

Ruser l'image

Emmanuelle Chérel

Certaines réalités quotidiennes assomment, déstabilisent, rendent la vie de tous les jours difficile, nauséabonde voire dangereuse. Il en est ainsi d'un certain nombre d'effets de domination qui organisent notre environnement. En ce qui concerne la France, les analyses des événements sociaux et des débats politiques de la première décennie 2000 montrent que la société a été fortement marquée par des faits et des controverses publiques révélant des relations ambiguës entre le passé impérial et les rapports sociaux contemporains (inégalités sociales, discriminations, racisme.¹ Cet ensemble de circonstances, nommé postcolonialité, ne relève pas du colonialisme à proprement parler mais d'un héritage colonial multiforme inscrit dans la structure sociale, appelé parfois la colonialité du pouvoir et du savoir, qui se manifeste en des situations sociales concrètes et niche dans les représentations et les imaginaires. L'espace de l'art, à sa manière et malgré des initiatives substantielles, n'est pas en dehors de ces réalités.²

En 2012, après plusieurs années de collaboration entre Emmanuelle Chérel et Latifa Laâbissi, notre état d'indignation et l'aspiration à une transformation nous a conduit à concrétiser notre volonté de créer un espace de travail concentré sur la manifestation de ces réalités contraignantes dans le champ de l'art.

Ruser l'image réunit Mathieu Kléyébé Abonnenc, Lotte Arndt, Patrick Bernier, Olive Martin, Latifa Laâbissi et Emmanuelle Chérel autour de préoccupations communes liées à notre présent postcolonial. Un terme débattu au sein de notre groupe car son préfixe est bien souvent appréhendé comme un dépassement des processus coloniaux (or qu'en est-il des néocolonialismes contemporains ?) ou court le risque de réduire les luttes et les réalités actuelles à ce seul passé ce qui pourrait traduire une forme de nostalgie bien pensante, masquer la complexité du présent et les différences de situations à l'échelle monde.³ Nous rassembler, artistes et théoriciennes, déjà impliqués dans la déconstruction de ces représentations, pour appréhender ensemble des questions urgentes (failles du « modèle républicain d'intégration », politiques d'immigration, assignation identitaire, différenciation, montée de l'extrême droite...) nous a semblé essentiel, et ce, sans tomber dans un catastrophisme simplificateur. Il nous paraît important de contribuer à la consolidation de certains questionnements dans le champ artistique en France pour renforcer son ouverture aux enjeux posés par les nouvelles géographies internationales de l'art et aux discussions sur les apports des théories culturelles, postcoloniales et décoloniales.

Plus précisément, nous nous sommes fixés comme objet de réfléchir aux stratégies et tactiques esthétiques qui cherchent à mettre en crise et à transformer les habitus visuels hérités

¹ SMOUTS M.-C. (dir.), *La situation postcoloniale – Les Postcolonial Studies dans le débat français*, Paris, Sciences po., Les presses, 2007.)

² CHEREL E., DUMONT F. (dir.), *Histoire de l'art et postcolonialité en France, Quels enjeux ?*, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

³ Pour une approche de ces questions voir HIDDELSTON J. *Understanding Postcolonialism*, Acumen, 2009.

de l'esclavage, de la colonisation et de leurs suites⁴, de leurs liens avec la modernité et le capitalisme. Les pratiques artistiques qui retiennent notre attention cherchent à rompre avec l'aphasie française (Ann Laura Stoler) vis à vis de son histoire coloniale, sa mélancolie impériale (Paul Gilroy) et sa construction d'une fiction nationale générant des phénomènes d'exclusion. Eloignées d'une aspiration à la réparation historique, elles participent d'une critique de l'identité et des politiques de la représentation, questionnent la réécriture de l'histoire et la narration moderne occidentale en considérant des faits tenus en dehors des récits dominants et en défendant l'autoreprésentation et l'autodéfinition. Elles reviennent sur l'histoire de l'art, des images et de l'œil⁵, sur celle de la danse, des gestes et du corps, jouent de narrations inventives, de spéculations, d'imbroglios entre factualité/fiction, franchissent des frontières esthétiques et disciplinaires, ouvrent des zones de contacts avec des pratiques culturelles, populaires, sociales, politiques. Des stratégies complexes dans un contexte qui oblige à ruser. Loin d'appliquer les théories postcoloniales à des œuvres dont la complexité des effets qu'elles produisent débordent cette perspective, nous cherchons à observer la manière dont ces œuvres génèrent des seuils et des jonctions critiques, des mises en tensions d'éléments divers, opposés, des forces contradictoires, qui invitent à déjouer les assignations, à penser la différence et à dépasser, par prospection, les lieux communs. Tout cela consiste également à prolonger une histoire anticoloniale et anti-impérialiste de l'art et de la danse.

