

# **— *La démonologie raciste***

*L'École nationale supérieure des Arts Décoratifs — Paris, France*

Marie-José Mondzain

*Designer graphique :*

Marine Clair

### **La démonologie raciste**

Qu'il s'agisse de L'Amérique, de la Colonie Pénitentiaire ou du Procès, de 1912 à 1915 la dramaturgie de la déshumanisation du monde est au centre de l'écriture de Kafka dont les fictions ne construisent rien d'irréel, ne racontent pas un cauchemar que le réveil relèguera dans les brumes refoulables d'un fantasme. La puissance de son écriture lui vient de ce qu'elle inscrit la forme irréfutable du réel dans les signes d'une zone où l'écrivain a su sauter, zone où il trouve sa liberté et sa joie, zone offerte à la liberté et à la joie du lecteur. Car si Kafka est « réaliste » dans l'écriture fictionnelle, sa liberté et sa joie maintiennent leurs signes dans une zone où Nègre esclave et prolétaire continue d'exister hors toute identité, en échappant à tout contrôle et à toute domination. Karl ne pénétrera jamais dans la colonie pénitentiaire. Le suspens du roman le laisse dans un train qui emporte Negro avec Giacomo vers une destination où nous ne les verrons jamais arriver.

La grande différence entre Karl et les différents membres de la Colonie, c'est l'imperméabilité de sa chair. Il y a en lui une sorte d'imperméabilité à toute inscription charnelle d'une loi. Karl reste un regard qui même au plus bas de l'échelle sociale se maintient à une certaine hauteur qui au cœur de la plus extrême fragilité le rend invulnérable. Karl et Giacomo n'entreront pas dans la Terre promise, c'est-à-dire dans le grand théâtre occidental. Tout au long du récit Karl, y compris quand il se fait Negro, reste « innocent » parce que Kafka maintient son regard d'observateur au sens où le Journal décrivait la marque de cette observation singulière qui préserve la possibilité du saut. Le nègre et le juif, nègre noir et nègre blanc auraient-ils pu associer leur puissance fugueuse, se faire ensemble fugitifs pour échapper au pire par la force de leur ruses et de leur énergie créatrice ? Quand le pouvoir blanc engloutit la mémoire des déportations, des exils et des fuites, il n'y a plus d'alliances possibles et c'est au contraire l'impérialisme raciste qui détermine les choix, distribue les haines et construit des murs.

C'est à partir de l'usage que fait Kafka du terme de Negro dans ce théâtre qui embauche en déguisant ses figures publicitaires en anges et en diables, que l'on peut à nouveau revenir vers ce que j'appellerais volontiers la *démonologie raciste*. Quand la fête des embauches est finie, quand les anges ont disparu et quand vole encore une plume de séraphin, on peut se demander où sont passés les diables ?

C'est à partir de ces variations dans les récits de Kafka que je voudrais considérer de plus près ce qui relie la condition du groom à celle du Negro et à celle des quatre protagonis-

nistes de La Colonie Pénitentiaire. Il y a un véritable chevauchement des différentes figures de la domination sous l'emprise mécanique à la fois rationnelle et spectaculaire des appareils. La mécanique du système ne cherche pas des marionnettes mais des êtres bien vivants qui doivent donner leur corps que l'on met au travail et qui vont endurer l'inscription de la loi dans leur chair. L'inhumanité du système impérialiste ne consiste pas à se passer des hommes mais bien au contraire à les rendre éminemment nécessaires à son fonctionnement. C'est en cherchant la raison pour laquelle dans le luxueux spectacle de l'embauche organisé par le grand théâtre d'Oklahoma seuls les anges disparaissent, que j'ai examiné de plus près les liens de l'imaginaire raciste du colonialisme avec l'imaginaire de l'enfer et du paradis. Il s'agit bien sûr de reprendre sous un autre jour la question de la responsabilité des fables chrétiennes dans les machines de domination.

C'est à l'occasion d'une exposition organisée au Musée d'Orsay au sujet du modèle noir en peinture que j'ai rencontré à nouveau la question du regard porté sur les corps noirs des colonisés. Depuis les débuts de la colonisation les gestes plastiques face au corps noir mêlent la curiosité esthétisante pour les formes athlétiques et les chairs désirables aux regards esclavagistes prompts à passer du dégoût à la damnation. L'abondance des corps nègres érotisés ou asservis témoigne d'une fascination pour ces chairs ténébreuses. En devenant peinture ces corps font la démonstration plastique et donc sensible de leur éclat dans la lumière, de leur sensualité chromatique, de la puissance de leur regard qui désormais croise celui du spectateur en interrogeant sa nudité. Un article du catalogue a particulièrement attiré mon attention. Cet article de l'historienne Isolde Pludermacher intitulé Joseph raconte ce que fut la vie de ce fameux modèle haïtien que les artistes se disputèrent jusqu'à sa mort. Bel athlète survivant et dominant Le Radeau de la Méduse de Géricault, Joseph disparaîtra sans laisser d'autre trace que celles produites par les peintres.

