elles ne se répondent pas, créant une polyphonie généralisée.

Enfin, *Le Dernier malbar* passe par une technique de montage qui rompt avec la linéarité de la forme dramatique : chaque scène est autonome et le tout ressemble à un agglomérat de petites formes.

À première vue donc, la pièce de Laëtitia Boqui-Queni peut bien être qualifiée d'épique. Il semblerait même que le projet politique initial du théâtre épique entre en écho avec le déplacement épistémique opéré par la pièce de la dramaturge réunionnaise. En effet, comme nous le savons, si le théâtre épique naît de la pratique artistique d'Edwin Piscator, il est principalement théorisé par Brecht qui donne pour fonction principale au théâtre de divertir le spectateur. Or, le divertissement, qu'il qualifie à l'époque de scientifique, doit passer, selon lui, par le plaisir d'apprendre, par le développement de l'esprit critique du spectateur (Brecht, 1972 : p. 25), ainsi que par la modification de la réalité : « les arts de la scène [...] passent en outre du stade où ils aidaient à interpréter le monde



à celui où ils aident à le transformer » (Brecht, 1972 : p. 242). La logique est la suivante : le spectateur de l'ère scientifique désire comprendre, en se rendant au théâtre, les mécanismes implicites qui expliquent l'état effectif de la société dans laquelle il vit. Or, ces mécanismes ne sont présentés ni comme immuables, ni comme naturels, mais bien comme le produit d'actions et de décisions humaines. L'esprit critique du spectateur le conduirait alors à agir concrètement sur ces mécanismes. Ainsi, l'esthétique épique – du moins sous la plume de Brecht – se justifie par la nécessité de réaliser un théâtre qui rend intelligibles les dynamiques sociales à l'origine de l'organisation du monde, mais aussi, par la nécessité de critiquer et de modifier ces dynamiques, et cette justification semble faire écho au dévoilement de la colonialité, légitimant l'organisation du système monde global (Mignolo, 2001 : p. 67). opérée par *Le Dernier malbar* de Laëtitia Boqui-Queni. Il semble donc légitime et justifié de qualifier cette pièce d'épique, comme cela a été fait lors des cours que j'ai dispensés, et lors du séminaire au sein duquel nous avons rencontré l'autrice et sa troupe.

Cependant, n'est-ce pas là plaquer une lecture eurocentrée sur une pièce qui précisément met en déroute l'eurocentrisme colonial ? N'est-ce pas forcer le trait que de ramener cette pièce du côté du théâtre épique et de sa généalogie européenne ? Prétendre que *Le Dernier malbar* déploie une esthétique épique, c'est associer, même implicitement, cette œuvre à la théorisation de Piscator, de Brecht, ou encore de Szondi qui reposent sur une idéologie forte, peut-être inconciliable avec le projet décolonial. C'est cette idéologie qu'il s'agira d'étudier désormais à l'aune du projet décolonial, afin de déterminer si la taxation d'esthétique épique n'est pas, dans le cas du *Dernier malbar*, un réflexe eurocentré contreproductif.

Le théâtre épique : un projet marxiste

C'est particulièrement le sous-bassement idéologique de la théorisation brechtienne du théâtre épique qui m'intéresse ici, dans le sens où elle sert de substrat aux diverses théorisations qui lui succéderont comme celles de Peter Szondi, de Roland Barthes, de Bernard Dort.

Concernant Brecht, nous le savons, il se revendique communiste, a lu Marx, notamment sa canonique onzième « Thèse sur Feuerbach », ainsi que le philosophe communiste dissident Karl Korsch. Quel lien existe-t-il alors entre la théorisation de son théâtre et son idéologie politique ? Il dit, à propos *Du Capital* :

C'est en lisant *Le Capital* de Marx que j'ai compris mes pièces. [...] Bien entendu, je n'ai pas découvert que, sans m'en douter, j'avais écrit tout un tas de pièces marxistes. Mais ce Marx était pour mes pièces le seul spectateur que je me fusse jamais imaginé. Seul un homme ayant de pareils sujets d'intérêt pouvait s'intéresser à des pièces comme les miennes. [...] Elles lui offraient des matériaux d'observation. (Brecht, 1972 : 128-129).

Or, si les écrits de Marx permettent, selon lui, d'éclairer ses pièces, c'est que la nouvelle esthétique qu'il théorise :

[...] est née de la volonté de représenter au théâtre les rapports macro-économiques selon la perspective marxiste à laquelle Brecht se rallie. [...] Le théâtre épique se faisait ainsi sociologique, revendiquait en outre un caractère absolument profane et matérialiste pour mieux se poser en interprète des réalités historiques du monde social et donc également de ce que Brecht appellera « la vie des hommes entre eux ». (Valentin 1999. : p. 10).

Autrement dit, le projet de lutte des classes et celle du théâtre épique sont intimement liés pour Brecht qui octroie à la nouvelle esthétique qu'il théorise une fonction praxique : le renoncement à l'identification du spectateur doit lui permettre de devenir acteur, d'être un « grand transformateur, l'individu capable d'intervenir sur les procès de la nature et les procès sociaux, qui ne se contente plus de prendre le monde tel qu'il est mais de s'en rendre maître » (Brecht, 1972 : p. 295). La scène est alors comprise comme le lieu de modélisation du réel où les « processus derrière les processus, ceux qui déterminent le destin » (Brecht, 1972 : p. 252). sont exhibés, et une fois distancés, sont susceptibles d'être transformés par le public. Le théâtre épique répond donc bien, pour Brecht, à la nécessité de créer un théâtre révolutionnaire, anti-bourgeois, qui conduira à l'avènement d'une société sans classe.



Ainsi, initialement du moins, le théâtre épique est profondément marxiste. Qualifier la pièce de Laëtitia Boqui-Queni d'épique, alors même que son esthétique est le levier d'une mise en perspective critique de la colonialité du pouvoir, revient alors, d'une certaine manière, à affilier le marxisme à la décolonialité. Mais n'est-ce pas problématique ?

Marxismes et perspectives décoloniales

Tout d'abord, il faut souligner qu'il n'existe pas un, mais bien des marxismes, et que même dans les propos de Marx il existe plusieurs phases²⁷ : à partir de 1857 il semble renier son ethnocentrisme et sa perspective unilatérale du matérialisme historique qu'il avait jusqu'alors adoptés. Si Brecht est marxiste, et s'il affirme qu'il a lu *Le Capital* lorsqu'il déclare « c'est en lisant *Le Capital* de Marx que j'ai compris mes pièces » (Brecht, 1972 : p. 128), il faut préciser qu'il semble être marxiste-léniniste dans la mesure où le matérialisme dialectique prend une place importante dans ses écrits, et où il renvoie à de nombreuses reprises aux discours de Lénine. Les propos qui suivent portent donc principalement sur le marxisme léniniste même si certaines remarques peuvent être appliquées à la pensée de Marx d'avant et après 1857.

Ensuite, il faut reconnaître le double lien existant entre les études décoloniales et le marxisme. Tout d'abord, je rappelle, aux côtés de Segundo T. Montoya Huaman (2016) que le concept de colonialité du pouvoir est introduit dans la discussion par Aníbal Quijano après qu'il a analysé la pensée du philosophe marxiste José Carlos Mariátegui (Quijano, 1981). De plus, selon Ramón Grösfoguel (2018), Aníbal Quijano conceptualise la colonialité à partir des lectures du marxisme noir²⁸ et notamment du concept de capitalisme racial de Cedric J. Robinson. Ainsi, comme l'affirme Edgardo Lander « nous serions à peine en mesure de comprendre la dynamique expansionniste actuelle du capitalisme mondial, [...] si nous ignorons les outils théoriques et les perspectives de l'analyse du capital apportés par le marxisme ». (Lander, 2006: p 216)²⁹.

Cependant, même si les propositions marxistes servent de point de départ, « elles ne suffisent pas car le marxisme – et fondamentalement le matérialisme historique - est limité (...) et est marqué de manière décisive par l'eurocentrisme / colonial » (León, Alberto, 2011)³⁰. Tout d'abord, cet eurocentrisme colonial prend la forme d'une conception téléologique de l'Histoire qui tend à universaliser l'Histoire européenne. Cette universalisation conduit Marx à affirmer que les populations non-européennes de la Chine ou de l'Inde, sont sans Histoire. Ensuite, cet eurocentrisme colonial amène Marx et Lénine à légitimer, voire à encourager la colonisation :

Dans une grande partie du mouvement ouvrier européen (ou, plus précisément, parmi ses intellectuels organiques), les pratiques colonialistes exercées en Asie ou en Afrique étaient considérées comme nécessaires, car on considérait qu'elles remplissaient une mission civilisatrice ; il était admis, au mieux, qu'elle était douloureuse, mais indispensable malgré tout. (León, Alberto, p. 196)³¹.

Il faut comprendre que Marx et Lénine ont une conception linéaire et téléologique de l'Histoire, autrement dit, que pour eux, l'Histoire (celle de l'Europe qui est ici universalisée) a un sens et qu'elle doit cheminer du féodalisme, en passant par le capitalisme, jusqu'à la société sans classes. Or, pour eux, le colonialisme a permis aux civilisations non-européennes de rattraper leur retard historique, en introduisant le capitalisme. La colonisation est donc souhaitable, même si douloureuse. Enfin, la

²⁷ Si cette question intéresse le lecteur, voir Anderson K. B. (2016). *Marx at the Margins: On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies* : University of Chicago Press.

²⁸ Ce que Ramón Grösfoguel appelle le marxisme noir correspond au positionnement d'intellectuels qui pensent l'expérience du capitalisme depuis la perspective d'une personne noire dans un monde moderne et colonial.

²⁹ « difícilmente estaríamos en condiciones de comprender la actual dinámica expansiva del capitalismo mundial, [...] si dejamos de lado las herramientas teóricas y perspectivas de análisis del capital aportadas por el marxismo. » Je traduis.

³⁰ « [...]no son suficientes porque el marxismo –y fundamentalmente el materialismo histórico- está limitado por ser una perspectiva crítica a la modernidad dentro de la misma modernidad y determinadamente marcada por el eurocentrismo/colonial. » Je traduis.

³¹ « En buena parte del movimiento obrero europeo (o, más precisamente, entre sus intelectuales orgánicos) se asumieron como necesarias las prácticas colonialistas ejercidas en Asia o África, toda vez que se consideraba que cumplían una misión civilizatoria ; dolorosa, se admitía en el mejor de los casos, pero imprescindible a pesar de todo ». Je traduis.



question de la « race » est, comme le souligne Rita Laura Segato (2013 : p. 21), totalement absente des écrits de Marx. A aucun moment, il ne pense la colonialité comme constitutive de la colonisation qui permet elle-même au capitalisme de s'étendre à l'échelle mondiale. Au contraire, cette question de l'introduction et de la normalisation du concept de race, pourtant centrale, est dissimulée par celui de classe sociale, présenté comme fondamental par Marx.

Ainsi, le projet marxiste n'est pas un projet décolonial, dans la mesure où il reste profondément marqué par un eurocentrisme colonial.

De la nécessité d'inventer une nouvelle terminologie esthétique

Or, si le théâtre épique, du moins à ses débuts et sous la plume de son principal théoricien, est affilié à un projet marxiste et que le marxisme est eurocentré et colonial, il me semble problématique de qualifier des esthétiques, comme celles du *Dernier malbar*, d'épiques. En effet, cela reviendrait à prendre le risque d'invisibiliser, sous le poids de la tradition brechtienne, la spécificité de l'articulation esthétique-politique de l'œuvre de Laëtitia Boqui-Queni, la rattachant au projet brechtien qui est tout autre, comme nous l'avons vu. Bien sûr, le théâtre épique ne se limite pas à la théorisation brechtienne. Cependant, celle-là crée un tel embrasement chez les gens de théâtre et les chercheurs.euses en études théâtrales (Sarrazac, 1996 : p. 11), que le théâtre épique devient bientôt, dans l'imaginaire français, principalement brechtien. Par ailleurs, il n'est pas non plus exempt d'un sous-bassement idéologique marxiste dans la théorisation de Peter Szondi, comme le signale à très juste titre, Jean-Pierre Sarrazac (1999). Il semble donc que, dans l'imaginaire collectif, théâtre épique et projet marxiste aillent de pair, et qu'assimiler l'œuvre de Laëtitia Boqui-Queni au théâtre épique risque de l'insérer dans un continuum colonial, alors même qu'elle met en perspective critique la colonialité. Il serait également tentant, pour qualifier *Le Dernier malbar*, d'avoir recours aux concepts élaborés par les membres du groupe de recherche sur la poétique du drame moderne, tel que le « théâtre rhapsodique » (Sarrazac, 2012), caractérisant des formes ouvertes, libres, faisant « l'objet d'une déterritorialisation permanente » (Sarrazac, 2012 : p. 393). Il est d'ailleurs vrai qu'à l'instar des œuvres que Jean-Pierre Sarrazac nomme rhapsodiques, celle de Laëtitia Boqui-Queni mêle les registres, met en crise la fable et les dialogues. Cependant, un recours à une telle terminologie mettrait l'accent sur une parenté esthétique d'œuvres présentant des caractéristiques formelles similaires, au détriment de la mise en exergue de la spécificité de l'articulation esthétique-politique à-même de créer un détachement épistémique. Si *Hamlet-Machine* de Heiner-Müller, *Le Drame de la Vie* de Valère Novarina et *Le Dernier malbar* de Laëtitia Boqui-Queni rompent tous trois avec le drame classique, il n'en demeure pas moins que la comparaison s'arrête là, tant ces œuvres diffèrent sur le plan politique et épistémique. C'est pourquoi, dans ma thèse de doctorat (Bisiaux, 2021), je préfère utiliser le terme de théâtre transmoderne (Dussel, 2017), pour rendre compte de la manière dont certaines esthétiques dramatiques mettent en crise la colonialité. Il m'apparaît ainsi qu'il devient nécessaire d'avoir recours à d'autres termes que ceux déjà à notre disposition pour qualifier l'articulation de l'esthétique et du politique dans des œuvres comme celles de Laëtitia Boqui-Queni et que ces termes doivent provenir de pensées en rupture avec le cadre épistémique de la colonialité.

Propos conclusifs

Pour conclure, j'aimerais signaler que cet article met en exergue deux choses. D'une part, il exhibe le potentiel héritage colonial des concepts, termes et appellations utilisés en études théâtrales pour désigner certaines esthétiques. D'autre part, il met en garde les chercheurs.euses français.es en théâtre sur l'utilisation qu'ils.elles font des outils à leur disposition pour analyser des œuvres issues d'autres contextes culturels que le leur et au projet politique propre. En d'autres termes, cet article vise à signaler le possible risque d'ethnocentrisme engendré par l'application de grilles de lecture eurocentrées à des objets artistiques s'inscrivant dans d'autres épistémès et opérant précisément un déplacement épistémique susceptible de rompre avec la colonialité. Il cherche à signaler la nécessité pour les études théâtrales de procéder à une critique de ses instruments et de ses méthodologies de recherches, sous peine de reproduire une colonisation épistémique que certaines œuvres mettent



précisément en crise. Cette critique ne peut faire l'économie d'une attention portée aux pensées produites depuis l'expérience de ceux et celles qui souffrent de ce que la colonialité produit. C'est alors que la transmodernité peut, à mon sens, être comprise de deux manières par les études théâtrales : à la fois comme une modalité esthétique à-même de qualifier les caractéristiques formelles et politiques de certaines œuvres, mais également comme un modèle méthodologique de recherche, tentant de prévenir l'eurocentrisme des chercheurs.euses.³²

Bibliographie

ANDERSON K. B. (2016). *Marx at the Margins: On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies* : University of Chicago Press.

BENTOUHAMI-MOLINO H. (2015). *Race, cultures, identités, une approche féministe et postcoloniale*, Paris, PUF, 2015.

BISIAUX L. (2021). *Esthétique féministes transmodernes au théâtre : Elena Garro, Verónica Musalem et Conchi León. Perspective critique sur l'histoire du théâtre européen et mexicain*, thèse de doctorat, Université Toulouse – Jean Jaurès. URL : <http://dante.univ-tlse2.fr/id/eprint/11321>, consulté le 29/09/2021.

BLANCHARD P., BANCEL N., BOETSCH G., [et al.] (2018). *Sexe, race & colonies : La Découverte*.

BOQUI-QUENI L. (2014). *Le dernier malbar* : L'Harmattan.

BRECHT B. (1972). *Écrits sur le théâtre I* : l'Arche.

COMBES A. (2008). Le philosophe au théâtre. *Études Germaniques*, 250 /2.

DORLIN E. (2014). *La matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* : La Découverte.

DUSSEL E. (2009). Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques » dans *Cahier des Amériques Latines*, Paris, Institut des hautes études de l'Amérique latine, 2009.

DUSSEL E. (2017). *Filosofías del sur, descolonización y transmodernidad* : Akal, 2017.

FANON F. (2002) *Les Damnés de la Terre* : La Découverte.

GLENN E.N., De la servitude au travail de service : les continuités historiques de la division raciale du travail reproductif payé, in *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination* : PUF.

GORZ A. (1981). *Adiós al proletariado*: El Viejo Topo.

GRÖSFOGUEL R. (2018). ¿Negros marxistas o marxistas negros?: Una mirada descolonial. *Tabula Rasa*, 28.

LANDER E. (2006). Marxismo, eurocentrismo y colonialismo, in *A teoría marxista oje. Problemas e perspectivas* : CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

³² À ce sujet, voir ma thèse de doctorat : Bisiaux Lilâ, « Esthétique féministes transmodernes au théâtre : Elena Garro, Verónica Musalem et Conchi León : perspective critique sur l'histoire du théâtre européen et mexicain » .



SEGATO R. L. (2013). Ejes argumentales de la perspectiva de la Colonialidad del Poder. *Casa de las Américas*, 272.

SEGATO R. L. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial, in *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina* : Godot.

LEON B., ALBERTO C. (2011). Revisión crítica del marxismo por el programa modernidad / colonialidad / descolonialidad y prospectiva para la discusión sobre el Socialismo del Siglo XXI », in *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores* : Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales.

LUGONES M. (2008). Colonialidad y género, *Tabula Rasa*, 73-101.

MENIL A. (2011). *Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant* : De l'incidence éditeur.

MIGNOLO W. (2001). Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », *Multitudes*, 6/3.

MIGNOLO, W. (2003). *Historias locales-diseños globales : colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* : Ediciones Akal.

MIGNOLO W. (2015). *La désobéissance épistémique, rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité* : P.I.E PETER LANG.

MONTOYA HUAMAN S., (2016). Improntas del marxismo de Mariátegui en la perspectiva de la "colonialidad del poder" de Aníbal Quijano, https://www.catedramariategui.com/anteriores/2016/15_Segundo.pdf, consulté le 7/04/2020.

NICOLAS J. (2010). Le carnaval, un imaginaire politique, in Biringanine Ndagano éd., *Penser le carnaval. Variations, discours et représentations* : Karthala, « Hommes et sociétés », 229-243. DOI : 10.3917/kart.ndaga.2010.01.0229. URL : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/--9782811104078-page-229.htm>

POLO BLANCO J., (2018). Decolonizar el marxismo. Algunas observaciones críticas en torno a un pensamiento que apenas pudo dejar de ser eurocéntrico. *Themata. Revista de Filosofía*, 191-210.

QUIJANO A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad, in *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*: Tercer Mundo, 427-447.

QUIJANO A. (1981). *Reencuentro y debate. Una introducción a Mariátegui*: Mosca Azul Editores.

SARRAZAC J-P. (1999). *L'avenir du drame* : Circé.

SARRAZAC J-P. (2012). *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* : Seuil.

SZONDI P. (2006). *Théorie du drame moderne* : Circé.

VALENTIN J-M. (préface), BRECHT B. (1999). *Théâtre épique, théâtre dialectique: écrits sur le théâtre, Nouvelle édition révisée et Augmentée* : L'Arche.

VERGES F. (2019). *Un féminisme décolonial* : La Fabrique.



WALSH C., WALTER M. (2003). Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo. Polis. Revista Latinoamericana. <http://journals.openedition.org/polis/7138>, consulté le 06/02/2020.



Exotisation des masculinités dans les deux premières saisons de la série *Narcos* : exploiter un « diamant brut »

Gabriella SERBAN³³, chercheuse associée à
LLA-CREATIS, Université Toulouse – Jean Jaurès

Résumé

Cet article s'attache à contribuer à l'analyse de l'ethnocentrisme nord-américain dans les deux premières saisons de la série télévisée *Narcos*. Outre la stigmatisation des Colombiens et la minoration de leur perspective, le concept de « colonialité de genre » de María Lugones permet de voir combien la mise en scène de la masculinité des personnages principaux ne permet pas seulement de conclure à une supériorité étatsunienne mais fait de la narco-masculinité un fantasme exotisant. Ce « diamant brut », bien qu'en demande de civilisation, constitue une inspiration viriliste précieuse, dessinant entre les deux masculinités une communauté d'intérêts patriarcaux.

Absract

This article seeks to contribute to the analysis of North American ethnocentrism in the first two seasons of the television series *Narcos*. In addition to the stigmatization of Colombians and the undermining of their perspective, María Lugones' concept of "gender coloniality" makes it possible to see how the staging of the masculinity of the main characters not only leads to the conclusion of American superiority but also makes narco-masculinity an exotic fantasy. This "rough diamond", although in demand for civilization, constitutes a precious virilist inspiration and establishes between the two masculinities common patriarchal interests.

Mots-clefs

Colombie – *Narcos* – Masculinités – Genre – Études culturelles – Colonialité – séries – narco-série

Colombia – *Narcos* – Masculinities – Gender – Cultural Studies – Coloniality – TV show – Drug trafficking show

³³ Actuellement ATER en espagnol à l'université Lyon 3, Gabriella Serban est docteure en études hispaniques et hispano-américaines et agrégée d'espagnol. Elle a écrit une thèse soutenue en 2019 intitulée « Penser les masculinités dans le théâtre colombien contemporain ». Ses recherches portent ainsi sur les représentations du genre dans le théâtre colombien contemporain, et plus largement sur l'androcentrisme et l'eurocentrisme dans les productions artistiques latino-américaines et dans leur réception.



Les deux premières saisons de la série *Narcos* (de Chris Brancato, Carlo Bernard et Doug Miro), produites par Netflix, diffusées en 2015 et 2016, montrent l'ascension et la chute du narcotraffiquant colombien Pablo Escobar. La presse et les travaux universitaires ont en général salué les nombreuses qualités de la série, mais beaucoup, particulièrement en Amérique latine, ont critiqué le choix de raconter l'histoire depuis la seule perspective américaine³⁴. Un consensus existe assez largement sur les conséquences de ce choix en termes de déformation des faits, de stigmatisation des Colombiens, et d'héroïsation ostentatoire des Étatsuniens.

En revanche, la question des représentations de genre a été jusqu'à présent peu abordée dans cette série. Elle est pourtant fondamentale pour en saisir précisément enjeux : colonialité de pouvoir et système de genre sont en effet deux dynamiques qui se construisent mutuellement. C'est ce que María Lugones appelle le « système moderno-colonial de genre »³⁵. Elle rappelle que beaucoup de tribus ne reposaient pas sur un modèle patriarcal (ou plutôt, corrigerait Rita Segato, qu'elles reposaient sur un patriarcat de « faible intensité »³⁶). Il a fallu donc, pour assoir la domination coloniale, démanteler les structures sociales gynocentriques, retirer tout pouvoir et toute visibilité aux identités et orientations sexuelles jugées « déviantes ». Il a fallu ainsi instaurer une colonisation interne de sorte que les femmes noires et les « troisièmes genres » ont été victimes d'une double infériorisation : raciale et de genre. Or, ce procédé constitutif de la colonialité, en ce qu'il permet de démanteler les structures sociales et de solidarité des tribus, ne s'est pas fait, comme le souligne Lugones, sans une forme de complicité avec les hommes indigènes – une complicité qui se réalise, certes, dans la coercition.

Bien que je reprenne et développe, dans la première partie de cet article, la question de l'hypertrophie du regard blanc étatsunien, l'objectif est ici de complexifier dans un second temps ce rapport de force à la lumière de cette dynamique. En effet, dans *Narcos*, l'image du « primitif » colombien est sublimée par l'ode nostalgique à une virilité comme un diamant brut³⁷ à exploiter. Cette tonalité exotisante permet de dessiner entre masculinités étatsuniennes et colombiennes une communauté d'intérêts patriarcaux.

Dans le souci de situer le savoir, précisons que le regard offert ici est, dans une large mesure, celui d'une spectatrice cible – notamment européenne et consommatrice de séries. Il ne s'agit ainsi pas d'une expérience de spectateur exclu, mais au contraire, du résultat d'un travail de distanciation vis-à-vis du plaisir senti lors du visionnage, plaisir tout à fait réel que *Narcos* a été savamment calibré pour susciter.

L'hypertrophie du regard blanc étatsunien

La série donne la part du lion à la perspective étatsunienne. La vision qui nous est présentée est celle de Javier Peña et surtout Steve Murphy, deux agents de la DEA³⁸ basés sur des personnes réelles du même nom. Les vrais anciens agents ont d'ailleurs été impliqués dans le projet en tant que consultants. C'est la voix off de Steve Murphy, omnisciente et volontiers cynique, qui raconte et commente l'histoire tout au long de la série. Malgré l'avertissement qui ponctue le début de chaque

³⁴ Les critiques ont également beaucoup porté sur le choix du casting, mêlant acteurs chiliens, mexicains avec pour point d'orgue le Brésilien Wagner Moura dans le rôle d'Escobar. Ce choix contribue à rendre la série très difficilement audible pour les Colombiens et donc à les exclure du public cible.

³⁵ M. LUGONES, « Colonialidad y género », *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia*, n° 9, juillet 2008, p. 73-101

³⁶ R. L. SEGATO, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros, 2015

³⁷ L'expression fait ici référence à la manière dont Virginia Vallejo caractérise son ancien amant : « Tiene la personalidad más masculina que yo haya conocido. Es un diamante en bruto [...] » V. VALLEJO, *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, Colombia, Mondadori, 2007, p. 72, dans A. BUSTAMANTE FONTECHA, « Magnificación del perpetrador y minimización de la víctima. Consideraciones a propósito del culto al criminal | Bustamante Fontecha | Forum. Revista Departamento de Ciencia Política », *Forum Revista Departamento de Ciencia Política (Universiad Nacional de Colombia)*, vol. 2, n° 7, 2015, p. 95-112.

³⁸ La *Drug Enforcement Administration*, agence fédérale étatsunienne chargée de lutter contre le narcotrafic.



épisode, rappelant que les faits énoncés sont inspirés de faits réels mais ont été fictionnalisés, le procédé de la voix off et l'utilisation récurrente d'images d'archives donnent à la série une apparence documentaire, stratégie intentionnelle pour apporter une légitimité à la narration en créant un effet de réel³⁹, quand bien même beaucoup des faits énoncés sont sujets à de profondes distorsions⁴⁰.

La plupart des articles⁴¹ soulignent combien, malgré la présence d'un véritable discours critique envers le rôle des États-Unis⁴², les agents de la DEA se voient attribuer ostensiblement le beau rôle. L'importance des deux agents au sein de l'enquête est exagérée parfois jusqu'à la caricature, notamment au vu des faits réels : c'est Steve Murphy qui sauve la vie du président Gaviria en l'empêchant de monter dans le Boeing 727 qu'Escobar fait exploser (S1E6), c'est encore lui qui recommande au sénateur Rodrigo Lara de porter un gilet-part balle (S1E3). Cette héroïsation étatsunienne s'accompagne d'une économie visuelle qui les met en valeur, dans les choix de mise en scène et dans différents effets visuels. Cela est particulièrement visible dans la séquence finale de la capture d'Escobar (S2ep10). Le personnage de Steve Murphy participe à l'opération, et ce en première ligne. Il y joue un rôle primordial : c'est lui qui porte le premier coup décisif puisqu'il atteint le complice d'Escobar, Limón, à la jambe. Il est le premier à accéder au toit à la poursuite d'Escobar, ce qui permet pendant quelques secondes de créer le face à face entre le héros et sa Némésis qui se rencontrent enfin. Dans toute cette séquence, notamment au milieu de tous les Colombiens qui sont en équipement militaire, le simple T-shirt rouge de Murphy le fait ressortir singulièrement. La couleur attire le regard du spectateur et cela contribue également à l'effet héroïque de la séquence puisque l'agent est beaucoup plus exposé, plus vulnérable que ses coéquipiers tous munis de gilets pare-balle. Juste après le coup fatal porté sur Escobar, la première chose que l'on voit est la silhouette rouge de Murphy se déplacer à l'arrière-plan, contribuant à lier visuellement les deux hommes dans l'instant fatidique – un autre personnage précisera cependant quelques minutes plus tard que c'est l'agent Sarmiento qui a tiré. Si le T-shirt répond à une logique de valorisation évidente du personnage, il est difficile à justifier de manière convaincante sur le plan intra-diégétique – on voit mal pourquoi le personnage se priverait de son équipement pour une opération aussi délicate⁴³. En réalité, au-delà de l'effet d'héroïsation et d'esthétisation, le T-shirt rouge permet de rapprocher l'image de la capture finale d'une photo d'archive montrant le véritable Steve Murphy, entouré de Colombiens, aux côtés du corps sans vie d'Escobar. La raison pour laquelle il portait réellement un simple T-shirt sur la photo est très simple mais peu cinématographique : il n'était en réalité pas là au moment de la mort du narcotrafiquant et est arrivé sur les lieux seulement après, ce qui le dispensait de telles précautions⁴⁴.

³⁹ M. V. B. SILVA et M. M. FONTENELE, « Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos », *Fronteiras - estudos midiáticos*, vol. 19, n° 1, 26 octobre 2016, p. 62-71.

⁴⁰ Pour une analyse détaillée des profondes distorsions historiques dans *Narcos*, voir : L. BRITTO, « Car Bombing Drug War History », *NACLA, report on the Americas*, vol. 48, n° 2, 2016, p. 177-180.

⁴¹ Des articles universitaires : C. HACHENBERGER, « Narcos and the Promotion of an U.S. (Informal) Cultural Empire Based on Processes of Stereotyping and Comparison », *Fiar.*, vol. 12, n° 1, juin 2019, p. 43-55.; L. BRITTO, « Car Bombing Drug War History », *op. cit.* ; M. SERELLE, « O culturalismo conservador em Narcos », *Comunicação Mídia e Consumo*, vol. 15, n° 42, 26 avril 2018, p. 118-137 ; mais également des articles de presse : L. RESENDIZ, « Narcos: In the gringos we trust | Letras Libres », *Letras libres*, 11 septembre 2015 (en ligne : <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/narcos-gringos-we-trust> ; consulté le 24 avril 2020) ; S. FAJARDO, « Medellín vs. 'Narcos' », *The New York Times*, 29 octobre 2016 (en ligne : <https://www.nytimes.com/es/2016/10/29/espanol/opinion/medellin-vs-narcos.html> ; consulté le 24 avril 2020).

⁴² La voix off souligne notamment que la lutte contre la drogue des États-Unis a seulement commencé au moment où elle a eu des enjeux financiers ; la série représente par ailleurs les manœuvres douteuses de la CIA ou encore l'obsession du pays pour la chasse aux communistes qui explique qu'ils aient autant tardé à s'impliquer dans la lutte contre le narcotrafic.

⁴³ Claudia Hachenberger ironise sur les différentes justifications possible et ce qu'elles impliqueraient en termes d'arrogance : C. HACHENBERGER, « Narcos and the Promotion of an U.S. (Informal) Cultural Empire Based on Processes of Stereotyping and Comparison », *op. cit.*

⁴⁴ Le véritable Steve Murphy insiste d'ailleurs sur le fait que la capture d'Escobar a été exclusivement réalisée par des Colombiens : « *SM: This is the true story. The operation that took place that day was strictly a Colombian National Police operation – regardless of what you've heard anybody say.[...] Narcos depicted that I was there during the firefight, I actually was not. The only people there were the Colombian national police.* /



Ainsi, ce qui était un indice de sa non-participation à la capture finale d'Escobar devient paradoxalement dans la série un motif visant précisément à le mettre en avant. La scène de la mort d'Escobar est en outre vite suivie par la projection de la véritable photo d'archive, ce qui contribue à nouveau à donner à l'ensemble de la séquence une caution de légitimité.

L'hypertrophie du regard blanc étatsunien est également visible dans la manière dont est traitée la question de la souveraineté nationale. La volonté de la part de certains personnages colombiens de limiter l'ingérence étatsunienne est certes, représentée. À titre d'exemple, cette volonté est exprimée parfois de manière raisonnée dans la bouche des quelques politiciens, notamment Rodrigo Lara et César Gaviria. Gaviria fait tout au long de la série des va-et-vient dans sa relation avec les États-Unis, ce en quoi la série ne manque pas de problématiser cette question. Pourtant, la structure même de la narration, qui nous fait suivre les deux héros étatsuniens, nous incite en tant que spectateur à espérer que le gouvernement colombien accepte l'ingérence étatsunienne. En effet, les héros sont notre regard sur l'action : s'ils en sont écartés, nous le sommes avec eux. D'ailleurs, la narration donne souvent raison à la collaboration de Gaviria avec les États-Unis. Lorsqu'il est encore candidat à la présidentielle et fait part à Murphy de son hésitation à accepter la protection américaine (S1E6), Murphy répond sur un ton d'évidence condescendant : « Si quelqu'un m'offrait une Cadillac flambant neuve, je dirais merci »⁴⁵. Gaviria obtempère, ce qui s'avère un choix judicieux puisque cela lui sauve la vie. Le militantisme contre l'impérialisme américain de la société civile est quant à lui complètement décrédibilisé. Il vient la plupart du temps de la bouche de narcotrafiquants qui veulent en réalité simplement éviter l'extradition et sont parfois complètement tournés en ridicule. C'est le cas de la scène où Carlos Ledher, drogué, éructe des insultes contre les États-Unis sur une chaîne de radio tout en recevant une fellation (S1E4).

Enfin, les écueils de ce regard exclusivement étatsunien est également visible dans des dynamiques qui essentialisent la colombianité du narcotrafic. Les facteurs politiques et socio-économiques expliquant l'essor du narcotrafic en Amérique latine ne sont pas abordés⁴⁶. Au lieu de causes historiques, le choix a été fait de naturaliser et mysticiser le phénomène comme une caractéristique consubstantielle à la Colombie. C'est ainsi qu'il faut lire le parallèle forcé, entretenu dans la série, entre le narcotrafic et le réalisme magique⁴⁷, qui brosse le portrait d'un pays fondamentalement étrange. Cette essentialisation est renforcée par l'instauration d'une atmosphère fataliste, caractéristique du néopolicier ou des narcoséries. En effet, contrairement aux fictions policières traditionnelles, où le valeureux policier attrape le malfaiteur, qui s'appuient sur et renforcent une certaine confiance en les institutions, le néopolicier présente quant à lui un État en décadence, avec des forces de l'ordre inefficaces, impliquant souvent une critique du système policier⁴⁸. L'esthétisation des dysfonctionnements de la Colombie, dans *Narcos*, en font une nouvelle Babylone, où règnent la terreur et la corruption. Dans cette perspective, la fatalité est associée au pays de manière récurrente dans le discours de la voix off. Par exemple, lorsque la femme de Murphy décide de travailler dans un dispensaire, la réaction du Murphy-narrateur est : « Elle voulait faire changer les choses. Elle avait oublié qu'on était en Colombie⁴⁹ » ; il dira également, « S'il y a bien une chose que j'ai apprise ici en Colombie, c'est que le bien et le mal sont des concepts relatifs »⁵⁰. Le choix d'une esthétique de film

TCB : He was killed by Colombian police. / SM : Absolutely. And no American was there. » S. MURPHY, « The Real Story Behind the King of Cocaine », 2 décembre 2016, The Cipher Brief (en ligne : https://www.thecipherbrief.com/column_article/the-real-story-behind-the-king-of-cocaine-1521 ; consulté le 20 avril 2020)

⁴⁵ « *If someone offered me a brand new Cadillac, I'd say thank you* » (S1E6)

⁴⁶ Elles auraient pourtant pu être éclairées par exemple à la lumière du concept de « capitalisme gore » de Sayak Valencia, comme cela est suggéré pour *Narcos : Mexico* dans : I. HAAS, M. GONZALEZ et K. DYKMANN, « Narco-Masculinity: A content analysis of masculinity in *Narcos: Mexico*. », Roskilde Universitet, 2019, p. 28.

⁴⁷ Cette idée est développée dans M. Serelle, « O culturalismo conservador em *Narcos* », op. cit.

⁴⁸ A. Vásquez Mejías, « Cuando los héroes fracasan. De la teleserie policial a las narcoseries », Punto Cero, Año 20, no 31, Deuxième semestre 2015, p. 99-110.

⁴⁹ « *She wanted to make a difference. She forgot, this was Colombia* » (S1E2)

⁵⁰ « *There's one thing I've learned down here in Colombia, good and bad are relative concepts* » (S1E8). Notons qu'il répète exactement la même phrase dans l'épisode 1 en remplaçant « *in Colombia* » par « *with the narcos* ».



noir, ou de néopolicier, contribue ainsi à déshistoriciser l'essor du narcotrafic et à présenter au public non-colombien la séduisante image d'une cité intrinsèquement maudite⁵¹.

Cette dynamique essentialisante, mythifiante, assortie à l'héroïsation de l'agent Murphy a conduit la plupart des spécialistes cités à considérer cette représentation de la Colombie comme celle d'un pays « arriéré », associé à un âge du primitif et de l'ésotérique. Marcio Serelle souligne combien cette représentation peut être rapprochée du concept de culturalisme conservateur qui dessine le stéréotype de l'Amérique latine comme un espace gouverné par la passion et la sensualité⁵² ; Claudia Hachenberger propose quant à elle le terme de « latinisme », comme équivalent latinoaméricain de l'orientalisme en tant que construction occidentale de la figure de l'Autre. Ces deux conclusions convergent dans la description d'une ambivalence : la Colombie est d'une part représentée comme le lieu du sous-développement, mais elle est également une projection de fantasmes exotiques, un lieu fascinant par son danger et son charme romantique. Or, c'est sur ce deuxième aspect qu'il s'agit d'insister dans cet article concernant la peinture des masculinités colombiennes.

