

Orientalismes, occidentalismes et autres mythes des origines

Marcela Quiroz Luna

Après avoir écouté le grand ethnologue français Claude Lévi-Strauss dans la Séance Publique (Paris) le 27 juin 1974, Roger Caillois déclarait : « Étrange destin, étrange préférence que celle de l'ethnographie, sinon de l'anthropologue, qui s'intéresse plus aux hommes des antipodes qu'à ses propres compatriotes, plus aux superstitions et aux coutumes déconcertantes qu'aux siennes [...] Il s'agit de la seule science qui contribue à détruire son objet, puisqu'elle envoie dans les derniers refuges où subsistent encore des hommes à l'état de nature, les chercheurs les mieux formés et les mieux pourvus d'un matériau enviable, de sorte qu'une population sauvage ne sera étudiée qu'une seule fois dans son état d'innocence vis-à-vis de l'univers technique. La présence de l'ethnologue le plus prudent annonce ou scelle une contamination sans retour de la tribu dans laquelle il vit. » Dans ces quelques phrases prononcées à haute voix, Caillois, cet humaniste critique, dépeignait avec une lucidité non dénuée de sarcasme les conditions de base du colonialisme.

La quête des origines, que ce soit de la vie, des civilisations ou de l'univers tout entier, a toujours été une veine palpitante raccordant l'homme à son histoire. Les réponses aux questions portant sur les origines sont issues du développement de la pensée et mais ont été aussi développées avec une richesse exceptionnelle dans la littérature et les arts. Les divers récits mythologiques qui ont accompagné l'évolution de l'humanité ont fondé les croyances et la substance identitaire des peuples et des nations. Dans ce cadre, la question de l'altérité en tant que ce qui est différent et distinct repose essentiellement sur la notion d'éloignement. Ainsi, les récits de voyage, les journaux et les mémoires des expéditions assoient les bases d'un imaginaire construit dans le monde vécu par rapport à ce qui est « autre ». Cet autre entouré d'exotisme et plongé dans d'étranges coutumes face auquel on a assumé historiquement l'une des deux positions et intentions suivantes : celles du savant émerveillé ou celles du colonisateur justifiant ses actions.

Réfléchissons alors en nous penchant sur le processus de « découverte » de l'Orient par le regard occidental. Parlons de « l'orientalisme » étudié avec sensibilité et intelligence par le penseur palestinien Edward Saïd (*L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, 1980) comme d'une construction

mythologique originaire du monde inconnu et étranger face à ce que l'Occident pose et définit comme étant ce qui fait et distingue le monde civilisé. En rappelant, comme le fait l'auteur au sujet de la première mythologie englobante que fait « l'orientalisme », que celle-ci est dépourvue des précisions permettant de distinguer géographiquement et contextuellement le Moyen-Orient (monde arabe) et l'Extrême-Orient (Chine, Japon), les considérations « intellectuelles », culturelles et politiques sur lesquelles le monde occidental construit ses critères orientalistes reposent sur le simple concept « d'altérité ». Dans le cadre de cette brève réflexion, nous allons nous restreindre au terrain mythique de l'Extrême-Orient et étudier grâce à l'œuvre de Tamiko Thiel (une artiste germano-japonaise née aux États-Unis) l'inversion mythique de la découverte et de la colonisation (politique ou intellectuelle) du regard et du discours occidental sur l'Orient.

Si nous devons établir une espèce de « chronologie » résumée du contact et de la construction des relations mythiques entre l'Occident et l'Orient, nous partirions de Marco Polo et ses voyages aux « Indes orientales » au XIII^e siècle, avec sa description de l'ancien empire de *Catay* (la Chine, selon certains), dont les récits allaient alimenter la soif européenne vis-à-vis des richesses et de l'exotisme des produits orientaux ; nous passerions ensuite par les tentatives de colonisation des religieux européens au XVI^e siècle et la diffusion de leurs récits – qui encourageraient les incursions colonialistes des XVII^e et XVIII^e siècles – qui ont enfiévré le siècle des Lumières qui a vu croître le goût esthétique et l'intérêt purement commercial pour les chinoiseries. Nous pourrions ensuite nous intéresser à l'orientalisme du XIX^e siècle en tant qu'entreprise académique et économique, pour poursuivre par un rappel de la fureur maoïste des années 1970 – bien illustrée par le séjour en Chine d'un groupe d'intellectuels français, *Tel Quel* (Julia Kristeva, Roland Barthes, etc.), et conclure par les rapports actuels entre l'Orient et l'Occident (en prenant pour exemple les études des principaux sinologues contemporains, François Jullien et Jean François Billeter).