Joseph aime chanter les airs de Meyerbeer dans Robert le diable, peut, comme on va voir, être un parfait modèle pour Satan. L'écrivain congolais Bona Mangangu dans un texte intitulé *Joseph le Maure*, rend hommage poétique à ce modèle :

« Je suis Joseph, le Maure. L'homme qui agite un chiffon blanc dans le Radeau de la Méduse, le modèle du peintre Théodore Géricault. Je suis celui que personne ne voit. »

L'analyse d'Isolde Pludermacher conduit le lecteur, si je puis dire, aux portes de l'enfer. Elle rappelle qu'en novembre 1836, « Ingres,



directeur de l'Académie de France à Rome, conçoit un projet figuratif dont le sujet est le suivant : « Le Seigneur chassant le démon du haut de la montagne ». Or pour le personnage du démon, Ingres souhaite que cette figure soit peinte d'après Joseph le nègre, dont il attend un portrait le plus identique du « point de vue des formes et de la couleur ». Cette oeuvre fut commandée à Chassériau, jeune homme européen né à Saint Domingue, par l'intermédiaire de Gatteaux à qui Ingres adressa ces mots :

*« Il me faut mon cher, que vous me fassiez le plaisir de me seconder dans une chose qui me fait le plus grand besoin. Le calque ci-joint vous indiquera ce que je veux. Il faut donc trouver parmi mes élèves celui qui sait le mieux faire le portrait d'un modèle, et, si ne me trouvez mieux, je crois pouvoir désigner le jeune Chassériau. Je vous prie donc de me l'envoyer et de lui faire-part de votre proposition. Surtout qu'il copie le type de l'individu le plus possible. Je vous prie de lui recommander le plus grand secret. Qu'il ferme son atelier aux désoeuvrés pendant ce temps. Comme je ne dois rien vous cacher, le sujet est le seigneur chassant le démon du haut de la montagne. Quant à l'élève, il n'a pas besoin de le savoir : je lui demande une simple figure de nègre dans cette attitude. »*

Nous savons par les Mémoires d'Amaury Duval combien le maître entourait sa production créative du plus grand mystère, non sans paradoxe car il révèle une volonté de cacher ce qu'il veut nécessairement montrer. Mais ce secret n'est pas celui d'une pâtissière qui dissimulerait ses recettes pour ne point être imitée. Il s'agit d'autre chose. Il faut cacher l'énigme de la création elle-même et donc par voie de conséquence, semble-t-il, ce qu'elle doit au diable lui-même. Que voulait dire Ingres en parlant de portrait identique ? S'agissait-il seulement d'être au plus près du modèle vivant ou au plus près de la figure imaginaire de Satan ? Ou bien était-ce finalement la même chose ?

Ingres n'a pas donné suite à son projet, mais Chassériau a peint en effet pour Ingres une *Étude de nègre*, datée de 1838. On y voit le corps nu, sombre et puissant de Joseph basculant dans le vide, image qui illustrerait aussi bien la chute de Lucifer que la défaite de Satan tentateur face à Jésus. Splendide corps à la fois angélique et déchu. S'interrogeant sur le désir de Ingres de cacher son projet à Chassériau Isolde Pludermacher écrit :

*« Cette orchestration d'un huis clos entre un peintre et son modèle, et conjuguant leurs forces pour un projet dont ils ignoraient la teneur dénigrante ne laisse pas d'intriguer. »*

Je m'arrête évidemment à ce qualificatif de dénigrante qui comme on l'entend bien indique ce dénigrement du nègre où le préfixe dé est pour les grammairiens, un « intensif » c'est-à-

dire accroît la noirceur. Cette teneur dénigrante est bien celle qui enténèbre de façon intensive et radicale le corps tentateur qui va poser. On ne saurait oublier malgré tout que le premier tentateur est Lucifer autrement c'est-à-dire le porteur de lumière ! En d'autres termes Ingres désire peindre le diable en cachette du diable lui-même afin peut-être de ne pas succomber à son tour à la tentation, et devoir reconnaître que ce qui éclaire sa peinture n'a rien d'une lumière divine. Le désir du modèle renverrait-il à quelque figure plus intime et inavouée du désir ? On touche là à l'ambivalence profonde qui fait du corps de l'esclave et plus généralement du noir l'objet de la domination et celui du désir.