Exotisation des masculinités non-blanches

Contrairement à ce qui a été souligné concernant l'un des spin-off de la série – *Narcos : Mexico*⁵³ –, il ne semble pas que la posture esthétique-politique de la série puisse se résumer à une simple supériorité de la masculinité blanche sur la masculinité latine. Une telle affirmation, sans être fautive, a en effet vocation à être complexifiée au vu de la valorisation extrême d'autres masculinités, notamment de celle d'Escobar. Si la juxtaposition de ces modèles donne lieu à une compétition de laquelle les agents de la DEA sortent vainqueurs, elle est également le prétexte à une ode à un âge d'or de la virilité, un « âge » certes considéré primitif, mais aussi sujet à de véritables fantasmes – on retrouve en cela toute l'ambivalence de l'orientalisme ou du latinisme.

Murphy et Escobar incarnent chacun un modèle stéréotypé de masculinité hégémonique. Ils sont à l'initiative de toutes les bonnes décisions dans leurs sphères d'influences respectives, et ont régulièrement le dernier mot, dans des scènes destinées à mettre en avant leur leadership et leur puissance. Néanmoins, l'hyperbole devient particulièrement évidente si l'on analyse comment la fiction conjugue chez ces personnages deux principes structurellement paradoxaux dans l'imaginaire de la masculinité : d'une part, la virilité, d'autre part, la *hombria*. Pour reprendre la terminologie de Norma Fuller⁵⁴, la virilité est associée à la puissance sexuelle et à la force physique. Elle doit régulièrement être démontrée et est associée au versant supposément « naturel », non « domesticable », de construction des masculinités. En revanche, plus on avance vers l'âge adulte et plus la valeur de référence devient la *hombria* : celle-ci se définit par des attentes explicitement culturelles dans les sphères domestique et publique. La *hombria* implique de fonder une famille et de subvenir à ses besoins, ce qui amène à des obligations liées au travail, à l'acquisition d'une autonomie économique et d'une certaine reconnaissance sociale. La *hombria* et les contraintes associées (comme l'investissement dans la sphère familiale ou la monogamie) entrent ainsi en tension avec les idéaux de liberté farouche prônés dans le versant de la virilité. Toute la difficulté de l'exercice d'une masculinité idéale consisterait ainsi en une manière de combiner harmonieusement ces deux principes antagonistes : or, c'est bien ce que semblent parvenir à faire, dans la fiction, les deux personnages principaux de *Narcos* : Escobar et Murphy.

Dans le cas d'Escobar, cette tension se joue au cours des deux saisons dans un parcours allant schématiquement de la virilité à la *hombria* – bien que les deux soient toujours en tension. Le début de

⁵¹ La réinvention de la Colombie dans une esthétique s'apparentant à l'esperpento est en cela comparable à l'invention de Gotham City sur le modèle de New York.

⁵² M. Serelle, « O culturalismo conservador em Narcos », *op. cit.* Il emprunte le concept à Jessé Souza, voir J. Souza, *A tolice da inteligência brasileira - ou como o país se deixa manipular pela elite*, Leya, São Paulo, 2015.

⁵³ I. Haas, M. González et K. Dykmann, « Narco-Masculinity: A content analysis of masculinity in Narcos: Mexico. », *op. cit.*

⁵⁴ N. Fuller, « Repensando el machismo latinoamericano », *Masculinities and Social Change*, vol. 1, no 2, 2012, p. 144-133.



la série insiste en effet sur la puissance du personnage. En témoignent les nombreuses scènes où il intimide un tiers pour obtenir ce qu'il veut, souvent dans de longs monologues incisifs : comme la scène de première apparition du personnage (S1E1), la scène au commissariat (S1E2), ou encore son entretien avec Fernando Duque (S1E3). Sur le plan de la sexualité, il y a dès le début de la série une cohabitation de valeurs de virilité et de *hombria* chez Escobar tout en mettant particulièrement en avant le premier versant. La série montre à la fois l'hétérosexualité active du personnage, notamment sa relation extraconjugale avec Valeria Velez dans des scènes de sexe où il exerce toujours une domination ostentatoire⁵⁵ mais présente également son attachement à sa femme, Tata. Le moment où la friction entre ces deux principes est portée à son paroxysme est probablement quand, au cours de la première scène de sexe avec Valeria (S1E2), Escobar menace de l'étrangler – tout en liant le geste à la parole – si elle s'avise de manquer de respect à sa femme. Dès le début, la narration prend ainsi le soin de montrer un personnage qui concilie l'hypervirilité (y compris dans sa dimension violente et pulsionnelle), et le sens de l'honneur d'un homme attaché à sa famille – la *hombria*. À mesure qu'avance la série, les occasions pour démontrer la virilité du personnage se font plus rares à mesure que l'étau se resserre et qu'il est de plus en plus mis en difficulté par la traque contre lui. Afin que ce basculement de situation ne nuise pas à la valorisation de la masculinité du personnage, la tendance s'inverse : sa liaison avec Valeria Velez s'achève⁵⁶, et sa relation avec Tata prend beaucoup plus de place à l'écran et est soudain ostensiblement romantisée. On ne le voit plus avec aucune maîtresse⁵⁷, mais perpétuellement fou d'inquiétude pour sa famille. C'est ainsi que la narration compense la perte de pouvoir du personnage : en changeant la tonalité de l'histoire, et en basculant plus franchement vers la *hombria*. De la montée en puissance d'Escobar, on passe désormais au destin tragique d'un homme chevaleresque, prêt à tout pour protéger sa femme et ses enfants. Or, rendre efficace ce registre suppose de convertir assez subitement le criminel en mari et père exemplaire – en ce sens, Tata et ses enfants jouent un rôle clef dans le scénario en tant qu'outils d'humanisation du personnage. Cette tonalité tragique culmine à la mort d'Escobar. Lorsque Murphy se penche sur le corps sans vie du narcotraquant, sa voix off tient le discours suivant :

Tout ce temps passé à le pourchasser et voilà que tout d'un coup, j'ai ce putain de Pablo Escobar à mes pieds. Pendant des années je me suis imaginé à quoi ce fils de pute ressemblait. À quel monstre je devrais faire face. Mais voilà : quand tu poses les yeux sur lui, le démon est très décevant. C'est qu'un homme. Qui a la barbe qui pousse s'il se rase pas. Un homme gras, pieds nus. Tu regardes longuement cette incarnation du mal et ça te rappelle que...⁵⁸

La fin de la phrase est interrompue par le coup de feu d'un des agents colombiens dans la tête d'Escobar, laissant la conclusion morale à la discrétion du spectateur. Pour Claudia Hachenberger, cette conclusion achève de démontrer que l'enjeu principal de la confrontation entre les deux personnages était de représenter le triomphe et la supériorité américaine sur l'altérité latine. Cette lecture est valide, mais elle est néanmoins à complexifier : l'interruption brutale du monologue inachevé est une invitation à plusieurs interprétations. En disant « Ce n'est qu'un homme », il y a certes, une désacralisation de la puissance d'Escobar, une forme de dégradation qui va de pair avec le triomphe de Murphy. Toutefois, ce monologue est aussi et surtout l'occasion d'une humanisation du narcotraquant : en cela, le fait qu'il n'ait finalement rien d'un « monstre » ou d'un « démon » est également l'occasion de souligner des points communs : « qui a la barbe qui pousse s'il se rase pas ». Ce face-à-face final est ainsi également celui d'une reconnaissance presque intime entre deux

⁵⁵ Notamment » dans la scène de sodomie (S1E2), ou celle où elle est attachée au lit et où Escobar la caresse avec son revolver (S1E3).

⁵⁶ Tata lui exige d'arrêter de la voir (S1E3).

⁵⁷ En réalité, non seulement le vrai Pablo Escobar a eu des dizaines d'amantes, mais il en aurait fait assassiner au moins une cinquantaine. C. Sirouyan, « El día en que Jhon Jairo Velásquez, alias "Popeye", mató a su novia por orden de Pablo Escobar », *Clarín*, 6 février 2020 (en ligne : https://www.clarin.com/internacional/dia-jhon-jairo-velasquez-alias-popeye-mato-novia-orden-pablo-escobar_0_laCFuZM-.html ; consulté le 27 avril 2020)

⁵⁸ « *All this time hunting him and just like that I'm looking down at Pablo fucking Escobar. For years I'd been building this son of a bitch up in my head. What a monster he'd be. But there's the thing. When you lay eyes on him, the devil's a real letdown. Just a man. Beard grows if he doesn't shave. Fat and shoeless. You take a good long look at evil, and it reminds you of one...* » (S2E10). La traduction proposée est celle du doublage français de la série.



humains, et surtout entre deux hommes. L'interruption finale empêche de savoir si Murphy conclura sur la pathétique faiblesse d'Escobar ou au contraire sur son humanité et leur relative ressemblance. L'ambiguïté est volontaire et est donc à préserver. Néanmoins, de nombreux indices tendent à orienter vers la seconde lecture. Tout d'abord, l'*ethos* anti-manichéen de la série (dont la profondeur est à discuter), propre au néopolicier : à plusieurs reprises, Murphy répète que « le bien et le mal sont des concepts relatifs »⁵⁹. Conclure la série sur le rétablissement d'une distinction radicale (l'incarnation du mal serait faible et laide) créerait ainsi une dissonance peu convaincante. De plus, tout le dispositif des séquences qui précèdent et suivent la mort d'Escobar tend à susciter l'émotion du spectateur et à ne pas vivre l'événement dans une simple jubilation du triomphe du bien. Juste avant la course-poursuite, une scène montre Escobar en communication avec sa femme et ses enfants. Le fait que ceux-ci lui souhaitent tous un joyeux anniversaire, qu'il retienne péniblement ses larmes pour faire des plaisanteries à sa fille, alors même que le spectateur sait que les agents sont en train d'approcher la maison favorise le pathos. De même, juste après la mort d'Escobar la chanson *Serenata de Amor* de Jaime R. Echavarría, d'une douceur toute mélancolique, résonne alors même qu'on voit, en alternance, des gens se réjouir ou se désespérer de la nouvelle. Si le président, les agents de police, et les badauds sont soulagés, la séquence offre une grande place au visage en sanglots de Tata, en gros plan (celle-ci sèche finalement ses larmes pour aller annoncer la nouvelle à ses enfants), et à la mère d'Escobar qui, folle de douleur, se jette sur le corps de son fils. Tout le dispositif vise ainsi à préserver l'ambiguïté de l'émotion chez le spectateur : d'une part le triomphe du bien, d'autre part, la mort de celui qui a été peint tout au long de deux saisons à la fois comme un « diamant brut » de masculinité et comme – au fond – « juste un homme » (ici au sens d'humain). Enfin, la lecture d'une relative proximité finale entre Murphy et Escobar, d'une reconnaissance d'humanité, est d'autant plus crédible si l'on observe la peinture de la masculinité de Murphy qui suit une trajectoire presque symétrique à celle de son ennemi.

Murphy est également dépeint comme un type de masculinité idéale. Mari d'une ravissante épouse qu'il protège efficacement, parfois le revolver à la main, il devient également père au cours de la saison 1. Sa virilité, sans être démontrée de manière aussi violente que celle d'Escobar, n'est pas en reste : depuis la scène du tout premier épisode où on le voit séduire sa femme sous les yeux médusés de ses collègues, jusqu'aux nombreuses scènes où on le voit avoir le dernier mot, avec une assurance nonchalante (comme la scène avec Gaviria déjà mentionnée). Marcio Serelle souligne⁶⁰ que, peu à peu, Murphy est comme contaminé par la violence ambiante en Colombie : le héros blanc se voit perverti par la loi de la jungle qui sévit en Amérique latine. Là encore, cette lecture doit être nuancée. L'exemple le plus emblématique est la séquence où Murphy est coincé dans un embouteillage avec sa femme (S1E9). Murphy, distrait, rentre dans le taxi devant lui. Éclate alors une dispute avec le chauffeur qui escalade. Finalement, Murphy, excédé, prend son revolver, le pointe contre l'homme, pour finalement tirer dans son pneu. Le chauffeur, penaud, repart aussitôt. Si le comportement de Murphy est, certes, moralement répréhensible, et a vocation à être lu comme une « adaptation » problématique à la Colombie, il a néanmoins lieu dans une série conçue et pensée pour créer de la jubilation devant les démonstrations de virilité. Par ailleurs, le type de personnage purement « chevalier blanc » est peu prisé, surtout dans le genre du néopolicier. En réalité, les héros les plus populaires présentent volontiers, depuis longtemps, notamment dans les films noirs⁶¹ ou dans les Western, une ambivalence comme le rappelle Rita Parks :

Les aspects les moins civilisés du héros – sa brutalité confinant à la sauvagerie, et sa position souvent marginale de hors-la-loi repent – étaient particulièrement excitants pour le public populaire. La possibilité d'être bon et mauvais à la fois constituait une perspective fascinante, même à une époque pré-freudienne ; ceci satisfaisant le besoin éternel de goûter par procuration au fruit défendu.⁶²

⁵⁹ « [...] good and evil are relative concepts », S1E1 et S1E8.

⁶⁰ M. Serelle, « O culturalismo conservador em Narcos », *op. cit.*

⁶¹ C. MAURY, « *He was some kind of a man* » : les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958, Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2008.

⁶² « *The less civilized aspects of the hero – his wildness bordering on savagery and his often marginal position as a reformed outlaw – were particularly thrilling for the popular audience. The possibility of being good and*



En cela, si cette scène est effectivement le signe que la fréquentation de la Colombie tend à corrompre le doux Murphy, elle tend également à le « viriliser », et à lui apprendre à résoudre les situations de manière, si ce n'est morale, du moins rudement efficace. De même que pour la mort d'Escobar, l'émotion produite est destinée à être ambiguë : pas seulement la terreur devant un homme qui sombre tragiquement dans la violence, mais également l'admiration devant celui qui, à la manière du cow-boy, ne se laisse pas marcher sur les pieds. L'hypervirilité narco permet ainsi de donner plus de noirceur et de charisme à ce héros qui aurait été trop lisse pour le genre du néopolicier. En cela, les masculinités latino-américaines ne sont pas seulement considérées comme inférieures : à la manière de l'orientalisme, la narco-masculinité⁶³ est exotisée pour venir nourrir les fantasmes occidentaux. C'est en cela qu'il s'agit d'un « diamant brut ». Un diamant qui demande, certes, à être taillé et poli par la civilisation, mais qui fascine par sa « pureté » originelle.

Une complicité patriarcale transnationale

Il est vrai que la peinture de la violence d'Escobar l'assimile à un stéréotype du macho latino, à un « prémoderne de mauvais goût »⁶⁴. Comme le souligne Norma Fuller : « le macho symboliserait « l'autre » qui se considère moins civilisé et à qui l'on attribue donc une violence et une sexualité moins humaines »⁶⁵. En cela, la masculinité de Murphy triomphe effectivement, dans une dichotomie classique de civilisation contre barbarie. Pourtant, Pablo Escobar est, dans cette série, au moins autant animalisé que sublimé tant la série est une ode à l'hypervirilité et on a vu que la puissance de la narco-masculinité a nourri le héros blanc. Le face-à-face final, lors de la mort d'Escobar peut être lu comme la reconnaissance d'attributs communs non seulement dans leur humanité mais – surtout – dans leur masculinité. Maris, pères, contraints à la violence dans cette jungle urbaine... « *Just a man* ».

Qu'est-ce qui se joue dans cette reconnaissance ? Un regard un peu rapide la considérerait comme un discours d'indulgence humaniste, comme la volonté de maintenir une part irréductible de respect y compris entre ennemis mortels. Pourtant, sa dimension genrée et le contexte dans lequel elle s'inscrit lui donnent une portée idéologique toute autre et clairement patriarcale. Car l'ode à la virilité qui fait l'identité de la série ne se manifeste pas seulement dans des faits de violence : on la voit aussi dans la subordination des femmes dans la conception même de la série. La perspective n'est en effet pas seulement étatsunienne : elle est aussi résolument androcentrique et misogyne.

Les personnages féminins, peu nombreux et jamais afro-descendants, sont en effet toujours au second plan de l'intrigue, pour la plupart cantonnés aux rôles de compagnes. Leur arc narratif n'est toujours représenté que dans la mesure où sa trajectoire influence celle des personnages masculins. La misogynie du monde *narco* n'est ainsi pas seulement représentée mais bien redoublée par les choix de caméra et de narration. Cela est par exemple visible dans le traitement de l'un des personnages féminins les plus importants de la série : Tata, la femme d'Escobar. Tata, au début presque toujours hors-champ, n'a droit à la parole et à une place significative face à la caméra qu'à partir du moment où la narration bascule du côté de la *hombria* et transforme Escobar en fervent protecteur de sa famille. À ce moment-là, le personnage de Tata prend de l'épaisseur et devient du même coup en un outil scénaristique récurrent pour humaniser Escobar, pour expliquer et romantiser sa violence. Ce basculement commence clairement à partir de l'épisode 5 de la première saison. C'est par amour pour sa femme, qui ne veut pas continuer de vivre à l'étranger, que Pablo Escobar décide de retourner en Colombie. Cette décision est prise lors d'un dîner romantique avec elle, avec un coucher de soleil mis en valeur par le travelling arrière final au cours duquel le narcotrafiquant lui fait un baise-main. Il s'en

bad at the same time was a fascinating prospect even in pre-Freudian times; it met the eternal need for a vicarious taste of the forbidden fruit » R. PARKS, *The Western hero in film and television: mass media mythology*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mich, 1982, p. 41, dans P. PANDELAKIS, *L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, Paris, Paris 3, 2013, p. 39.

⁶³ Terme emprunté à I. Haas, M. González et K. Dykmann, « Narco-Masculinity: A content analysis of masculinity in Narcos: Mexico. », *op. cit.*

⁶⁴ Ó. Rincón, « "Narcos" da risa / El otro lado », *El Tiempo*, 6 septembre 2015 (en ligne : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16346263> ; consulté le 17 avril 2020).

⁶⁵ N. Fuller, « Repensando el machismo latinoamericano », *op. cit.*



suivra un regain de violence conduisant notamment à l'assassinat de Luis Carlos Galán. De même, dans le deuxième épisode de la saison 2, Tata fustige le désir d'Escobar de négocier et l'incite à prendre des mesures plus fermes. Le narcotrafiquant s'exécute : l'épisode se termine sur le couple en train de danser cependant qu'on voit, en alternance, une série d'attentats sanglants organisés par Escobar. Cette complicité d'arrière-plan que le scénario donne à Tata ne fait pas que conférer à la violence d'Escobar une dimension chevaleresque : elle fait également porter la responsabilité sur sa femme avec des accents bibliques.

Le personnage de Tata est néanmoins mieux loti que d'autres, comme Helena, la prostituée que fréquente Peña. Celle-ci, cherchant à tout prix à obtenir un visa pour aller aux États-Unis en lui vendant des informations, est un jour démasquée par les *narcos*. Elle est alors victime d'un viol collectif au cours duquel son corps luisant et prostré est lugubrement érotisé (S1E2). Or, une fois sauvée par Peña, il ne sera plus fait aucune mention d'elle, un désintérêt de la narration aussi brutal qu'incohérent. En effet, outre la mise en suspens définitive de son destin, on sait que les *narcos* se donnent habituellement du mal pour traquer les indicateurs et les exterminer. Il ne s'explique donc pas diégétiquement mais semble être simplement le symptôme d'un désintérêt des scénaristes eux-mêmes pour ce personnage féminin. Les travailleuses du sexe, dans *Narcos*, sont ainsi d'un statut narratif encore largement inférieur à celui des épouses légitimes.

En cela, si la série animalise les masculinités colombiennes, elle subordonne dans le même temps le féminin et projette l'image fantasmée d'un patriarcat transnational, ou d'une « jonction des patriarcats » selon la terminologie de Julieta Paredes⁶⁶, qui se conjuguent et s'intensifient mutuellement. À ce titre, l'épisode 2 de la première saison est emblématique. Trois scènes de sexe successives donnent à voir les trois personnages principaux avec leur compagne respective dans des postures à la virilité outrancière. Tout d'abord, nous voyons Peña avec Helena qui s'exclame « Tu es incroyable, Javier ! »⁶⁷ et refuse son argent alors même qu'elle est travailleuse du sexe ; ensuite Escobar avec la journaliste Valeria Velez⁶⁸ qui le supplie presque de la sodomiser ; et, enfin, Murphy avec sa femme, Connie qui probablement grâce à ce statut « légitime », de même que Tata, ne se voit pas affublée d'une telle posture de soumission. Murphy a néanmoins le droit à son propre déploiement de virilité car on le voit interrompre le coït pour se jeter sur un revolver dès qu'il pense sa femme en danger. Le parallèle établi entre les personnages par la juxtaposition immédiate de ces trois scènes de sexe permet de dresser le fantasme d'une hypervirilité transnationale et de mettre en avant une communauté de valeurs et d'intérêts.

Cette main tendue transnationale pour une collaboration dans la domination masculine paraît d'autant plus réactionnaire si l'on considère la tonalité nostalgique de la série. Le « diamant brut » de masculinité qui est décrit est en effet ancré dans le passé : dès le tout premier épisode, la voix de Murphy insiste sur le fossé qui sépare cette époque du présent, notamment sur le manque de moyens technologiques pour traquer les malfaiteurs, où les détectives devaient donc redoubler d'ingéniosité. L'esthétique rétro du générique a déjà été analysée⁶⁹, et elle est palpable tout au long de la série avec l'utilisation des images d'archives, mais également à travers l'atmosphère oscillant entre film noir et western, deux genres *old school* qui alimentent un plaisir régressif.

La recherche de María Lugones partait de son besoin d'interroger l'indifférence des hommes victimes de racisme et de domination coloniale envers les violences infligées aux femmes de couleur. Le concept de colonialité de genre lui permet d'insister sur la nécessité de démasquer les mécanismes de coopération patriarcale. Or, il semblerait que cette série soit l'une des expressions de la construction d'un fantasme de domination posé comme commun aux masculinités blanches et non

⁶⁶ J. Paredes, « El feminismo comunitario: la creación de un pensamiento propio », *Corpus [en ligne]*, vol. 7, no 1, 30 juin 2017 (DOI : 10.4000/corpusarchivos.1835 consulté le 19 avril 2019).

⁶⁷ « ¡Eres increíble, Javier! », je traduis.

⁶⁸ Basée sur le personnage réel de Virginia Vallejo.

⁶⁹ J. P. Pérez Rufí et J. Á. Jódar Marín, « Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el opening de la serie *Narcos* (Netflix): propuesta de microanálisis filmico para una secuencia de apertura para televisión », *index.comunicación*, vol. 8, no 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos, 2018, p. 31-55.



blanches⁷⁰. L'adoption ostentatoire d'un point de vue androcentré, la hiérarchisation entre les bonnes épouses et les travailleuses du sexe, l'invisibilisation des femmes noires, l'esthétique rétro qui alimente la tonalité nostalgique... Tout cela prend un sens particulier à une époque où fleurissent les initiatives pour diversifier les formes de représentations et offrir des perspectives plurielles, y compris dans les grosses productions. Ce choix et cette emphase prennent ainsi des teintes revanchardes. Si les masculinités narcos sont à la fois animalisées et magnifiées, avec Escobar comme figure du barbare sublime, c'est ainsi pour mieux esquisser une solidarité transnationale dans l'hypervirilité et proposer un regard nostalgique commun envers un « âge d'or » de la masculinité.

Bibliographie

BRITTO Lina. (2016). « Car Bombing Drug War History », NACLA, report on the Americas, vol. 48, n° 2, 177-180.

BUSTAMANTE FONTECHA Alejandro. (2015). « Magnificación del perpetrador y minimización de la víctima. Consideraciones a propósito del culto al criminal | Bustamante Fontecha | Forum. Revista Departamento de Ciencia Política », Forum Revista Departamento de Ciencia Política (Universidad Nacional de Colombia), vol. 2, n° 7, 95-112.

FAJARDO Sergio. (29 octobre 2016). « Medellín vs. 'Narcos' », *The New York Times*, rubrique « en Español », (en ligne : <https://www.nytimes.com/es/2016/10/29/espanol/opinion/medellin-vs-narcos.html> ; consulté le 24 avril 2020).

FULLER Norma. (2012). « Repensando el machismo latinoamericano », *Masculinities and Social Change*, vol. 1, n° 2, 144-133.

HAAS Isabella, María GONZÁLEZ et Klaas DYKMANN. (2019). « Narco-Masculinity: A content analysis of masculinity in Narcos: Mexico. », Roskilde Universitet.

HACHENBERGER Claudia. (juin 2019). « Narcos and the Promotion of an U.S. (Informal) Cultural Empire Based on Processes of Stereotyping and Comparison », *Fiar.*, vol. 12, n° 1, coll. « Doing and Undoing Comparisons: Practices of Comparing in the Americas », 43-55.

LUGONES María. (2008). « Colonialidad y género », *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, n° 9, juillet, 73-101.

MAURY Cristelle. (2008). « *He was some kind of a man* »: les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958, Université Paul Valéry - Montpellier 3.

MURPHY Steve. (2 décembre 2016). « The Real Story Behind the King of Cocaine », *The Cipher Brief* (en ligne : https://www.thecipherbrief.com/column_article/the-real-story-behind-the-king-of-cocaine-1521 ; consulté le 20 avril 2020).

PANDELAKIS Pia. (2013). *L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, Paris, Paris 3.

PAREDES Julieta. (30 juin 2017). « El feminismo comunitario: la creación de un pensamiento propio », *Corpus* [en ligne], vol. 7, n° 1, (DOI : 10.4000/corpusarchivos.1835 consulté le 19 avril 2019).

PARKS Rita. (1982). *The Western hero in film and television: mass media mythology*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mich, coll. « Studies in cinema », n° 10.

⁷⁰ Notons que cette collaboration patriarcale ne prétend pas seulement transcender les nations : elle pourrait bien, dans l'univers de *Narcos*, également transcender les sexualités puisque le nouveau malfrat en chef de la troisième saison (non analysée ici) dépeint comme particulièrement brutal, sera homosexuel.



PÉREZ RUFÍ José Patricio et Juan Ángel JÓDAR MARÍN. (2018). « Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el opening de la serie Narcos (Netflix): propuesta de microanálisis fílmico para una secuencia de apertura para televisión », *index.comunicación*, vol. 8, n° 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos, coll. « Universidad de Málaga y Universidad de Granada », 31-55. Accepted: 2018-11-28T08:55:44Z.

RESENDIZ Luis. (11 septembre 2015). « Narcos: In the gringos we trust | Letras Libres », *Letras libres*, (en ligne : <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/narcos-gringos-we-trust> ; consulté le 24 avril 2020).

RINCÓN Ómar. (6 septembre 2015). « “Narcos” da risa / El otro lado », *El Tiempo*, (en ligne : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16346263> ; consulté le 17 avril 2020).

SEGATO Rita Laura. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Libros.

SERELLE Marcio. (26 avril 2018). « O culturalismo conservador em Narcos », *Comunicação Mídia e Consumo*, vol. 15, n° 42, 118-137.

SILVA Marcel Vieira Barreto et Melissa M. FONTENELE. (26 octobre 2016). « Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos », *Fronteiras - estudos midiáticos*, vol. 19, n° 1, 62-71.

SIROUYAN Cristian. (6 février 2020). « El día en que Jhon Jairo Velásquez, alias “Popeye”, mató a su novia por orden de Pablo Escobar », *Clarín*, (en ligne : https://www.clarin.com/internacional/dia-jhon-jairo-velasquez-alias-popeye-mato-novia-orden-pablo-escobar_0_IaCFuZM-.html ; consulté le 27 avril 2020).

SOUZA Jessé. (2015). *A tolice da inteligência brasileira - ou como o país se deixa manipular pela elite*, Leya, São Paulo.

VALLEJO Virginia. (2007). *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, Colombia, Mondadori.

VÁSQUEZ MEJÍAS Ainhoa. (Deuxième semestre 2015). « Cuando los héroes fracasan. De la teleserie policial a las narcoseries », *Punto Cero*, Año 20, n° 31, coll. « Universidad Católica Boliviana “San Pablo” ». Cochabamba », 99-110.



La Danse Orientale : une construction entre Occident et Orient

Caroline Achouri¹

caroline.achouri@free.fr

Résumé : La danse orientale, telle que l'on la connaît aujourd'hui, est issue d'une construction orientaliste des femmes et des danseuses orientales, datant du XIX^e siècle. Elle a subi tous les leviers de transformations dus à la colonisation et au regard masculin européen, non seulement sur les femmes, mais aussi sur les modes de représentation, de diffusion et de signification de la danse orientale et du statut des danseuses. On ne peut cependant réifier cette dernière dans une auto-exotisation artificielle et ne voir dans la danse orientale qu'une forme hybridée et déconnectée de sa propre culture, soumise aux fantasmes occidentaux. En Egypte, elle a su se recréer et opérer une seconde hybridation cette fois-ci consciente et active, pour non pas revenir à l'identique de ce qu'elle aurait pu être avant la colonisation, mais pour se réapproprier l'image orientaliste et lui redonner un sens identitaire.

Mots-clés : danse orientale, Egypte, colonisation, postcolonialisme, orientalisme, féminités, hybridation, identité

Abstract: Bellydance as we know it today, comes from an orientalist construction of the oriental woman and dancer, dating from the 19th century. It was subjected to all the levers of transformations due to colonization and to the European male gaze, not only on women, but also on the modes of representation, distribution and meaning of oriental dance and the status of the dancer. However, we cannot reify the bellydancer in an artificial self-exoticization, and see in bellydance only a hybridized and disconnected form, subject to Western fantasies. In Egypt, the dance has recreated herself and operate a second hybridization this time conscious and active, so as not to return to the identical of what it could have been before colonization, but to reclaim the orientalist image and give it a sense of identity.

Keywords : bellydance, Egypt, colonization, postcolonialism, orientalism, feminities, hybridization, identity.

Introduction

Le sujet de cet article concerne le solo dansé professionnel, appelé *danse orientale* en France, *bellydance* dans les pays anglo-saxons et *raqs-al-sharqi* (danse de l'Orient) en Égypte. Son lieu d'incubation, de naissance, de développement, de transmission et de diffusion se situe en Égypte, depuis la fin du XVIII^e siècle, et il s'est fixé sous sa forme actuelle dans les années 1920, avec l'apparition des cabarets au Caire.

¹ Enseignante, chorégraphe et interprète en danse orientale et Fusion Bellydance aussi appelée Tribal Fusion) à Toulouse, elle est une des pionnières de la transmission de ces deux courants chorégraphiques en France. Elle étudie la danse orientale à Paris et au Caire, et la Fusion Bellydance à San Francisco et Portland. Son approche créative expérimente et développe un univers artistique singulier où se croisent diverses influences chorégraphiques, musicales, littéraires, et l'amène à réfléchir sur deux questionnements précis : les transferts culturels Orient / Occident et la question de l'identité féminine.

Elle est intervenante à l'Université Toulouse Jean Jaurès au sein du CIAM.

Elle est titulaire d'un Master 2 en littérature.



Si nous nous intéressons à cette danse et à sa construction, c'est qu'elle est concomitante de l'arrivée des Européens en Égypte et résulte de contacts entre les cultures orientale et occidentale, dans un contexte que l'on peut assimiler à de la colonisation. La présence et l'influence européennes s'étendent des Campagnes d'Égypte de Bonaparte (1798), à l'indépendance réelle de l'Égypte (1953) et le départ définitif des Britanniques. Durant plus d'un siècle, ce pays a vécu sous domination politique, économique et culturelle, et fut un enjeu stratégique pour les deux plus grands pays colonisateurs européens.

Nous proposons d'analyser, dans un premier temps, comment la danse orientale telle qu'on la connaît aujourd'hui, ainsi que ses modes de représentation et de diffusion, sont issus de mécanismes colonialistes, et relèvent du regard masculin hétérosexuel européen sur le corps des femmes égyptiennes.

Il serait cependant réducteur et partiellement erroné de s'arrêter à ce constat et de ne voir dans la danse orientale qu'un divertissement pour amuser les colons et les Occidentaux, ou de l'emprisonner dans un complexe processus de réification du corps de « la femme orientale »¹ au travers d'une iconographie exotique, sexuelle et orientaliste. Force est de constater que la danse orientale est aujourd'hui totalement rattachée à l'Égypte, et plus généralement au monde arabe. Elle en est même une expression identitaire, culturelle et touristique. L'Égypte s'est donc réapproprié cette image fantasmée et irréaliste pour la faire sienne et la remobiliser dans sa propre iconographie, dans sa propre histoire.

Notre propos est donc d'envisager la danse orientale comme une construction en miroir actif entre Orient et Occident. Nous voulons montrer que, bien qu'issue d'une vision orientaliste que l'Occident continue encore aujourd'hui à diffuser et à entretenir, il existe aussi une danse orientale qui a su se réinventer au-delà des clichés.

1. La Danse Orientale : naissance d'une danse entre domination culturelle, colonisation et orientalisme

La danse orientale, sous sa forme actuelle, commence sa construction avec l'arrivée des Européens en Égypte, plus particulièrement les Français et les Britanniques. On parle de plus de 150 ans de présence et de domination étrangères, avec tous les leviers colonialistes en action. Il s'agit de soumettre un pays économiquement, politiquement et culturellement aux fins du pays dominant, et plus encore, de recréer l'image d'un pays par une hégémonie épistémique, pour convenir à la réalité et aux besoins du dominant et justifier ses conquêtes coloniales. Nous parlons ici bien sûr des processus qui ont créé, nourri et institutionnalisé l'orientalisme, selon la définition développée par Edward W. Said dans son ouvrage *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*².

L'image de « la femme orientale » est une construction orientaliste, avec en priorité ce lieu de tous les fantasmes, le harem. Il a été décrit, peint, dessiné, glosé, analysé au travers de divers champs artistiques, mais aussi sociologiques et politiques. En effet, il a été utilisé par les Occidentaux pour statuer sur la place des femmes dans la société orientale, ainsi que pour les essentialiser en les définissant à travers le harem. Nous retiendrons trois caractéristiques de ce processus. Tout d'abord la réclusion, pour soustraire les femmes au regard masculin et leur éviter de susciter le désir masculin : « La réputation est reine en terres ottomanes et invite à un contrôle strict des femmes, qui pousse au contrôle de leurs sorties publiques, de leurs interactions directes avec des hommes et, *in fine*, à leur dissimulation³ » ; ensuite, la passivité, qui tient les femmes à disposition des hommes, sans opposition de leur part : dans les productions orientalistes, « le harem y est décrit comme un paradis sexuel peuplé de créatures nues, vulnérables et parfaitement heureuses de leur captivité⁴ » ; enfin la nudité des femmes, qui semble être une seconde nature dans les harems : « La polygamie et le harem, chacun de ces termes étant la métonymie de l'autre, désignent donc la production institutionnelle d'une



lascivité consciente d'elle-même, civilisée et, sinon "amorable", du moins parfaitement impudique ou, plus exactement, "a-pudique"⁵ ».

Même si l'existence des harems est une réalité factuelle, il faut prendre en compte qu'elle n'était pas répandue dans toutes les couches sociales. Elle ne concernait qu'une infime partie de la population égyptienne, élitaires et fortunées. D'une exception liée au statut social, l'Occident en a fait une organisation systématique et une généralité sociale et culturelle, définissant « la femme orientale ». Par ailleurs, en raison de sa caractéristique de lieu interdit aux hommes, il est peu probable que les hommes occidentaux aient pu entrer dans un harem et assister aux scènes qu'ils narrent. L'image du harem décrit par les orientalistes n'est donc qu'une construction, ayant pour but de réifier « la femme orientale », et en contrepoint, de démontrer la cruauté et la faiblesse de « l'homme oriental », ainsi que son incapacité à créer des liens « civilisés⁶ » avec le sexe opposé : « En bref, ce qui crée l'Orientale (et l'Oriental), c'est le harem orientaliste, le seul harem qui existe vraiment, c'est-à-dire le seul que chacun ait "vu" d'une manière ou d'une autre puisque la réalité du harem leur échappe⁷ ».

Si nous nous arrêtons sur cette image fondatrice du harem, c'est qu'elle a conditionné et fabriqué l'image de la danseuse orientale, la danseuse orientale étant avant tout une femme orientale. Bien sûr, la danse existait déjà à l'arrivée des Occidentaux en Égypte. Elle possédait ses propres structures, qui répondaient à une signification et à une organisation sociales avant tout. Ainsi, on trouvait déjà deux catégories de danseuses professionnelles, comme le décrivent Djamila Henni-Chebra⁸ et Karin Van Nieuwkerk⁹ dans leurs ouvrages respectifs abordant l'histoire de la danse orientale. D'une part, les almées (de l'arabe *a'oualem* « celle qui connaît ») étaient danseuses, mais aussi chanteuses, conteuses, musiciennes et possédaient une grande érudition, transmise à l'intérieur du groupe. Elles intervenaient uniquement dans les harems auprès des femmes et étaient rémunérées de manière conséquente. Elles étaient égyptiennes et jouissaient d'une très bonne réputation, refusant de se montrer aux hommes et ne prodiguant leurs talents artistiques qu'auprès des femmes. D'autre part, les *ghawazee* étaient issues de tribus tziganes venues d'Inde et sédentarisées en Égypte depuis plusieurs siècles. Elles dansaient en extérieur, sur les places publiques ou lors des mariages populaires, n'entraient jamais dans les maisons et leur rétribution dépendait de la générosité des spectateurs qui leur jetaient des pièces. Leur statut de non-égyptiennes leur permettait d'évoluer à visage découvert devant les hommes, ce qui leur conférait une extrême mauvaise réputation, renforcée par leur statut de tziganes. Elles étaient tolérées pour leurs talents d'amuseuses publiques et n'étaient en rien reconnues pour leur talent artistique.