En surfant sur cette synthèse historiographique orientaliste, nous parlerons de la « redécouverte » de quelque chose qui aurait été « perdu » au regard et dans le mode de vie des Occidentaux. Dans le cadre de cette quête d'une « essence » originelle menée auprès des sociétés lointaines et exotiques, marquée par la nostalgie d'une coexistence harmonieuse de l'homme, la nature et l'expérience spirituelle, l'histoire de l'art a parcouru un cheminement intéressant, en navigant entre différents écueils et mirages mythifiants, pour construire un imaginaire qui lui est propre. On peut citer à titre d'exemple toute la mosaïque orientaliste réalisée par l'imaginaire européen à la charnière des XIX^e et XX^e siècles – Eugène Delacroix et ses incursions dans le monde arabe alors qu'il était invité à immortaliser les harems d'Algérie d'un riche marchand marocain en 1832 ; le journal de l'aristocrate Eugène Fromentin en 1852 après son séjour en Algérie, pays dévasté à l'époque par la guerre civile (*Chronique de l'Absent*) ; le séjour en Polynésie de Paul Gauguin durant la dernière décennie du XIX^e siècle, dont il a tiré des scènes idylliques de femmes entourées de paysages voluptueux ; ajoutons également la fascination de Picasso vis-à-vis des masques africains. La mythologie visuelle que l'Europe a construite concernant les confins de son univers, que ce soit le Moyen-Orient, l'Afrique ou l'Océanie, participe d'un même esprit aventureux et d'un intérêt pour l'étrange et l'interdit. Le fait de pouvoir capturer sur le papier ou la toile des mondes idéalisés, nouveaux, purs, plus proches de l'idée qu'on se faisait du paradis originel (mondes luxuriants même s'ils sont considérés comme barbares et proches de la perversion selon les normes de la civilisation occidentale) renferme un riche potentiel pour l'imaginaire des arts et des lettres. C'est « la barbarie comme rajeunissement » ainsi que l'affirmait Gauguin dans le cadre de son combat post-impressionniste.

Bibliographie :

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*.
(Librairie Plon, Paris 1955)

Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*
(Éditions du Seuil, Paris, 1980)



Tamiko Thiel, *Les voyages de Mariko Horo*, 2006, installation interactive, réalité virtuelle, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Mais que ce passerait-il si nous faisons ce même voyage imaginaire en sens inverse ? C'est ce que suggère l'artiste Tamiko Thiel par une installation interactive de réalité virtuelle, *Les voyages de Mariko Horo* (*The Travels of Mariko Horo*, 2006). Quels mythes, vices et vertus pourrions-nous découvrir en pensant l'histoire des découvertes des origines de l'humanité si nous faisons le voyage dans le sens retour, soit d'est en ouest ?