Il est vrai que le XIX<sup>ème</sup> siècle a noué des relations très singulières avec les ténèbres, il a douté des Lumières et de la raison en y dénonçant la marque impériale de la domination. La puissance subversive et nocturne de l'imagination se prend alors de passion pour la folie et pour l'enfer. La rage créatrice préfère l'incandescence nocturne du feu et des braises à tout règne apollinien, à tout éclat solaire. La noirceur des âmes et celle des corps unissent leurs énergies turbulentes, indiquent ensemble un horizon convulsif propre à la métamorphose et à tous les possibles. C'est à la nuit d'abriter les plaisirs érotiques mais aussi les révoltes et de sécréter la liberté et même la joie. Le corps noir est doué de tous les privilèges fantasmatiques de la séduction et du mystère, scellant l'alliance plus ou moins avouée de l'érotisme avec la terreur et la mort.

On sait parfaitement que sous le soleil aucun corps n'est noir et tout aussi clairement qu'aucun corps n'est blanc, mais dans l'exploitation symbolique d'un dégradé qui va du plus sombre au plus clair, le discours esclavagiste de la dégradation et du dénigrement n'a jamais envisagé que les visages pâles, comme les nomment les indiens, pouvaient résulter d'une dégradation pigmentaire propre aux chairs coutumières de l'ombre. Bien au contraire, pour conjurer les faiblesses potentielles d'une complexion trop blême, ceux qui se disent blancs ont exalté l'éclat solaire et ont fait du lexique de la lumière le modèle et le signe de la raison. En établissant la souveraineté universelle de leurs propres lumières, ils ont prétendu éclairer le monde et même l'univers bien mieux encore que peut le faire le soleil lui-même. C'est pourquoi rendre sa visibilité solaire au corps esclave, ébranle l'édifice de toute souveraineté et de toute rationalité dominante. Le renversement des règles et des hiérarchies produit une fête du regard, un carnaval égalitaire. Je me souviens à présent d'une scène à laquelle j'assistais dans la cour de l'école maternelle où j'accom-



1. The Devil Finds Work 1976 Le diable trouve à faire, éditions Capricci, 2018, traduction Pauline Soulat
2. Le Rétable des Merveilles in Théâtre espagnol du XVIème siècle, Gallimard, Pléiade, 1983
3. Maurizio Molho, Cervantès : Raices folklóricas, Madrid, Editorial Gris-dos, 1976
4. James Baldwin, The Devil Finds Work 1976 Le diable trouve à faire, éditions Capricci, 2018, traduction Pauline Soulat
5. James Baldwin, The Fire Next Time (New York : Dial Press, 1963 / Vintage Books, 1993), p. 3

pagnais mes enfants, scène où les signifiants firent symptômes !. Une bagarre enfantine avait eu lieu entre une petite fille africaine et un petit garçon « blanc ». La petite fille s'étant mit à saigner du nez l'institutrice en profita aussitôt pour donner une « leçon » antiraciste : « Tu vois dit-elle, son sang est rouge comme le tien, Il n'est pas noir. ». Le petit garçon répondit « moi mon sang est blanc ! et la petite fille de répliquer aussitôt : « il fait semblant ». Quelque chose s'énonçait fermement du leurre où, l'enfant blanc étant dans le déni, la petite fille l'entend parfaitement dans une formule fulgurant. L'imaginaire est colonisé dès la maternelle.

Donc le nègre à la fois invisible et coloré, n'est jamais noir. L'arrivée du corps nègre dans la peinture ne se réduit donc pas à la découverte gratifiante des chairs exotiques et des corps domestiqués. C'est à elle que l'on doit d'avoir fait du noir un corps coloré, renvoyant la lumière et sujet d'un regard ou plutôt d'une circulation des regards. Tout corps vivant à qui l'on accorde le droit au regard engage le regard qu'il porte sur nous. Les artistes figurent des corps africains et peignent des regards qui les considèrent à leur tour, regards qui nous sont encore aujourd'hui adressés. Le noir ne se contente pas de sortir de l'invisible, il devient voyant. Dans cette croisée des regards et l'expérience de ce face à face le spectateur est confronté à une rencontre troublante car le dénuement de l'esclave ou du domestique le met en présence de sa propre nudité. Joseph pose nu. La nudité est le propre de la bête, du sauvage et du démon. La nudité du nègre engage beaucoup plus profondément les contradictions du regard. Comme l'écrit James Baldwin<sup>1</sup> :