Ces deux typologies de danseuses se sont superposées dans l'esprit des Occidentaux pour n'en faire qu'une, recréée de toutes pièces, qui correspondait à leurs fantasmes de « la femme orientale » mais aussi à leurs conceptions du spectacle. D'un point de vue sémantique, il est intéressant et significatif de remarquer que le terme *ghawazee* a rapidement disparu pour nommer les danseuses de manière générique les « almées », alors que paradoxalement, les Occidentaux n'ont sans doute jamais vu d'almées réelles pour ne voir que des *ghawazee*, les seules qui dansaient publiquement. On peut parler ici d'une colonisation du langage et des structures qu'il désigne, les Occidentaux réduisant en effet la danseuse à une seule réalité, omettant sciemment la hiérarchisation et le sens que la différenciation des danseuses imposait dans la culture égyptienne. Ainsi, Gérôme peint *La danse de l'almée* en 1863, Flaubert parle d'une almée en décrivant sa rencontre en 1850 avec Kutchuk Hanem dans ses *Carnets de voyage, Voyage en Orient et Voyage en Égypte*, Bizet compose *Danse d'almées* en 1875, pour ne citer que quelques exemples. Pour la société égyptienne, confondre almées et *ghawazee* était non seulement une erreur, mais une insulte à leur représentation de la danseuse et aux danseuses elles-mêmes. Bien sûr, cela n'a pas laissé sans réaction la société égyptienne, d'autant plus que les Occidentaux ont contribué à la disparition des almées (qui refusaient de danser pour eux), et à la présence des *ghawazee* à l'intérieur des cafés, et ensuite des maisons : « L'intérêt excessif des Européens pour les danseuses, et le fait que les Européens monopolisaient les services des danseuses, intensifia la désapprobation de l'*oulama*, et provoqua une protestation de la part des Égyptiens de



manière plus générale¹⁰ ». Plusieurs tentatives d'interdiction des spectacles de danse, intentées par l'aristocratie et les notables égyptiens, ont parcouru le XIX^e siècle, mais la demande et la pression des Occidentaux étaient trop fortes pour enrayer le mouvement.

Le regard occidental n'a pas fait que transformer le statut des danseuses en Égypte, mais aussi les modalités de représentation, de diffusion et d'exécution technique de la danse. Que ce soient les almées ou les *ghawazee*, elles dansaient traditionnellement de manière interactive avec leurs spectateur.trice.s, répondant à une demande spontanée d'un répertoire varié, incluant chants, musiques et danses, sans espace scénique précis et dans l'improvisation de l'instant. L'introduction des danseuses dans les cafés, fréquentés d'abord par les soldats occidentaux, ensuite par les hommes de la société civile occidentale, et plus tard par les premiers touristes, redistribue totalement la donne de la présentation de la danse. Les Occidentaux, habitués aux cabarets européens veulent retrouver le même genre de spectacles et d'ambiances en Égypte. L'espace informel réservé à la danse devient alors frontal, on aménage un espace attribué exclusivement à la prestation, la danse devient un spectacle à part entière, voire souvent le clou de la soirée, arrivant après des chanteurs, des acrobates et autres circassiens. Les propriétaires des cafés s'adaptent à cette demande en recrutant des danseuses plus ou moins professionnelles suivant la réputation du lieu, établissent une logique de programmation, rédigent des programmes, confectionnent des affiches et certaines danseuses commencent à se forger une réputation de « star » avant l'heure. On voit bien ici se dessiner petit à petit la naissance des cabarets, qui verront le jour sous une forme aboutie dans les années 1920 pour devenir de véritables institutions, surtout au Caire et à Alexandrie. Face à cette évolution, on peut clairement affirmer que la danse orientale et ses danseuses se sont totalement adaptées à la demande du public occidental, à ses attentes en matière de spectacles et à une conception occidentale du spectacle. On peut parler d'un processus de colonisation des modes de représentation du spectacle.

Cette réinterprétation de la notion de spectacle va, de plus, obliger les danseuses à transformer la danse elle-même et sa technique. En effet, les danses pratiquées à l'arrivée des Occidentaux, comme nous l'avons dit, n'avaient pas un espace scénique défini, et de ce fait, étaient souvent statiques, concentrant les mouvements dans le buste, la partie abdominale et le bassin. Être sur une scène où l'espace demande à être rempli et scénographié a obligé les danseuses à travailler sur des déplacements, sur des effets scéniques, à créer des mises en scène spécifiques. De plus, les Occidentaux n'étant pas habitués à la subtilité des mouvements des danses qu'ils voyaient, demandaient plus de spectaculaire, moins de monotonie. Pour cela, les danseuses ont fait appel à des chorégraphes et danseurs occidentaux pour leur apprendre l'art de la mise en scène et l'exploitation de l'espace. C'est ainsi que nous retrouvons dans le répertoire des mouvements de danse orientale des termes tels que « arabesques », « déboulés », « pirouettes » prononcés en français, et ce encore aujourd'hui. C'est ici le mouvement lui-même qui est colonisé.

Enfin, le costume des danseuses s'est aussi modifié petit à petit pour s'adapter aux canons occidentaux : des sarouels larges recouverts de tuniques cintrées à la taille, on est passé peu à peu à la jupe longue et fluide avec un gilet laissant apparaître le ventre, pour évoluer vers le costume que l'on connaît aujourd'hui : jupe/soutien-gorge/basque sur les hanches, avec tout un miroitement de paillettes et de strass. Ce costume, aujourd'hui appareil officiel de la danseuse orientale, est donc très récent et totalement inspiré par une féminité non seulement occidentale (le soutien-gorge n'existait pas en Égypte) mais hollywoodienne. Nous assistons à une dernière colonisation, celle de la représentation du féminin.

La danse orientale est donc le fruit d'une totale hybridation de différents éléments chorégraphiques et scéniques, sous influence occidentale :

Si nous nous référons à la classification occidentale des principaux styles de danse dans laquelle on distingue deux grands groupes: 1 - les danses traditionnelles, 2 - la danse théâtrale a) la danse classique b) la danse contemporaine c) la danse de variété – (jazz, music-hall, claquettes), nous constatons que la forme de solo féminin dite *raqs al-sharqi* appartient à la fois au groupe de danses théâtrales de style variété et au groupe des danses traditionnelles



puisqu'elle résulte d'une rencontre entre la danse égyptienne traditionnelle - *al-baladī* - et la danse de variété à l'occidentale. Il s'agit là d'une étape capitale pour l'histoire de la danse en Égypte¹¹.

Il faut souligner qu'en parallèle, la musique orientale s'est vue transformée et hybridée par les mêmes influences et processus transformationnels. En effet, danseuses et musiciens travaillaient ensemble dans les cabarets à de nouvelles chorégraphies, portées par de nouvelles compositions musicales, pour un public composé d'Occidentaux et de représentants de la haute-bourgeoisie égyptienne montante, nouvelle classe sociale, née des liens commerciaux entre dirigeants occidentaux et industriels égyptiens. Ce public adoptait toutes les règles de mixité de la société occidentale, femmes et hommes assis ensemble aux mêmes tables, en smoking et robes de soirée. L'alcool, proscrit par les mœurs égyptiennes, accompagnait les soirées, ainsi que les cigarettes, dans une reproduction occidentale à la limite de la caricature.

Même le terme arabe *raqs al-sharqi* qui désigne la danse orientale est totalement pétri d'orientalisme. En effet, quel sens peut avoir le terme *raqs al-sharqi*, qui se traduit littéralement par "danse de l'Orient", lorsque l'on est en Égypte, son lieu d'origine, alors que Orient désigne « ce qui vient de l'Est, ce qui est à l'Est ». Lorsqu'on est en Europe, cela a du sens, lorsque l'on est en Égypte, cela n'a plus aucun sens, sauf celui de l'Occident. Jusque dans la désignation, on assiste donc à une colonisation du langage et de sa signification.

Face à ce constat, on pourrait conclure que la danse orientale est un artifice destiné à correspondre aux canons occidentaux et à la vision orientaliste des danseuses et du corps des femmes égyptiennes en mouvement. Ce serait erroné ; de plus, cela maintiendrait la danse orientale et ses danseuses dans une imagerie surannée, pour rester dans une vision occidentale. Il est important de comprendre maintenant comment les danseuses orientales et l'Égypte en général ont su se réapproprier ces nouveaux codes et s'en servir pour faire de cette danse un emblème de leur pays et créer une nouvelle hybridation comme réappropriation culturelle.

2. L'évolution d'une danse entre hybridation et recréation identitaire

La danse orientale doit sa naissance à un processus de domination ayant pour résultat une exotisation opérée par les danseuses elles-mêmes (*auto-exoticization*, selon Karayanni¹²) qui se sont adaptées aux attentes occidentales et à une hybridation des techniques chorégraphiques et scéniques employées. Les danseuses répondent à une attente et adaptent leur danse à une vision et une définition exogène de ce que serait « la danse orientale »¹³. Ce processus est récurrent dans les danses issues de pays anciennement colonisés, comme nous le démontre Anne Décoret-Ahiha avec l'exemple du danseur indien Uday Shankar, qui, dans les années 1930 adaptait lui aussi ses spectacles pour une meilleure compréhension et réception du spectateur occidental¹⁴. Il est important de souligner que ces phénomènes d'auto-exotisation et d'hybridation sont souvent tout à fait conscients de la part des artistes qui les pratiquent, en premier lieu, pour des raisons économiques. Correspondre à certaines attentes de celui qui regarde, c'est être sûr de recevoir une écoute, un intérêt mais aussi une rétribution financière conséquente à cet intérêt. Est-ce que cela signifie que l'artiste perd totalement de vue ce qui le constitue dans sa propre culture ? Est-ce qu'il en oublie ses racines, ou apprend-il à mieux les connaître pour en jouer subtilement auprès d'un spectateur néophyte ?

Il serait réducteur de penser que les danseuses orientales ne seraient que les victimes d'un processus orientaliste. Elles savent naviguer entre les codes des différentes cultures, et le public égyptien a vu ce jeu subtil, en ne rejetant pas les danseuses orientales au moment de l'indépendance, mais en les réinvestissant dans leur propre histoire. Ainsi, les comédies musicales et les films égyptiens produits en grand nombre entre 1940 et 1960 nous montrent des danseuses issues de la société égyptienne et dansant pour des égyptiens, sans référence à l'Occident, ceci introduisant :



[...] une rupture symbolique avec les manipulations européennes d'une danse de l'Orient fantasmée par l'Occident [...].
Présentée comme une pratique localement signifiante, la danse orientale n'apparaît donc ni comme un produit purement colonial ni purement local. C'est cette évolution historique qui justifie une conception de la danse orientale en tant que produit partiellement global et localement réinvesti.¹⁵

La montée du nationalisme après la Seconde Guerre mondiale et l'arrivée de Nasser au pouvoir avec un rejet de tous les signes culturels des colonisateurs auraient pu sonner le glas des cabarets et des productions artistiques qui y étaient présentées. C'est bien le contraire qui s'est produit, puisque cette période correspond à ce que l'on appelle « l'Âge d'Or », avec une production nationale frénétique de films, de comédies musicales, de spectacles que les Égyptiens se pressent d'aller voir et dans lesquels les danseuses orientales sont réclamées, acclamées, au même titre que les actrices. Il est donc significatif que l'apogée de la danse orientale en Égypte corresponde à l'arrivée de l'indépendance dans le pays. La danse orientale devient un marqueur culturel, une fierté nationale que l'on montre comme une réussite.

Les danseuses, conscientes et actrices des mouvements sociaux et politiques qui parcourent le pays, ont su répondre à cet engouement des égyptiens pour leur danse. Elles ont réinvesti leur danse par un retour vers les danses traditionnelles, et ajouté une nouvelle corde à leur répertoire scénique, nommé *raqs al-baladi* (danse du pays, danse du peuple). Cette forme de danse établit un contre-point au *raqs al-sharqi*, et se fonde sur une improvisation calibrée voulant refléter une danse plus amatrice, plus locale, plus endogène. Cette forme de danse existait bien sûr, plutôt dans les cercles familiaux et populaires, en tout cas elle n'existait pas dans les cabarets. Les danseuses orientales l'ont réinvestie et l'ont portée sur les scènes des cabarets et au cinéma, accentuant l'adhésion et l'engouement des Égyptiens pour les danseuses. À ce titre, la danseuse Fifi Abdo, star incontestée entre 1970 et 1990, en est la représentation parfaite. Elle est reconnue pour avoir amené ce processus jusqu'à son point culminant, en arrivant sur scène en simple *galabiyya* (djellaba) blanche traditionnelle égyptienne, sans artifice, totalement couverte (pas de ventre, épaule ou décolleté apparents), puisant dans le répertoire traditionnel chorégraphique et musical pour produire une danse au plus proche de ce que l'on nomme dans le milieu du spectacle, "l'âme égyptienne". Elle a montré que les deux répertoires chorégraphiques, *sharqi* et *baladi*, pouvaient non seulement coexister, mais donner une image multiple des danseuses et des femmes. Il n'y a pas d'opposition, mais une complémentarité qui donne conscience de l'histoire de l'Égypte sans en rejeter quelle que partie que ce soit.

Cette identification de la danse orientale à la culture égyptienne s'exprime aussi dans le milieu des danseuses égyptiennes et des chorégraphes, parfois de manière radicale, à propos des étrangères qui viennent apprendre la danse orientale dans son pays d'origine, dans une utopie de "retour aux sources". L'idée admise et diffusée est qu'en Égypte, seules les Égyptiennes auraient la capacité émotionnelle de danser cette forme de danse, car elles ont baigné dans ces émotions qui appartiennent culturellement à un peuple, et sont les seules à pouvoir les retranscrire au plus près, au plus juste. Je reprendrai ici le témoignage que fait Julie Boukobza, docteure en anthropologie, dans son article, lors de la retranscription d'une discussion avec une danseuse égyptienne :

[les étrangères] ont un ressenti différent, nous, nous sommes nés avec cette émotion (feeling), en tant qu'Égyptiens, n'importe qui peut écouter la musique et danser quelque chose, parce que nous sommes nés avec ce style de musique. Mais les autres, elles l'apprennent. Elles apprennent comment écouter la musique et comment bouger avec la musique, [...], elles sont différentes [...]. Elles se concentrent sur la technique, pas sur les émotions. Pour nous, c'est les émotions en premier, en second et en troisième ! L'émotion en premier, c'est sûr, et la technique vient après ça, c'est sûr [...] » (L., 45 ans, Le Caire, été 2003, ma traduction d'une discussion en anglais dans son appartement du côté de l'avenue des Pyramides)¹⁶.

J'ajouterai à ce témoignage mon expérience personnelle, en tant qu'élève pendant plusieurs années de professeur.e.s cairot.e.s : l'enseignement de la majorité des professeur.e.s égyptien.ne.s cherche peu à transmettre ce que serait cette émotion, ne prodiguant dans leur cours que l'aspect technique, sans



valoriser (consciemment ou inconsciemment) les clés culturelles pour parvenir au décryptage et à la retranscription de l'émotion dansée.

Conclusion

L'hybridation dans la danse orientale, d'abord subie sous domination coloniale, a pris un nouveau sens, comme sujette à une seconde hybridation, cette fois-ci active et consciente, en période post-coloniale. D'une danse créée pour le regard occidental, elle est devenue un produit national que l'Égypte revendique dans sa globalité. Débarrassée des exigences du regard occidental, elle a su réinjecter ses spécificités culturelles pour renforcer son identité égyptienne et se recréer, non pas telle qu'elle était avant la colonisation, mais comme une production nouvelle. Il n'est qu'à constater l'évolution des techniques et de l'interprétation de la danse orientale depuis les années 1920 jusqu'aux scènes cairottes actuelles. D'une danse aérienne, fluide, à la séduction légère, elle a évolué vers une puissance et une subtilité du bassin tout à fait uniques dans le paysage chorégraphique, un ré-ancrage dans le sol, donnant ainsi une interprétation nouvelle à des mouvements issus pourtant des danses occidentales (déplacements, arabesques, tours,...). De plus, l'expressivité et l'interprétation scéniques font référence à une émotion dans laquelle l'Égypte et les Égyptiens se reconnaissent et qu'ils revendiquent. L'hybridation a été ici une source de création, donnant naissance à une danse toute singulière. Ce deuxième processus d'hybridation devient alors un outil de décolonisation, qui ne nie pas l'histoire qui le compose, mais l'utilise pour en faire un nouveau discours, une nouvelle possibilité d'appréhender son identité. Comme l'affirme Pedro Andrade, sociologue de la culture, « mobilisant l'hybridité, les connaissances « niées » par les puissances colonialistes reviennent et peuvent suggérer des « règles de reconnaissance » alternatives concernant les sociétés et la culture post-coloniales contemporaines¹⁷ ».

Même si l'Occident reste encore prisonnier de sa vision orientaliste de la danse orientale, même si les touristes sont nostalgiques d'une image surannée et dépassée de « la danseuse », il est clair que le combat actuel des danseuses en Égypte n'est plus dans la recherche de l'authenticité de ce que pouvait/pourrait être la danse orientale. Elles ont réussi à se renouveler, à s'approprier leur identité, et le revendiquent sur les scènes du Caire, recréant leur danse avec leurs propres outils et leurs propres inspirations dans un « ici et maintenant ». Le combat, pour ces danseuses, aujourd'hui, est ailleurs, dans leur propre pays, se débattant avec des mouvements politiques, sociaux et religieux, qui prônent une société au patriarcat puissant et dominant.

Bibliographie :

- Andrade, P. (2014). Hybridization and postcolonialism, in M. Baptista e S. Vidal Maia (coord), *Colonialisms, post-colonialisms and lusophonies: proceedings of the 4th International Congress in Cultural Studies*. Programa Doutoral em Estudos Culturais
- Boukobza, J. (2009). « Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/18692>; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.18692>
- Decoret-Ahiha, A. (2004). *Les danses exotiques en France (1880-1940)*. Paris : Editions Centre National de la Danse « Collection Recherche ».
- Dumas, J. (2019). « Le voile des ottomanes », dans G. Boëtsch, N. Bancel, P. Blanchard, S. Chalaye, F. Robles, T. Denean Sharpley-Whiting, J-F Staszak, C. Taraud, D. Thomas et N. Yahy (sous la dir. de), *Sexualités, Identités & Corps colonisés*, CNRS Editions, Paris, 2019.
- Ferrié, J-N & Boetsch, G. (2019). « La lente fabrication de l'Orientale et de l'Oriental », dans G. Boëtsch, N. Bancel, P. Blanchard, S. Chalaye, F. Robles, T. Denean Sharpley-Whiting, J-F Staszak, C.Taraud, D. Thomas et N. Yahy (sous la dir. de), *Sexualités, Identités & Corps colonisés*, Paris : CNRS Editions.



Henni-Chebra, D. (1996). « Égypte, profession danseuse », dans D. Henni-Chebra & C. Poché (sous la dir. de), *Les danses dans le monde arabe, ou l'héritage des almées*. Paris : l'Harmattan.

Karayanni Stavros, S. (2005). *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dances*, Wilfrid Laurier University Press

Mernissi, F. (2001). *Le harem et l'Occident*. Paris : Editions Albin Michel.

Said, E.W. (2005). *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Editions Points.

Van Nieuwerk, K. (1995). *A trade like any other: Female singers and dancers in Egypt*. Texas: University of Texas Press.

¹ Les guillets sont utilisés pour mettre en évidence que « la femme orientale » n'existe pas et est une construction du regard hétérosexuel masculin et colon.

² Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions Points, « Collection Essais », 2005.

³ Juliette Dumas, « Le voile des ottomanes », dans Gilles Boëtsch et al. (sous la dir. de), *Sexualités, Identités & Corps colonisés*, CNRS Éditions, Paris, 2019, Éditions du Kindle.

⁴ Fatima Mernissi, *Le harem et l'Occident*, Paris, Éditions Albin Michel, « Hors collection », 2001, p. 20-21.

⁵ Jean-Noël Ferrié & Gille Boëtsch « La lente fabrication de l'Orientale et de l'Oriental », dans Gilles Boëtsch, et al. (sous la dir. de), *Sexualités, Identités & Corps colonisés, op.cit.*

⁶ Les guillemets servent à mettre en lumière qu'il s'agit là de la rhétorique orientaliste et coloniale.

⁷ Jean-Noël Ferrié & Gille Boëtsch « La lente fabrication de l'Orientale et de l'Oriental », dans Gilles Boëtsch, et al. (sous la dir. de), *Sexualités, Identités & Corps colonisés, op.cit.*

⁸ Djamila Henni-Chebra, « Égypte, profession danseuse », dans Djamila Henni-Chebra & Christian Poché (sous la dir. de), *Les danses dans le monde arabe, ou l'héritage des almées*, Paris, 1996, l'Harmattan, p. 68.

⁹ Karin Van Nieuwerk, *A trade like any other: Female singers and dancers in Egypt*, Texas, University of Texas Press, 1995, Edition Kindle.

¹⁰ Karin Van Nieuwerk, *A trade like any other: Female singers and dancers in Egypt, op.cit.*

¹¹ HENNI-CHEBRA Djamila « Égypte, profession danseuse », *op.cit.*, p. 95

¹² Stavros Stavrou Karayanni, *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dances*, Wilfrid Laurier University Press, 2005, Editions du kindle

¹³ Les guillemets montrent qu'il s'agit d'une construction coloniale.

¹⁴ Anne Decoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Paris, Éditions Centre National de la Danse, « Collection Recherche », 2004

¹⁵ Julie Boukobza, « Danser l'Orient. Touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 193-194 | 2009, dernière consultation : 06/06/2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18692>.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Pedro Andrade, « Hybridization and postcolonialism », in *IV International Congress on Cultural Studies: Colonialisms, Post-Colonialisms and Lusophonies*. Univ. Aveiro, 28-30/4/2014, 523-7.



Musées d'empire et bestiaire exotique : parcours des créatures antédiluviennes dans le roman

Paule Faggianelli-Brocart¹
pbrocart@live.fr

Résumé

Cet article se propose d'interroger l'apparition de créatures antédiluviennes dans la fiction romanesque, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce qu'on appelle progressivement « dinosaures » participe du bestiaire exotique qui s'élabore en métropole. De leur apparition dans les musées, jusqu'au contrées lointaines où les romanciers les projettent, ils revêtent progressivement les qualités symboliques de la sauvagerie, et deviennent des signes dans une construction du temps et de l'espace tributaire de l'expansion coloniale. Le régime de colonialité, entendu comme une organisation matérielle et politique du discours et du savoir, contribue ainsi au renouvellement d'un exotisme qui englobe le temps profond comme l'un des ailleurs de la métropole, qu'il peuple de créatures préhistoriques. En analysant le glissement des discours scientifique à l'usage métaphorique des textes romanesques, il s'agira d'étudier la façon dont les musées d'histoire naturelle contribuent au renouvellement d'une écriture, à l'élaboration d'une poétique de l'exposition, et à une forme de colonialité des imaginaires.

Summary

This article focuses on the apparition of antediluvian creatures in XIXth century fictions. Dinosaurs, as they are progressively named, become quite common in the exotic bestiary of the metropolis, endorsing symbolic qualities, ranging from fierceness to savagery. They become a sign of space and time, as the imperial expansion unfolds. Coloniality, as a discursive regime, is here determinant, fostering a renewal of exoticism, allowing the creatures of the past to inhabit fictional worlds. Analyzing the links between museums, novels and colonial metropolis allow us to describe the literary exhibition of the exotic as a poetic construction as well as a political one.

Littérature comparée- études postcoloniales-colonialité-paléontologie-roman d'aventures, Jules Verne- vulgarisation-musées-dinosaures

Comparative literature-postcolonial studies-coloniality-paleontology-adventure romance-Jules Verne- vulgarization-museums-dinosaurs

Le fantôme de l'ichtyosaure

Dans sa nouvelle parue en 1899 dans le *Blackwood Magazine*, Joseph Conrad narre la remontée d'un fleuve d'Afrique centrale par le jeune Marlow. Le narrateur de *Heart of Darkness* s'enfonce dans une jungle obscure, mais aussi dans le temps, ce qui fait de ce voyage une plongée dans les profondeurs. Atteindre à la station reculée où Kurtz règne, c'est bien s'aventurer dans un état antérieur de l'histoire du monde.

¹ Paule Faggianelli Brocart est doctorante en littérature comparée à l'université Paris Nanterre, sous la direction de Jean-Marc Moura. Elle s'intéresse au renouvellement de l'exotisme dans les romans du second XIX^e siècle, dans un contexte d'expansion impériale, et à ses implications poétiques et politiques.



Conrad mobilise la description d'un monde antédiluvien à des fins métaphoriques, construisant un « cœur des ténèbres », incarné par la jungle, et par la folie de Kurtz. Les références à une « préhistoire » fantasmée construisent le paysage de cauchemar de la forêt d'Afrique centrale, elles s'intègrent à une sémiologie impériale. Ces références s'intègrent dans l'imaginaire métropolitain : ils *font signe* vers la sauvagerie, ils la *symbolisent*. Cette opération repose sur une sédimentation culturelle permettant de faire apparaître le fantôme d'un reptile marin disparu, l'*ichtyosaure*, dans l'écho lointain des remous du fleuve : « A deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an *ichthyosaurus* had been taking a bath of glitter in the great river.ⁱ »

Silhouette familière pour le lectorat de la fin du siècle, l'*ichtyosaure*, décrit au début du siècle (Blainville, 1835) fait partie du bestiaire antédiluvien reconstitué par les premiers paléontologues. Produits d'une culture médiatique développée dans les métropoles, les sauriens de fiction sont les produits d'un discours scientifique et de ses interactions avec la vulgarisation et l'exposition. C'est ce réseau d'interactions qui permet d'articuler l'apparition de ces figures dans la fiction narrative de la fin du XIX^e et la notion de colonialité. Le développement d'une science de la préhistoire reflète à plusieurs niveaux les structures d'une colonialité du savoir, entendue comme régime matériel et épistémologique de la construction des connaissances, organisé au profit de la métropole, exploitant les données récoltées dans ses périphériesⁱⁱ. La production d'images fictives appuyées sur la connaissance du temps profond - vues des temps anciens, d'animaux menaçants - s'inscrit à la suite de sa matrice scientifique dans un imaginaire métropolitain qui reconstruit ses lointains avec l'expansion coloniale. Nous nous proposons ici d'envisager comment la connaissance du temps long s'articule à des dynamiques matérielles de construction du savoir, dont la fiction va exploiter les structures pour produire une forme d'exotisme du temps profond. En analysant les apparitions de sauriens antédiluviens dans les romans d'aventure, notamment ceux de Jules Verne, il sera possible de mettre en évidence leurs liens avec les complexes d'expositions dont ils étaient les contemporains, et d'expliquer leur place dans une colonialité des imaginaires.

1. Politiques de la reconstitution

L'iconographie médiatique associée aux « dinosaures » est remarquablement jeune. Ces figures issues des reconstitutions des anatomistes et paléontologues du premier XIX^e siècle sont rapidement investies par la fiction pour parachever une « classe vernaculaire d'animaux » (Mitchell, 1998 : 170). Ils viennent peupler au cours du siècle les espaces de la fiction, les « mondes perdus » du roman d'aventure, espaces isolés, figés dans le temps (Letourneux : 2010 et Allen : 2006) ; éléments d'un bestiaire étrange, source d'épouvante et de fascination. Les images de sauriens disparus - leur translation dans la fiction en tant que signifiants privilégiés de l'ailleurs, et en tant que « supportsⁱⁱⁱ » de l'exotisme - dépendent d'une mise en forme des connaissances par plusieurs lecteurs successifs. Les modèles narratifs auxquels sont associés les sauriens de « science-fiction » sont le résultat de réécritures qui investissent une logique spectaculaire, une dramatisation de la science par l'exposition.

L'espace muséal métropolitain, qui acquiert ses formes modernes dans la première partie du XIX^e siècle, est déterminant pour la constitution d'images de la vie antédiluvienne. La reconstitution d'espèces éteintes se développe avec l'extension et la systématisation des pratiques de collection qui mettent institutions et puissances métropolitaines en concurrence^{iv}. Les missions du scientifique se précisent sur le site qu'est le musée. Ses pratiques s'insèrent dans un projet politique qui vise à la description des éléments de la nature, à travers une vue qui s'étend dans le temps et l'espace. L'autonomie progressive des disciplines s'appuie sur un système centralisé par les métropoles, et s'adosse à une pratique de l'exposition, qui donne au savoir une scénographie, véritable « mise en scène publique du pouvoir » (Corbey in Blanckaert, 1997: 548). Les institutions rivalisent pour construire un savoir total sur la nature inscrit dans un processus d'expansion impériale et de centralisation métropolitaine (Pratt, 1992). De la collecte des spécimens au discours muséographique s'établit un réseau d'échanges matériels qui permettent le développement des sciences naturelles, dès lors tributaire d'une colonialité du savoir.



En Angleterre, c'est le paléontologue Richard Owen qui joue un rôle déterminant dans l'enrichissement des collections londoniennes et la pratique des reconstitutions (Rupke, 2009). Responsable des collections du Hunterian Museum dans les années 1830-1856, ses publications consistent en un inventaire des spécimens détenus par le Museum, sous la forme de *Catalogues*, spécimens dont il a constamment tenté d'augmenter le nombre. Il est ainsi un acteur central du développement des musées en Angleterre, pâtissant jusqu'alors de l'absence de structures centralisées comme le Museum d'histoire naturelle de Paris (Rupke, 2009, 81). C'est en cette qualité de scientifique et de muséographe que Richard Owen est sollicité par le sculpteur Benjamin Waterhouse Hawkins. Commissionné pour la réalisation de modèles de sauriens antédiluviens, il doit agrémenter le site du Crystal Palace lors de sa relocalisation dans le parc de Sydenham, après la Grande Exposition de 1851 : premier dispositif d'exposition impliquant des reconstitutions complètes de l'Iguanodon, du Mégalosaure ou de l'Ichtyosaure, elles doivent agrémenter une promenade géologique.

Son inauguration, en 1854, relayée par la presse, fait sensation. Les sauriens de Sydenham s'intègrent à l'exposition du monde passé et présent, et à sa vision politique : mise en scène des connaissances, démonstration des merveilles de la science, et célébration d'un pouvoir impérial à même de résumer le monde et la linéarité de son histoire dans ses jardins. L'avènement progressif de ce complexe « expositionnaire » (Bennett : 1994) est déterminant pour la circulation des images des créatures antédiluviennes (Rudwick, 1992 : 236). En effet, à partir de 1850 se multiplient les ouvrages didactiques présentant aux lecteurs l'état des connaissances sur les mondes antédiluviens^v, dans une dramatisation qui fait écho aux modèles de Sydenham. Ces parutions successives correspondent au nouveau marché de l'éducation éducative, dont la pédagogie repose sur une mise en récit des connaissances du monde. Structure narrative linéaire, ce modèle de vulgarisation met en scène une pénétration du temps comme une épaisseur physique, jumelant les explorations sur l'axe horizontal de l'espace, et sur la verticale du temps.

Des traces de l'exposition de Sydenham se retrouvent ainsi chez les vulgarisateurs scientifiques français, notamment Louis Figuier, dans *La Terre avant le Déluge*, qui sert lui-même de source principale à l'un des premiers romans des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*. S'il est hypothétique que Verne ait pu apercevoir les reconstitutions du parc de Sydenham, bien qu'il se soit rendu à Londres en 1859, celles-ci sont mentionnées par Figuier, et les sculptures de Waterhouse Hawkins servent de modèle aux illustrations d'Edouard Riou^{vi}. L'intégration des créatures antédiluviennes à un bestiaire exotique passe par une reconstruction de leur place dans le récit du vivant, permettant des analogies avec les lointains dont les auteurs sont les contemporains. Les textes de vulgarisation et de fiction affichent leur rapport aux scénographies du musée, les thématisent, les développent.

2. Reconstruire l'exotisme

Publié fin 1862 par Hachette, *La Terre avant le Déluge* s'inscrit dans l'ensemble plus large des *Tableaux de la nature*. L'ouvrage propose à son jeune lectorat la description de la succession des époques terrestres appuyée sur une série de figures représentant fragments fossiles, spécimens complets, et animaux reconstitués. S'y ajoutent 25 « vues idéales », paysages fictifs composés par Edouard Riou. Il illustre alors des publications scientifiques autant que des romans : récits de voyages, publications éducatives, ou périodiques géographiques. Il est ainsi familier de l'illustration naturaliste autant que du paysage orientaliste^{vii}. À partir de 1867 il illustre les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, et s'intègre au projet didactique et ludique conçu par Hetzel. Les vues idéales de Riou construisent un « témoin virtuel » (Rudwick, 1992 : 1) en réunissant espèces végétales et animales, induisant un régime de lisibilité. Le spectacle des analogies récurrentes rapproche les formes disparues des espèces connues.

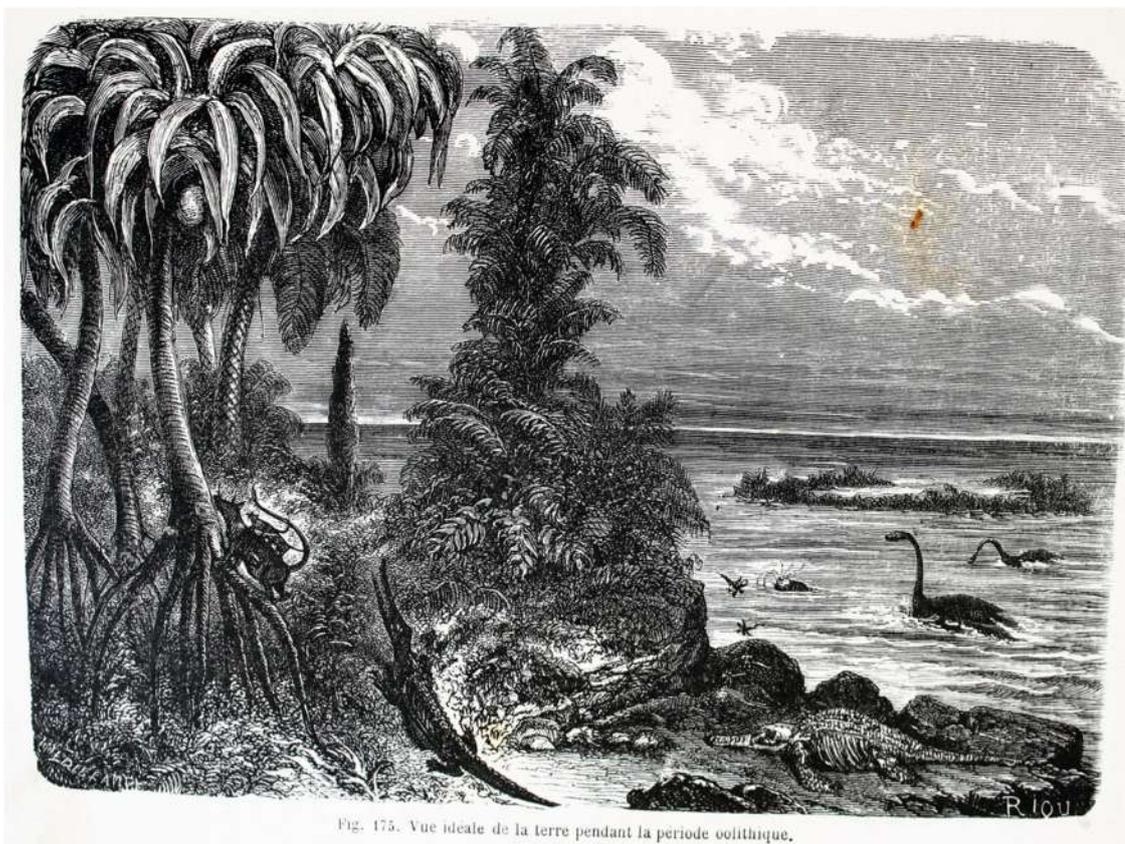


Fig. 175. Vue idéale de la terre pendant la période oolithique.

Figure 1 "Vue idéale de la terre pendant la période oolithique", Edouard Riou (1862)

La « *Vue idéale de la terre pendant la période oolithique* » constitue ainsi un programme de lecture (figure 1). Le squelette d'ichtyosaure, au premier plan de la « vue idéale » inscrit le modèle exposé dans l'image. Il reprend en effet les vignettes reproduisant les matériaux fossiles empruntés aux cours d'Alcide d'Orbigny, naturaliste et paléontologue au Muséum d'Histoire naturelle de Paris. En inscrivant le matériau de la reconstitution au sein de cette projection, Riou établit une continuité entre la figure extraite de l'archive fossile et sa reconstitution : le squelette n'est ainsi que le code préalable à la reconstitution spectaculaire des espèces éteintes. L'illustrateur thématise ces modèles exposés *dans* le monde représenté. Par effet de lien métonymique, c'est tout le monde antédiluvien, qui renaît à partir de ces fragments.