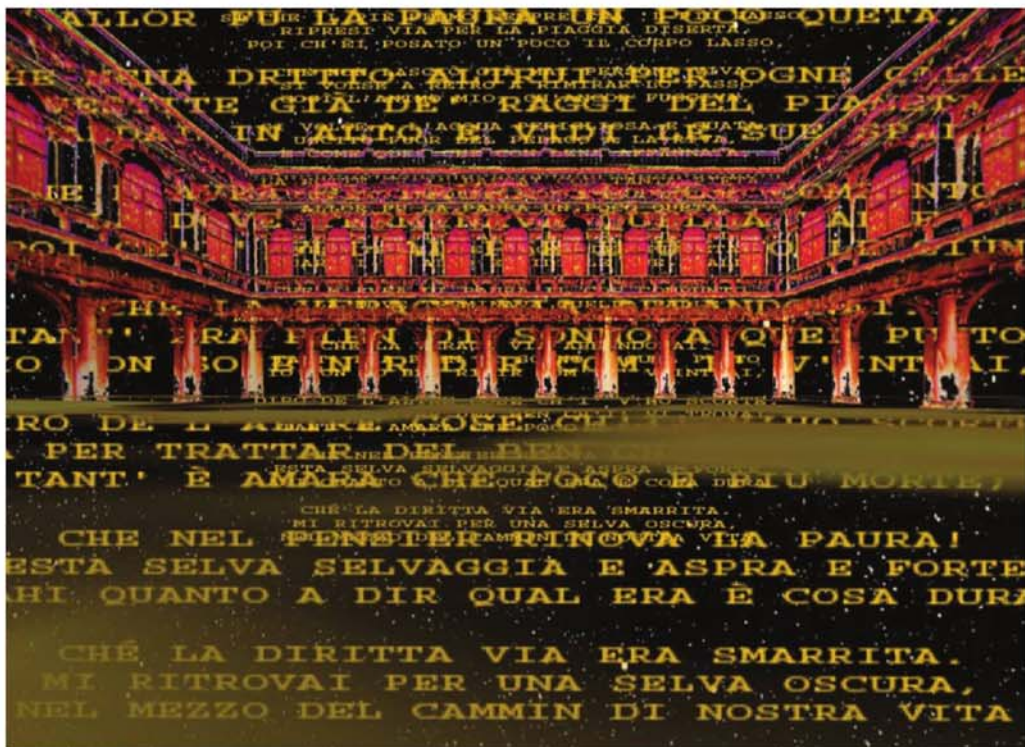
Les voyages de Mariko Horo est une installation qui s'adresse à l'utilisateur en tant que spectateur actif ; celui-ci accompagne le personnage principal, la Mariko Horo du titre – une jeune navigatrice japonaise – à travers un imaginaire dont nous faisons partie. Comme souvent dans les œuvres de Thiel, l'installation conçue et programmée sur Virtual Reality Modeling Language (VRML) est une projection qui occupe un mur entier. Face au mur se trouve une manette/curseur qui permet au spectateur de s'approprier et de personnaliser son voyage. Tout ce que nous savons de Mariko Horo, c'est qu'elle disposait des cartes de Venise, ville natale de Marco Polo, telles qu'elles existaient du vivant du navigateur, soit à la fin du XIII^e siècle. Sur ces cartes, ne figuraient que les constructions en pierre des églises romanes et byzantines, donnant l'impression au profane que les terres étaient autrement inhabitées. Mariko, face à l'inconnu et ne disposant que de ces informations, entame son voyage depuis sa petite maison japonaise sur une sorte de gondole ornée d'une figure de proue composée de deux demi-chevaux qui galopent sur les eaux au gré des mouvements de la manette dans la main du spectateur. Après avoir traversé les océans, Mariko Horo, seule sur son embarcation impossible, découvre de petites îles désertes, celles de Marco Polo, peuplées uniquement d'édifices religieux. La voyageuse qui obéit aux commandes du spectateur, y pénètre pour y découvrir parfois des statues dorées de vierges symbiotiques catholico/hindoues, représentant un mélange des iconographies colonialistes imaginaires. Thiel fait référence à l'imaginaire historique de ces Japonais convertis qui, après l'expulsion des missionnaires jésuites décrétée par l'Empereur, durent dissimuler leur foi nouvellement acquise. Elle fait aussi allusion au syncrétisme religieux que les missionnaires ont accepté, où le culte de la déesse bouddhiste de la miséricorde, Kannon, fusionne avec celui de la Vierge. À d'autres moments, les édifices religieux sont la porte d'entrée au

monde du jugement final. Dans le monde de Mariko Horo, quand cela arrive et que l'âme descend aux enfers, elle peut renaître même si ce n'est que dans un monde marqué par ses actions passées. C'est là l'un des moments visuellement les plus impressionnants de l'œuvre de Thiel qui rejoint ainsi Caillois et son avertissement concernant le passage destructeur de l'ethnologue sur les territoires jusqu'ici épargnés par le préjugé civilisateur.

Concernant son œuvre, Thiel a expliqué que le voyage que choisit chaque spectateur/voyageur se réfère de façon karmique à son destin, et qu'il peut ainsi décider de pénétrer dans l'une des églises où, au lieu de trouver la consolation et la gloire des représentations de la Vierge, il découvrira des scènes terrifiantes inspirées des cercles de l'enfer de la *Divine Comédie* de Dante mêlées à d'autres images terribles de l'histoire du XX^e siècle. Thiel imagine, pour son voyageur invisible, une rencontre tout autant marquée par l'incompréhension, l'improvisation et la déconnexion que celles auxquelles ont donné lieu les expéditions occidentales en Orient. En effet, Mariko peut voyager aussi bien dans l'espace que dans le temps, et donc l'histoire occidentale se mêle à des scènes fantasmagoriques situées sur la place Saint-Marc de Venise, destination finale du voyage de Mariko, partie à la recherche de l'*altérité*, soit, de son point de vue à elle, l'univers imaginaire de la culture occidentale.