« La présence de l'étranger fait de vous un étranger, moins pour lui que pour vous-même. L'identité semble être le vêtement par lequel chacun recouvre la nudité de son être ; mieux vaut dans ce cas que le vêtement soit ample, un peu comme les robes du désert, à travers lesquelles on devine toujours la nudité, et la discerne parfois. Seule la confiance en sa propre nudité confère à chacun le pouvoir de changer de robe. »

L'ironie de Baldwin indique le chemin à la fois révélateur et frauduleux des masques et des déguisements engageant les métamorphoses du regard lui-même et toutes les mutations engendrées par la réversibilité. Du corps nu à la vie nue, où et comment repérer l'orientation désirante de l'amour en terme d'égalité ou en terme de domination esclavagiste ? Toute nudité met le regard en crise d'identité et d'origine, toute nudité met en œuvre la question de l'égalité. Le modèle noir devient une provocation égalitaire. Le désarroi s'ensuit, et la terreur de perdre le pouvoir est profonde. C'est elle qui

a inspiré les fables du *Roi Nu* depuis le Moyen Âge. Il n'aurait déplu à Kafka d'apprendre que dans cette fable éminemment politique la voix qui dit la vérité n'était pas à l'origine celle d'un enfant, comme le raconte au XIXème siècle Andersen pour qui l'enfance passe encore pour l'âge de l'innocence. La fable est espagnole en temps d'inquisition quand l'invisible est caché, objet secret de la honte et de l'inavouable. La menace proférée par les charlatans consistait à n'accorder la capacité de voir qu'à ceux qui n'étaient ni juifs ni bâtards. La voix qui dit vrai sort alors de la bouche de celui qui n'a rien à perdre depuis sa propre nudité : le fou et le maure. Quand Cervantès s'empare du thème du roi nu dans l'intermède du *Rétable des Merveilles*<sup>2</sup> il fait éclater la vérité grâce aux voix de ces « clarividentes tangenciales », à ces clairvoyants tangents comme les nomme Maurizio Molho.<sup>3</sup> Ce sont tous ceux qui sont situés au seuil du visible parce qu'ils ne peuvent être admis à l'intérieur du cercle, du périmètre des reconnaissances sociales. La zone, la banlieue où s'exerce la liberté du regard et des mots. Kafka comme Baldwin font partie de ces clairvoyants tangents qui n'ont rien à perdre parce qu'ils écrivent depuis ce qu'on pourrait nommer leur radicale nudité. La nudité fait totalement basculer tous les registres identitaires soumis aux codes de la reconnaissance sociale et de l'identification policière.

### **L'exorcisme du démon**

C'est en lisant tour à tour le catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay et l'ouvrage de James Baldwin, *Le Diable trouve à faire* que j'ai soudain été saisie par ce qui a pu se jouer subrepticement entre les arts plastiques et le cinéma dans le cadre de la démonologie raciste<sup>4</sup>. La présence des noirs a été au cœur prolifique et vénéneux du cinéma américain qui a modélisé et assujetti durant plus d'un siècle le regard collectif sur le corps des anciens esclaves. A partir de l'abolition de l'esclavage le cinéma a cherché à mettre en scène ces corps désormais citoyens sans cesser paradoxalement de maintenir leur disqualification et leur invisibilité. Baldwin à son adolescence qui avait choisi d'être pasteur comme son père dans l'Eglise pentecôtiste de Fireside, quelques années plus tard se détache de tout engagement religieux. « Etre à la chaire c'était comme travailler au théâtre ; j'étais dans les coulisses et je savais comment se construisait l'illusion »<sup>5</sup>. La théâtralité culturelle lui a servi à démystifier les stratégies rhétoriques de l'embauche rédemptrice. Baldwin approfondit sa critique du monde religieux en y reconnaissant l'outil spécifique de l'esclavage et du racisme

« Si le concept de Dieu a une utilité, c'est de



nous rendre plus grands, plus libres et plus aimants. Si Dieu ne peut pas faire ça, il est temps de se débarrasser de lui »<sup>6</sup>

Baldwin a saisi dès les années 70 ce qui se mettait en place pour le pouvoir politique chrétien. Il déclare que le terme « croire » ne veut presque plus rien dire. Il écrit ceci : D'abord revendiqués par l'église chrétienne, les Noirs ont été exclus de la compagnie des Chrétiens blancs » et ajoute-t-il, les symboles chrétiens n'étaient pas découverts par les noirs mais reconnus dans ce qu'ils avaient déjà d'énergie dans les cultures d'origine africaine. Baldwin voudrait isoler son désespoir pour le mettre à distance de toute colonisation imaginaire par le christianisme américain radicalement blanc. Il veut conférer à son désespoir sans fond la puissance à la fois vivante et agonisante de l'amour. La question du démon devient celle de la décolonisation elle-même.