La description du paysage côtier repose sur une série d'analogies avec des paysages connus, associés aux espaces tropicaux autant qu'à la flore plus commune à l'expérience des lecteurs. Figuier décrit ainsi : « La partie continentale nous présente les types réunis des arbres propres à cette période : les zamites avec leur tronc large et bas, d'où partent des feuilles en éventails ; ils rappellent, par leur port et leur forme, nos zamias actuels des contrées tropicales [...] ; des Conifères assez semblables à nos cyprès actuels, et des Fougères arborescentes. » (Figuier, 1864 : 184). L'analogie entre variétés tropicales et spécimens fossiles suppose l'assise commune d'une connaissance visuelle qui ramènerait ce spectacle au zamia acclimaté ou représenté^{viii}, identifiable en tant qu'il est « nôtre », commun et contemporain. Cette contemporanéité est celle d'une centralité métropolitaine pensée comme lieu d'un discours sur le temps et l'espace, site à partir duquel se construit une connaissance du monde. Ces espèces deviennent communes, « nôtres » par le travail de structures d'exposition, d'une vision planétaire et d'une lecture du temps. Cette séquence marque une unité dans le regard qui porte sur autant de mondes rendus lisibles : il est le signe d'une appropriation décelable dans le discours. Cette politique de la description produit un sens, elle *ordonne* ainsi espace et temps à travers le paysage (Rudwick, 1992 : 250). L'association entre espèces fossiles et spécimens connus, tropicaux ou locaux, s'inscrit dans une logique didactique, et appuie l'idée d'une évolution diachronique des climats terrestres. Elle donne à voir par ressemblance, proximité, ce qui est disparu, et forme une politique de l'analogie : « Rien dans la période actuelle ne peut rappeler la riche végétation qui décorait les rares



continents de cette époque (...) quelques îles tropicales du monde actuel, avec leur température brûlante et leur climat maritime, peuvent seules nous donner l'idée, et même nous rappeler les types botaniques. » (Figuier, 1863 : 197)

La tension entre la disparition et la présence lointaine d'espèces « survivantes » dramatise la reconstitution, elle entretient le fantasme d'un contact, d'une possibilité de rencontrer les espèces décrites et inspire une forme d'« exotisme préhistorique » (Stoczkowski, 1994 : 61). Les recensions de la parution du texte soulignent ses qualités didactiques et elles le rapprochent des structures d'exposition existantes. *Le Journal Amusant*, périodique qui se consacre aux divertissements, décrit ces « ménageries antédiluviennes », comparant la faune domestiquée du XIX^e siècle et celle des périodes passées :

On sait des gens, et le nombre en est grand, qui rendent visite au jardin des plantes pour voir des tigres et des lions. On connaît même des chasseurs qui se vantent d'avoir tué, étant au milieu des contrées mystérieuses de l'Afrique centrale, des éléphants, des rhinocéros et des hippopotames, ce qui paraît assez joli tout d'abord. Qu'est-ce donc cependant quand on compare ces pauvres bêtes aux plésiosaures, aux mammoths, aux iguanodons et aux mastodontes des mondes disparus ?^{ix}

L'auteur adosse le spectacle antédiluvien à des expériences de mise en scène de la faune (ménagerie du Jardin des plantes, chasse), il associe des espèces éteintes à un régime d'exposition du monde naturel. La « ménagerie » antédiluvienne prend forme, à travers une politique de la vision, un récit didactique qui manifeste ses liens avec la muséographie de l'histoire naturelle. Ménageries et serres fournissent les patrons romanesques d'une exploration des lointains. La construction d'un exotisme « expositionnaire » répond aux mutations du régime impérial tout au long du XIX^e siècle. En investissant les motifs de l'éloignement temporel et spatial, le récit exploite des structures politiques de l'imaginaire, et thématise la colonialité du savoir dans une centralité métropolitaine qui ordonne le temps et l'espace.

3. Sémiosis muséale et roman d'aventures

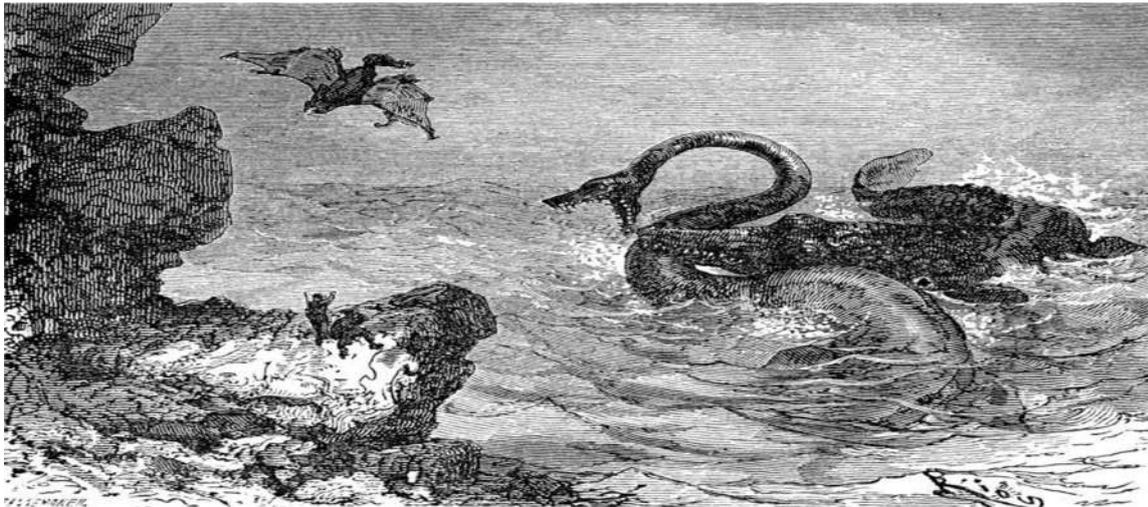
Le projet des *Voyages Extraordinaires*, tel qu'il est formulé en 1866 dans les *Voyages du capitaine Hatteras*, confirme la prégnance du modèle expositionnaire dans le développement du roman d'aventures^x. Le texte se fait le relais de l'exposition, dans une pédagogie basée sur le divertissement, et dialogue avec les structures narratives et visuelles du musée, notamment dans la mise en forme de l'exotisme. Le parcours organisé dans les contrées lointaines, leur explication méthodique à travers le regard d'un expert, d'un scientifique, sont autant de tropes narratifs qui lient linéarité du texte et exposition. L'exotisme qui s'élabore ici devient le vecteur d'une colonialité du savoir relayée par l'imaginaire romanesque : à travers la mise en scène des lointains temporels, marqués par la sauvagerie, le récit devient un outil politique qui thématise les rapports entre la métropole et ses périphéries.

Mais l'expérience muséale, qui échoue à ranimer les créatures disparues, et ne peut que donner l'illusion de leur mouvement, est dépassée par la fiction, qui met aux prises les visiteurs des « mondes perdus » avec des créatures vivantes. Le musée, thématisé par la fiction, est un modèle lacunaire, dont la fiction développe et dépasse les possibilités. Lors de leur descente dans le monde souterrain, Otto et Axel Lidenbrock rencontrent une plaine d'ossements, renvoyée aux collections des musées du monde moderne. Musée total, serre et ménagerie, la cavité souterraine est construite sur un patron qu'elle excède, en donnant à voir les créatures que les galeries d'histoire naturelle ne peuvent que deviner :

Là, sur trois milles carrés, peut-être, s'accumulait toute la vie de l'histoire animale, à peine écrite dans les terrains trop récents du monde habité. Cependant, une impatiente curiosité nous entraînait. Nos pieds écrasaient avec un bruit sec les restes de ces animaux antéhistoriques, et ces fossiles dont les muséums des grandes cités se disputent les rares et intéressants débris. L'existence de mille Cuvier n'aurait pas suffi à recomposer les squelettes des êtres organiques couchés dans ce magnifique ossuaire.



La scénographie du musée est un point de comparaison inférieur aux merveilles rencontrées, mais dont la logique est paradoxalement étendue à l'entièreté du monde vivant : observable et sensible, le monde entier est musée. L'exposition s'affiche à travers la présence de spectateurs, qui d'un volume à l'autre, apparaissent dans les illustrations du roman. Celles-ci accentuent ses moments les plus dramatiques, l'exposé des connaissances scientifiques, ou l'agrément de vues spectaculaires. Elles s'intègrent dans la structure narrative du roman et visent à augmenter le sens du texte (Evans, 1998). Entre tableau explicatif et narration, instruction et spectacle, elles procèdent à une figuration narrative des connaissances empruntée à l'exposition. La reprise d'éléments et de compositions depuis les « vues idéales » vers le roman de Verne est ainsi récurrente.



C'est notamment le cas de la confrontation entre l'ichtyosaure et le plésiosaure (figure 2). Elle s'inscrit dans une grammaire visuelle qui projette volontiers dans le monde antédiluvien des combats titanesques et des scènes brutales (Lescaze et Walton, 2017). Le combat se déroule sous l'œil de témoins, placés sur un promontoire rocheux au premier plan. Cette présence humaine joue d'un fantasme de contact avec les mondes antédiluviens, elle thématise l'activité du regard face à la scène racontée. À la différence du texte de Figuière, qui produit un « témoin virtuel » surplombant, invisible, le roman de Verne fait du témoin la source d'un redoublement du spectacle, qui devient alors une scène plutôt qu'un tableau : la vue y fait événement (Weber, 2004). L'effet d'échelle produit par les silhouettes humaines souligne la petitesse des explorateurs face aux monstres, et donne à l'image un caractère mesurable. Le spectacle est ainsi, au plus lointain des mondes perdus décrits par le roman, à la mesure de l'homme et de son regard. « Témoin virtuel » et témoin figuré s'y rejoignent. La vue satisfait ainsi le fantasme métropolitain d'une connaissance totale, résorbée dans le roman.

En faisant du monde une galerie illimitée, la proposition vernienne exploite la lisibilité permise par les sciences naturelles telles que les métropoles les construisent, les analogies et les métaphores proposées par les vulgarisateurs. Le roman reconstruit du signifiant exotique précédemment entamée par les vulgarisateurs, développant un usage métaphorique du lexique de la paléontologie. On retrouve dans le premier roman de Verne en 1863, l'évocation de figures antédiluviennes dans la description de chutes africaines de *Cinq semaines en ballon*. : « Sur une largeur de deux mille pieds, le Sénégal se précipitait d'une hauteur de cent cinquante, avec un bruit retentissant. Il coulait de l'est à l'ouest, et la ligne de rochers qui barrait son cours s'étendait du nord au sud. Au milieu de la chute se dressaient des rochers aux formes étranges, comme d'immenses animaux antédiluviens pétrifiés au milieu des eaux. » (Chap. XLIII). Cette utilisation du référent antédiluvien manifeste un croisement entre éloignement temporel et spatial dans une sémiologie coloniale de l'étrangeté. Rappelant la promenade de Sydenham, dont les sauriens émergeaient de plans d'eau, la vision du roman exploite



une forme d'exotisme renouvelé, qui peut être envisagé dans toute sa plasticité, à travers sa capacité à intégrer une multiplicité d'objets dans un travail constant de l'étrangeté et de l'éloignement.

La construction de l'exotisme s'infléchit avec l'exposition. Le développement d'un exotisme « expositionnaire » s'appuie sur les transformations de la muséographie au XIX^e siècle, et la conformation impériale de son projet relevant de l'inventaire et de la narration du monde. L'utilisation symbolique des reconstitutions témoigne d'une sédimentation culturelle liant sciences, musées d'empire et fiction. La poétique métropolitaine qui s'en dégage souligne ses propres ressorts et fait de l'exposition le site privilégié de la construction d'une sémiologie impériale.

Bibliographie

- Allain, R. (2012). *Histoire des dinosaurs*. Paris: Champs/Sciences.
- Bennett, T. (1994). *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*. Londres: Routledge.
- Blancaert, C. et Corsi, P. (dir.) (1997). *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris : Editions du Muséum national d'histoire naturelle.
- Debus, A. (2006). *Dinosaurs in Fantastic fiction : a thematic survey*. Jefferson: MacFarland.
- Debus, A. et Debus, D. (2002). *Paleoimagery, The evolution of dinosaurs in art*, MacFarland & Co, Jefferson.
- Cohen, C. (1999). *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*. Paris : Le Seuil.
- Compère, D. (2007). Edouard Riou, illustrateur, *Le Rocamboles* : bulletin de l'Association des amis du roman populaire, n°41,1-176.
- Compère, D. (1991). *Jules Verne, écrivain*. Paris: Droz.
- Conrad, J. (2008). *Heart of Darkness and other tales*. Londres: Oxford World's Classics.
- Evans, A.B. (1988). *Jules Verne rediscovered : didacticism and the scientific novel*. New York: Greenwood Press.
- Evans, A. B. (1998). The Illustrators of Jules Verne's Voyages Extraordinaires, *Science-Fiction studies*, XXV: 2, 241-270.
- Figuier, L. (1864). *La Terre avant le déluge*. Paris : Hachette.
- Gauthier, G. (2008). *Édouard Riou, dessinateur : entre le "Tour du monde" et Jules Verne, 1860-1900*, Paris : l'Harmattan.
- Girard, P. « La terre avant le déluge » dans, *Le Journal amusant*, 27 décembre 1862, Paris [En ligne], Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501443n/f8.image.r=louis%20figuier%20la%20terre%20avant%20le%20d%C3%A9luge>
- Gould, S.J. (1997). *La Foire aux dinosaures, Réflexions sur l'histoire naturelle*. Paris : Seuil.
- Gunthert, A. « Comment lisons-nous les images ? Les imageries narratives », *L'image sociale* [En ligne], Le carnet de recherches d'André Gunthert, mis en ligne le 18 mai 2015 : <https://imagesociale.fr/1900>
- Gunthert, A. et Prudhomme, P. (2010). « Le dinosaure, figure des pouvoirs de la science », *L'Atelier des icônes* [En ligne], *Carnet de recherches d'André Gunthert*, mis en ligne le 14 avril 2010 : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/518>
- Hurel, A. et Coye, N. (dir.). (2011). *Dans l'épaisseur du temps : archéologues et géologues inventent la préhistoire*. Paris : Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle
- Letourneux, M. (2010). *Le Roman d'aventures, 1870-1930*. Limoges : PULIM.
- Lescage, Z. et Ford W. (2017). *Paléoart, Visions des temps préhistoriques*. Cologne : Taschen.
- Lumley, R.(dir.) (1988). *The Museum time-machine : putting cultures on display*. Londres: Routledge.
- MacKenzie, J. (2009). *Museums and Empire, Natural history, human cultures and colonial identities*, Manchester: Manchester University Press.
- Mignolo, W. (2001). *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonization*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2015). *La Désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.



- Mitchell, W.J.T. (1998). *The last dinosaur book, The Life and Times of a cultural Icon*. Chicago: University of Chicago Press
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes : Travel writing and transculturation*. New York: Routledge.
- Rudwick, M.J.S. (1995). *Scenes from Deep Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rupke, N. (1994). *Richard Owen, Biology without Darwin*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stoczkowski, J. (1994). *Anthropologie naïve, anthropologie savante*. Paris : CNRS Editions.
- Tournay, F. (2008). *L'épopée des palmiers : histoire de leur acclimatation en France*. Haute-Goulaine : Opéra Editions.
- Verne, J. [1864] (2016). *Voyage au centre de la Terre et autres romans*, (Ed. Jean-Luc Steinmetz) Paris : Gallimard
- Weber, A.G. (2004). *A beau mentir qui vient de loin : savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris : Honoré Champion.

ⁱConrad Joseph, *Heart of Darkness and other tales*, Londres, Oxford World's Classics, 2008, p. 132. Nous soulignons.

ⁱⁱMignolo Walter, *The darker side of the Renaissance: literacy, territoriality, and colonisation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001 et *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2015.

ⁱⁱⁱMoura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

^{iv}Cohen, Claudine, « Stratégies de la preuve dans les Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes de Cuvier » in Blanckaert, Claude, et Cohen, Claudine et Corsi, Pietro (Dir.), 1997, *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, Paris, Editions du Muséum national d'histoire naturelle, pp. 523-539.

^vPierre Boitard, *Paris avant les hommes, L'homme fossile etc.*, 1861 ; Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, 1862 ; Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, 1864.

^{vi}Le texte de Figuier mentionne les espèces recrées par Waterhouse Hawkins à Sydenham : ainsi, à la page 178, Figuier indique que son illustrateur a adopté pour le Hyléosaure « *la restauration de ce saurien fossile qui a été essayée par M. Hawkins, pour le jardin du palais de Sydenham* ». Plus loin, les traits morphologiques du mégalosaure et de l'iguanodon sont copiés sur ceux des reconstitutions londoniennes.

^{vii}Pour un travail plus détaillé sur la carrière d'Edouard Riou, voir Guy Gauthier, 2008, *Édouard Riou, dessinateur : entre le "Tour du monde" et Jules Verne, 1860-1900*, L'Harmattan, Paris et Compère, Daniel (dir.), 2007, *Edouard Riou, illustrateur*, Le Rocambole ; bulletin de l'association des Amis du roman populaire, n°41, Amiens.

^{viii}Les zamias, notamment, font partie des plantes acclimatées au milieu du XIX^e siècle : elle sont introduites en Europe et cultivées par les sociétés d'horticulture, agrémentant les serres et participant de l'ornementation végétale dans les années, 1850-1870. L'iconographie des palmiers, autre espèce mentionnée par Figuier, et leur familiarité pour les spectateurs européens connaît une inflexion majeure à partir de leur acclimatation, dans la majorité des cas au milieu du XIX^e. Concernant l'introduction spécifique des variétés de palmiers en Europe, voir Tournay Frédéric, *L'épopée des palmiers, Histoire de leur acclimatation en France*, Haute-Goulaine, Editions Opéra, 2009.

^{ix}Paul Girard, *Le Journal Amusant* n°365, 27 décembre 1862

^xEn 1867, l'avertissement d'Hetzel qui précède *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* décrit cette volonté de « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers. » (Compère, 1991 : 20).



Néo-orientalisme féministe : regard critique situé sur *La Source des Femmes* de Radu Mihaileanu

Samia Charkioui, FRAMESPA, Université de
Toulouse – Jean Jaurès

Abstract

En 2011, *La Source des femmes*, film belgo-italo-français du réalisateur franco-roumain Radu Mihaileanu est sélectionné à la compétition officielle du festival de Cannes et se voit largement célébré par la critique comme un film féministe engagé. En 2012, aux Césars, l'actrice principale, Leila Bekhti, est nommée dans la catégorie « meilleure actrice ». Le film réalise un score plus qu'honorable au box-office, l'année de sa sortie, comptabilisant plus de 600 000 entrées en France¹. Il a également eu droit au Maroc à une large distribution en salle et c'est d'ailleurs à Marrakech que j'ai pu le découvrir en 2012, en langue originale, la darija marocaine, sous-titrée en français.

Si cette fiction a été entièrement tournée au Maroc, et intégralement en darija, elle est supposément située « quelque part entre l'Afrique et le Moyen Orient ». C'est cette déterritorialisation de la fiction dont ce travail souhaite interroger le procédé et l'efficacité. À travers l'exposé analytique d'un point de vue subjectif situé sur le film, celui d'un spectateur qui entend la langue et reconnaît le Maroc, l'objet de ce travail est de déconstruire le projet fictionnel universaliste féministe de cette fiction pour en laisser voir le discours néo-orientaliste.

Mots clés

Cinéma. Maghreb. Langue. Orientalisme. Colonialité. Critique située. Fiction. Féminisme.

Introduction

Cela se passe de nos jours dans un petit village, quelque part entre l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient. Les femmes vont chercher l'eau à la source, en haut de la montagne, sous un soleil de plomb, et ce depuis la nuit des temps.

Leila, jeune mariée, propose aux femmes de faire la grève de l'amour : plus de câlins, plus de sexe tant que les hommes n'apportent pas l'eau au village.

L'intrigue ainsi énoncée dans le synopsis officiel fait immédiatement penser à la célèbre comédie d'Aristophane, *Lysistrata* où les femmes athéniennes entreprennent une grève du sexe pour obliger les hommes à cesser la guerre. Mihaileanu, dans ses différentes interviews ne se défend pas de cette référence mais déclare s'être davantage inspiré d'un fait divers qui se serait produit en Turquie en 2001. Les femmes d'un village turc, comme dans le film, auraient tenu une grève du sexe pour réclamer le raccordement de l'eau à leur village, ce que le gouvernement leur aurait finalement accordé devant l'ampleur du scandale². Mihaileanu a choisi le Maroc pour tourner cette fiction supposément non précisément située.

La diversité de la filmographie qui précède ce film évoque un certain goût pour le nomadisme chez un auteur assurément marqué par une identité exilique : chacun de ses films précédents fut tourné dans un pays différent et une langue différente (le français le russe, l'hébreu, le roumain, l'amharique). L'auteur ne parle de son propre aveu ni amharique ni hébreu ni russe³ et pas non plus la darija ou

¹ JP BOX OFFICE [en ligne] <<http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=12425>> (consulté le 18/08/2018)

² L'OBS [en ligne] « La source des femmes »: quand elles décident de faire la grève de l'amour..., 31/10/2011. Disponible sur : <<https://www.nouvelobs.com/culture/20111031.FAP7288/la-source-des-femmes-quand-elles-decident-de-faire-la-greve-de-l-amour.html>>, (consulté le 19 mai 2018).

³ Extrait d'une interview dans Daily movies. Disponible sur : <<http://www.daily-movies.ch/interview-radu-mihaileanu-pour-l-histoire-de-lamour>> (consulté le 19/05/2018).



l'arabe. N'en étant pas à son premier essai de film tourné dans une langue qu'il n'entend pas, on peut donc le penser aguerrri à l'exercice.

Bien qu'il soit entendu que la *nationalité* d'un film ne dépende pas de langue qui y est parlée, et qu'il soit de bon ton d'affirmer que les véritables œuvres cinématographiques ne sont pas affaire de nationalité, mais de dépassement des frontières, voire d'universalité, je souhaiterais tenter de ramener *La Source des femmes* « sur terre », à sa source de tournage au moins, en posant cette simple question : est-il possible d'abstraire le Maroc de l'expérience de ce film lorsqu'on est marocain ? C'est ce regard situé qu'il s'agit de réhabiliter ici pour examiner ce qui subsiste de l'injonction déterritorialisante universaliste sur laquelle repose le fonctionnement de cette fiction située « quelque part entre l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient ». Cette injonction s'annonce, à travers cette figure que le film invoque, plus que celui-ci ne cherche à la construire : celle du conte oriental.

Le pays de nulle part dans un seul carton

Mihaileanu a choisi d'ouvrir son film par un carton où l'on peut lire en lettres irisées de feu sur fond noir :

« Est-ce un conte ou une vérité ?

Un conte, bien sûr, qu'y a-t-il le de vrai sur Terre ?

Cela ne se passe pas à la cour d'un Sultan, mais dans le petit village d'un pays du Maghreb ou de la péninsule Arabique. Ou ailleurs, où coule une source d'eau et où l'amour se tarit... »

Que retient-on en une lecture de ces quelques lignes, mystérieuses ? Tout d'abord le ton, qui convoque précisément le mystère. Le procédé consiste à soulever des questions et y répondre par d'autres questions puis, à la question implicite du lieu de l'histoire, par une négation suivie de réponses multiples destinées à la fois à préciser une étendue géographique (l'Orient contemporain, puisque point ici de sultan) et à l'exclure dans la foulée (« ou ailleurs, où coule une source »). L'énoncé pose ainsi deux assertions : « le conte n'est pas le lieu de la vérité » puis « le conte, même inscrit dans un lieu ne concerne pas ce lieu : sa caractéristique est d'être transposable en tout lieu ».

Mais d'abord, ici, qui parle ? Il ne s'agit ni d'une citation d'un auteur, ni de la parole de quelque personnage de la diégèse du film. Cette parole est bien celle de Mihaileanu, habillé d'un costume de conteur, et c'est moins la teneur de la parole elle-même qui se perçoit d'abord que l'habit. Le temps de lecture ne permet pas de s'y attarder comme nous le faisons là. Les mots « sultan », « conte », « Maghreb », « arabe », agencés dans des phrases dont la structure est sinueuse, servent à convoquer instantanément et de manière quasi subliminale la terre imaginaire de l'Orient. Ce faisant, ce carton paraît justifier une intention artistique qui pourrait échapper au spectateur. Il pose une injonction à porter les bonnes lunettes pour entrer dans la fiction, celles du conte, entendez orientaliste. C'est moins la seule géographie énoncée qui fait penser à l'Orient et ses contes que cette antiphrase : « cela ne se passe pas à la cour d'un Sultan ». Sauf à supposer que tous les contes du monde se passent à la cour d'un sultan, celui-ci faisant exception, il n'y a que le présupposé du conte oriental archétypal qui puisse la justifier. Nous sommes bien à mots semi-couverts dans le conte oriental même si, ou plutôt parce que, l'auteur prévient que nous n'y verrons aucun sultan.

Repensé *a posteriori* depuis le point de vue de celui qui ne saurait faire autrement que de reconnaître la réalité de la terre associée à la fiction, à savoir le Maroc, ce carton laisse perplexe. C'est un peu comme si Mihaileanu vous disait : « vous croyez être au Maroc, mais vous n'y êtes pas, parce que j'ai décidé que ce film était un conte, et que je le dis. S'il vous prenait d'y reconnaître ce pays, reportez-vous à ce carton qui clarifie mes intentions ». Devant tant d'insistance (qui se retrouve aussi dans les entretiens), on peut se demander ce qu'il y aurait de bien grave à n'y voir qu'une fiction qui se passerait *réellement* au Maroc. Elle pourrait tout autant porter ce même message universalisant féministe.

Voici ce que répond Mihaileanu à cette question rare qu'un journaliste lui a posée :



Question. Le film est tiré d'un fait divers en Turquie, et pourtant vous jouez la carte de l'universalisme : si le spectateur sait que nous sommes au Maroc, la géographie n'est jamais mentionnée.

Radu Mihaileanu. Cela aurait paru trop accusateur : montrer du doigt un seul pays aurait déchargé les pays voisins. C'est de la façon avec laquelle sont traitées les femmes dans tout le Maghreb et le monde arabe dont il est ici question⁴.

Voilà qui est enfin plus clair : nous sommes bien face à un projet à charge, ici nettement revendiqué, pour un espace mieux identifié par le réalisateur qui perçoit donc que son dénominateur commun n'est pas l'arabité (il distingue bien Maghreb et monde arabe). Quel autre est-ce, encore une fois sinon la religion ? Là, Mihaileanu se prononce moins. Loin de moi l'idée ici de considérer qu'un film à charge contre le traitement des femmes en terre d'islam soit une entreprise interdite à quiconque y serait extérieur. Ce qui m'intéresse ici est l'ambiguïté du propos et la posture paradoxale du discours de l'auteur par rapport à son film puis à travers son film. J'y vois une nouvelle manière, dans la critique de l'islam, d'avancer masqué, en injectant un discours essentialisant dans des formes qui ne sont en définitive que prétexte : c'est la fonction que le conte prend ici. L'avantage du conte est qu'il convoque la structuration du mythe, toujours pratique pour véhiculer un discours préfabriqué et par là même formellement dépolitisé parce que conçu d'abord dans l'essentialisation.

Dans un passage de *Mythologies*, justement intitulé « Le mythe est une parole dépolitisée », Roland Barthes écrit :

Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitacion s'est opérée qui a retourné le réel, l'a vidée d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible (Barthes, R. 1957 : pp. 252, 253).

À travers la figure du conte de ce carton d'ouverture, l'idée d'Orient, en tant que mythe, est convoquée sans y toucher pour poser le terreau imaginaire et idéologique de cette fiction. Ce carton est donc à la fois un cache et un filtre orientaliste. Car la figure du conte n'apparaît que dans ce carton qui est son unique expression dans un film aux formes éminemment réalistes qui n'excluent ni le temps ni le lieu, comme nous allons le voir. Ce carton figurait-il d'emblée au scénario ou est-ce le résultat du montage final ou d'une frilosité de dernière minute ? Nous ne le savons pas, mais il est légitime de supposer que le film aurait dû convaincre à lui seul si la forme du conte avait été suffisamment assumée, écrite, pensée en amont. Si l'injonction de ce carton ne produit aucun effet performatif sur mon expérience de ce film, impossible à considérer comme un conte, c'est parce qu'aucun effort de décontextualisation n'est produit dans le film pour *faire conte* et effacer les traces du Maroc. Au contraire, il paraît ne me demander de voir et entendre que de l'ici et maintenant, et le résultat s'avère pour le moins clivant.

L'oriental a-t-il une langue ?

La langue qui est le langage le plus fréquemment volé par le mythe offre une résistance faible sensible (Barthes, R. 1957 : p. 239).

Pour l'orientaliste, la langue parle l'oriental arabe, et non l'inverse (Saïd, E. 2013 : p. 346).

Si l'Orient a une langue, on croit d'abord que c'est l'arabe. Mais quel arabe ? Du Maghreb à la péninsule arabique, comme il est dit dans le premier carton, ou de l'Afrique du Nord au Moyen Orient, comme dans le synopsis, seul l'arabe classique, en tant que langue de l'écrit est commune à cet espace. C'est aussi la langue du Coran et celle de la prière jusqu'aux fins fonds de l'Asie. Mais les dialectes, comme les pratiques religieuses de ce vaste espace diffèrent de manières beaucoup plus marquées que l'opinion commune ne le croit. Sans entrer dans le détail des spécificités des dialectes marocains, la darija est aussi influencée par de nombreuses autres langues non arabes, le tamazight au premier chef.

⁴ PANORAMA CINEMA [en ligne], "Entrevue avec Radu Mihaileanu". Disponible sur : <<http://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=246>>, (consulté le 20 mai 2018).



Or ce film plante son décor dans un monde *berbère* au Maroc. Si la zone montagneuse où a été tourné le film ne suffisait pas à le reconnaître, les costumes, les bijoux, et les simulacres de folklore musical et de danse l'attestent. Voici donc un monde apparemment amazigh où l'on parle unilatéralement la darija, monde d'ailleurs souvent minoré linguistiquement, mais qui au fil de l'histoire s'est peu à peu fondu dans la mythologie orientaliste d'une identité strictement arabe du Maghreb...

Pour faire parler cette darija, Mihaileanu a formé un melting-pot de comédiens et comédiennes de toutes origines : Marocaines du Maroc, figurantes Amazighs locales, Françaises d'origine maghrébine sachant parler très variablement et avec un accent le dialecte algérien ou tunisien de leurs parents (Leila Bekhti, Hafsia Herzi et Sabrina Ouazzani), Algériennes d'Algérie, (Biyouna) et même une Palestinienne de Palestine Hiam Abbas. Pour les comédiens, on a davantage droit à des acteurs marocains reconnus au Maroc, mais dans des rôles secondaires (Mohamed Majd, Saad Tsouli, Malek Akhmiss) et on retrouve, là aussi en tête d'affiche, Saleh Bakri (Palestinien) et, moins connu, Karim Leklou, Français d'origine maghrébine⁵.

Tous ces acteurs et actrices « non marocain.e.s » ont dû s'atteler à la lourde tâche d'interpréter leurs rôles dans une langue qu'une partie d'entre eux ne comprend pas du tout, ou très approximativement, et que l'autre, même en la comprenant un peu mieux, peine à prononcer. Il faut bien imaginer la difficulté de la tâche pour qui ne parviendrait pas à saisir la réalité des écarts linguistiques entre palestinien et marocain, et même entre algérien et marocain... En matière de prononciation, pour les comédiens parlant peu l'arabe en général, et même avec un coach attitré pour des mois, un palais non habitué à prononcer le qaf ق ou le ḥ ح ou le ' a ع ne pourra jamais produire dans la même durée le même résultat que s'il devait passer du français à l'anglais par exemple, abstraction faite de toute aptitude naturelle et de tout talent. Et à supposer que la compréhension et la maîtrise d'un dialecte proche (algérien) soit acquise, le problème de l'accentuation demeure et il reste très audible pour Biyouna, par exemple.

Mihaileanu a donc opté pour ce défi linguistique, pour lui-même – car cela engage la qualité de la direction de tous ses acteurs – comme pour l'immense majorité des acteurs de son film.

On pourrait expliquer ce casting par une volonté de représentativité ethnique de son « grand Orient ». À mon avis, ce choix de melting-pot correspond surtout à une démarche opportuniste commerciale qui privilégie les têtes d'affiche, en tout cas des comédiennes françaises déjà relativement connues du public français (Biyouna, Herzi, Abbas, Bekhti). Le grand public français ne sait pas en général que Leila Bekhti a des parents algériens, de quelle origine est Hafsia Herzi, ni même que Hiam Abbas est palestinienne. Pourquoi alors la darija marocaine, si cette histoire est un genre de *conte oriental* ? Un choix artistique courageux eut été de faire parler chacune et chacun dans son dialecte propre. Cette codification d'ordre théâtral aurait permis de faire davantage croire à un univers de conte, où l'abstraction de la langue aurait participé d'une diégèse spécifique. Mieux, le jeu des acteurs et leur liberté d'interprétation y auraient peut-être gagné en qualité... L'idée n'est pas si farfelue : dans *Bab'Aziz*, film tunisien de Nacer Khemir, construit comme un conte soufi, les personnages parlaient chacun leur langue (farsi, arabe classique, différents dialectes maghrébins), dans un espace désertique mêlant les temps et les lieux de plusieurs espaces du monde musulman.

Pourquoi alors avoir fait le choix coûteux de faire parler tout ce monde en darija si l'objectif consiste à ne pas charger un pays en particulier mais tous à la fois ? L'arabe classique aurait mieux fait l'affaire, ou même le français ou l'anglais.

Il faut imaginer à présent l'étrange expérience de voir ce film en langue originale quand simplement on la comprend. L'exercice est un recollage permanent du sens et chaque fausse note d'accent ou de prononciation est comme une sortie brutale du personnage du corps de l'acteur qui apparaît alors comme mis à nu, un peu comme un imposteur démasqué. La fiction se rompt aussitôt. À bien des instants, en coupant le sous-titrage français, on ne comprend rien du tout à ce qui est prononcé. Le sous-titre devient alors indispensable et permet parfois de reconstituer ce qui était prononcé par effet de retraduction. Mais l'expérience, à d'autres moments, est assez réjouissante, et

⁵ Je n'ai pas trouvé laquelle.



parfois comique. Les comédiens en deviennent pittoresques (ou pitoyables) et c'est surtout eux qu'on regarde se dépêtrer avec leur accent. Hiam Abbas en campagnarde marocaine exotise la darija d'un accent palestinien, l'algérois truculent de l'inégalable Biyouna prend librement le dessus et l'effort de Leila Bekhti pour dépasser son handicap linguistique par un sur jeu émotionnel attendrirait presque. Les personnages s'évanouissent immanquablement devant ce spectacle. La diégèse se lézarde ; émerge alors une bizarre disjonction entre des personnages « étrangéifiés », littéralement exotiques, et des personnages « locaux » parlant « vrai ». Tous, rappelons-le, sont supposés appartenir à un même village. On passe ainsi, tout le film durant, de la langue « authentique » du Maroc, incarnée par des comédiens marocains « indigénifiés », à de multiples types de simulacres de cette même langue, plus ou moins heureusement prononcée et souvent totalement incompréhensible, faute d'être correctement articulée.

Il s'agit donc pour moi, pour espérer entrer dans la fiction de *faire semblant*, que ces personnages parlent marocain couramment. Mais paradoxalement, pour y parvenir, je dois me raccrocher aux marqueurs visuels culturels qui permettent d'y croire encore un peu, c'est-à-dire de croire qu'ils pourraient malgré tout être quand même marocains. Ou au moins tout aussi marocains que ceux qui leur donnent la réplique mais pour ceux-là aussi il faut aussi essayer d'occulter le fait qu'ils parlent, eux, trop correctement leur langue. Car chaque fois que l'un de ces derniers ouvre la bouche, la disjonction et le problème se posent à nouveau. Je ne peux donc sauver les meubles qu'en me raccrochant aux éléments de réalisme pour sauver ma croyance en la fiction. Or, Mihaileanu nous dit bien dans son carton d'ouverture que les uns comme les autres ne sont pas forcément marocains quand bien même ils le parlent. Alors qui sont-ils ? Resterait alors pour moi un dernier exercice possible, un troisième niveau de faux semblant surréaliste qui exige une opération de clivage en soi. Elle consisterait à faire semblant de ne rien comprendre de toute cette langue, de ne pas la connaître, de s'abstraire soi-même en l'abstrayant, en même temps que tout ce qui est caractéristique du Maroc, en somme de devenir le spectateur rêvé par l'auteur.

Beaucoup, tout aussi bilingues que moi y parviennent. Est-ce le discours du film qui prend suffisamment le dessus chez eux pour que toutes ces licences leur semblent permises ? Ou se sont-ils habitués à cette minoration de leur langue dans les fictions filmiques ?

Que faire encore de ces autres licences qui impliquent tout simplement la tricherie dans la traduction, j'entends par là, quand le traitement de la langue trahit manifestement le discours à travers un sous-titrage escamoté. J'eusse aimé ne pas devoir le lire, mais j'ai à le faire à bien des moments quand la darija n'est plus suffisamment correctement prononcée. Il s'avère qu'il dit souvent plus et parfois beaucoup moins que ce que l'on entend. Le plus gênant est lorsqu'il dit tout autre chose...

La liste des exemples ci-dessous est loin d'être exhaustive, mais elle donne un aperçu de ce que peut être l'impression de tricherie que ce film suscite pour qui est bilingue. Je passe toutes les traductions que l'on pourrait attribuer à un manque de subtilité du sous-titreur, et qui souvent sur-traduisent dans le sens du discours du film.

Leila reçoit de son mari Sami un livre présenté comme rare, secret et interdit : *Les Mille et une Nuits*. Sami dit en le lui donnant : « un des plus beaux textes du patrimoine de la littérature orientale, malheureusement peu parmi nous le connaissent » et ajoute : « ne dis jamais à personne que je te l'ai donné, cela pourrait m'attirer des problèmes ». Sami répond à sa femme qui lui demande de quoi ce livre parle : « il parle d'amour, de sensualité, de possession, de sexe, et aussi de la mort » (*alhoubb, ach-chahoua, alimtilak, aljins, a'la almaout*). Résumé édifiant qui laisse entendre que *Les Mille et une nuit* est un ouvrage éminent de la littérature strictement érotique, sorte de Kâma-Sûtra des Orientaux. Ce qui nous intéresse ici à son sujet concerne la langue, car plus tard, Leila lit à ses amies un passage sensuel dudit livre dans une darija déconcertante. Comment peut-elle traduire un texte si complexe en direct, de l'arabe classique au dialectal ? À moins qu'une version en darija des *Mille et une nuits* n'existe, et dans ce cas j'aimerais beaucoup l'avoir... Le problème est que l'on a vu précédemment son mari lui lire un passage en arabe classique dans ce même livre. Reste à supposer que Leila, une villageoise marocaine peu lettrée, parviendrait à faire cet exploit de traduction-là. C'est un peu comme passer de la lecture de Sophocle en grec ancien à sa traduction simultanée en patois.



Très vite les mots finissent par trahir aussi le lieu et là, la théorie du pays du nulle part et du n'importe où connaît une mort subite. Les hommes réunis dans la mosquée discutent du problème de grève de sexe quand l'un d'entre eux (le chef du village) emploie pour parler de l'État le mot *Makhzen* qui est l'appellation historique et toujours actuelle de l'appareil étatique marocain.