Le jeu lancé par Tamiko Thiel concernant l'inversion du cheminement occidental « découvreur » et « civilisateur » apparaît, au vu des conditions d'interrelation proposées au public, comme une stratégie relativement simple et essentiellement ludique. Toutefois, la substance idéologique, historique et culturelle de son œuvre est une synthèse de la condamnation des vices de l'orientalisme exprimée par Saïd, qui a ainsi transformé la perception critique des études et des prétentions de la pensée occidentale au sujet de cet « Orient » aussi mythique que confus.

L'interprétation des schémas plaqués sur ce qui nous est étranger et qui échappe à notre contrôle engendre également le regard de Mariko Horo ; la voyageuse étant née sur une île, le Japon, elle en déduit que l'autre monde est lui aussi constitué d'archipels. Ainsi, Venise est un ensemble d'îles qui correspond aux îles mythiques de



Tamiko Thiel, *Les voyages de Mariko Horo*, 2006, installation interactive, réalité virtuelle, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

l'Ouest telles que dépeintes par la mythologie bouddhistes comme les Îles de Blest. Les espaces vides qui séparent les églises sur les cartes de Marco Polo ne peuvent que lui confirmer qu'elles sont peuplées d'esprits flottants tels que décrits dans certaines sagas japonaises.

Dans les premières pages de *L'Orientalisme*, Saïd cite l'écrivain Benjamin Disraeli : « L'Orient est une carrière » (*El Orientalismo*, Madrid, 1990, p. 23). Ce bref énoncé à caractère définitif résume plusieurs significations de la constitution et de la consommation dans l'imaginaire historique de l'Orient, dans le cadre d'une généralisation dichotomique culturelle (l'Orient opposé mais parfois complémentaire de l'Occident) ; imprécision des limites géographiques ; désignation d'une origine « autre » toujours quelque peu étrangère – pour le meilleur et pour le pire – à l'Occident. L'image de Disraeli concernant l'Orient en tant que carrière intellectuelle aussi bien qu'en tant que course physique permet de mieux comprendre la critique ethnographique de Caillois avec qui nous avons entamé ce voyage. L'affrontement entre les attentes et les ressources dans la construction d'un imaginaire exigé et requis à de nombreux niveaux par le regard passif de la culture du chercheur est évoqué avec désenchantement par Lévi-Strauss en préambule de *Tristes tropiques* (1955) : « C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur ; métier qui consiste, non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir, au terme d'années studieuses, des faits restés inconnus, mais à parcourir un nombre élevé de kilomètres et à rassembler des projections fixes ou animées, de préférence en couleur, grâce à quoi on remplira une salle, plusieurs jours de suite, d'une foule d'auditeurs auxquels des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélations pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilomètres » (*Tristes tropiques*, Plon, 1955, p. 10).

Étant donné que dans l'installation de Thiel le spectateur ne « voit » pas la voyageuse mais qu'il occupe sa place sur l'embarcation, il devient rapidement Mariko Horo et admet sans les remettre en question ses préjugés et ses découvertes imposées en fonction d'une imagerie culturelle préalable et fondatrice. Ce recours fonctionnel – qui n'est inoffensif qu'en apparence – finit par donner à l'œuvre sa fonction critique en établissant clairement les conditions qui conditionnent notre regard en nous faisant passer tout ce qui nous est inconnu à travers des prismes préconçus. Cette « course » vers l'Orient qui selon Disraeli est une carrière n'est pas seulement celle d'une voyageuse fantôme, c'est notre voyage incorporel, notre propre course. Dans cette course, en flottant au fil du temps sur une esquive ornée de chevaux, nous devons remettre en cause nos propres conventions : comment construisons-nous notre imaginaire concernant l'inconnu ? De quoi sont faits les mythes qui peuplent notre regard et notre pensée sur l'*altérité* ? À partir de quoi analysons-nous et définissons-nous l'origine des schémas qui affirment nos propres origines culturelles et quels outils nous reste-t-il encore pour extirper du brouillard qui les entoure les possibilités de comprendre ce que nous ne sommes pas ?

Marcela Quiroz Luna (Mexique, 1974). Historienne de l'art et professeur en études de l'art à l'Université Iberoamericana, elle est aussi critique et commissaire d'exposition indépendante. Elle a publié en 2007 son premier ouvrage de théorie sur la photographie « sténopéique ». Boursière de la Fundación Jumex, elle fait actuellement un doctorat sur la théorie critique au 17, Instituto de Estudios Críticos. Elle vit et travaille à Tijuana depuis 2004.