Dans *Le diable trouve à faire* Baldwin analyse avec clarté comment le « Vade retro Satanas » fut et reste la maladie originaire de l'imaginaire raciste pour qui l'esclavage est vécu comme une victoire blanche sur le démon et sur la tentation. Baldwin dans son livre fait de la démonologie la question centrale d'une nation où la Bible doit être pour tous sans exception le texte qui distribue le bien et le mal, la place de Dieu et celle du Diable, et de ce fait la place de chacun. C'est un pays où toutes les guerres et toutes les haines prétendent être des guerres menées contre Satan. Cette rhétorique sert jusqu'à aujourd'hui lorsqu'il s'agit de faire la guerre non pas contre un adversaire politique ou un concurrent économique mais contre le Diable lui-même. Même ceux qui ne croient pas en Dieu peuvent croire au Démon.

Baldwin d'abord « tenté » précisément par le Dieu des chrétiens qui parle de salut et d'amour, découvre que les nègres animalisés par l'esclavage sont, après l'abolition de l'esclavage, diabolisés par le racisme d'Etat. Il explore avec précision cette démonologie active au cœur du cinéma. Son livre publié en 1976 parcourt huit décennies de l'histoire du cinéma pour y relever film après film la construction troublée et contradictoire du corps noir face au regard blanc. Baldwin s'est intéressé au fonctionnement de la machine hollywoodienne pour dire à quel point ses rouages étaient coalescent à la fabrique du racisme et de la colonisation de l'imaginaire américain. Hollywood est comme le grand théâtre d'Oklahoma une colossale machinerie où le racisme d'Etat produit des fictions qui construisent l'imaginaire collectif. Naturellement attentif au rôle assigné à Sidney Poitier dans *Devine qui vient dîner ce soir*<sup>7</sup> Baldwin considère le destin de ce noir, médecin de renom-

mée mondiale, qui veut épouser une jolie bourgeoise blanche. Après avoir analysé tous les épisodes du film à la lumière de son racisme implicite, il conclut avec un humour cinglant : « Les gens ont le droit d'épouser qui ils veulent, surtout s'ils quittent la ville tout de suite après le dîner. ». De même dans la brillante analyse qu'il fait du film de Norman Jewison, *Dans la Chaleur de la Nuit*<sup>8</sup> il conclut qu'« un homme noir faisait sans doute mieux de ne pas croire tout ce qu'il voyait au cinéma ».<sup>9</sup>

Et il ajoute : « *Le film exprime désespérément sans lui faire face- l'angoisse des gens pris au piège d'une légende. Ils ne peuvent pas vivre dans cette légende, mais ne peuvent pas non plus en sortir...il est terrible d'être pris au piège de sa propre histoire et d'essayer dans le même mouvement de l'accepter, la nier, la rejeter, et la racheter. Et lorsqu'on se retrouve dans la mâchoire fétide de ce lion, de tenter de l'aimer et d'être aimé, d'élever son enfant, de payer son loyer et de lutter contre sa propre mortalité* ».<sup>10</sup>

Baldwin voit à la fois les stratégies narratives du racisme et le piège tendu aux victimes de ce racisme lui-même qui en intériorisant les figures imaginaires de leur rejet ne cessent de négocier leur survie sur la scène commune construite par leurs ennemis et à laquelle elles ne peuvent se soustraire. Situation infernale qui innerve l'imaginaire cinématographique.

Depuis Naissance d'une nation de Griffith en 1921, lourdement contrebalancé par les dix versions de La Case de l'Oncle Tom, le cinéma américain n'a cessé de négocier l'apparition des corps noirs, à la fois désirables et désirants, tentateurs et salvateurs. Toujours remis à leur place c'est-à-dire là où ils n'en ont pas. On sait bien que lorsqu'ils sont en uniformes et qu'ils ont des armes ils espèrent gagner en humanité et quand cet uniforme et ces armes leur permettent à leur tour de punir et de tuer ils font un pas de plus vers le monde qui ne veut pas d'eux. En 1968 Baldwin est allé à Hollywood pour écrire un scénario sur l'Autobiographie de Malcolm X. « Je n'avais encore jamais vu la machine d'aussi près et dois avouer que je me retrouvai à la fois fasciné et défié ». La machine hollywoodienne a broyé son scénario jour après jour au point de devoir abandonner le terrain et la réalisation de son projet. Il conclut sobrement :

« *je suis tout simplement parti avec mon scénario original. L'aventure est toutefois douloureuse dans mon esprit et devait répandre pour moi une certaine lumière sur l'histoire qui se déroulait dans le miroir américain.* »<sup>11</sup>