Dans une autre scène, Leila parle à sa mère au téléphone sur un téléphone portable comiquement accroché à un fil de linge sur le toit. Après les salamalek d'usage, sa mère lui fait des remontrances sur la révolte dont elle a eu vent. Elle a le ton et le langage d'une citadine et dit : « *dhaz dialek tla' lina bettaman ou 'la bak beghsil elfendeq, rak 'arfa* ». Ce que je pourrais traduire par « ton trousseau nous a coûté très cher et ton père l'a payé les yeux de la tête et tu le sais ». Mais au sous-titrage on lit « on a payé une dot très élevée pour te marier, tu le sais ». Il n'y a point de dot versée par la femme à ma connaissance, du Maghreb jusqu'à la péninsule arabique. Chacun sait que le *mahr* est versé par le mari, somme contractuellement obligatoire fût-elle d'un dirham symbolique. On ne paie pas pour marier les filles, c'est plutôt l'inverse. Mêmes les clichés les plus radicaux évoquent le nombre de dromadaires *en échange* des femmes à marier...



Plus tard, une traduction de « l'infiniment petit » est risible. Le mot « infini », absent de la darija est prononcé une première fois par le personnage du scientifique, Mohamed, en arabe classique *متناهي الصغر (moutanahi assighar)*. Puis il opte soudain pour une traduction en darija, *s'ghir bla qyas* qui correspond à « le beaucoup trop petit » en darija, ou encore plus littéralement « le petit sans mesure ». Sa traduction est d'autant plus incongrue que le comédien prend alors un ton entendu en la prononçant, comme si l'expression voulait vraiment dire quelque chose en darija. Mais au sous-titrage on n'aura seulement lu « infinement petit ». D'ailleurs, dans l'intrigue, Mohamed ne s'intéresse pas du tout à l'infiniment petit mais vraisemblablement aux insectes. Est-ce une lourde métaphore de la minorité invisible, entendez, les femmes ?

Plus loin encore, Leila parle de téléphérique et d'autoroute pour plaisanter avec son mari. D'où une petite villageoise marocaine ou même *orientale* tiendrait-elle l'existence du téléphérique dans un monde présenté comme archaïque et atemporel ? Il en existe pourtant un non loin du tournage du film à la station de Ski de l'Oukaimeden. Elle a donc pu s'y rendre ? L'incongruité du mot en français ne tient pas seulement à la vraisemblance territorialisante qu'il suscite, mais au registre d'humour, culturellement décalé, qui ne fonctionne pas dans la langue et le contexte.

Dans un de ses autres longs monologues moralisants, Vieux Fusil sermonne son fils devenu islamiste et lui assène « le sens véritable » de l'islam et du voile. Elle dit en darija « *rak b'eqlek tbarkallah machi bhima mguedma* » soit « tu es intelligent par la grâce de Dieu, pas un mouton qu'on dirige », qui est sous-titré « tu es juge, pas un soldat sans jugeote », sans doute pour marquer la référence aux « soldats de Dieu », les djihadistes. Puis elle ajoute : « *rabbi kbir soubhanah, bghana nkhedmou leddinya ou lakhra* » que je traduis par « Dieu est grand, il veut qu'on œuvre pour cette vie et pour l'autre ». Au sous-titrage et en deux cartons on lit : « et Il (Dieu) veut que chaque homme soit responsable devant l'autre et devant le prophète ». Elle n'a pas du tout prononcé le mot prophète et il paraît bien étrange que le prophète juge qui que soit ou que la notion de responsabilité passe par lui dans le contexte musulman. Elle dit encore en arabe, *trejjal*, « sois viril » que l'on peut traduire aussi par « sois un homme » mais ce mot n'est pas sous-titré du tout. La darija qu'elle parle compromettrait-elle soudainement le féminisme militant de Mihaileanu ?



Les exemples de ce genre sont encore nombreux, mais la dernière phrase du film est la confirmation la plus flagrante de cette longue série « d'arrangements » linguistiques variablement mensongers.

Les derniers mots du film sont prononcés par une chanteuse. On la regarde chanter la conclusion et la morale du film d'une voix suave : *'in lemra houwwa⁶ lhoubb*, « la source de la femme, c'est l'amour » et juste après et c'est le dernier mot qui clôt la chanson : *'in lemra houwwa r'ajel*, « la source de la femme, c'est l'homme ». Mais en lisant les sous-titres on ne lit que ceci : « la source des femmes, c'est l'amour » (en deux cartons identiques). Le temps de sous-titrage était largement suffisant, car les phrases sont étirées par le chant et surtout parce que suit le silence de la chanteuse qui a fini et les applaudissements fournis de toutes les femmes. Est-ce un oubli, une erreur ? On a du mal à le croire, comme on a du mal à croire que même une oreille non arabophone ne fasse pas la distinction entre la première phrase chantée et la seconde. Mihaleanu aurait-il changé d'avis après le tournage et le montage de son film ? La source des femmes, est-ce l'amour ou bien l'homme pour finir ? Qui faut-il écouter, la chanteuse ou le sous-titreur ?



Orientalisme, vraisemblance et bizarreries

Mihaleanu déclare dans une interview :

Au départ je ne devais que produire *La Source des Femmes*. Je me suis laissé convaincre par mes producteurs d'en assurer la réalisation. Mais j'ai demandé que l'on m'accorde une longue période de recherche. Je suis Occidental, Français originaire de Roumanie, rien à voir avec le Maghreb. Alors j'ai beaucoup lu. Et je suis allé habiter dans un village de l'Atlas marocain, en plein cœur de la communauté. Je devais comprendre comment les femmes vivent là-bas. J'étais traversé de doutes étant donné mon éloignement culturel. La recherche préalable a mis deux ans⁷.

⁶ N'aurait-il pas été plus correct de dire *hiyya* plutôt que *houwa*, 'in étant un féminin ?

⁷ PANORAMA CINEMA [en ligne] "Entrevue avec Radu Mihăileanu". Disponible sur: <<http://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=246>>, (consulté le 20 mai 2018).



Nous voilà donc face à un travail d'ethnologie mené dans les règles de l'art. Pourquoi une telle immersion si ce monde n'est que le décor d'un conte universel sans territoire spécifique ? C'est bien que l'auteur tient à enraciner malgré tout son histoire quelque part.

Ce qu'écrit Roland Barthes sur le mythe de l'exotisme à propos du film *Continent perdu*⁸ s'applique tout aussi bien ici :

Ces bons ethnologues ne s'embarrassent guère des problématiques historiques ou sociologiques. La pénétration de l'Orient n'est jamais rien d'autre pour eux qu'un petit tour de bateau sur une mer d'azur dans un soleil essentiel. Et cet Orient, qui précisément aujourd'hui est devenu le centre politique du monde, on le voit ici tout aplati, poncé et colorié comme une carte postale démodée. Le procédé d'irresponsabilité est clair : colorier le monde, c'est toujours un moyen de le nier (et peut être faudrait-il ici commencer un procès au cinéma). Privé de toute substance, repoussé dans la couleur, désincarné par le luxe même des « images », l'Orient est prêt pour l'opération d'escamotage que le film lui réserve (Barthes, R. 1957 : p. 179).

Les exemples qui suivent illustrent cette opération d'escamotage, qui ne s'embarrasse d'aucune vraisemblance et va servir en définitive un discours qui flirte avec le racisme.

Le couscous mangé avec du pain

En première partie du film, dans une pénombre éclairée par quelques lampes frontales et une lampe à gaz placée très loin de la table, la famille où vit Leila est rassemblée autour d'une table. Que mangent-ils ? Un couscous. Comment le mangent-ils ? Avec du pain. On se frotte les yeux et on revoit la scène sous toutes les coutures pour constater qu'on ne rêve pas : ils mangent bien avec du pain ce qui est sans conteste un couscous bien arrosé, et directement avec les mains dans le plat comme pour un tagine. Le geste est étrange et timide. Tentent-ils de saucer le surplus de sauce de la semoule ? On ne sait pas bien. Malheureusement le dîner tourne court à l'instant même où la curiosité est à son apogée car on allait peut-être découvrir comment ils s'y prendraient pour attraper et manger toute cette semoule avec des petits bouts de pain. La scène est découpée, et certains plans montrent même des petites bouchées de pains étalées partout sur la table. On voit aussi le vieux père, joué par Mohamed Majd, couper du pain avec sérieux. Que faut-il penser de cette étrange hérésie gastronomique à peu près comparable au fait de manger un sandwich de spaghettis ?

On n'imagine évidemment pas un instant que le réalisateur n'ait jamais mangé de couscous durant ses deux longues années d'étude anthropologique de terrain, ni même avant. Et encore moins que personne, du décorateur jusqu'aux acteurs n'ait protesté... Je serais très curieuse de connaître l'explication qui leur a été donnée pour que tous accomplissent docilement ce sacrilège. Je ne l'ai pas et celles que je pourrais produire restent des suppositions. Est-ce une manière de déterritorialiser le contexte culturel ? Ou de dire « ceci n'est pas seulement le Maghreb, le couscous n'y est pas un vrai couscous puisqu'il est mangé différemment » ? Dans ce cas, pourquoi n'avoir pas inventé un plat inexistant, ou indiscernable ? C'est qu'il faut tout de même prêter attention pour percevoir la bizarrerie. On voit d'une part le fait de manger avec les mains et du pain, qui est bien une pratique marocaine, et d'autre part un couscous qui est au moins maghrébin, qui se mangeait jadis avec les mains directement et de nos jours plutôt avec des cuillers. La dissonance cognitive est immédiate pour moi. L'est-elle pour un spectateur non-marocain ? Ce n'est pas sûr. Peut-être s'agit-il de « réexotiser » le couscous, « orientaliser le couscous », ou d'introduire quelque chose de ce goût pour la bizarrerie propre à l'exotisme, ces *curiosités* si chères aux orientalistes. Il s'agirait donc de fabriquer du bizarre quand les pratiques locales ne le seraient pas déjà assez.

⁸ Film italien réalisé par Leonardo Bonzi, Enrico Gras et Giorgio Moser (1954).



Un hammam au pays de la sécheresse

Le hammam est un incontournable de la fascination orientaliste. Il participe de cet imaginaire de la sensualité du monde oriental qui perdure. Celui que Mihaileanu fait apparaître dans ce film est sans complaisance et plutôt pudique. Les femmes y sont en majorité couvertes de pagnes au-dessus des seins, et il est fait de vieilles pierres et d'arcades : il s'agit donc d'un *vrai* hammam ancien. Une observation un peu plus détaillée permet de lire sur un des seaux d'eau aux pieds d'une femme le mot « hammam » en arabe. On peut retrouver cette marque dans certains hammams publics citadins contemporains qui fournissent les seaux aux clients.

Le hammam est certes ici « désensualisé » et politisé : il est le décor symbolique de la réappropriation du corps et de la parole. C'est là que l'auteur a choisi de faire émerger l'idée de la grève du sexe et de mettre en scène ce grand monologue de Vieux Fusil sur la condition terrible de ces femmes, systématiquement mariées de force à quatorze ans, violées en nuit de nocces, et qui doivent accoucher de dix enfants en moyenne pour en voir survivre deux ou trois. La fausse couche est présentée comme un événement à la fois tabou et banalisé. Voici un monde où l'on envoie systématiquement les femmes enceintes faire les corvées de charge. Lorsqu'elles perdent un enfant, elles le vivraient seules, sans en parler aux hommes, comme si quelque tradition barbare voudrait que les fœtus meurent à la chaîne sans que les femmes n'aient à y redire ni même en faire un argument pour obtenir l'aide des hommes.

Un jour je me souviens, un français m'a demandé, « est ce que vous vous souvenez des moments où vous avez été la plus heureuse de toute votre vie ? » Je lui ai dit : j'ai été heureuse jusqu'à l'âge de 14 ans et vous savez toutes ici pourquoi j'ai répondu ça, c'est parce que à 14 ans, je me suis mariée !

Remarquons au passage ici le regard révérenciel de la notion de bonheur invoqué par Vieux Fusil : celui du Français. Précisons qu'il n'y a aucun personnage français dans la diégèse.

Ici, bien que désorientalisé dans la représentation, le hammam choisi comme décor de réunion convoque en arrière-plan le harem, l'enfermement et la soumission. Mais pour qui s'est promené un jour dans les montagnes du Maghreb, il n'aura pas vu beaucoup de hammams publics. Le hammam est une infrastructure trop élaborée pour un petit village. Les campagnards se lavent souvent dans des petits hammams individuels construits à partir de huttes en osier et chauffés au bois. Mais voilà un hammam dans un pays défini dans la diégèse comme manquant d'eau, car frappé par une sécheresse depuis plusieurs années, réduisant les hommes à une sorte de chômage technique qui leur fait passer leurs journées au café quand les femmes sont tenues à la lourde tâche du transport de l'eau depuis une source très éloignée.

La première image de hammam soulève chez moi cette question : comment créer de la vapeur avec trois seaux d'eau quand son transport est le calvaire qui provoque des fausses couches à répétition ? Combien de seaux et de fausses couches faut-il pour réunir toute l'eau nécessaire au bain de toutes les femmes du village réunies ici ? Le film ne nous le dit pas, mais en définitive, cette question-là, qui se la pose ? Et surtout, comment l'auteur peut-il faire abstraction de celui qui se la poserait ? L'archétype du hammam est donc si puissant, si naturellement associé à ce qui relève de l'Orient, que l'exigence de crédibilité devrait s'y soumettre mécaniquement.



Des ânes et des chèvres qui valent mieux que les femmes

Vieux Fusil a un âne. À quoi sert-il ? À transporter des chèvres et elle-même. La découverte de cet âne, dans un mouvement empathique pour ces pauvres femmes suscite chez moi cette question : pourquoi diable ne pas l'utiliser pour transporter l'eau et aussi les montagnes de petit bois que cette même Vieux Fusil transportait sur son dos quelques séquences plus tôt ? Les mulets et les ânes transportent bien l'eau et traversent les chemins de montagne les plus escarpés... Cet âne ne sert en vérité que de prétexte à une fascination orientaliste d'un genre nouveau : le décalage technologique. Une scène en particulier l'illustre parfaitement. On y voit Vieux Fusil sur son âne qui transporte une chèvre dont la tête dépasse comiquement du panier. Elle parle fièrement à son fils avec un téléphone portable. Soudain, plus de réseau. Elle crie désespérément « allô » dans un paysage désertique qui lui renvoie l'écho de son désespoir face à un âne qui refuse de reculer pour qu'elle retrouve le réseau. Vieux fusil s'en prend alors à la pauvre bête avec force injures supposément comiques. La caméra flottante panote en plan serré de l'âne à la chèvre pendant qu'elle parle au téléphone.

On se remémore aussitôt cette scène précédente où, accompagnée d'Esmeralda et chargées toutes deux d'immenses fagots de bois, Vieux Fusil avait encore poussé le paradoxe, en évoquant son âne tout en transportant les énormes fagots ! À Esmeralda qui lui parle de sa vision moderne du mariage et du voyage, elle répond : « Je te donnerai mon âne et je lui mettrai une casquette comme les touristes pour transporter tes bagages ! » En nous rappelant aussitôt qu'elle a bien un âne, tout en portant cet horrible fardeau, on se dit qu'elle en est un autre de faire ce travail éreintant à sa place...

Exotiser mais pas trop

Le film joue de la notion d'exotisme avec une certaine subtilité. Il ne se laisse pas aller à une complaisance esthétique exotisante tout en déployant en soubassement tous les clichés essentialisants. Le regard extérieur *sur* est constamment présent, y compris dans la forme, une caméra flottante subjective à l'épaule qui apparaît souvent dans les séquences situées en dehors du village. La présence de l'auteur flotte en effet constamment, comme son discours.

L'exotique, dans ce qu'il peut avoir de positif, se laisse surtout entrevoir dans le traitement du chant, de la musique et de la danse. Le folklore inventé par Mihaileanu est un drôle de mélange entre danses, rythmes, costumes de différentes tribus exclusivement berbères associés à des chants en dialecte marocains vraisemblablement traduits du français tant leur versification est bizarre. Ce mélange pêche d'ailleurs cruellement rythmiquement et produit un malaise peut-être encore plus désagréable que celui du traitement de la langue. Tout est escamoté, mais pas encore suffisamment pour éviter le sentiment de bizarrerie.



J'ai été très amusée de découvrir la mise en scène de la montée des marches à Cannes pour ce film. Mihaileanu a fait venir des figurantes marocaines en costumes berbères pour animer le tapis rouge de danses et musiques traditionnelles marocaines, cette fois bien locales⁹.

Un féminisme islamique bien ambigu

Mihaileanu, en découvreur de l'authentique vérité religieuse, tente même de rétablir un message originel islamique féministe. Vaste entreprise théologique pour un cinéaste roumain qui n'a « rien à

⁹ YOUTUBE. AFP, « Les Marocaines de "La source des femmes" illuminent les marches ». https://www.youtube.com/watch?v=V_MO_vndkSM (consulté le 20/05/2018).



voir avec le Maghreb », et peu courageuse en définitive puisqu'elle n'ose jamais une critique frontale du fait religieux. Il y aurait ainsi, à en croire ce film, un islam idéal originel éclairé, dont les peuples musulmans auraient oublié l'essence. Le problème est que, pour le dire, l'auteur choisit de mettre en scène un des versets les plus controversés du Coran et rate au passage une occasion en or d'articuler ce passage à son idée de grève du sexe. Ce verset est tiré de *Sourat Nisaae* (Verset des femmes) qu'il fait prononcer entièrement lors d'une scène qui confronte l'imam aux femmes venues défendre leur cause. Voici la traduction proposée par le sous-titrage :

Au nom d'Allah le miséricordieux, les épouses les plus vertueuses sont les plus obéissantes. Celles dont vous craignez l'insubordination, celles-là, délaissez-les sur leurs couches et frappez-les.

Traduction tronquée et morceau choisi le plus terrible d'un verset pour lequel tant d'interprétations ont été faites au sujet de ce « frappez-les ». Certains théologiens contemporains ont proposé de le traduire plutôt par : « faites-leur la grève (notamment du sexe) ». *Idribouhouanna*, du verbe polysémique dans le Coran *daraba*, ne signifierait pas pour ceux-là « frapper », mais « bannir » au sens de s'en éloigner, « leur faire la grève » en quelque sorte. C'est qu'en voulant dénoncer, Mihaileanu ne prend en réalité aucun risque et sème plutôt l'ambiguïté sous couvert de défense de l'islam. Personne ne saurait en effet concevoir, à travers cette unique traduction d'un morceau de verset, que cette religion soit à son origine une religion éclairée et égalitaire, comme il le fait dire au personnage de Leila.

Un monde immuable

La fin du film laisse entendre que le monde immuable de *La Source des femmes* ne changera pas, car il n'est pas destiné à changer par essence. Les femmes ont gagné la petite bataille de l'eau mais celle-ci est devenue progressivement secondaire dans le film, tant l'histoire de grève du sexe a pris le pas sur la nécessité vitale de l'eau. L'importance réelle de l'eau dans ce village demeure une abstraction, il n'est pas donné d'en apprécier la valeur concrète au quotidien, ni les conséquences de sa rareté pour la vie des hommes et femmes. La situation s'est arrangée par un robinet installé sur la place du village, mais aucune transformation des personnages ne s'opère réellement. L'atemporalité perdure et le monde des hommes demeurera étranger à celui des femmes malgré cette anecdotique petite victoire. Les hommes, toujours assis à leur terrasse de café regardent maintenant leurs femmes venir chercher l'eau au robinet de la place pendant qu'ils ne font rien. La lucarne ouverte par le réalisateur orientaliste se referme, il repart avec ses bobines sous le bras, laissant ce monde à son atemporalité constitutive, hors du cours de l'histoire et hors du progrès.

Conclusion

Lors de la présentation du film au festival de Cannes de 2011¹⁰ Mihaileanu aurait déclaré avoir voulu « prendre à contre-pied tous les clichés » concernant le monde arabe et l'islam.

Il semble qu'il nous les sert pourtant à peu près tous sous couvert d'un engagement féministe ambivalent. *La Source des femmes* se construit en effet sur un procédé dichotomique opposant monde des femmes et monde des hommes. Là où les premières sont victimisées, valorisées, humanisées, la représentation des hommes correspond à tous les clichés racistes apposés à l'Arabe et au Musulman, hypersexualisé, violeur et paresseux.

C'est, nous semble-t-il, à travers la multiplication d'analyses critiques situées comme celle que nous proposons ici que peut se révéler la domination d'une subjectivité référentielle. Elle repose ici sur un terreau orientaliste tel que l'a mis au jour Edward Saïd. C'est en réhabilitant une réception subjective située, reterritorialisée, celle d'un spectateur en réalité exclu du contrat de croyance fictionnelle, que peut se laisser voir et déconstruire le projet orientaliste de ce film et l'ambivalence de son ambition universelle féministe. Ainsi, les invraisemblances presque grotesques, l'économie du travail de langue et même la fabrication de la bizarrerie, loin d'être le fait d'une méconnaissance ou

¹⁰ « Cannes : la Turquie et le Maroc ferment le ban » (21/05/2011), L'Express, https://www.lexpress.fr/actualites/2/actualite/cannes-la-turquie-et-le-maroc-ferment-le-ban_995181.html



d'une négligence, sont en réalité le moyen d'une fabrique spécifique de l'étrangeté, nécessaire au discours orientaliste qui sous-tend ce film.

Nous n'avons pas besoin de chercher une correspondance entre le langage utilisé pour dépeindre l'Orient et l'Orient lui-même. Ce n'est pas tellement parce que ce langage est imprécis, mais parce qu'il ne cherche même pas à être précis. Ce qu'il [l'orientaliste] tente de faire [...] c'est de caractériser l'Orient comme étranger et de lui donner corps schématiquement sur la scène d'un théâtre dont le public, les directeurs et les acteurs sont pour l'Europe et seulement pour l'Europe. D'où l'oscillation entre le familier et l'étranger (Said, E. 2013 : p. 89).

Bibliographie

Ouvrages

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil, Point Essais.

Said, E. W. (2013). *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éd. Point Seuil.

Articles et interview issus d'internet

FILM DE CULTE [en ligne], « Critique de La Source des femmes de Radu Mihaileanu ». Disponible sur : <<http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Source-des-femmes-La-3708.html>> (consulté le 19/05/2018). L'OBS [en ligne] « La source des femmes »: quand elles décident de faire la grève de l'amour..., 31/10/2011. Disponible sur : <<https://www.nouvelobs.com/culture/20111031.FAP7288/la-source-des-femmes-quand-elles-decident-de-faire-la-greve-de-l-amour.html>>, (consulté le 19 mai 2018).

JP BOX OFFICE [en ligne] <<http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=12425>> (consulté le 10/09/2020)

L'OBS [en ligne] « La source des femmes »: quand elles décident de faire la grève de l'amour..., 31/10/2011. Disponible sur : <<https://www.nouvelobs.com/culture/20111031.FAP7288/la-source-des-femmes-quand-elles-decident-de-faire-la-greve-de-l-amour.html>>, (consulté le 19 mai 2018).

PANORAMA CINEMA [en ligne] "Entrevue avec Radu Mihăileanu". Disponible sur: <<http://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=246>>, (consulté le 10/09/2020).

YOUTUBE. AFP, « Les Marocaines de "La source des femmes" illuminent les marches ». https://www.youtube.com/watch?v=V_MO_vndkSM (consulté le 10/09/2020)

Films

Mihaileanu, R. *L'histoire de l'amour*. 2016. Paris : Wild Side vidéo, 2017. DVD

Mihaileanu, R. *Le concert*. 2009. Paris : France Télévisions Distribution, 2010. DVD.

Mihaileanu, R. *Va, vis et deviens*. 2005. Paris : France Télévision Distribution, 2005. DVD.

Khemir, N. *Bab'Aziz : le prince qui contemplait son âme*. 2006. Paris : Montparnasse : Arcadès. 2007. DVD.



Dossier graphique et plastique

1 – Ressurgir

2017 – Toulouse

Illustration aux techniques mixtes/41 x 58 cm.

Au guerrier de lumière, guerrier indigène qui porte dans ses mains une plume comme une lance. Une arme très puissante.

Il est entouré, enveloppé et protégé par Amaru en Quechua ou Katary en Aymara, le serpent qui l'entoure et qui symbolise l'eau, la force de la foudre, la continuité, la Voie lactée, les fleuves, les chemins sacrés, l'union entre le ciel et la terre. L'animal qui traverse les mondes en cherchant l'équilibre absolu. L'être mythique, médiateur entre terre et soleil et symbole de savoir. Nous nous dépouillons des connaissances imposées pour récupérer notre savoir ancestral à travers l'art, à l'aube d'une nouvelle ère.





2 – Sans titre

2015 – Grenade

Acrylique sur toile/1,21 x 50 cm.

Cette toile aborde la question du rituel, proche de la pratique artistique dans son caractère cérémoniel, qui peut devenir une expérience presque magique. Selon l'artiste performeuse Sandra Miranda Pattin, « on peut créer et générer un impact chez les autres et ce n'est pas prémédité ».

Dans la peinture, ce sont ces traits parfois incontrôlés, ces formes déformées qui brisent les canons et qui à leur tour se construisent et déconstruisent comme les parties d'un tout. Ce sont les pensées presque méditées qui guident les coups de brosse et de pinceau, ce sont ces voix qui pénètrent l'esprit et s'écoulent par le regard. Ce sont les mouvements presque tribaux que j'expérimente. Ma peinture se transforme dans ce fil conducteur inconscient, elle est en mutation continue avec le monde, avec mon monde, avec mes sentiments les plus primitifs, presque absurdes et pourtant agréables. Mon tableau résulte d'un monde dont toutes les personnes pourraient faire l'expérience.





3 – Sur ta peau

2019 – Grenade

Acrylique sur toile/8,05 x 102 cm

Cette peinture propose un regard et une réflexion sur le monde naturel qui nous entoure, un regard qui se redirige vers cet aspect humain et terrestre. Un retour à nos racines, à nos origines qui se perdent et jusqu'à se fondre/à travers les mythes et légendes dans le paysage éternel. Elle vise à donner au spectateur une idée de la symbiose entre l'humain et le paysage, de communion avec la nature. Nous devons quitter les grandes villes, ces grandes prisons de béton, pour respirer à nouveau l'air pur qui nous apporte la liberté, enrichit notre âme et est la plus grande source d'inspiration.





4 – Parmi les mythes andins

2010 – Grenade

Acrylique sur toile/40 x 40 cm

Ce tableau est l'une de mes premières réflexions personnelles sur nos origines détruites par la colonie et sur la récupération de nos racines andines. L'idée est d'explorer et d'approfondir, à travers la peinture, la question des identités culturelles, des traditions ancestrales et millénaires qui font partie de notre patrimoine historiographique. Il s'agit de prendre ces croyances et ces imaginaires comme source d'inspiration, de s'intéresser à cette richesse culturelle, au folklore, aux danses, à l'art, à l'artisanat et aux traditions. Je crois qu'il est très important que des artistes de toutes les disciplines s'intéressent à la culture des peuples originaires de la zone andine, particulièrement en ces temps de déracinement car c'est une manière de récupérer et de donner forme à toute une kyrielle de possibilités.

On peut voir dans cette œuvre une scène enveloppante qui évoque un paysage andin, avec l'imposant Chimborazo en fond, fier témoin du temps historique qui s'écoule. Au centre, on voit un personnage en position de repos, de calme et de réflexion, vêtu d'une tenue qui rappelle le poncho andin ou peut-être une sorte de cape, telle qu'en portaient certains caciques ou chamans de l'époque précolombienne. Au fond, dans le ciel, dans un style presque surréaliste, on voit un ciel divisé en deux parties : le Soleil (Inti) et la Lune (Quilla), dieux qui font partie de la cosmovision andine et vers lesquels ces populations ancestrales se tournaient pour qu'ils les guident et leur procurent protection et chaleur.





5 – Cultures urbaines

2010 Grenade.

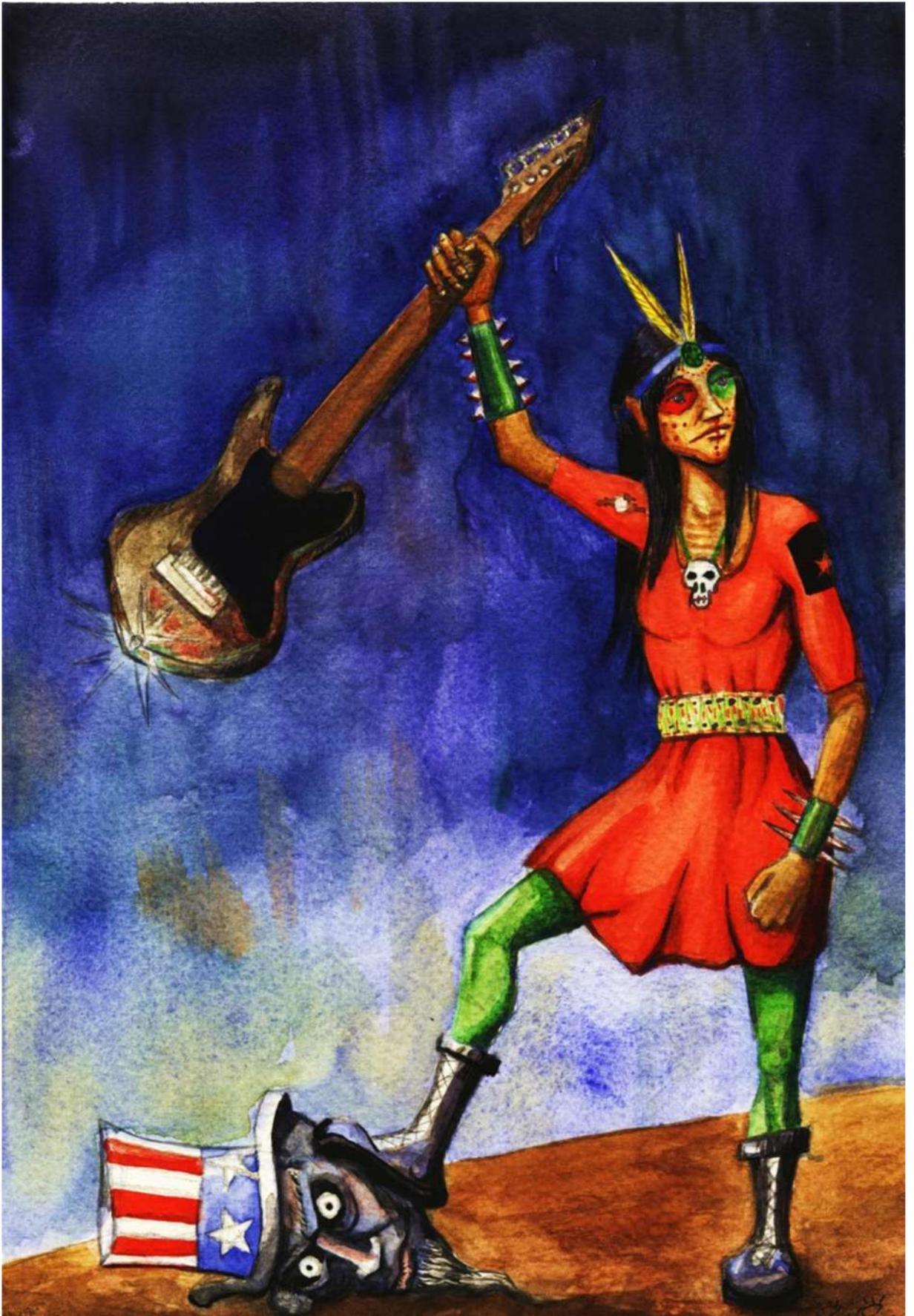
Illustration aux techniques mixtes. 18 x 28 cm.

Faite dans l'intention de participer au concours d'affiche pour le festival de musique indépendant « Quitu Raymi 2010 », cette illustration a été sélectionnée pour la couverture du livre *Cultures urbaines* de Felipe Ogaz, un anthropologue du collectif équatorien « Diablo Huma ».

Dans une interview faite à Felipe¹¹, il décrit ainsi l'idée principale de ce tableau :

« Je suis convaincu que les cultures urbaines, bien qu'elles ne soient pas le sujet de la révolution, en sont de potentiels acteurs du fait de leur essence qui est en contradiction avec le système capitaliste. Je crois que certains des acteurs – pas les seuls – de cette révolution que nous sommes en train de vivre en Amérique latine, sont ceux d'entre nous qui ont défini leur identité, leur être en relation avec les cultures urbaines. Je ne crois pas que cela soit quelque chose de passager, je ne crois pas que ce soit quelque chose de sauvage, mais une construction identitaire extrêmement profonde. »

¹¹ Site dédié à la thématique de l'interculturalité : http://hip-hopinterculturalidadrock.blogspot.com/2013/03/0-false-18-pt-18-pt-0-0-false-false_9142.html, consulté le 07 mai 2020.





6 – Fleuves de sang

2016. Toulouse

Illustration aux techniques mixtes. 20 x 30 cm.

Cette toile est inspirée du documentaire « Pueblos no contactados del Yasuní, Taromenamis » de Carlos Andrés Vera qui traite de l'intrusion dévastatrice du néocolonialisme dans cette zone de l'Amazonie équatorienne.

Elle est réalisée dans l'intention d'apporter un support graphique au travail discographique du groupe de musique punk « Odio Organizado » originaire de Quito. Elle vise à critiquer les intérêts économiques de certaines entreprises, et les formes destructrices d'extraction de matières premières produites par un néocolonialisme brutal, qui non seulement détériorent ainsi la cohabitation des populations et de la nature, mais qui a également un terrible impact écologique en Amazonie. Précisons que mon tableau a servi ultérieurement d'inspiration à l'une de leurs chansons éponymes. Il est important de souligner le travail de création individuel et collectif généré dans ces processus de transformations culturelles.





7 – Aya Uma

2018 – Grenade

Dessin au feutre sur papier pour aquarelle. 20,05 x 30,05 cm.

Aya Uma est un personnage mythologique du monde andin. Le terme quechua peut se traduire ainsi en français : *Aya* pour l'énergie, l'esprit ; *Uma* pour la tête, la ligne directrice. Ce serait ainsi la tête énergétique. C'est un personnage qui tient du pantomime, c'est une personnification de la préparation au rituel : il s'agit d'entrer dans un état de conscience pour réaliser une purge complète et aller vers la compréhension de soi et des symboles qui nous entourent. Nos ancêtres, influencés par les populations amazoniennes, utilisaient l'*ayahuaska* pour canaliser le passage d'un état de conscience à un autre, puis prenaient un bain en eaux vives. Satanisé à l'arrivée des colons, ce personnage vit dans un conflit continu, en tant que gardien de la nature et de ce qui est propre à ces populations (le folklore, les coutumes, les traditions et les idées) face au monde occidental et à ses symboles hégémoniques, culturels et catholiques, qui en ont fait l'incarnation du Diable.