Décoloniser le regard c'est sonder ce miroir américain pour y repérer les figures les plus secrètes qui hantent l'intimité de la com-

6. Will Poole. « Malcolm X - Debate with James Baldwin - September 5, 1963 ».
7. Guess who's coming to dinner, de Stanley Kramer, 1967
8. In the Heat of the Night, 1967
9. Le diable trouve à faire, p.67
10. ibid. p.65
11. ibid.p.111



munauté tout entière, blanche et noire. Il raconte avec tristesse et humour sa discussion avec Ava Gardner :

« Mon amie Ava Gardner m'a demandé un jour si je pensais qu'elle pouvait incarner Billie Holiday au cinéma. Je dus lui répondre que, si même elle avait tout ce qu'il faut pour ça...il était presque certain qu'on ne le tolérerait pas puisqu'il était de notoriété publique que Billie Holiday était noire et qu'elle, Ava Gardner était blanche....Ce n'était pas une plaisanterie, ou alors une plaisanterie amère, car je connais certaines filles noires bien plus blanches qu'Ava. Je ne les en blâme pas, car cette sorte de schizophrénie parfaitement inévitable est l'une des nombreuses manifestations du piège spirituel et historique, que l'on dit racial, dans lequel les américains se trouvent enfermés. »<sup>12</sup>

On entend là comme un écho direct de certains débats actuels souffrant de cette schizophrénie raciale qui aujourd'hui encore ne permettrait pas davantage à Ava Gardner d'incarner Billie Holiday. Si un acteur ou une actrice ne peuvent plus jouer ce qu'elle ou il n'est pas dans la réalité, c'est l'acte de décès de la fiction, la négation du saut que l'art doit accomplir pour préserver sa liberté et assurer sa résistance au réel. Mais Baldwin va creuser plus profondément dans cet imaginaire racial. Dans l'analyse du film qui lui a servi de conclusion il considère avec précision la démonologie fantasmagorique du racisme. Il s'agit du film de William Friedkin sorti en 1973 : *l'Exorciste*. La question satanique y est abordée comme la matrice politique de la haine. Pour saisir la fantasmagorie chrétienne du racisme il faut en passer par un corps diabolisé dont Baldwin élargit l'emprise imaginaire sur tous les corps humiliés et haïs. Il écrit : « La banalité gratuite et hystérique du Diable présentée dans *The Exorcist* est l'élément le plus terrifiant de ce film. Les Américains devraient mieux connaître le mal que cela ; s'ils prétendent le contraire, ils mentent. Tout homme noir, et pas seulement les Noirs—de nombreux autres, dont les enfants blancs—peuvent les accuser de mentir. Celui qui a été traité comme le Diable reconnaît le Diable quand il le rencontre. Les raisins de la colère restent entassés dans les champs de coton, les cabanes des migrants et les ghettos de ce pays, dans les écoles et les prisons, dans les yeux, les cœurs, les sensations des miséreux du monde entier, sur la terre ruinée du Vietnam, chez les orphelins et les veuves, chez les vieillards avec des visions et chez les jeunes gens avec des rêves ».

J'entends ici l'écho rimbaldien d'une fraternité avec le poète « intact » si pénétré par le sentiment de la pureté de ses propres ténèbres et si révolté par la noirceur des puissants. Lui qui écrit dans *La Saison en Enfer* : « *Oui, j'ai les yeux*

*fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. - Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmités et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. - Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham. »*

Rimbaud parle comme Baldwin de la fabrique de Satan par la classe féroce des détenteurs du pouvoir, de la richesse et de la loi. L'analyse de Baldwin prend alors une ampleur politique et sociale. Il parle de son regard et de ce que ce regard découvre et rencontre à l'échelle de l'humanité tout entière. La démonologie du pouvoir ne laisse personne indemne. La noirceur du noir n'est que la couleur insoutenable de la noirceur intime qui habite le corps de tous les maîtres. Mais c'est un mal contagieux qui vient envahir et contaminer comme un virus toutes les victimes d'un pouvoir.

« Car j'ai vu le Diable, de jour et de nuit, et je l'ai vu en vous et en moi : dans les yeux du flic, du shérif et de son adjoint, du propriétaire, de la ménagère, du joueur de foot ; dans les yeux de certains junkies, de certains prêcheurs, gouverneurs, présidents, directeurs ; dans les yeux de certains orphelins, de mon père, et dans mon miroir. C'est un diable qui n'a besoin d'aucun dogme...Il ne fait pas léviter les lits et ne s'amuse pas avec les petites filles : c'est nous qui le faisons. »<sup>13</sup>

Par l'ampleur critique de son regard, Baldwin s'adresse directement à nous aujourd'hui : dans sa volonté d'exorciser les figures de la haine, il dénonce ce qu'il voit venir dans un retour pervers de l'impérialisme raciste dans ce que Mbembe appelle « la machine phallique et diabolique ». Décoloniser revient à exorciser la figure satanisée de tout autre dans une travail de perlaboration. Chasser les figures qui hantent l'inconscient et suscitent l'angoisse. Cependant cet élargissement de la démonologie à l'humanité entière ne l'empêche pas de dénoncer la responsabilité radicale de la domination capitaliste dans la fabrique du noir et dans celle du racisme :

« Le diable, écrit-il, a de nombreux visages qui sont tous notre propre visage. *L'Exorciste* n'est pas le moins du monde concerné par la damnation, à mille lieues des confins de son imagination, mais par la propriété et la sécurité, les niches fiscales, les actions et obligations, les marchés en hausse et à la baisse, l'invulnérabilité d'une certaine classe, la sanctification continue d'une certaine histoire. »

Quand il affirme : « *I am not your negro* », il veut faire entendre que ce negro libéré de l'es-



clavage libère en effet l'inconscient blanc de sa culpabilité engendrée par les abus meurtriers d'une ancienne domination mais dans le même mouvement reconduit la menace toute intériorisée de sa propre noirceur. C'est au blanc désormais de reconnaître qu'il porte en lui son propre negro. On pourrait conjuguer la formule qui met en abîme la noirceur de chacun : *you are my negro* ou encore *we are our negro...*

Nul mieux que Baldwin a indiqué la nature profondément infantile de cette intériorisation généralisée de la terreur raciste. Comme si la toute puissance de l'Amérique blanche reposait sur un fond infantile et phobique dont les figures ont été gravées dès l'enfance dans les caractères de tous les catéchismes qui font croire à l'enfer. Les blancs s'accordent un accès direct à la grâce et au paradis par la seule vertu de leur humanité. Leur blancheur est visible, leur noirceur invisible. Quant aux noirs convertis à ce paradis et à cet enfer, ils doivent sans fin faire pénitence pour accéder depuis leur visible noirceur à la blancheur de l'âme qui est chez eux pour toujours invisible. Du pénitentiel au pénitentiaire la distance est vite franchie. La démonologie qui sous tend les opérations de l'île du salut conduit très vite à la question de l'exorcisme. Autrement dit la terreur inspirée par le nègre ne peut avoir d'autre remède que l'exorcisme qui doit délivrer le blanc de ce démon qui le hante et qu'il chasse imaginairement en excluant de tout partage ceux qui le confrontent à sa propre noirceur. C'est ainsi que le nègre blanc ou noir devient l'objet de la terreur. Baldwin écrit :

*« La question de l'identité implique une panique profonde—une terreur aussi primaire que le cauchemar de la chute mortelle. Une identité n'est remise en question que lorsqu'elle est menacée, quand les puissants commencent à tomber, que les miséreux commencent à s'élever, ou que les étrangers ouvrent les portes, pour ne plus être étrangers. Car une victime capable de décrire sa situation de victime cesse d'être une victime pour devenir une menace ».*

Mais ce qui donne à la pensée de Baldwin sa puissance singulière c'est qu'il transforme sa démonologie en indicateur d'une situation générale, celle qu'impose la suprématie de la ploutocratie américaine dont les victimes sont de toutes les couleurs. La décolonisation de l'imaginaire impose l'urgence d'un exorcisme qui n'a plus rien à voir avec le diable des catéchismes et des fables érotiques ou moralisantes. Le condamné de Kafka n'a strictement rien à voir avec un damné. L'imaginaire démonologique est une fabrication qui fait trembler ceux qui croient à l'enfer et qui défendent leur paradis, y compris fiscaux. La démonologie capitaliste n'est qu'un autre nom de la machine qui inscrit dans la

chair la condamnation des corps qui alimentent son fonctionnement.