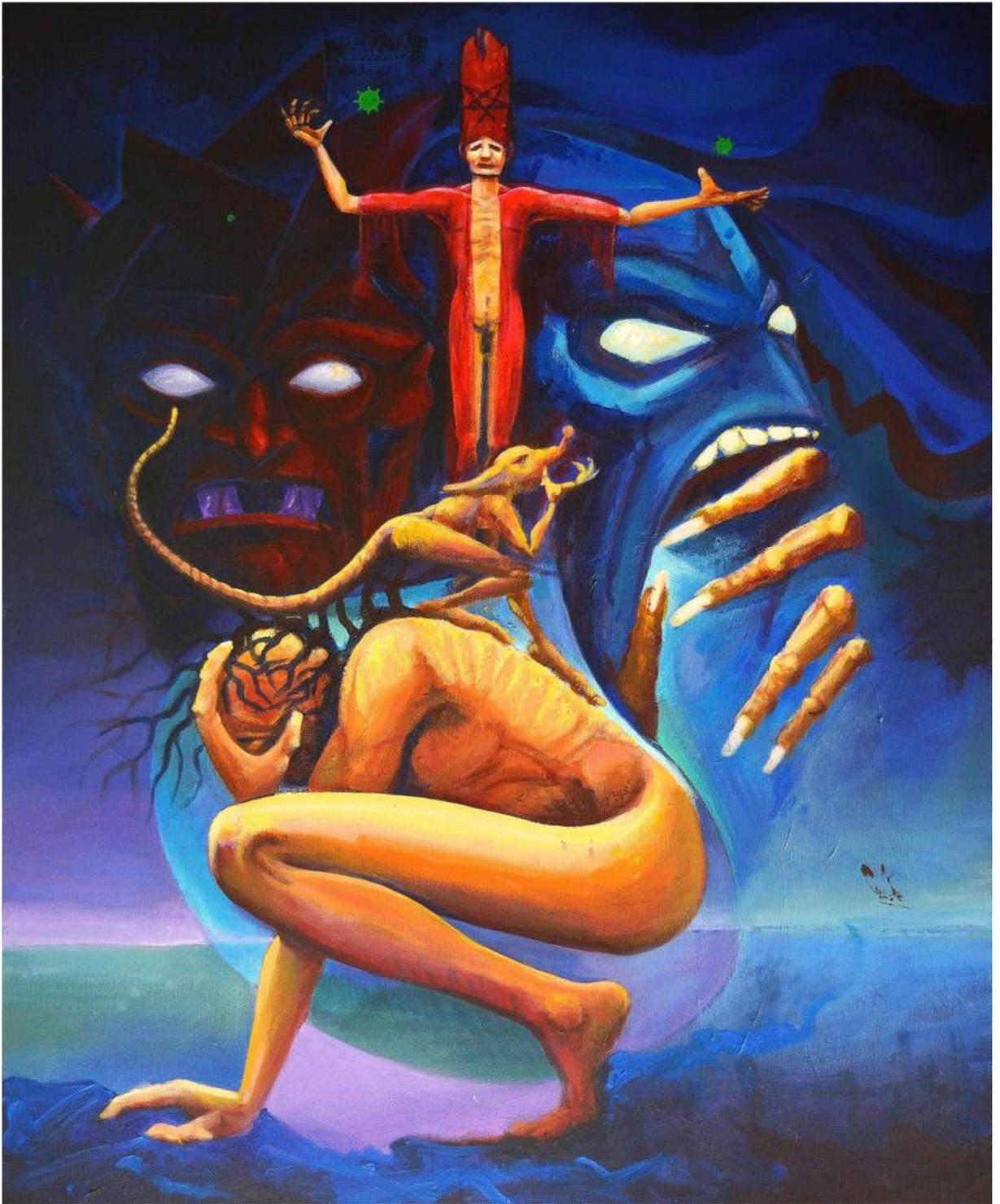


8 – Pouvoirs malins

2020 – Grenade

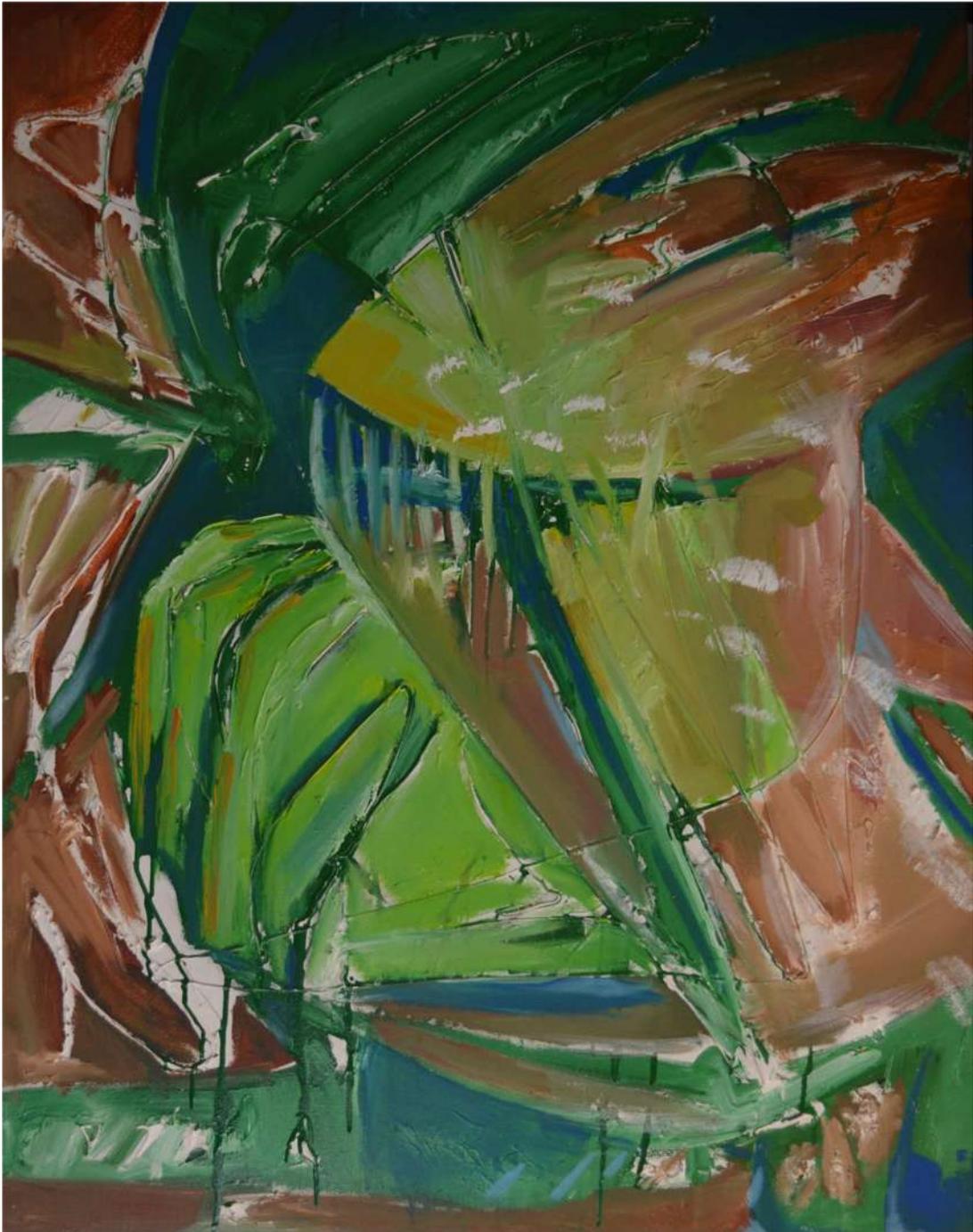
Acrylique sur toile. 101 x 81 cm.

Cette peinture vise à critiquer symboliquement les différents pouvoirs et les forces de contrôle du système. Des forces obscures auxquelles nous sommes continuellement soumis dans les formes d'exploitation inhumaines, qui influencent y compris nos manières d'agir, de croire, de penser, de nous habiller, de manger, etc. Un contrôle plus qu'évident dans des pays ou chez des populations en voie de développement appauvris par les politiques néolibérales et néocolonialistes imposées. Le peuple fatigué doit continuer, année après année, de supporter le poids de ces forces malignes sur ses épaules. Des forces qui étouffent, tuent, humilient, asphyxient, exploitent et vulnérabilisent les personnes.



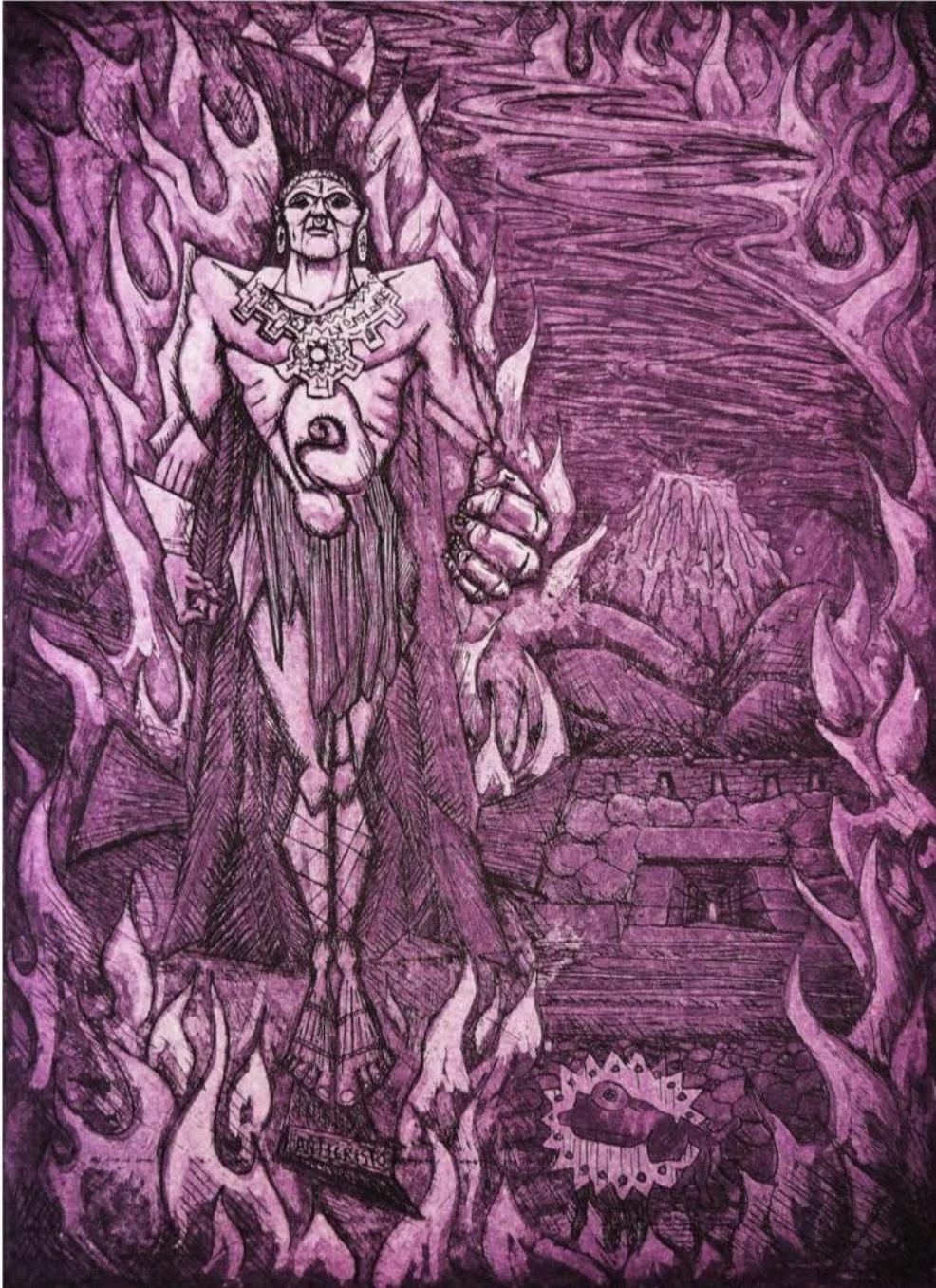


9 – Abstraccion Arinti





10 – Rumiñahui en llamas





SECTION VARIA



La historia que se repite: *plantación moderna deshumanizante versus discursividades teórico-prácticas kilombistas rehumanizantes*

Sébastien Lefèvre, Université Gaston Berger, Saint Louis Sénégal

Dedico esta contribución al cantante Jacob Devarieux (1955-2021) del grupo musical Kassav, recientemente fallecido, por ser un kilombista cultural.

1. INTRODUCCIÓN

El título hace un guiño a otro título ya clásico sobre estudios caribeños *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo (1989). El autor piensa el Caribe a partir de una encrucijada teórica entre ciencias “duras” y ciencias humanas donde moviliza la teoría del caos para hacer resaltar la producción de repeticiones diferenciadas y tropismos. Efectivamente hay una repetición que según mis análisis pasa por una matriz colonial que sigue teniendo efectos hasta nuestros días con relación a la manera cómo los estados actuales surgidos de la sociedad colonial manejan la diferencia cultural.

El ejemplo más sobresaliente y abrumador de estos últimos años es sin duda la crisis política pos-electoral en Bolivia de noviembre 2019. En efecto, durante los acontecimientos pudimos observar con mucho pavor la quema de la bandera de los pueblos originarios en la calle por parte de la oposición a Evo Morales. Y por otra parte pudimos ver a la opositora Jeanine Añez alzar la biblia en el palacio nacional: “la biblia es muy significativa para nosotros, nuestra fuerza es Dios, el poder es Dios, qué Dios los bendiga queridos hermanos bolivianos”. Esta frase viene en oposición al retiro de la biblia de los asuntos públicos desde los años 2006 por parte del poder político. El problema es que la biblia no es un libro sagrado neutro y proviene de una historia que se construyó a partir de conquistas, masacres, evangelizaciones, colonizaciones etc. Entonces, asistimos a cierta repetición histórica aunque diferenciada, salida de una misma matriz colonial donde la diferencia no era concebible sino por asimilaciones voluntarias pero muchas veces forzadas...

Los procesos de repeticiones históricas diferenciadas con relación a las poblaciones afrodescendientes son muy presentes también aún en nuestros días. La repetición que se da es la de la plantación como espacio de dominación del Otro, y en este caso del “Negro”. La plantación ya no existe pero sus mecanismos de opresiones y dominaciones siguen teniendo efectos negativos sobre la vida de los y las afrodescendientes contemporáneos. Sin embargo, esta repetición no va únicamente en el sentido de las dominaciones sino también en el sentido de las resistencias. En efecto, al igual que bajo la colonia donde se observaban muchísimos procesos de rebeliones, los y las afrodescendientes continúan resistiendo para poder seguir viviendo o más bien sobreviviendo...

Esta contribución se propone interrogar esta repetición entre por una parte la plantación moderna deshumanizante y los espíritus kilombistas rehumanizantes. Con tal objetivo se presentará primero algunos elementos de carácter históricos para contextualizar las dominaciones/resistencias y luego presentaré y analizaré varios ejemplos de producciones culturales y políticas ilustradoras de las resistencias kilombistas que demuestran aquella repetición histórica de la plantación.



2. ELEMENTOS DE CONTEXTUALIZACIÓN: *PLANTACIÓN MODERNA Y KILOMBO*, CUANDO EL PASADO ES PRESENTE...

Es un pasado extremadamente cargado, pesado, extremadamente difícil, extremadamente doloroso. Pero uno puede tener varias actitudes hacia este pasado. Uno puede tener una actitud que yo diría que es *dolorista*, es decir, que se deja abrumar, incluso quizás aplastar por el sufrimiento, por la violencia, por las injusticias, por todo lo que siguió, porque no sólo fue extremadamente violento, sino que después incluso cuando las luchas de los cimarrones, las luchas de las mujeres, las mujeres también fueron extraordinarias, con formas de resistencia muy originales, porque todo eso más la solidaridad de los abolicionistas en Europa, ya sean grandes filósofos, grandes intelectuales o ya sean gente pequeña, obreros, campesinos, artesanos, hubo movimientos de solidaridad en toda Europa; todo esto llegó a su fin con el sistema esclavista. Pero incluso después de que el sistema de esclavización terminara, todo eso ancló nuevas desigualdades. Así que podemos mirar esto desde un ángulo *dolorista* y luego ver todas estas injusticias, esta violencia, todo este sufrimiento, etc. Y luego podemos ver aquello como sobrevivientes victoriosos. Esta es mi elección, sobreviviente victoriosa. Así que yo vengo de esta historia, realmente no veo lo que puede aplastarme, realmente no veo lo que puede derrotarme, realmente no veo lo que puede debilitarme, realmente no veo, incluso el diablo, si existe, no puede inventar algo que pueda debilitarme, así que habiendo pasado por esto, en esta historia colectiva, habiendo pasado por estos siglos, nos mantenemos erguidos mirando al sol. Así que ahí lo tienen, les propongo este punto de vista, les propongo este punto de vista a ustedes, la generación joven, somos ricos de esta historia, somos ricos de esta sensibilidad a la violencia que se puede hacer a la gente, y por lo tanto el rechazo de esta violencia cualquiera que sea su forma (...).¹

Esta cita tiene como origen una conferencia brindada por Christiane Taubira, en la Université Gaston Berger de Saint Louis, en Senegal, en el año 2018. Christiane Taubira es francesa, originaria de la Guyane, territorio francés que colinda con Brasil. Es de descendencia africana y su vida se resume en gran parte a la lucha por la cultura afrodescendiente. De hecho fue ella, siendo ministra al final de los años noventa quien hizo votar una ley para el reconocimiento de la Trata y Esclavización como crimen en contra de la humanidad. Esta ley contiene también una inclusión en la enseñanza de esta historia y un día anual de conmemoración por parte del estado.

En esta cita lo que me interesa es el presente del pasado. Nos explica que viene de una trayectoria específica hecha de trata esclavista, esclavizaciones, violencias, injusticias etc. pero también de resistencias kilombistas. O sea que el pasado es presente en su vida actual. Y que frente a este pasado hay dos alternativas: o uno se acongoja de este pasado violento o al contrario uno toma en cuenta que el hecho de estar vivo significa que los Afrodescendientes son sobrevivientes y resistentes victoriosos ya que tras este pasado aniquilador aún siguen vivos. Y sobre todo que después de que sus antepasados hubieron vivido esto nada les puede vencer.

Vemos entonces en este testimonio que el contexto colonial sigue influyendo en las vidas afrodescendientes, positivamente o negativamente según los sujetos, que este contexto nutre las cosmovisiones de los Afrodescendientes. Y no es de extrañar porque estamos hablando de un

¹ “C’est un passé extrêmement lourd, pénible, extrêmement difficile, extrêmement douloureux. Mais on peut avoir plusieurs attitudes à l’égard de ce passé. On peut avoir une attitude que je dirais *doloriste*, à savoir qu’on se laisse submerger, même peut-être écraser par la souffrance, par la violence, par les injustices, par tout ce qui a suivi, parce que non seulement cela a été extrêmement violent, mais après même lorsque les combats des marrons, les combats des femmes, les femmes ont été extraordinaires aussi, avec des formes de résistances très originales, lorsque tout ça plus la solidarité des abolitionnistes en Europe, que ce soit de grands philosophes, de grands intellectuels ou que ce soit des petites gens, des ouvriers, des paysans, des artisans, il y a eu des mouvements de solidarités dans toute l’Europe; tout ça est arrivé à bout du système esclavagiste. Mais même après la sortie du système esclavagiste, tout ça, ça a ancré des inégalités nouvelles. Donc on peut regarder ça sous un angle *doloriste* et puis voilà se répéter toutes ces injustices, ces violences, toutes ces souffrances etc. Et puis on peut regarder ça comme des survivants victorieux, moi c’est mon choix, survivante victorieuse, donc je viens de cette histoire là, je ne vois vraiment pas ce qui peut m’écraser, je ne vois vraiment pas ce qui peut me vaincre, je ne vois vraiment pas ce qui peut m’affaiblir, je ne vois vraiment pas, même le diable, s’il existe, ne peut pas inventer un truc qui puisse m’affaiblir, donc avoir traversé ça, dans cette histoire collective, avoir traversé ces siècles-là, on est debout face au soleil. Donc voilà, moi je propose ce regard-là, je vous jeune génération, je vous propose ce regard là, on est riche de cette histoire, on est riche de cette sensibilité à la violence qui peut être faite à des personnes, et donc le refus de cette violence quelque soit sa forme (...)”, Conferencia de Christiane Taubira dada el 30 de noviembre de 2018, en la Université Gaston Berger, Saint Louis, Senegal. Grabación y traducción propia.



contexto socio-histórico que permaneció durante siglos y que moldeó las relaciones entre “blancos” y “negros”, entre “dominadores” y “dominados”, entre “superiores” e “inferiores”. Esta herencia nos viene directamente del modelo de la plantación implementado en América que sea francófona, hispanófona, anglófona, lusófona etc.

¿Y cuál era este modelo? Aunque según los países la organización de la plantación puede variar un poco, podemos observar cierta unidad organizacional. Una plantación por lo común era organizada entre varios espacios y agentes. En cuanto a los espacios estaba la casa del amo que se encontraba por lo común en un lugar un poco alto para que corriera el aire, con bastante espacio y alejada de las casas de los esclavizados para no sufrir cierta promiscuidad. Los espacios de los asalariados de la plantación. Las casas de los esclavizados se encontraban en las partes de abajo, pequeñas y poco ventiladas. Luego estaban los campos de caña, unos espacios para el cultivo para el consumo de la plantación, los espacios donde se explotaba la caña para obtener el azúcar. La capilla o iglesia para la evangelización (Entiope, 1996).

Estos espacios eran gestionados por agentes cuya misión era bien delimitada. El amo invertía en la plantación, contrataba a responsables para la organización del trabajo y la gestión de la entidad. Regularmente el administrador se encargaba de la gestión de la plantación para el amo. Luego había agentes encargados del trabajo y de los esclavizados como el capataz o el tesorero (vigilancia, reparto del trabajo, pasar lista, disciplina, cuentas...). Seguían luego los obreros técnicos asalariados dedicados a la explotación de la caña. La plantación podía llegar a tener un cura o capellán. Por fin, los esclavizados que se dividían en varias subcategorías: los domésticos que se encontraban en la casa del amo, los del campo que trabajaban la caña, los de la elaboración del azúcar, los artesanos y los demás encargados de la demás gestión del sitio (guardianes, parteras, cazadores etc.)².

Los espacios reflejan no solamente los diferentes lugares donde cada cual vivía o sobrevivía sino también los diferentes espacios de poder. En efecto, la plantación era una micro sociedad, regida por leyes reales pero donde la aplicación de aquellas leyes era aleatoria muchas veces según la sensibilidad de cada amo, administrador o capataz. Sin embargo, hay unas leyes que reglamentaban la vida en las colonias y las plantaciones como el Código Negro. Este código, creado durante el siglo XVII, fue promulgado bajo Luis XIV en 1685. Este código tuvo versiones similares en los mundos dominados por los españoles y portugueses. El objetivo era regular la presencia de esclavizados negros en los territorios "americanos". La idea del Código Negro, desde el punto de vista de los dominadores, por supuesto, era garantizar los derechos de los esclavizados. En realidad, el Código Negro constituía la deshumanización legal de los africanos deportados... El texto está compuesto por un artículo emblemático sobre este tema:

Declaremos que los esclavos son bienes muebles y como tales entran en la comunidad, no tienen continuidad por hipoteca. A dividir en partes iguales entre los coherederos, sin precipitación y derecho a la descendencia, no estando sujeto a la dote consuetudinaria, a la retirada de linaje, a los derechos feudales y señoriales, a las formalidades de los decretos, ni a la sustracción de los cuatro quintos, en caso de disposición por muerte y testamento. [Artículo 44: 49]³

Por tanto, el esclavizado forma parte de los bienes considerados como muebles y, como tal, puede ser heredado. El Código Negro también incluía la autorización para que los amos dispusieran de la vida o la muerte de sus esclavizados. Este es el sentido del artículo 34 de la versión francesa, que dice: "Y en cuanto a los excesos y agresiones que cometan los esclavos contra las personas libres, que sean castigados severamente, incluso con la muerte si es necesario" (p. 47 traducción propia).

²<http://collectifmemoireesclavagemontpellier.e-monsite.com/pages/plantation-sucriere.html>, consultado el 17/09/2021

³Traducción propia a partir de Taubira, C. et Castaldo, A., (2006). « Déclarons les esclaves être meubles et comme tels entrer dans la communauté, n'avoir point de suite par hypothèque. Se partager également entre les cohéritiers, sans préciput et droit d'ainesse, n'être sujets au douaire coutumier, au retrait féodal et lignager, aux droits féodaux et seigneuriaux, aux formalités des décrets, ni au retranchement des quatre quintes, en cas de disposition à cause de mort et testamentaire. » [Article 44 : 49]



Así que el discurso del Código Negro establece los parámetros de vida y muerte del esclavizado y deja poco espacio para que el esclavizado viva fuera de esos parámetros. En el Código Negro aparece otra herramienta de dominación que concierne el aspecto educativo de los esclavizados. Se trata de la evangelización a partir de la religión cristiana:

Todo poseedor de esclavos, de cualquier clase y condición que sea, deberá instruirlos en los principios de la Religión Católica, y en las verdades necesarias para que puedan ser bautizados dentro del año de su residencia en mis dominios, cuidando que se les explique la Doctrina Cristiana todos los días de fiestas de precepto, en que no se les obligará, ni permitirá trabajar para sí, ni para sus dueños, excepto en los tiempos de la recolección de frutos, en que se acostumbra conceder licencia para trabajar en los días festivos. En éstos y en los demás en que obliga el precepto de oír Misa, deberán los dueños de haciendas costear sacerdote que en unos y en otros les diga Misa, y en los primeros les explique la Doctrina Cristiana, y administre los Santos Sacramentos, así en tiempo del cumplimiento de la Iglesia, como en los demás que los pidan o necesiten; cuidando así mismo de que todos los días de la semana, después de concluido el trabajo, recen el Rosario a su presencia, o la de su mayordomo, con la mayor compostura y devoción.⁴

La religión cristiana desempeñará un papel aculturador con relación a los esclavizados ya que se presenta como la única verdadera condenando las creencias de los africanos como diabólicas y falsas. Estamos entonces frente a otras líneas de poder.

Otro aspecto que tenemos que mencionar bajo la plantación y la colonia es el famoso sistema de castas que regentaba las relaciones raciales entre “dominadores” y “dominados”⁵. Estamos frente a fronteras biológicas. Al “descubrir” el “Nuevo Mundo” los “españoles” tuvieron que responder a varias preguntas. Al menos dos de estas cuestiones nos interesan. Como el “Nuevo Mundo” ya estaba poblado antes de su llegada, este “descubrimiento” daría lugar a nuevas relaciones. Primera pregunta: ¿cómo clasificar a las personas que tienen delante, son humanas o no? Segunda cuestión: ¿cómo nombrar los productos de estas uniones?

Al principio, los hijos de españoles con los nativos eran conocidos como mestizos. Luego, en 1570, se hizo una clara distinción entre los hijos de las uniones legítimas y los ilegítimos. Los primeros se denominarían “criollos” y los segundos, mestizos.

Más tarde, con la introducción a menudo masiva de esclavizados africanos, se producirían otras mezclas para las que habría que encontrar una denominación. Además, la proporción de mezclas se vio obligada a aumentar, ya que la mayoría de los españoles que llegaron a “América” desembarcaron solos, dejando a sus esposas en su mayoría en España, o bien una proporción importante eran solteros.

El resultado de estas diferentes mezclas fue un primer sistema de clasificación con denominaciones como euromestizos, indomestizos y mulatos (blanco con negro). Luego, muy rápidamente, llegó la creación del sistema de castas. Con ello se pretendía preservar tanto los intereses de la corona como la pureza racial de los “españoles”. El funcionamiento del sistema de castas estaba determinado por el color de la piel, una clasificación racial por la epidermis. El sistema de castas era un sistema piramidal en el que en la cúspide se encontraban los europeos (¡blancos puros!), es decir, los gobernantes, luego los euromestizos, un poco menos blancos, que eran los artesanos, después los indomestizos y afromestizos, los trabajadores, seguidos de los indígenas que estaban más o menos asimilados a siervos, y finalmente los negros que habían sido reducidos a la esclavización.

Este sistema era segregacionista en teoría. En teoría porque en la práctica era muy permeable. De hecho, un individuo de una casta inferior podría pasar con éxito por un individuo de una casta superior. Este paso también dependía de la posición adoptada por el censor en el momento del censo, o por el párroco en el momento de la inscripción en el registro parroquial. Históricamente, los cambios más numerosos eran los de la casta de los indomestizos o afromestizos a la de los euromestizos.

⁴ Versión española del *Código Negro*, Capítulo Primero, Educación(1789).

⁵ Aguirre Beltrán, A., (1989, capítulo IX).



En el siglo XVII apareció una clasificación por colores como resultado de las diferentes y numerosas mezclas que se produjeron, pero sobre todo de los individuos que habían conseguido pasar de una casta a otra. Sin embargo, esta clasificación no sólo se refería al color, sino también, en menor medida, a la textura del cabello y al aspecto corporal.

Por ejemplo, a los españoles se les llamaba bermejo, que significa rojo. Aguirre Beltrán señala que a los españoles nunca se les llamó blancos. Para los indios existía el término *aindiado*, que significa café. Para los negros había diferentes nombres en función de los diferentes tonos de negritura de la persona. Si el color era más oscuro se llamaban *atezados* o *retintos*. Si, por el contrario, el color era menos pronunciado, se les llamaba *amembrillados* o *negros amulados*. Dentro de la categoría de *amembrillados*, dependiendo del grosor del pelo, se podría decir que son *cafres de pasa* (más encrespados) o *merinos* (menos encrespados). La categoría de los *mulatos* es, sin duda, la más consecuente, ya que existe un número considerable de denominaciones. Estaban los *mulatos*: Blanco con Negro. Luego estaban los *mulatos blancos*, los *mulatos claros*, los *mulatos moriscos*. Los *mulatos prietos* (negros con mulato oscuro). *Mulatos pardos* (negros con nativos). Y para esta última categoría, dependiendo de la región, se les designaba como *cocho*, *cambujo*, *chinos*, *jarochos*. Luego los *mulatos lobos* (mulato oscuro con nativo). Y si el producto de esta última unión se mezclaba con una mujer indígena, era designado como *alobado*.

Luego hubo categorías como *indio alobado* para designar a un mulato alobado con una mujer indígena. Por último, había diferentes categorías de *mestizos*. Los *mestizos blancos* (españoles con indígenas). *Mestizos castizos*. Los *mestizos pardos* (con un mulato oscuro). Y los *mestindios* (mestizos con indígenas).

Al fin y al cabo el sistema de castas refleja las líneas raciales “infranqueables” entre “dominadores” y “dominados” y aunque difícilmente aplicable marcó el papel de cada “raza”. Ahora bien, cuando anuncio que *el pasado es presente* es porque este contexto socio-histórico tiene repercusiones contemporáneas y sigue teniendo una eficacia simbólica muy fuerte. Me limitaré a tomar dos ejemplos para ilustrar mi propósito. El primero es sacado de un libro de Joseph Zobel, autor prolífico de Martinique (Antillas francesas), titulado *La rue Cases-Nègres*, o sea “la calle de las casas de los Negros”. El autor describe allí la Martinique de los años treinta donde nos presenta entre otras cosas el barrio donde vive con su abuela. La abuela es obrera en los campos de caña así que tenemos una descripción bastante precisa de cómo el lugar era acomodado.

La calle “Cases-Nègres”⁶ está formada por unas tres docenas de chozas de madera cubiertas de chapa ondulada y alineadas a intervalos regulares en la ladera de una colina. En la cima de la colina se encuentra la casa de azulejos del gerente, cuya esposa dirige la tienda. Entre “La casa” y la calle Cases, la casa del ecónomo, el patio de mulas y el depósito de abonos. Por debajo de la calle Cases y alrededor, inmensos campos de caña, al final de los cuales aparece la fábrica. Todo el lugar se llama Petit-Morne.⁷ (Zobel, 1974: 20)

Lo interesante en esta cita es que tras casi cien años de abolición de la esclavización nos encontramos frente a una misma organización espacial heredada de la plantación de la época colonial. Y sobre todo la plantación a pesar de tener asalariado y no esclavizados representa el mismo callejón socio-racial para los afrodescendientes. Por eso la abuela hace todo lo posible para sacar a su nieto de la plantación porque sabe que si se queda allí seguirá reproduciendo un pasado aniquilador.

⁶ El nombre significa propiamente dicho casas de los Negros.

⁷ « La rue Cases-Nègres se compose d'environ trois douzaines de baraques en bois couvertes en tôle ondulée et alignées à intervalles réguliers, au flanc d'une colline. Au sommet, trône, coiffée de tuiles, la maison du gérant, dont la femme tient boutique. Entre « la maison » et la rue Cases, la maisonnette de l'économiste, le parc à mulets, le dépôt d'engrais. Au-dessous de la rue Cases et tout autour, des champs de cannes, immenses, au bout desquels apparaît l'usine. Le tout s'appelle ici Petit-Morne. » Zobel, Joseph. « La rue Cases-nègres. », traducción propia.



El otro ejemplo que quisiera convocar está relacionado con el sistema de castas que moldeó las relaciones interracialas. He aquí un testimonio de una amiga que me había contado los problemas que tuvieron sus padres al querer formar pareja en los años setenta:

En las Antillas francesas, el color de la piel es importante, y hay toda una serie de términos que designan los distintos tonos de piel; rojo, *chabine* (persona de tez clara resultante de la unión de dos "negros"), *mulato* (hoy se llamaría mestizo), *câpresse* (que tiene sangre couli), *couli* (¡indio de la India!), *sapotille* (un tipo de marrón), *kongo* o *nèg kongo* (oscuro); *quarteron* (1/4 de sangre negra) ...

Pero no es sólo el color de la piel al que prestan especial atención los antillanos, también entra en juego la naturaleza del cabello en estas denominaciones. El cabello encrespado se devaluaba en favor de un cabello más flexible, "mixto" o incluso liso.

Los tonos de piel claros se valoran y se buscan, y en el sistema de representación antillano, el color de la piel siempre se asocia en el imaginario colectivo con una posición social elevada: una herencia del pasado colonial, cuando había una correspondencia real entre el color de la piel y la posición en la escala social. De los más pobres a los más ricos; de los más oscuros a los más claros.

Hay una estrategia común de aligerar el linaje a través de la descendencia. De hecho, como los colores claros se valoran y se asocian con la belleza y la inteligencia.

Uno de los objetivos del juego matrimonial en las Antillas es aligerar el linaje casándose con un cónyuge de piel más clara que la propia, ¡o no más oscura al menos!

Así, mi madre representa un ideal de belleza en las Antillas porque es una *chabine* de ojos azules y verdes; es decir, tiene la piel clara (casi blanca) como resultado de varias generaciones de mestizaje: su abuelo era a su vez de origen griego mixto, y su padre alemán. Sus otros orígenes son africanos y amerindios. De hecho, un puñado de indios caribeños sobrevivió al genocidio y se mezcló con las poblaciones negras deportadas.

En los años 70, algo más de un siglo después de la abolición de la esclavización y unas décadas después de la integración de las Antillas como territorio plenamente francés, mi madre se casó con un "africano de África", como dicen en las Antillas. Su familia se asustó ante la perspectiva de esta unión porque, no contenta con arruinar todo el trabajo de aclarar la piel de sus antepasados casándose con un negro, realmente negro de piel, iba a vivir allí, en ese continente salvaje. Su hermano afirmaba que nunca iría a Togo, el país de su futuro cuñado, porque le daban miedo los leones. (No estoy seguro de que haya leones en Togo... ¡quizá los hubo alguna vez!)

Por eso, cuando se anunció su boda, la familia materna de mi madre, una familia de la pequeña burguesía guadalupana, cuyos miembros son en su mayoría de piel clara, lamentó que volviera a ser de la *negrada*; "I rwoutomé en nèg là"⁸. Ella, que tenía la piel *chapée*, como decimos allí. Una piel *chapée* es una piel que ha escapado de la miseria.

Lo vemos en este testimonio, el sistema de castas contaminó las relaciones interracialas hasta provocar en la mente de los Afrodescendientes la auto-discriminación con relación al color de piel negro, a la textura del cabello, a la forma del cuerpo.

Todas estas consecuencias surgen del pasado de la plantación. La plantación fue la matriz a partir de la cual nacieron las sociedades pos esclavistas. No obstante, no podemos hablar de la plantación sin hablar de las resistencias que desencadenaba este sistema. Estamos hablando del "cimarronaje" pero le prefiero el término de kilombismo porque retoma las raíces africanas de las resistencias.

En efecto, lo que pasó a llamarse *palenque*, *mocambo*, *cumbe* o *quilombo* nos viene desde las costas africanas donde había resistencias organizadas en contra de la esclavización y penetración colonial. El ejemplo más famoso es el de la reina Nzingha de Angola en el siglo XVI. Un recuerdo que persiste hasta hoy en ambos lados del Atlántico. Esta reina, que inicialmente se convirtió al catolicismo, se convirtió en una feroz opositora a la incursión portuguesa en tierras africanas. Desarrolló poderosas técnicas de guerra que se trasladarían al contexto "americano" con la deportación de cautivos africanos.

De hecho, algunas investigaciones muestran que los africanos deportados volvieron a desplegar su experiencia de resistencia en los territorios a los que iban a llegar. Nicolas Ngou-Mve, investigador gabonés, ha publicado un artículo en este sentido, en el que demuestra que *kilombo* (nombre equivalente a palenque y utilizado en Brasil) tiene un origen bantú. Los propios portugueses conocían este término y lo utilizaban para referirse a los fenómenos de resistencia que encontraban en tierras brasileñas:

⁸ Te regresaste a lo negro.



En Brasil, los portugueses, grandes especialistas de África, supieron desde el principio que este fenómeno se llamaba kilombo, una institución guerrera de los yaga-imbangala, grupo sin linaje del pueblo mbundu, de Angola. Lo supieron porque desde el siglo XVI, conocían perfectamente la terrible eficacia guerrera de esta institución, se servían de ella y a veces tenían grandes dificultades con sus líderes. (Ngou-Mve, 1997 : 62)

Además, según sus investigaciones, se observa que el kilombo fue inicialmente una organización interna en África Central, en la región del actual Congo-Angola:

A mediados del siglo XVI, un bando sin linaje de mbundu, el kinguri, venía comprándose de los luba del vecino estado Lunda. En la misma región, también existía una primera sociedad masculina de ovimbundu, llamada kilombo. En sus peregrinaciones a lo largo del siglo XVI, los líderes del kinguri se fundieron con el kilombo para conformar poderosos bandos de guerreros conocidos como imbangalas (erróneamente llamados jagas por los misioneros portugueses). La adopción de esta asociación ofrecía a los kinguri dos armas decisivas en una región sometida a la violencia y la destrucción : una estructura firme capaz de integrar a extranjeros sin constituir linajes y una disciplina militar capaz de derrotar a los grandes estados vecinos : dos características que permitirían al kilombo una incomparable eficacia militar y su amplia difusión por toda el África Central. (Ngou-Mve, 1997 : 62)

El kilombo era, pues, una sociedad organizada militar y jerárquicamente, en la que para entrar había que iniciarse según un proceso muy preciso. Todos los grupos étnicos podían unirse al kilombo, no había cuestión de linajes o clanes, lo que permitía una fácil integración, pero los reclutas se hacían de entre los jóvenes no circuncidados, practicándose este rito desde la iniciación en el kilombo. La forma física de organización era un campamento rodeado de postes, que se utilizaba tanto para la defensa como para el ataque. Las técnicas de guerra consistían en ataques relámpago preparados de antemano por los exploradores.

Estas formas de organización se encontraron posteriormente en todos los territorios "americanos" a los que se deportó a los bantúes. La técnica era la misma o sea que los esclavizados montaban campamentos y los rodeaban con troncos de árboles. Los alrededores del campamento estaban protegidos por trampas como pozos ocultos por el follaje y las ramas. Los kilombistas disponían de sistemas de comunicación entre la propiedad y los distintos campamentos, así como con otras potencias extranjeras e incluso con los piratas. Conocían perfectamente el terreno y practicaban la guerra de guerrillas, atacando ocasionalmente los envíos de las potencias coloniales y sus propiedades. Los campamentos se establecieron de manera que pudieran huir en el momento oportuno. Había otros campamentos secundarios, donde los cimarrones cultivaban productos para su propia alimentación. Incluso si un campamento era destruido por el ejército, se volvía a formar otro más alejado con lo que quedaba del campamento anterior. Los kilombos gozaban de total independencia, habiendo firmado a menudo tratados de paz con las autoridades que les garantizaban el reconocimiento de la libertad y la posesión de tierras. Este fue el caso de los kilombos de San Basilio, en Colombia, en la costa del Caribe, o el de Yanga, cerca de Veracruz, en México. Los africanos deportados o nacidos en América nunca aceptaron su situación de esclavizado y siempre intentaron liberarse de ella de una u otra manera:

Los negros intentaron escapar de la esclavitud desde sus inicios. En 1503, Ovando, que fue nombrado gobernador de Española, escribió al gobierno español para pedir que se pusiera fin al envío de negros, ya que estaban huyendo y uniéndose a las fuerzas de los indios. Cabe destacar esta alianza en la marginalidad. Veremos que se repitió a lo largo de la historia de la esclavitud y en toda América. A partir de entonces, los fugitivos fueron maestros en el arte de escapar de la persecución, lo que se explica por un mejor conocimiento de la naturaleza, al menos para los bozales negros.⁹ (Tardieu, 1984 : 267)

⁹ « Les Noirs ont essayé d'échapper à l'esclavage dès ses débuts. En 1503, Ovando, nommé gouverneur de l'Española, écrivait au gouvernement espagnol pour demander l'arrêt de l'envoi des Noirs, car ils fuyaient et se réunissaient avec les Indiens. Cette alliance dans la marginalité est à noter. Nous verrons qu'elle se répètera tout au long de l'histoire de l'esclavage et dans toutes les Amériques. Dès cette époque, les fuyards étaient passés maîtres dans l'art d'échapper aux poursuites, ce qui peut s'expliquer par une meilleure connaissance de la nature, du moins pour les Noirs "bozales". » Traducción propia.