C'est au cœur de cette texture religieuse de l'imaginaire collectif que l'on assiste aujourd'hui à un retournement culturel et cultuel des pouvoirs colonisateurs. Le musée d'Orsay employait la formule du modèle pour évoquer l'inspiration qui venait de la considération des corps noirs. Ce modèle n'a pas été seulement source d'inspiration pour les peintres, pour les photographes ou les cinéastes. La question de l'inspiration est allée chercher son énergie au-delà de leur corps réels et fantasmés. Les stratégies de la communication dominante s'emparent à présent des racines culturelles et cultuelles de ses anciens esclaves dans le champ précis où du temps de l'esclavage une culture de la mémoire résistante avait composé ses idiomes et ses rites. Aujourd'hui le pouvoir pontifical est désormais aux prises avec un débat interne touchant l'universalité maintenue de son message dans un nouvel œcuménisme syncrétique. Ainsi se fait entendre la voix qui est prête à absorber les cultes et les croyances des peuples colonisés :

*« Il faut tenir compte des symboles, des connaissances, des rites et des célébrations des cultes d'origine qui incluent les dimensions transcendantes, communautaires et écologiques car chaque culture et chaque cosmologie qui reçoivent l'Évangile enrichissent l'Église. »<sup>14</sup>*

Les cultures Amazoniennes et les cultures africaines peuvent désormais apporter à l'Église des ressources cognitives et créatrices. L'Église ne peut éviter d'user du vocabulaire de son propre enrichissement, fût-il symbolique, là où se trouvent justement les énergies résistantes à toute soumission et les cultures capables d'alimenter les combats politiques. Cette ouverture aux cultures autochtones dans sa générosité humaniste ne parvient pas à remettre en question la validité universelle du monothéisme qui reste l'outil le plus actif de la domination et des conflits. La décolonisation de l'imaginaire ne saurait bouleverser l'ordre bimillénaire des croyances qui ont accompagné les empires.

Face à cette contradiction interne et bien embarrassante pour la hiérarchie les réactions ne se font pas attendre qui accusent le Vatican de favoriser une « idolâtrie panthéiste » qui ne peut que défigurer la pureté du message apostolique. Loin de se laisser déchirer par ce débat critique au cœur de la catholicité qui présida à la conquête des territoires amérindiens, les églises réformées américaines, églises pentecôtistes, ont imaginé avec le talent stratégique issu des industries de la communication, une tout autre voie, celle de l'absorption charismatique de la culture des anciens esclaves, donc des cultes africains. Les nouveaux conquistadors, hantés



14. Discours du Pape François en Janvier 2018 à Puerto Maldonado, au Pérou
15. Jean Rouch, *Les Maîtres Fous*, 1955, (36'). Le film de Rouch a inspiré Le film de Pierre Falardeau *Le Temps des Bouffons*, qui dénonce la colonisation du Québec par les Anglais.

par le Saint Esprit, organisent partout des rassemblements exaltés qui réunissent les fidèles dans le chœur unanime des transes charismatiques. En effet aujourd'hui les champions évangélistes s'approprient sur tout le continent américain les traditions culturelles de l'Afrique, celles qu'Alejo Carpentier appelle « le Monde des hauts pouvoirs ». Les nouveaux prêtres se font exorcistes de leur propre démon en puisant dans le patrimoine culturel de ceux qui résistent à la colonisation. Cette mémoire africaine Carpentier la convoque dans son roman intitulé *Le Royaume de ce Monde* où il imagine le suicide du Roi Christophe à Haïti qui « avait voulu ignorer le vaudou » c'est-à-dire la culture de la résistance :

*« Il comprenait à présent, écrit-il, que les vrais traîtres de sa cause, ce soir, était saint Pierre avec ses clés, les capucins de saint François et le noir saint Benoît et ma Vierge au visage foncé et au manteau bleu, et les Evangiles dont il avait fait baiser les livres à chaque serment de fidélité ».*

Etrange destin du Gospel et du Negro Spiritual qui furent une véritable création de la plainte et de la résistance des esclaves. Tel est le

nouveau visage qui depuis quelques décennies anime sous le signe de la possession l'outil invasif et conquérant de la machine de la dépossession : on prend pour modèle ce que l'on veut encore confisquer. Les nouveaux apôtres veulent ainsi au Brésil déloger la tradition résistante africaine du Candomblé. C'est la mémoire des anciens esclaves qui est pillée, parodiée, pour séduire et enivrer la communauté de ceux qu'on ne se lasse pas de soumettre en chantant et en priant jusqu'au vertige de la désubjectivation. Jean Rouch a su montrer dans *Les Maîtres Fous*<sup>15</sup> comment la transe et sa théâtralité pouvait parodier la folie des maîtres. C'est ainsi que les classes dominantes usent de toutes leur puissance et de toutes leurs richesses pour rassembler sous son pouvoir impérial tous ceux qui sont prêts à partager la bande son et la transe confusionnelle de l'amour et du salut. C'est sans doute pourquoi on ne peut traiter de la question de la laïcité sous le seul signe de la liberté des croyances dans leur diversité. Si la laïcité est une principe républicain alors il faut aussi mettre en œuvre la décolonisation du sous-sol impérial de la république.











