Los estudios de Jean-Pierre Tardieu demuestran que las fugas de la esclavización y la formación de kilombos eran habituales en América y que los cimarrones a menudo buscaban crear alianzas con otras poblaciones marginadas por el poder colonial. Y no se trata de un fenómeno minoritario, sino todo lo contrario:

En 1546, se había formado un grupo de doscientos a trescientos negros en Baoraco, uno de los cuarenta o cincuenta de La Vega, en la isla de Española. En 1550, doscientos cincuenta conspiradores se retiraron a Nueva Segovia en el gobierno de Venezuela. En la misma región, en 1552, cerca de Barquisimeto, se reunieron más de 180 negros. En Panamá, en 1553, cerca de Nombre de Dios, había algunas aldeas de cimarrones en los bosques, con un total de aproximadamente ochocientas personas. (Tardieu, 1984 : 271)

Según Jean-Pierre Tardieu, a finales del siglo XVIII había no menos de veinte o treinta mil cimarrones en la región venezolana... Y cada foco de resistencia tenía un efecto espiral. Entonces no era un fenómeno aislado sino que al contrario eran resistencias generales en todos los lugares de “América” y el Caribe desde las costas africanas hasta el interior de las plantaciones.

Esta tensión entre la dominación que representaba la plantación como espacio-tiempo de reglas y códigos deshumanizantes y las diferentes formas de resistencias kilombistas rehumanizantes fue fundadora de las relaciones entre las poblaciones “blancas” y “negras”. Y como lo observamos con la cita de Taubira sigue efectiva hasta nuestros días. Es este aspecto que quiero indagar en la próxima sección. O sea presentar diferentes producciones culturales y políticas ilustradoras de las resistencias kilombistas que demuestran aquella repetición histórica de la plantación. El mundo occidental sigue ejerciendo una dominación hacia los afrodescendientes reveladora del pasado sistema de plantación.

3. CARTOGRAFÍA DE LAS RESISTENCIAS KILOMBISTAS

Frantz Fanon en la conclusión de su ya famoso libro *Piel negra, máscaras blancas* nos decía que: “ Los negros y los blancos que se niegan a dejarse encerrar en la substancial Torre del Pasado serán desajenados. Para muchos otros negros, la desajenación nacerá, además, del rechazo a considerar el presente como definitivo”¹⁰ En esta cita Fanon dice que para desajenarse hay que liberarse del pasado y no considerar el presente como algo definitivo. El pasado no debe condicionar su vida y reivindica el derecho a que la historia no encarcele su ser: “No soy un prisionero de la historia. No tengo que buscar en ella el sentido de mi destino”¹¹. (...) “No soy esclavo de la esclavitud que deshumanizó a mis padres”¹². Lo vemos quiere librarse del pasado y sobre todo deshacerse de la etiqueta de Negro que el pasado le dejó en herencia: “No tengo derecho a ser un hombre negro”¹³. Y termina escribiendo que “El Negro no es, ni tampoco el Blanco”¹⁴.

La idea aquí no es atacar a Fanon sino mostrar que lo postulado por el autor es un esquema ideal casi utópico ya que estamos en una sociedad que sigue basándose en el pasado, a lo mejor inconscientemente, pero sí de una manera muy eficaz. Y en una sociedad que niega las culturas e identidades afrodescendientes, que discrimina a los Afrodescendientes, que los rechaza, que los incita a asimilarse a la cultura occidental, etc. la liberación pasa muchas veces por lo que Stuart Hall (2007) llama un “esencialismo necesario”. El sujeto afrodescendiente

¹⁰ “Seront désaliénés Nègres et Blancs qui auront refusé de se laisser enfermer dans la Tour substantialisée du Passé. Pour beaucoup d’autres nègres, la désaliénation naîtra, par ailleurs, du refus de tenir l’actualité pour définitive.” (Fanon, 1952: 208), Todas las citas de este pasaje son de traducción propia.

¹¹ “Je ne suis pas prisonnier de l’histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée”, (ibid: 226).

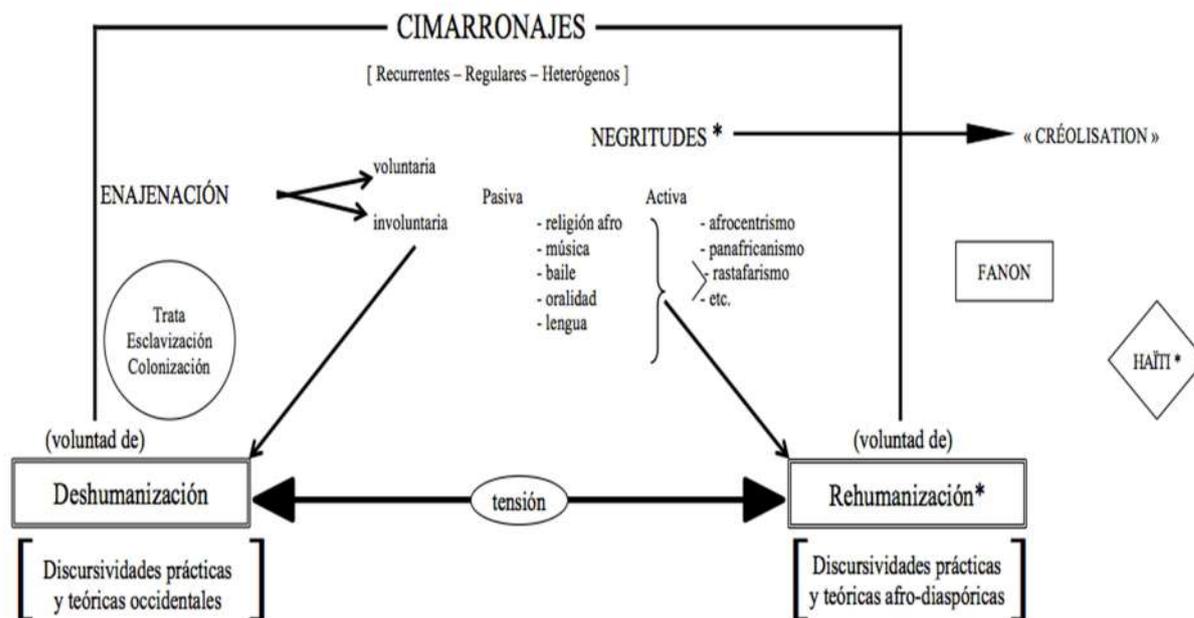
¹² “Je ne suis pas esclave de l’esclavage qui deshumanisa mes pères”, (ibidem: 227).

¹³ “Non je n’ai pas le droit d’être un Noir”, (ibidem: 226).

¹⁴ “Le Nègre n’est pas, pas plus que le Blanc”, (ibidem: 228).



tiene que movilizar este pasado para poder hacer comunidad frente a la dominación occidental y poder rehumanizarse. He aquí un esquema que hice a partir de todas mis investigaciones sobre lo afro para intentar analizar las diferentes situaciones y producciones afrodescendientes¹⁵:



Este esquema pone de relieve una tensión existente entre las diferentes discursividades (*Textos*). Se puede observar un polo de deshumanización que proviene de la época de la Trata y de la Esclavización y que conserva todavía en nuestros días mucha vigencia. Después, al opuesto se encuentra el polo de rehumanización que proviene también de la misma época y que constituye una reacción a esta tentativa de deshumanización. El polo de deshumanización está simbolizado por las discursividades occidentales, es decir a la vez los discursos que fueron construidos con el afán de teorizar el estado no humano de las poblaciones africanas, pero también las prácticas que éstos discursos engendraron. El polo de rehumanización está simbolizado por las discursividades afro-diaspóricas; tanto teóricas como prácticas, es decir las desconstrucciones necesarias de las discursividades occidentales y las prácticas que engendraron. Todo lo que se encuentra entre estos dos polos enseña las diferentes respuestas formuladas por las poblaciones afro a la no humanidad a la que las quisieron asignar.

Las diferentes respuestas fueron clasificadas de manera crecientes partiendo de una etapa cercana a la deshumanización a una etapa de rehumanización. Todas estas respuestas se inscriben en los movimientos de cimarronajes¹⁶ que tuvieron lugar en el pasado y que tienen aún lugar hoy en día. Podemos señalar en un principio la enajenación voluntaria e involuntaria. Pareció necesario diferenciar dos tipos de enajenación porque se encuentran a menudo personas de descendencia afro que se juegan de la enajenación a la cultura occidental con el fin de poder acceder a una sociedad que les está negada por su “condición de Negro”. Al contrario existen personas que integraron realmente los códigos de valores del mundo occidental y piensan que son los mejores. La enajenación voluntaria se encuentra por ejemplo en la voluntad de búsqueda de una unión con una pareja más clara para que su descendencia no sufra los mismos estigmas, constituyendo en eso cierto cimarronaje biológico.

¹⁵ Movilizo a menudo este esquema en mis análisis porque desdichadamente sigue siendo válido.

¹⁶ Este esquema es anterior a esta contribución por eso lleva incluido el término de cimarronajes. Hoy le prefiero por las razones anteriormente citadas el nombre de kilombismo. Por otra parte, es un esquema que permite analizar toda las producciones socio-cultural afrodiaspórica y africana. En varios artículos lo movilicé en este sentido.



Luego, el esquema transcribe diferentes respuestas dadas para contrarrestar la tentativa de deshumanización agrupadas bajo el título genérico de Negritudes. Se puede observar particularmente (aunque no les guste a muchos investigadores occidentales) el afrocentrismo que constituye al igual que el eurocentrismo una respuesta igual de válida. Es posible también pensar ideologías como el panafricanismo o el rastafarismo. Por otra parte, las religiones, la música-baile-oralidad formaron también respuestas adecuadas y eficaces por lo general. Por fin, algunos autores hablan en términos de *créolisation* como una trascendencia de la Negritud. Sin embargo, éstos autores consideran la Negritud como un momento insoslayable en el camino hacia la rehumanización por ser una readecuación entre el cuerpo y el ego propio. Y como se puede notar Fanon aparece fuera del esquema porque sus escritos muestran una posición ya de deconstrucción decolonial donde no existe ni el “Negro” ni el “Blanco”. Haití también aparece fuera porque se supone que al vencer y expulsar a los Europeos en 1804 acabaron con esta tensión¹⁷.

Este esquema entonces permite tener una lectura de conjunto de las diferentes respuestas formuladas por las poblaciones afro. Las producciones socio-culturales, políticas etc. afrodescendientes (e incluso africanas) que voy a analizar brevemente a continuación van a reflejar las intencionalidades kilombistas de las poblaciones afro como respuesta al intento deshumanización de la plantación.

La primera respuesta formulada por los afrodescendientes, abordada por Taubira, es la de *Sobreviviente victorioso*. El solo hecho de seguir vivos es una respuesta a la deshumanización sufrida por siglos. Los afrodescendientes son lo que se llama en psicología *resilientes* (Cyrułnik, 1999). Lograron superar el trauma para seguir viviendo. Sin embargo, siguen bajo dominación de la herencia colonial de la plantación que les niega cultura y pasado propios, que los discrimina e invisibiliza.

Dediqué esta contribución a Jacob Devarieux, miembro fundador hasta su muerte del grupo musical de las Antillas francesas, *Kassav*. La historia de este grupo viene de este pasado doloroso transformado en algo creador y bonito. Durante más de cuarenta años con sus músicas repartieron alegrías y felicidades entre sus hermanos antillanos, africanos e incluso europeos. De hecho cuando obtuvieron su primer disco de oro en 1986 lo dedicaron a los Antillanos franceses:

Este disco está dedicado a todos los que crecieron al otro lado del mar para que no olviden sus raíces. Porque tienes que entender que hay toda una generación de antillanos que han nacido en Francia, que son inmigrantes, digan lo que digan, digan lo que digan sus papeles; que todos estos niños crecen en ciudades-dormitorio porque los antillanos forman parte de la parte más pobre de la población, este disco, si se quiere, fue también una manera de reunir a toda esta gente, Kassav fue el primer grupo que funciona tan bien en Francia como en las Antillas, estoy hablando en el ámbito antillano. Y eso fue algo importante para nosotros porque es una comunidad bastante importante, la prueba es que gracias a eso, por ejemplo, pudimos hacer conciertos como el Zénith que llenamos con un 99,9% de negros, digo negros porque había africanos, pero la gran mayoría eran antillanos.¹⁸

¹⁷ La situación de Haití no es tan sencilla porque a pesar de haber logrado su independencia siguió aplicando modelos de gestión del país según parámetros occidentales.

¹⁸ “Ce disque est dédié à tous ceux qui ont grandi de l’autre côté de la mer pour pas qu’ils oublient leur racines. Puisqu’il faut bien comprendre qu’il y a toute une génération d’antillais qui sont nés en France, euh... qui sont des immigrés, quoiqu’on en dise, quoiqu’en disent leurs papiers ; euh... que tous ces gosses grandissent dans des cité-dortoir parce que les antillais font quand même partie de la frange de la population la plus pauvre quoi, ce disque-là, si tu veux, c’était aussi une façon de rallier tous ces gens-là, Kassav c’était quand même le premier groupe qui marche aussi bien en France qu’aux Antilles, je parle dans le milieu antillais. Et ça été une chose importante pour nous parce que c’est une communauté assez importante, la preuve grâce à ça par exemple on a pu faire des concerts comme le Zénith qu’on a rempli où il y avait 99,9% de Noirs, alors je dis Noir parce qu’il y avait des Africains dedans mais la grosse majorité c’était des Antillais”. Entrevista durante el documental de los años noventa titulado *Kassav, l’histoire d’un groupe légendaire*, <https://www.youtube.com/watch?v=OL00o4BzA8k>, consultado el 21/09/2021, traducción propia.



En esta cita podemos observar este espíritu comunitario alrededor de un pasado común donde hace falta conservar las raíces comunes. La música de *Kassav* fue esto, un espacio resiliente donde miles y miles de antillanos pudieron volver a encontrarse, por estar lejos de su tierra antillana, con sus raíces. La música-baile-oralidad fue su única medicina como dice una de sus canciones¹⁹. Una medicina para poder soportar este pasado-presente doloroso y para poder existir en el sistema de la plantación contemporáneo:

Quiero decir que la propia música antillana ha dado un giro que creo que será algo realmente importante para nosotros, los antillanos, y para todo lo que ocurra a nuestro alrededor, sobre todo salpicará al mundo entero para no ser modesto y sepan que los antillanos existen.²⁰

Esta cita de otro integrante del grupo, a pesar su lado abiertamente presumido asumido, pero que la historia confirmará, ya que el grupo inundó de su música al mundo entero (conciertos en más de setenta países), es interesante porque dice que los Antillanos existen... ¿Entonces por qué un cantante del Caribe francés en 1986, a 150 años de la abolición de la esclavización, siente la necesidad de decir delante de su público antillano que existen? Todo el mundo sabe que las Antillas existen pero en el proceso socio-histórico de la nación francesa sufren invisibilización. Cuando están en las Antillas son olvidados u ocultados, cuando están en la metrópolis la gente los ven como africanos, es decir extranjeros a la nación. Así que si el cantante afirma que existen es que antes había sospecha que no existían, pero ahora con el éxito ya no se podrá decir que no existen. Además el grupo visible durante sus apariciones o sus discos la cultura afrodescendiente del Caribe e incluso las culturas africanas a través de la instrumentación y el baile donde vemos bailes e instrumentos del Caribe originarios en su mayoría del continente africano.

Entonces, la primera respuesta kilombista de los Afrodescendientes está en la afirmación de existir y de estar vivos. De hecho, si observamos muchas canciones de las poblaciones afro se conjugan con el verbo ser a la primera persona del singular (*Soy*) o a la segunda persona del plural (*Somos*) frente a menudo a un *Ellos* como lo veremos después en varios ejemplos. Así que la vida o la sobrevivencia de las poblaciones afro es seguir existiendo en una sociedad que los niega muchas veces. Tenemos otro ejemplo de esta invisibilización con la elección de Joe Biden y su vice-presidenta Kamala Harris. Ella es descendiente de padre jamaicano y de madre hindú. En los medios se habló de sus orígenes presentándola como el sueño americano realizado y aún posible en una América que sigue sufriendo de las consecuencias de la plantación. Sin embargo, el análisis que marcó la opinión vino de una artista llamada Bria Goeller quien retomó una pintura famosa de los años sesenta de Norman Rockwell titulada *The problem we all live with* (1964) donde se immortalizaba a Ruby Brigdes, la primera alumna "Negra" admitida a seguir clases en una escuela reservada para "Blancos" en Nueva Orleans. En el cuadro se ve a la niña bajo la protección de los agentes federales para que pudiera acceder a la escuela. Bria Goeller en su creación retomó a la sombra de la niña del cuadro de Norman Rockwell seguida de Kamala Harris caminando hacia la Casa Blanca para mostrar todo el camino recorrido y todas las victorias ganadas por los Afrodescendientes. De hecho Kamala Harris en su discurso habló sobre este camino de *sobrevivientes victoriosos* que tiene que seguir:

Algunos podrían pensar que romper las barreras significa empezar en un lado de la valla y terminar en el otro lado de la valla. No, se trata de romper barreras. Cuando se rompen cosas, es doloroso. Te has hecho daño. Puedes cortarte y sangrar. Valdrá la pena, pero no está exento de dolor. (discurso de Kamala Harris)

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=hAWcOHMd12o>, consultado el 22/09/2021.

²⁰ "Je veux dire que la musique antillaise en elle-même a pris un tournant je crois qui sera vraiment quelque chose de très important pour nous antillais et pour tout ce qui se passe autour de nous, elle va surtout éclabousser le monde entier pour ne pas être modeste et il faut savoir que les Antillais existent". Patrice Saint Eloi (1958-2010), integrante del grupo, Concierto de entrega del disco de oro en 1986 en la sala de concierto Zenith de París, <https://www.youtube.com/watch?v=ZiMKQZZ0LuA>, consultado el 21/09/2021., traducción propia.



Y de añadir, siguiendo los consejos de su madre, que ella es la primera pero que no será la última: “Kamala, puedes ser la primera en hacer muchas cosas. Pero asegúrate de no ser la última.” Antes de ella, Barack Obama al exponer en 2011 el cuadro de Rockwell en la Casa Blanca en presencia de Ruby Bridges ahondó en este mismo sentido, diciéndole que si ella no hubiera hecho este camino a lo mejor él no hubiera podido ser el primer presidente afrodescendiente.

La escuela es el lugar de predilección de la plantación contemporánea ya que refleja la visión del mundo occidental basado en perspectivas epistemológicas eurocentradas. O sea que cuando se analizan los currículos didácticos, en su gran mayoría observamos que parten del saber occidental y excluyen, silencian, invisibilizan etc. los saberes otros y en especial los de África y su diáspora. Esta información no es nueva, ya en los años cincuenta el investigador senegalés Cheik Anta Diop (1954) al exponer su tesis del origen “negro” de las culturas del antiguo Egipto, de su anterioridad a cualquier otra civilización y de su difusión posterior en África, basándose en estudios culturales, lingüísticos e históricos se vio negar su título de doctor dos veces. La razón oficial invocada por la universidad de la Sorbonne de París fue que no se pudo formar un jurado para dictaminar la tesis...

Las instituciones de saberes occidentales no dejan espacio para tomar en cuenta una visión pluriversal donde puedan coexistir y dialogar las diferentes historias e interpretaciones del mundo. Más aún, este saber occidental fue él que acompañó todas las empresas de conquistas y colonizaciones imponiéndose como el único saber válido y alimentando o más bien dictando cómo se tenían que pensar los demás. Para hacer resaltar este contexto de imposición epistemológica dominador el filósofo congoleño Valentin-Yves Mudimbe habla de “biblioteca colonial” es decir una serie de discursos que rigen la manera en que los Africanos tienen que verse y analizarse:

En resumen, el discurso sobre las realidades africanas tiene dos características principales: por un lado, es un discurso heterogéneo que emana de los márgenes de los contextos africanos; por otro lado, tanto sus orientaciones como su lenguaje se han visto limitados por la autoridad de esta exterioridad. (Mudimbe, 2021 : 391)²¹

Esta interpretación ilustra maravillosamente lo que intento avanzar aquí cuando hablo de plantación. Los discursos dominadores emanan de la casa del (antiguo) amo quien difunde la “verdad” y sobre todo quien controla la “verdad”. Entonces estamos frente a la reproducción de las fronteras que regían la plantación.

Este esquema epistemológico provoca reacciones discursivas y prácticas por parte de los Afrodescendientes. En otro artículo (Lefèvre; Hounnouvi, 2020) analizo una canción de un cantante de las Antillas francesas, Esy kennenga quien explica en su canción cómo sufrió esta colonialidad del saber durante su escolarización basada en el currículo del ministerio de educación francesa, donde su historia como afrodescendiente no aparece y donde tiene que hacer todo un trabajo de desaprendizaje y deconstrucción para poder ser. Pero aquí me centraré en el caso de una escuela que se vio prohibida abrir sus puertas en Guadalupe (Antillas francesas) para el año escolar 2021-2022. He aquí lo que postula la escuela en su presentación:

Nuestra escuela, su escuela abrirá en septiembre de 2021. Llevamos varios años trabajando con amor en el proyecto para ofrecer a nuestros hijos lo mejor. Lo mejor, para que por fin tengan acceso a su historia. Para que su autoestima y nuestra autoestima sea la mejor, para que puedan hablar criollo, francés e inglés. Para que sus componentes intelectuales, artísticos y deportivos estén equilibrados. Para que amen a su país, conozcan su potencial y quieran volver para desarrollarlo como adultos.²²

²¹ « Somme toute, le discours sur les réalités africaines offre deux caractéristiques majeures: d'une part, c'est un discours hétérogène émanant des marges des contextes africains ; d'autre part, ses orientations tout comme son langage ont été restreints par l'autorité de cette extériorité. » Traducción propia.

²² Traducción a partir de la presentación en su sitio web : <https://associationracines.com/activites/lecole-panafricaine/>, consultado el 23/09/2021.



La escuela es por supuesto de iniciativa privada y observamos que su objetivo es armonizar lo que aprenden los aprendices con sus realidades culturales propias sin descartar la base común del currículo escolar francés. Sin embargo, en la prensa nos enteramos que una de las razones por la que el representante de la autoridad del estado francés negó la apertura fue la de valores incompatibles con la República:

El representante del estado considera que el proyecto educativo es "particularmente sucinto" e incompatible con los valores de la República. En su carta del 2 de agosto de 2021, menciona "declaraciones públicas de carácter separatista, que abogan por la retirada de la comunidad". Además, declaró que le preocupaba el nombre del proyecto, "Escuela Panafricana", que enfatizaba el aspecto separatista del título y hacía una distinción entre razas y culturas que podía generar "un riesgo real de alteración del orden público".²³

Aquí vemos precisamente quien dicta qué tipo de saber se puede transmitir, qué contenido y con qué fin. A parte, qué significa los "valores de la República". ¿Cuáles son? ¿De qué República? Además las acusaciones de separatismo y comunitarismo se desvanecen si tomamos en cuenta que en Francia ya existen escuelas judías, católicas, o árabes... Estamos otra vez en frente de la reformulación de la plantación bajo la máscara de la República: un pueblo, una cultura, una lengua... francés. Es decir que aquí lo que se enfrenta es la comunidad "francesa" dominante frente a otra comunidad "dominada". La comunidad francesa intentando permanecer como la única válida. En otras palabras no es importante que se dé en la escuela pública nacional un saber que no corresponda a la historia de los pueblos mismos porque el único saber posible y autorizado es él de la plantación-república. No estamos lejos otra vez de la *biblioteca colonial*. Desdichadamente el libro de Mudimbe fue escrito en los años ochenta pero las cosas siguen iguales...

Ahora bien, presenté muchas cosas a partir de la gestión de la diversidad cultural por parte del estado francés, pero si vemos los demás contextos podemos observar las mismas formas de kilombismos. El ejemplo que sigue está sacado del contexto cubano. Se trata de una canción titulada *Negro* y es de un joven artista afrocubano llamado Roberto Álvarez. El artista lanzó la canción a principios de marzo de 2021²⁴. En su letra el artista moviliza el *black is beautiful* o sea el *Negro es hermoso*:

Tengo una piel hermosa oscura
fuerte y resistente al sol
pelo rizo kinky cuatro C
protector del calor
mis labios sin silicona
Con tu anhelado grosor
Y del tamaño del titanic
es mi intelecto en su esplendor (...)
Orgulloso por que ser Negro es hermoso

Luego prosigue convocando a personalidades afro como Pelé, Rosa Park, Javier Sotomayor, Usain Bolt, Twopac o Bob Marley para mostrar cierto espíritu de comunidad afrodescendiente y resaltar que no está solo sino que hay muchos afro como él que hicieron/hacen historia. El capital simbólico le sirve para subrayar la fuerza y creatividad del mundo afro:

Yo soy Negro
Sinónimo de firmeza, de valor,
Creatividad, de alegría, de destreza
De sabor
Historia de lucha de resistencia

²³ Sitio web público de noticias Radio Caraïbes International (RCI) del 17 de agosto de 2021: <https://www.rci.fm/guadeloupe/infos/Education/Ecole-panafricaine-Guadeloupe-avis-defavorable-du-Prefet#>, consultado el 23/09/2021.

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CDOg7B8NBsc>, consultado el 24/09/2021.



Fuerza y honor
Un legado al cual hoy pertenezco
gracias al señor

En otra parte de la canción el artista abarca el tema de la manipulación de la historia:

La historia es manipulada
en su esencia distorsionada
conveniencia para crear una filosofía errada
yo no soy descendiente
de esclavo camarada
yo soy descendiente
de personas que fueron esclavizadas

Aquí vemos el aspecto mencionado anteriormente sobre la “biblioteca colonial” y la subjetividad de los que hacen la historia con la diferencia que el artista hace cuando habla de esclavizado. En efecto, muchos investigadores en historia o ciencias humanas hablan en términos de esclavo como si el africano y afrodescendiente hubieran nacidos esclavos, escamoteando todo el proceso de la captura, deportación y Trata. Como lo dice Roberto Álvarez “de personas que fueron esclavizadas”, o sea que fueron sometidas a fuerza a la esclavización. Además cuando menciona la historia de resistencia a la que pertenece pone de relieve que hubo proceso de esclavización pero al mismo tiempo siempre hubo resistencias. Al fin y al cabo la canción de Roberto Álvarez retoma también la idea de *sobrevivientes victoriosos*.

La canción también es un llamamiento para que los afrodescendientes sean orgullosos de lo que son:

muestra y luce tu belleza
que es más grande
y no inferior
resalta tu fortaleza
y no le reste más valor
analice y mire el mundo alrededor
haciendo el amor música o deporte
siempre un Negro es el mejor

Cabría preguntarse ¿por qué un cantante de la nueva generación afrocubana en 2021, es decir un cantante que supuestamente se encuentra fuera de los debates históricos de la Negritud, siente la necesidad de pensar y componer una canción sobre *ser Negro es hermoso*? Pregunta retórica ya que sabemos que estamos en un mundo donde aún predomina la discriminación hacia los no-blancos, en particular hacia los de piel y cuerpo negro. Y Roberto Álvarez siente la necesidad de expresar lo que piensa: “Hoy vengo a expresarles mi sentir cantando (...) El orgullo que siento por mi color”.

Otra pregunta sería también ¿por qué en Cuba en el 2021 un artista afrocubano siente la necesidad de crear una canción así? Se supone que Cuba resolvió el problema racial cuando hizo su revolución al eliminar la diferencia racial en el acceso a la educación, la cultura y demás. Sin embargo, parece que las relaciones interraciales en Cuba padecen aún del contexto de subjetividad destilado por la *biblioteca colonial*. El propio Fidel Castro lo había admitido en un discurso durante los años ochenta. Y en las ciencias sociales hay ciertos investigadores que cuestionan lo postulado por la Revolución cubana y la situación racial actual del país. Tal es el caso de Roberto Zurbano, investigador y crítico literario afrocubano. En su artículo polémico titulado “Racismo vs Socialismo: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre/contra el colonialismo interno)” (2015) avanza que “La Revolución de Enero destruyó, en gran medida, la estructura económica y social que causaba esta opresión racial, pero no sus profundas estructuras ideológicas y culturales”. La Revolución se centró después en el problema de clase pensando que una vez resuelto este problema, el problema racial se desvanecería. Sin embargo, no fue así y el problema persistió hasta nuestros días. Para Zurbano se puede hablar de



Neoracismo como el reflejo de la “ceguera ideológica ante la supervivencia y renovación del racismo, después provocando un largo silencio sobre el tema y finalmente, no asumiendo, explícita o implícitamente, alguna política racial o estrategias, directas o indirectas, con qué enfrentar la presencia del racismo en la isla.”

El mundo musical y en especial el mundo rapero cubano en sus canciones denuncia esta discriminación y ese racismo en contra de los afrocubanos. Se pueden citar grupos como *Obsesión* y su canción *Los pelos* o la banda *Hermanos de Causa* con su canción *Tengo* haciendo hincapié al poema de Nicolás Guillén y punteando la continuidad entre un antes de la Revolución y un después donde la situación racial no logró tener un final feliz. Todas estas cartografías afrocubanas ilustran este espíritu kilombista ya que brota de la necesidad de poder existir frente a un sistema aquí de plantación-marxismo.

Esta última idea de poder existir no es nada fácil para los sujetos afrodescendientes o africanos porque se supone eruirse en contra de un modelo científico, histórico, político y discursivo hegemónico y que se afirma como el único válido. ¿Cómo crear algo propio cuando nunca se ha tenido modelo para hacerlo, cómo escribir desde lo afro si lo afro no existe en la representación nacional? Tomaré dos ejemplos de dos autores. El primer ejemplo será el de Joseph Zobel del que hablé antes y el segundo será el ejemplo de Chimamanda Ngozi Adichie, autora nigeriana. Así veremos que al final que uno sea afrodescendiente o africano la colonialidad ejerce todo su peso. En el libro *Rue Cases-Nègres* el autor nos cuenta en un pasaje cómo pasó de La Rue Case-Nègres, donde vivía con su abuela que lo cuidaba, a la ciudad, donde su madre trabajaba como sirvienta en la casa de un *béké* ("blanco" de Martinica). También vemos cómo su abuela se sacrificó para evitar que trabajara en los campos de caña de azúcar y enviarlo a la escuela pública, colonial entonces, para que pudiera recibir una educación. Después, seguimos al autor a medida que avanza en su educación. Y vemos que trabaja, casi a su pesar, para tomar conciencia de su propia condición de "Negro". En primer lugar, escribe sobre su deseo de escribir novelas:

Prefiero las novelas. Admiro el don, el poder, de un hombre para escribir una novela. Me gustaría hacerlo algún día. Pero, ¿cómo puedo hacerlo? Nunca he estado con esas personas rubias, de ojos azules y mejillas sonrosadas que ponen en las novelas. Nunca he visto las ciudades con sus coches, sus grandes hoteles, sus teatros, sus salones, sus multitudes, los transatlánticos, los trenes, las montañas y las llanuras, los campos, las granjas, donde se desarrollan las novelas. Sólo conozco la calle Cases-Nègres, Petit- Bourg, Sainte-Thérèse, hombres y mujeres más o menos negros. Desde luego, esto no sirve para escribir novelas, ya que nunca he leído ninguna de este color.²⁵ (Zobel, 1974 : 231)

Podemos ver claramente aquí la dificultad para un niño, un adolescente "negro", de pensar su propia realidad, pero sobre todo de pensarla como un modelo de pensamiento válido y vigente, en una sociedad que desarrolla e impone otros modelos fuera de su propia realidad. Zobel, sin embargo, supera esta discrepancia trabajando, como he dicho, para hacer consciente su propia realidad:

Me alegraba estudiar mis libros de texto de filosofía, incluso los que me resultaban desagradables de leer. Pero mis lecturas favoritas a lo largo de ese año de filosofía consistieron más bien en obras extracurriculares sobre la vida de los negros: los de las Antillas y los de América; su historia y las ficciones sobre ellos. Estos libros habían despertado en mí más curiosidad y me fascinaban más profundamente que todos los relatos de la vida de los reyes numerados, sus guerras y sus muertes, que continuamente aprendía y olvidaba. Todo el pasado de la raza negra, confrontado con su presente, se me reveló así como un desafío lanzado por los

²⁵ “Je préfère les romans. J’admire le don, le pouvoir, que possède un homme de faire un roman. J’aimerais bien faire ça un jour. Mais comment y arriver ? Je n’ai jamais fréquenté ces personnes à cheveux blonds, aux yeux bleus, aux joues roses, qu’on met dans les romans. Les villes, avec leurs voitures automobiles, leurs grands hôtels, leurs théâtres, leurs salons, leurs foules, les paquebots, les trains, les montagnes et les plaines, les champs, les fermes, où se passent les romans, je n’en ai jamais vu. Je ne connais que la rue Cases-Nègres, Petit- Bourg, Sainte-Thérèse, des hommes et des femmes plus ou moins noirs. Or, cela ne convient certainement pas pour en faire des romans, puisque je n’en ai jamais lu de cette couleur- là.” Traducción propia.



hechos históricos a esa raza, y tal observación me hizo estremecer con ese orgullo vibrante que hace levantar escudos.²⁶ (Zobel, 1974 : 293)

Este pasaje refleja este reajuste entre su propia realidad y su trayectoria histórica específica, diferente de la de otros pueblos, especialmente de los "blancos".

En cuanto a Chimamanda Ngozi Adichie, es una autora más reciente que Zobel pero a pesar de ello describe la misma imposibilidad de pensar novelas que correspondan a su realidad propia:

Cuento historias. Y me gustaría contarles algunas historias personales sobre lo que llamo "el peligro de una sola historia". Crecí en un campus universitario al este de Nigeria. Mi madre dice que comencé a leer a los dos años, creo que más bien fue a los cuatro años, a decir verdad. Fui una lectora precoz y lo que leía era literatura infantil inglesa y estadounidense.

También fui una escritora precoz. Cuando comencé a escribir, a los siete años, cuentos a lápiz con ilustraciones de crayón, que mi pobre madre tenía que leer, escribí el mismo tipo de historias que leía. Todos mis personajes eran blancos y de ojos azules, que jugaban en la salido." (Risas) Esto a pesar de que vivía en Nigeria y nunca había salido de Nigeria, no teníamos nieve, comíamos mangos y nunca hablábamos sobre el clima porque no era necesario. Mis personajes bebían cerveza de jengibre porque los personajes de los libros que leía, bebían cerveza de jengibre. No importaba que yo no supiera qué era. (Risas) Muchos años después, sentí un gran deseo de probar la cerveza de jengibre; pero esa es otra historia.²⁷

Chimamanda nació sesenta y dos años después de Zobel y en un contexto anglófono pero a pesar de eso observamos que avanza los mismos obstáculos para poder escribir historias propias. Esto debido en gran parte a los modelos educativos en los que crecieron. Zobel por su parte iba a la escuela colonial francesa donde se aprendía (y aún se aprende) únicamente una sola historia, la de Francia con sus historias de galos y romanos etc., en cuanto a Chimamanda sufrió la colonialidad del saber heredada del sistema educativo inglés. Los dos leían libros cuyos contenidos tenían referentes occidentalocentrados e les imposibilitaban pensarse como sujetos culturales válidos dignos de ser contados:

Creo que esto demuestra cuán vulnerables e influenciados somos ante una historia, especialmente en nuestra infancia. Porque yo sólo leía libros en que los personajes eran extranjeros, estaba convencida de que los libros, por naturaleza, debían tener extranjeros, y narrar cosas con las que yo no podía identificarme. Todo cambió cuando descubrí los libros africanos. No había muchos disponibles y no eran fáciles de encontrar como los libros extranjeros.²⁸

Lo que cuenta Chimamanda en esta última cita lo analicé en otra contribución (Lefèvre, 2020) a partir de mi práctica docente en Senegal. Llegué a Senegal en el año 2016 para dar clases sobre la literatura y civilización afrohispanicas. Aunque el título de la clase se limita al área "hispanica" en las clases siempre cruzo los corpus (historia, literatura, antropología, música etc.) y los contextos (hispanófono, anglófono, francófonos, lusófono de África, Europa y Abya Yala) para superar las fronteras epistemológicas heredadas del reparto colonial del mundo entre las diferentes potencias occidentales. La perspectiva se quiere más afrodiaspórica. Para analizar el impacto de las clases sobre los estudiantes les pedí a algunos que me entregaran un

²⁶ "J'étudiais volontiers mes manuels de philosophie, même ceux que je trouvais rebutant à lire. Mais mes lectures préférées pendant toute cette année de philo consistaient plutôt en ouvrages hors du programme et relatifs à la vie des nègres : ceux des Antilles et ceux d'Amérique ; leur histoire et les fictions les concernant. Ces livres avaient éveillé en moi plus de curiosité et me passionnaient plus profondément que tous les récits de la vie des rois numérotés, leurs guerres et leur mort, que j'apprenais et oubliais continuellement. Tout le passé de la race nègre, confronté avec son présent, se révéla ainsi à moi comme un défi jeté par les faits historiques à cette race, et telle une constatation me faisait tressaillir de ce vibrant orgueil qui fait lever les boucliers." Traducción propia.

²⁷ Conferencia ofrecida en el marco del evento TEDGlobal Ideas Worth Spreading en Julio de 2009, Oxford, Inglaterra. Disponible en video en: http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html, consultado el 25/09/2021.

²⁸ Ibid.



testimonio escrito sobre lo que provocaron en su mente estas clases. Reproduzco aquí uno de los testimonios que me parece muy revelador:

Mi primera clase de literatura y civilización afro puede resumirse en dos palabras: descubrimiento e iluminación. Descubrimiento porque aprendí muchas cosas de las que ignoraba la existencia. Iluminación porque era como si desde que empecé a estudiar la historia de África de la colonización y esclavización, viviera en una mentira. Es como si me hubieran puesto un velo ante los ojos que me impedía ver las verdades tan cercanas. Me enseñaron a ver mi historia y la de mi gente afrodiáspórica bajo un ángulo desviado y de falacia histórica. Y entonces con las clases de civilización y literatura inicié un nuevo viaje en un nuevo barco lleno de historias que me cambiaron el modo de ver y pensar mi historia y mi presente.

Lo vemos, los estudiantes padecen de ese colonialismo mental persistente. A pesar de las independencias africanas de los años sesenta, los estados africanos reproducen en gran medida un sistema educativo que escamotea las historias y las culturas africanas al provecho de un currículo basado en saberes occidentales. Y no es de extrañar ya que el cuerpo docente africano recibe su formación en Francia, Portugal, Reino Unido... y esos mismos docentes transmiten ese saber sin cuestionarlo en su mayoría reproduciendo así las fronteras de la plantación.

4. CONCLUSIONES

Las reflexiones desarrolladas en este ensayo hacen eco a un libro de una artista afroportuguesa llamada Grada Kilomba. Su propio nombre hace referencia a este espíritu *kilombista*. Grada Kilomba es psicóloga de formación, pero también artista y profesora. Nació en Portugal y es de origen angoleño. En 2019 publicó un libro titulado *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. El propio título hace referencia a esta memoria compartida entre la comunidad afro. Pero el propio título se refiere a un espacio concreto, que es el de la plantación. La plantación, como lo expliqué en la primera parte de esta contribución, era el lugar de esta sociedad occidental colonial donde se aplicaban políticas deshumanizadoras como el Código Negro. La plantación era el lugar donde se practicaba la esclavización y donde se delimitaban los roles de cada uno. La plantación era, por tanto, el espacio de dominación de los amos por excelencia. Este espacio se opone, por supuesto, de nuevo a la no-plantación, es decir, a los espacios *kilombistas*. En este libro, Grada Kilomba, destaca acertadamente la memoria de la plantación como un resurgimiento del racismo cotidiano que viven los afrodescendientes y los africanos en general, ya que el espacio colonial sigue presente en la sociedad occidental cotidiana. Hay una lucha por parte de los afros para poder posicionarse como sujetos (rehumanización), o dicho de otro modo, para desobjetivarse (lucha contra la deshumanización), creando espacios y discursos *kilombistas* donde sea posible tener un discurso propio que refleje las posibilidades de un ser propio. Los dos espacios están siempre en una tensión, como lo avancé antes, que no hace más que reproducir la sociedad colonial bajo nuevas formas. La invisibilidad, la infrarrepresentación, la deslegitimación del discurso, el racismo, el racialismo, etc., son los aspectos contra los que todavía hoy tienen que luchar los afro, es decir Afrodescendientes y Africanos:

Memórias da plantação examina la intemporalidad del racismo cotidiano. La combinación de estas palabras, "plantación" y memorias, describe el racismo cotidiano no sólo como una recreación de un pasado colonial, sino también como una realidad traumática que se ha descuidado. Se trata de un choque violento que sitúa súbitamente al sujeto negro en un escenario colonial en el que, como en una plantación, está preso como el "Otro" subordinado y exótico. De repente, el pasado viene a coincidir con el presente, y el presente se vive como si el sujeto negro estuviera en ese pasado agónico, como anuncia el título del libro²⁹ (Kilomba, 2019: 29-30)

²⁹ “*Memórias da plantação* examina a atemporalidade do racismo cotidiano. A combinação dessas palavras, “*plantação*” e *memórias*, descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada. É um choque violento que de repente coloca o sujeito negro em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma *plantação*, ele é aprisionado como a/o



Esta reminiscencia colonial exige una *decolonialización* de la sociedad, tanto en lo que respecta a las prácticas cotidianas como a los conocimientos que transmiten las sociedades heredadas de la plantación. Frente a “una” sociedad occidental que pretende imponer una sola historia hay que construir sociedades en las que quepan modelos de representaciones pluriversales.

BILBIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, A., (1989) *La población negra de México, estudio etnohistórico*, FCE, México, capítulo IX.
- Benítez Rojo, A., (1989), *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, México.
- Cyrulnik, B., (1999), *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, Paris.
- Diop, C.A., (1954), *Nations nègres et culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes actuels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*. Présence Africaine, Paris.
- Entiope, G., (1996), *Nègres, danse et résistance. La caraïbe du XVII au XIX siècle*. L'Harmattan, Paris.
- Fanon, F., (1952), *Peau noire, masques blancs*. Le Seuil, Paris.
- Hall, S., (2007), *Identités et cultures : politiques des Cultural Studies*. Editions Amsterdam, Paris.
- Kilomba, G., (2019), *Memórias da plantaço. Episodios de racismo cotidiano*. Cobogó, Brazil.
- Lefèvre, S., (2020), Changó el gran putas leído, analizado y vivido desde las Costas africanas. El caso de clases de literatura y civilización afrodiaspóricas en Senegal, *Revista Visitas al patio*, Nº15, Universidad de Cartagena, Colombia.
- Lefèvre, S., Hounnouvi Coffi, C., (2020), Música, baile, oralidad como espacio de resiliencia y de rehumanización entre las poblaciones afrodiaspóricas y africanas, *Revista Abatira*, Nº1, UNEB, Brazil.
- Louis XIV, Roi de France (mars 1680), *Le Code Noir. Édit du Roi sur les esclaves des îles de l'Amérique*, suivi de *Código Ngero* (1789). Les Classiques de Sciences Humaines, Université de Québec, disponible en : <http://classiques.uqac.ca>
- Mudimbe, V-Y., (2021), *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*. Présence Africaine, Paris.
- Ngou-Mve, N., El origen bantú del “Kilombo” iberoamericano [siglos XVI y XVII] (Libreville, *Revue Kilombo* Nº1, 1997 : 62)
- Tardieu, JP., (1984), *Le destin des Noirs aux Indes de Castille*. L'Harmattan, Paris.
- Taubira, C. et Castaldo, A., (2006), *Codes noirs. De l'esclavage aux abolitions*. Dalloz, Paris.
- Zobel, J., (1974), *La Rue-Cases-Nègres*. Présence Africaine, Paris.
- Zurbano Torres, R., (2015), Racismo vs Socialismo: un conflicto fuera de lugar (apuntes sobre/contra el colonialismo interno), *Revista Meridional*, Nº4, pp. 11-40, Chile.

“Outra/o” subordinado e exótico. De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o *sujeito negro* estivesse naquele passado agonizante, como o título do livro anuncia.”



Enseigner l'Histoire de l'Amérique Latine au Gabon : décentrement pratique et méthodologique

Louis Fulbert NGUEMA ONGBWA
Université Omar Bongo – Libreville (Gabon)
Centre d'Études et de Recherches Afro-Ibéro-Américaines (CERAFIA)
nolf4@yahoo.fr

Introduction

Ce qui frappe dans la plupart des livres d'histoire de l'Amérique latine c'est l'absence d'informations sur les Afro-descendants. Lorsque ceux-ci parlent des Noirs durant l'époque coloniale, ils insistent sur les souffrances et les mauvais traitements liés à leurs conditions d'esclaves. Cela peut pousser le lecteur non averti à penser que les esclaves africains passèrent trois siècles à pleurer sur leur sort. Lorsque ces ouvrages traitent de l'époque contemporaine, les Afro-descendants sont complètement ignorés, comme s'ils avaient disparu de la région avec les indépendances. Rares sont les ouvrages qui renseignent sur leurs réalités actuelles. Il est ainsi intéressant de remarquer que le peu de chercheurs afro-américanistes qui œuvrent au comblement de ce vide constituent généralement une petite communauté dont le poids scientifique dans leurs pays respectifs est limité.

Le manque d'intérêt pour les Afro-descendants s'observe aussi, paradoxalement, dans l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine au Gabon. Et pour cause, le programme dispensé est le même que celui que l'on retrouve dans les universités françaises où enseignent les auteurs de la plupart des livres d'histoire qui servent de support aux enseignants-chercheurs gabonais pour la préparation de leurs cours.

Au Centre d'Études et de Recherches Afro-Ibéro-Américain (CERAFIA) de l'Université Omar Bongo, nous estimons que nous devons nous affranchir de la tutelle coloniale en matière d'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine. C'est pourquoi nous plaçons pour l'adoption, au sein du Département d'Études Ibériques et Latino-américaines, d'une unité d'enseignement qui corrigerait les insuffisances observées dans l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine.

Pour que le lecteur appréhende mieux le bien-fondé de notre démarche, nous présenterons d'abord la situation actuelle de l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine dans notre pays ; dans le deuxième point nous tenterons de justifier la nécessité de repenser cet enseignement. Avant de voir les suggestions concrètes que nous formulons, nous exposerons notre conception de l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine.

1. État des lieux de l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine au Gabon

Au Gabon, l'histoire de l'Amérique latine est enseignée dans le supérieur, plus précisément au Département d'Histoire et Archéologie de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Omar Bongo et, de manière plus approfondie, au Département d'Études Ibériques et Latino-américaines (DEILA) dudit établissement, ainsi qu'à la Section Espagnol de l'École Normale Supérieure (ENS) parce que le DEILA et, dans une moindre mesure, la Section Espagnol de l'ENS, ont pour missions l'étude des langues et des civilisations des pays de la péninsule Ibérique et de l'Amérique latine. Notre réflexion s'intéresse particulièrement au Département d'Études Ibériques étant donné qu'il est, à ce jour, le meilleur endroit où l'on



assure la formation des futurs enseignants-chercheurs spécialistes de l'Amérique latine. On pourrait aussi le faire au Département d'Histoire et Archéologie, mais il y aurait le problème de la barrière de la langue.

Le DEILA consacre deux unités d'enseignement à l'histoire latino-américaine : la Civilisation hispano-américaine et la Civilisation latino-américaine³⁰. Bien qu'elle soit beaucoup plus proche du cours d'histoire, la civilisation englobe des disciplines aussi diverses que la géographie, l'économie, l'anthropologie, l'ethnographie, la sociologie, la science politique, etc. Le but de cet enseignement est de permettre à l'étudiant d'acquérir la culture de base nécessaire à la connaissance et à la compréhension des pays latino-américains.

La Civilisation hispano-américaine est dispensée en Licence 1 et en Licence 2. En Licence 1, le programme se déroule en trois phases. Dans un premier temps, le cours fait étalage des connaissances de base que doit acquérir tout étudiant du DEILA sur l'Amérique latine d'aujourd'hui. La plupart des sujets sont abordés, mais de manière succincte : l'économie, la démographie, la religion, la culture et la société. La seconde phase du cours porte sur les civilisations précolombiennes. Il s'agit de faire découvrir aux étudiants trois des multiples peuples qui vivaient au sud du Río Bravo avant l'arrivée des Espagnols : les Aztèques, les Incas et les Mayas. Pour chacun de ces trois peuples, les thèmes suivants sont étudiés : l'organisation politico-administrative, l'organisation sociale et l'organisation économique. Le programme de Civilisation hispano-américaine de Licence 1 se termine par la découverte puis la conquête de l'Amérique. Sur ce dernier point, le semestre étant court, l'accent est mis sur la conquête de l'empire aztèque par Hernán Cortés et sur la prise de Cuzco par Francisco Pizarro.

En Licence 2, le cours de Civilisation hispano-américaine traite de l'époque coloniale. L'étudiant apprend, entre autres choses, comment la Couronne d'Espagne parvint à contrôler ses possessions territoriales d'Amérique sur les plans politique, économique, sociale, culturelle et religieuse à travers les organismes centraux (le «Consejo de Indias» et la «Casa de Contratación») et locaux (les «virreinos», les «audiencias», les «gubernaciones», les «capitanías» et les «cabildos») qu'elle avait créés à cet effet. Les thèmes à aborder sont si nombreux qu'en début d'année, l'équipe pédagogique choisit d'étudier un aspect donné de l'époque coloniale : le commerce transatlantique et régional (monopole, contrebande et rupture du pacte colonial), l'économie extractive et de subsistance, la «Carrera de Indias», l'urbanisation, les fortifications et la politique de défense des territoires, l'Église catholique, la traite et l'esclavage de Noirs, etc. Ce cours vise, en somme, à offrir à l'étudiant un large panorama du monde hispano-américain depuis la conquête jusqu'à l'effondrement du système colonial espagnol.

À partir de la Licence 3, avec le Brésil et Haïti qui s'ajoutent au programme, la Civilisation hispano-américaine se transforme en Civilisation latino-américaine. Le programme débute par l'étude des fondements idéologiques des mouvements indépendantistes qui émergèrent en Amérique latine à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le but est de permettre à l'étudiant d'identifier les principaux acteurs desdits mouvements et de voir comment l'on est parti de l'idée de la Grande Colombie, qu'avait souhaité Simón Bolívar, au morcellement de la région en une multitude de républiques. Le cours offre, par la suite, un tableau des réalités politique, économique et sociale latino-américaines depuis le retrait de l'administration coloniale espagnole jusqu'à nos jours. Une attention particulière est accordée aux deux formes d'expression politique à la mode dans l'Amérique latine du XX^e siècle : la dictature militaire et le populisme. Cet enseignement permet aussi à l'étudiant d'acquérir les fondamentaux des relations, souvent conflictuelles, qu'entretenaient les pays latino-américains avec les États-Unis d'Amérique. D'autre part, pour être en phase avec la littérature indigéniste enseignée à ce niveau

³⁰ La différence entre les deux enseignements est l'introduction de l'étude du Brésil et d'Haïti dans le second cas.



d'études, le cours aborde aussi le thème de la marginalisation des communautés indigènes et le problème agraire.

À quelques exceptions près, le programme de Civilisation latino-américaine est la copie conforme de ce qui se fait dans les universités françaises depuis des décennies : en Licence 2, on ne parle des Noirs que pour évoquer la traite et l'esclavage ; en Licence 3, l'étude des Noirs disparaît complètement du programme, alors que les Blancs et les Amérindiens apparaissent à tous les niveaux de formation. D'où notre souhait de repenser l'enseignement de Civilisation latino-américaine, afin de le rendre plus en phase avec le passé de l'Afrique.

2. Contexte et justification de la démarche

Nous avons visité les sites Internet de la plupart des universités françaises qui disposent d'un département d'études ibériques et nous avons vu à quel point leurs offres de formation sont identiques à la nôtre. Tout comme en France, le programme de Civilisation latino-américaine du DEILA se caractérise par le peu de place accordé à la problématique de l'Afro-descendant en Amérique latine, à l'exception, bien entendu, des cours portant sur la traite et l'esclavage des Noirs. Un bref examen des ouvrages recommandés par les enseignants de Civilisation latino permet d'observer que les historiens se sont peu intéressés à ce que les descendants des esclaves africains sont devenus après les indépendances.

Le programme de Civilisation latino doit-il être identique dans tous les pays ? Qu'est-ce qui peut motiver le désir du DEILA à s'accrocher à un programme de Civilisation latino-américaine calqué sur le modèle français ? Comment comprendre qu'aux États-Unis, dans la plupart des universités, qu'elles soient privées ou publiques, il existe des départements entièrement dédiés à l'étude des cultures et civilisations de l'Afrique subsaharienne, et qu'au Gabon, pays africain, nous ayons des réticences à introduire les Afro-descendants, à tous les niveaux d'études, dans notre programme de Civilisation latino-américaine ? En dehors de la traite négrière et de l'esclavage, il y a pourtant une pléthore d'autres choses qui peuvent être enseignés aux étudiants sur les Africains qui avaient été déportés au Nouveau Monde. Que sont devenus leurs descendants ? Qu'ont-ils conservé de l'Afrique ?

Il serait maladroit de penser que les premiers enseignants du DEILA – des coopérants français – nous avaient délibérément concocté un programme de Civilisation latino-américaine inadapté à nos attentes. Le Gabon avait fait appel à leurs compétences, il va de soi qu'ils ne pouvaient que nous proposer ce qui se faisait jusque-là dans leur pays.

Ce qu'il faut dire, en revanche, c'est qu'il peut arriver que le programme d'histoire soit orienté à des fins de politique politicienne. Nous avons encore à l'esprit cette affaire qui avait défrayé la chronique en France avec l'article 4 de la loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant « Reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés ». Nicolas Sarkozy, alors ministre l'Intérieur, avait tenté de se servir de cette loi prise en faveur des Harkis et des Pieds-Noirs pour introduire un alinéa (le deuxième) qui prescrivait aux historiens et aux enseignants de rappeler « les bienfaits » de la colonisation française. Cette tentative maladroite de travestissement du passé s'était heurtée à la résistance de nombreux historiens, de professeurs d'histoire, d'associations et des citoyens engagés dans lutte contre le racisme et d'autres formes de discriminations. Devant le mécontentement général provoqué aussi bien en France métropolitaine que dans les départements et territoires d'Outre-mer, le président Chirac fut contraint de prendre le décret n° 2006-160 du 15 février 2006 portant abrogation de l'alinéa controversé³¹. Mais, le 28 août 2016, alors que l'on croyait ce dossier

³¹ « Décret n° 2006-160 du 15 février 2006 portant abrogation du deuxième alinéa de l'article 4 de la loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés », in



enterré, François Fillon, au cours d'une tournée de précampagne pour la primaire de la droite et du centre, fustigea les programmes scolaires qui, selon lui, apprennent aux petits Français à avoir honte du passé colonial de leur pays. Il dit, entre autres :

Non, la France n'est pas coupable d'avoir voulu faire partager sa culture aux peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique du Nord. (...) Si je suis élu président de la République, je demanderai à trois académiciens de s'entourer des meilleurs avis pour réécrire les programmes d'Histoire avec l'idée de les concevoir comme un récit national.³²

Pour Marc Ferro, la volonté de manipuler l'enseignement de l'histoire à des fins politiques ne date pas d'aujourd'hui. Il nous rappelle que Lénine, alors qu'il était à la tête de la Russie, avait enjoint l'historien Mikhaïl Pokrovski, de pousser ses collègues, soupçonnés de sympathie pour la bourgeoisie, à adopter les programmes susceptibles de les contraindre à dénoncer, malgré eux, le capitalisme :

Dans ces programmes, fixez les thèmes qui les obligeront à adopter notre point de vue ; par exemple, mettez au programme l'histoire de la colonisation. Le thème les mènera à exposer leur point de vue bourgeois, c'est-à-dire ce que les Français pensent du comportement des Anglais dans le monde ; ce que les Anglais pensent des Français ; ce que les Allemands pensent des uns et des autres. La littérature du sujet les obligera ainsi à dire les atrocités des capitalistes en général.³³

Il peut donc arriver que l'on cherche à orienter l'enseignement de l'histoire en fonction des attentes des politiques. Le programme de Civilisation latino-américaine des universités françaises obéit-il à cette logique ? Nous ne pouvons le dire. Ce que nous ne comprenons pas, en revanche, c'est que, dans ce pays, les départements d'études hispaniques enseignent les littératures et civilisations espagnoles et hispano-américaines, mais ignorent complètement la Guinée équatoriale, qui est pourtant un pays hispanophone. Qu'est-ce que le DEILA gagne à les suivre sur cette voie quand on sait que cet État voisin et le Gabon partagent des choses en commun sur plusieurs plans³⁴ ? Le programme de Civilisation latino-américaine que nous tenons de la France est-il vraiment adapté aux intérêts du Gabon ?

D'une manière générale, les études hispaniques, à l'Université Omar Bongo, souffrent d'un certain nombre d'incohérences produites par leur mimétisme aveugle vis-à-vis de l'enseignement de l'Espagnol en France. Parce que le Gabon ne vise pas forcément les mêmes objectifs que l'Hexagone, le cours de Civilisation latino-américaine ne peut pas avoir exactement le même contenu dans les deux pays. Il revient donc à l'enseignant-chercheur du Gabon de récupérer ce qui doit l'être dans ce programme et de le remodeler de façon à l'adapter aux réalités et aux aspirations gabonaises.

3. Enseigner l'histoire de l'Amérique latine selon une approche nouvelle

La société latino-américaine, telle qu'elle se présente aujourd'hui, a été façonnée par les Amérindiens, les Européens et les Africains. Elle a donc subi une triple influence. Au Centre d'Études et de Recherches Afro-Ibéro-Américaines (CERAFIA), nous estimons que cette réalité doit être prise en considération dans l'enseignement de l'histoire d'Amérique latine. Ce n'est

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000264006&dateTexte=&categorieLien=id>
[Consulté le 12 juin 2016]

³² « Pour François Fillon, la colonisation visait à "partager sa culture" », in

http://www.lexpress.fr/actualite/politique/pour-francois-fillon-la-colonisation-visait-a-partager-sa-culture_1825773.html [Consulté le 12 septembre 2016]

³³ Cité in Marc Ferro (2003). *Le livre noire du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Robert Laffont, p. 11-12.

³⁴ C'est seulement depuis peu que ce pays est étudié au Gabon (en littérature seulement au DEILA, et ce à partir de la Licence 3, et en civilisation à l'École Normale Supérieure).



pas parce que la question de l'Indien est priorisée par les universités françaises que nous devons en faire autant en Afrique en général, et au Gabon en particulier. Aussi nous proposons-nous d'enseigner l'histoire de l'Amérique latine avec un regard d'Africain, c'est-à-dire en insistant sur ce qui nous unit à cette région du monde. Cette démarche trouve sa justification dans le fait que l'Africain doit s'appropriier son histoire. Et cette histoire se prolonge sur le continent américain.

Il ne s'agit pas de nous inspirer de l'exemple des premiers américanistes africains qui se sont trop appesantis sur les conséquences néfastes de la traite des Noirs, au point de présenter l'Afro-descendant sous un seul angle : celui de victime de l'Histoire. Or, présenter le Noir de cette façon reviendrait à dire qu'il n'a eu aucune influence, qu'il n'a joué aucun rôle dans la construction de la société latino-américaine actuelle. En agissant ainsi, ils semblent suivre le chemin tracé par la plupart des historiens européens et latino-américains qui ne parlent des Noirs d'Amérique que pour évoquer la traite et l'esclavage. L'essentiel des ouvrages d'histoire parus à ce jour sur l'Amérique latine ne nous renseignent guère sur ce que sont devenus les descendants des esclaves noirs. Si nous prenons le cas d'un ouvrage comme *Porfirio Díaz frente al descontento popular regional : 1891-1893* (Porfirio Díaz face au mécontentement populaire régional)³⁵, le lecteur africain s'attend à découvrir la réaction des Noirs du Mexique devant la politique impopulaire du général Díaz, mais il est vite déçu de constater qu'aucun paragraphe ne leur est consacré.

Pour enseigner l'histoire de l'Amérique latine de façon à mettre l'accent sur l'étude des Afro-descendants, il faut d'abord qu'il y ait des publications dans ce sens. Or celles qui ne les présentent pas comme les victimes de la traite et de l'esclavage sont d'une extrême rareté. Pour Eduardo Galeano, cette situation n'est pas due au hasard. Aussi écrit-il :

L'histoire officielle de l'Amérique latine accorde rarement un rôle à ceux qui ne sont ni riches, ni blancs, ni mâles, ni militaires: ceux-là ont plutôt droit à l'arrière-scène, comme les figurants d'Hollywood. Ce sont les éternels invisibles, qui cherchent en vain leurs visages dans ce miroir déformant. Mais ils n'y sont pas. (Galeano, 1997)

Les Noirs d'Amérique latine font partie, en effet, de cette catégorie sociale que «l'histoire officielle» a choisi d'ignorer sinon complètement, du moins de manière partielle. Qu'est-ce qui peut expliquer une telle tentative de mise à l'écart ? Qu'est-ce qui peut justifier que la plupart des travaux qui leur ont été consacrés à ce jour soient parcellaires et qu'elles tournent généralement autour de la traite négrière ou de l'esclavage ? Nous voyons deux principales raisons à cela.

La première explication, c'est toujours Eduardo Galeano qui la donne. Selon lui, l'histoire de l'Amérique latine a été truquée dès le départ, au moment où les Européens avaient décidé de s'y installer. Il écrit à ce sujet :

L'histoire officielle de la conquête de l'Amérique a été racontée du point de vue du mercantilisme capitaliste en expansion. Ce point de vue prend l'Europe pour centre et le christianisme comme vérité unique. (Galeano, 1992 : 110)

C'est peut-être le fait d'avoir écrit l'histoire de l'Amérique avec un sentiment européocentrique qui justifie l'ajout du préfixe «afro» aux ethnonymes dans les pays américains où les Noirs sont minoritaires. C'est ainsi que l'on parle d'Afro-brésiliens, d'Afro-colombiens, etc. On devrait logiquement s'attendre à ce qu'il existât un préfixe équivalent pour les personnes de race blanche, descendantes d'immigrés européens, dans les pays où ils sont minoritaires. On parlerait, par exemple, d'«euro-boliviens» ou encore «d'euro-jamaïcains», et ces termes auraient tout leur sens. Or ce n'est pas le cas : lorsqu'un Blanc est guatémaltèque, bolivien ou jamaïcain, c'est tout simplement un Guatémaltèque, un Bolivien ou un Jamaïcain.

³⁵ Friedrich Katz (Dir.) 1986. *Porfirio Díaz frente al descontento popular regional (1891-1893)*. *Antología Documental*. México : Universidad Iberoamericana.



Le second facteur qui peut expliquer l'insuffisance criarde de thèmes de recherches novateurs sur la problématique du Noir en Amérique latine est qu'il semble s'être installée, aussi bien chez certains américanistes que dans l'inconscient collectif latino-américain une volonté d'«invisibilisation» du Noir dans cette partie du monde. Il est curieux de constater qu'à ce jour, l'Afro-descendant n'a pas d'existence officielle dans plusieurs pays, au point qu'on en vient à perdre de vue que les Noirs sont présents sur tout le continent américain. C'est cette situation qui est peut-être à l'origine de ce dérapage verbal de Vicente Fox, alors président du Mexique, lorsque, en juillet 2005, il déclara à l'endroit de l'administration Bush : «Aux États-Unis, on donne aux Mexicains des boulots que même les Noirs refusent» (Nguema Ongbwa, 2007 : 402). Cette déclaration peut donner à penser que, pour le président Fox, il n'existe pas de Mexicains noirs. Plus grave encore, elle peut laisser supposer qu'il considère le Noir comme biologiquement ou génétiquement inférieur au «Mexicain».

Même si, dans l'ensemble, les Noirs que l'on rencontre dans l'Amérique latine d'aujourd'hui n'ont plus grand-chose d'africains (en dehors des traits physiques), nous ne devons pas perdre de vue que l'histoire de l'Afrique subsaharienne s'y prolonge. Pendant un peu plus de trois siècles, en effet, des millions d'Africains y furent déportés pour satisfaire aux impératifs du développement du capitalisme en Europe. Ils emportaient avec eux leurs cultures. Les survivances de celles-ci sont encore observables de nos jours dans la musique, dans certaines pratiques religieuses, dans certains ethno-savoirs.

À ce jour, l'imaginaire collectif associe encore trop le Noir de l'Amérique coloniale aux travaux champêtres, miniers, ou domestiques après la traversée de l'Atlantique. Or il suffit de s'intéresser vraiment à la question pour se rendre compte que l'histoire des Afro-descendants ne saurait se résumer à ces épisodes tragiques, dans la mesure où les Noirs n'ont pas été que des victimes de l'esclavage. En Amérique, les Africains débarquaient avec leur histoire et leurs traditions. L'une de ces traditions, le «kilombo» ou «quilombo », est d'ailleurs à l'origine d'un phénomène auquel les Espagnols et les Portugais allaient être confrontés et contre lequel ils allaient lutter pendant toute la durée de l'esclavage : le marronnage.

Bien des choses restent donc à enseigner sur les Noirs de l'Amérique latine. Peu d'apprenants savent, par exemple, qu'ils prirent part à la guerre coloniale pour tenter de dominer les sociétés amérindiennes aux côtés de leurs maîtres conquistadores³⁶, qu'ils prirent une part active dans les guerres d'indépendance, qu'ils ont contribué à la formation de l'identité culturelle latino-américaine. Bref, il subsiste une pléthore de choses à faire découvrir aux étudiants.

C'est pourquoi, au CÉRAFIA, nous préconisons une refonte en profondeur des cours d'histoire de l'Amérique latine instituant un décentrement nécessaire. Ceux-ci doivent être repensés de façon à accorder une place importante à la question de l'Afro-descendant. Cette approche que nous proposons aiderait à lutter contre les idées reçues qui associent généralement le Noir, dans l'Amérique coloniale, à l'esclavage. C'est une réalité historique indéniable, certes, mais nous estimons que l'enseignement de l'histoire de l'Amérique latine doit aussi se pencher sur l'apport multiforme des Noirs dans la construction de la société latino-américaine.

4- Propositions concrètes

Bien que l'Histoire soit une science, nous demeurons persuadés que celle de l'Amérique latine ne doit pas être enseignée en Afrique subsaharienne de la même manière que cela se fait en Europe. Sans négliger les autres domaines d'études qui peuvent intéresser ce sous-continent, l'enseignant-chercheur africain, en général, et gabonais, en particulier, devrait enseigner

³⁶ L'esclavage des Noirs n'a pas commencé avec le commerce triangulaire. Les Portugais avaient installé des comptoirs sur le golfe de Guinée bien avant la « découverte » de l'Amérique. À cette époque, les captifs étaient destinés à la vente en Europe. Ainsi, certains conquistadores qui avaient des esclaves emmenaient ces derniers avec eux au Nouveau Monde.



l'histoire de cette région comme le prolongement de celle de l'Afrique noire. Les choses ne sont pas faites de cette manière parce que les ouvrages de référence qui lui servent d'appui pour la préparation de ses cours proviennent, pour l'essentiel, de France, d'Espagne et d'Amérique latine. Les auteurs desdits ouvrages ne sont pas forcément intéressés par la question du Noir, excepté lorsqu'ils doivent consacrer une partie ou un chapitre à la traite ou à l'esclavage. L'attention des américanistes européens et latino-américains semble plutôt accaparée par la question de l'Indien telle que l'a reconnu Gonzalo Aguirre Beltrán (1989). La conséquence de tout ceci est que même les Africains qui, aujourd'hui, enseignent l'histoire de l'Amérique latine dans les départements d'études hispaniques, préfèrent s'appesantir sur l'indigénisme, contribuant ainsi au processus d'exclusion du Noir dans cette partie du monde.

Toutes les choses enseignées dans le cadre du programme de Civilisation latino-américaine sont importantes pour la connaissance et pour une bonne compréhension de l'Amérique latine d'hier et d'aujourd'hui. Il serait donc irresponsable de demander leur suppression. C'est pourquoi nous, au CÉRAFIA, nous militons pour la création, au sein du DEILA, d'une unité d'enseignement entièrement consacrée à la question du Noir en Amérique latine, de l'époque coloniale à nos jours. Il pourrait s'intituler « Civilisation afro-latino-américaine ». Il serait dispensé sur tout le parcours licence, en sus de la Civilisation latino-américaine déjà enseignée.

En Licence 1, le cours porterait sur la traite et l'esclavage. Il traiterait tour à tour de l'installation des comptoirs sur la côte occidentale de l'Afrique subsaharienne, de la traversée de l'Atlantique et du quotidien des Africains en Amérique en tant que esclaves et des résistances face à l'esclavage avec, notamment, la pratique du « kilombo ». Cela suppose qu'il va falloir introduire des cours d'initiation à la paléographie dès la première année pour habituer les étudiants au déchiffrement des documents d'archives des XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles.

Le programme de deuxième année pourrait, lui, porter sur le processus d'abolition de l'esclavage, l'intégration des Afro-descendants dans la société latino-américaine à l'époque coloniale, la formation de l'identité culturelle noire et l'étude des survivances culturelles. En Licence 3, les cours tourneraient autour de la problématique du Noir dans l'Amérique latine d'aujourd'hui : sa place dans la société, ses problèmes d'intégration dans certains pays, sa lutte pour la reconnaissance de ses droits civiques. Étant donné que cette question ne se pose pas partout de la même manière et qu'il est impossible d'étudier tous les cas en l'espace d'un semestre, l'équipe pédagogique pourrait cibler deux ou trois pays à étudier qui pourraient donner aux apprenants une idée d'ensemble sur la condition actuelle du Noir dans cette région du Monde.

Il va sans dire que pour la matérialisation de cette proposition, un important travail devra être fait en amont. Celui-ci consistera à constituer le corpus qui servirait de support aux enseignants dans la préparation de leurs cours. Cela ne devrait pas poser trop de problèmes : les archives espagnoles, portugaises et latino-américaines regorgent de documents pouvant renseigner le chercheur intéressé par la question. Plusieurs de ces documents d'archives ont été digitalisés et sont consultables sur l'Internet. Pour les informations beaucoup plus actuelles, des études sur le terrain seront nécessaires, dans la mesure où peu d'études ont été réalisées selon l'approche que nous préconisons : présenter le Noir, non comme une victime de l'histoire, comme la plupart des chercheurs l'ont fait jusqu'ici, mais en tant que acteur dans la construction de l'identité latino-américaine. Sans attendre l'acceptation des réformes que nous souhaitons, l'équipe des chercheurs affiliés au CÉRAFIA et leurs partenaires d'Afrique, d'Europe et de l'Amérique latine ont déjà réalisé et continuent de produire des travaux dans ce sens.

Conclusion



En somme, nous dirons que le programme de Civilisation latino-américaine du Département d'Études Ibériques et Latino-américaine de l'Université Omar Bongo mériterait d'être repensé. Son contenu n'accorde que très peu de place aux Noirs d'Amérique latine, alors qu'il y a abondamment de choses à dire sur le sujet. C'est la conséquence logique d'une offre de formation calqué sur le modèle français. Or, en tant que Africains, lorsque nous enseignons l'histoire de l'Amérique latine, une attention particulière doit être portée sur les lointains descendants de nos ancêtres qui avaient été déportés en Amérique. Pour que cela se fasse avec plus d'efficacité, il faudra mettre en place un enseignement entièrement consacré à l'étude des Noirs de l'Amérique latine. On pourra l'appeler Civilisation afro-latino-américaine.

Si cette proposition voit le jour, la Civilisation afro-latino-américaine, telle que nous l'envisageons, permettrait aux étudiants d'acquérir progressivement les outils de base et les connaissances théoriques qui lui permettraient de mener des recherches sur les questions de l'évolution des cultures africaines, de la présence culturelle africaine en Amérique latine et des perspectives d'échange entre l'Afrique subsaharienne et l'Amérique latine. Cela commande qu'un travail d'écriture (ou de réécriture) de l'Histoire de l'Amérique latine soit fait en amont, mais en prenant le Noir comme élément central. Seulement, comme le conseille Nicolas Ngou-Mvé, nous devons nous garder de regarder la traite et l'esclavage des Noirs sous un angle exclusivement africain parce que cela a l'inconvénient de les présenter comme des victimes de l'Histoire, alors que leur influence dans cette partie du monde est indéniable (Ngou-Mvé, 2000 : 574). Ce travail, s'il est bien mené, mettrait en exergue le rôle que le Noir a joué dans le façonnage de la société latino-américaine et dont « l'histoire officielle » ne fait pas forcément état.

Il n'est pas question, ici, de chercher à enjoliver le passé du Noir, encore moins de tenter de prendre une revanche sur l'Histoire. Notre proposition s'inscrit dans une démarche purement scientifique et pédagogique. Nous estimons que si la plupart des historiens qui se sont penchés sur l'étude de l'Amérique latine jusqu'ici ont, intentionnellement ou involontairement, choisi de ne parler que des souffrances du Noir pendant l'esclavage, les chercheurs africains doivent maintenant prendre le relais et explorer les pistes qui ne l'ont pas été jusqu'à présent. Car, comme le dit un proverbe africain, « tant que les lions n'auront pas leurs propres historiens, les histoires de chasse continueront de glorifier le chasseur ».

Bibliographie

- Césaire, A. (2000). *Discours sur le colonialisme (suivi du discours sur la Négritude)*. Paris : Présence Africaine.
- Fanon, F. (2015). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Points.
- Fernández Retamar, R. (2016). *Pensamiento anticolonial de nuestra América*. Buenos Aires : CLACSO - Casa de las Américas.
- Ferro, M. (2003) *Le livre noire du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Robert Laffont.
- Galeano, E. (1992). *Amérique : la découverte qui n'a pas encore eu lieu*. Paris : Messidor.
- Galeano, E. (août, 1997) Les "oubliés" de l'histoire officielle : mémoires et malmémoires. *Le Monde diplomatique*.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tábula Rasa*, 9, 61-72.
- Memmi, A. (2002). *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Folio Actuel.



Ngou-Mvé, N. (2000). Historia de los Kongos y Angola en los archivos hispanoamericanos : ejemplo de México », in, *Actas do II Seminario Internacional sobre a História de Angola. Construindo o passado angoleno as fontes e a sua interpretação, Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses*. Lisbonne, p.565-579.

Ngou-Mvé, N. (2008). *Combats et victoires des esclaves bantou au Mexique (XVI^e – XVII^e siècles)*. Libreville : Les Éditions du CÉRAFIA.

Nguema Ongbwa, L.F. (2007). Memín Pinguín: héros populaire de bande dessinée ou représentation iconographique contradictoire du Noir dans l'imaginaire national mexicain?, in V. Lavou Zoungbo et M. Marty (Éds.), *Imaginaire racial et projections identitaires. Actes des Journées d'Études Internationales*. Perpignan : PUP.