Dès lors, il s'agit de plonger dans les eaux troubles de la représentation, d'identifier les spectres, de rouvrir le temps, de réécrire l'histoire de la modernité en art, d'en montrer les circulations transculturelles, les enchevêtrements, de repérer des stratégies de résistance, de revendiquer des savoirs disqualifiés, masqués, de refuser les brisures et les divisions, de faire monter les impensés et les récits alternatifs, de contribuer à désassujettir les savoirs historiques et de chercher à les rendre libres, c'est à dire capables d'opposition, d'émancipation et de lutte. Nous croyons à l'efficacité des offensives dispersées et discontinues. Affirmer que la colonialité demeure dans les formes de savoir, de pouvoir et dans les imaginaires, signifie que la décolonisation reste inachevée : il est nécessaire de s'y pencher. Rouvrir le temps consiste en outre à réarticuler passé, présent et avenir dans la perspective d'abandonner les prédictions du passé, d'envisager un monde différent, d'annoncer du possible. Comment accomplir ce souhait ? Cela implique d'identifier les représentations héritées, de les affecter, de s'en emparer, de se réapproprier, de casser, d'incorporer, de métaboliser, de relancer, de réinventer, de performer, d'altérer, de fissurer, de déchirer la trame, de rejouer le fixé, de brouiller, de rendre opaque, d'éprouver les limites de l'imagination... Cela repose aussi sur la conviction que l'art peut ouvrir la voie à l'analyse des processus historiques et des mentalités à l'intérieur desquels s'effectuent la formation et la déconstruction des racismes par exemple. Il intègre des expériences douloureuses, renomme, reconstruit et enrichit la mémoire, les perceptions, les émotions, les représentations, en génère de nouvelles outrepassant des imaginaires sociaux étriqués.

Penser ces questions ne consiste ni à créer une nouvelle subdivision au sein de l'art, ni à étudier une thématique, ni à poser un regard anthropologique sur des pratiques considérées comme plus ou moins marginales voire exotiques. Les pièges sont nombreux. Il faut veiller à ne pas reconduire un point de vue occidentalocentré et les effets d'homogénéisation et de domination tout en pensant faire le contraire. A l'inverse, il s'agit de participer à une

⁴ BHABHA K.H., « *The Other Question : Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism* », (1982), in Russell Ferguson, Martha Gever, Thrin T.Minh-ha, Cornel West, *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art/Cambridge, The Mit Press, 1970, p. 71-88.

⁵ Bell hooks, *Black Looks : Race and Representation*, South End Press, 1992.

reconfiguration esthétique et intellectuelle qui prenne en considération les apports de tous avec leurs conséquences. Il s'agit d'engager un dialogue transmoderne critique, épistémiquement divers, c'est à dire qui inclut à la fois la diversité épistémologique, le pluri-versel, terme du théoricien Walter Mignolo, et un processus horizontal de dialogue critique capable de traverser les lignes de divisions nationales et ethnicisées. Penser depuis la France ne veut donc pas dire s'enterrer dans un particularisme étroit, mais refuser un universalisme abstrait et décharné sans occulter le locus épistémique d'énonciation dans la géopolitique et la corpo-politique de la connaissance. Une optique inscrite dans l'héritage d'Aimé Césaire qui défendit la conception d'un universel concret, riche de tout le particulier, approfondissement et coexistence de tous les particuliers. Dans cet espace commun que nous élaborons peu à peu, nous nous appuyons sur le travail ⁶engagé par chacun en inventant des processus de recherche, des projets et des actions pour investir de nouvelles pratiques. Nous commençons par repérer des nœuds, des objets problématiques, que nous débattons librement, en acceptant les hésitations, les bégaiements, traces de troubles et de pensées en cours. Nous échangeons sur des textes, des idées et des œuvres insuffisamment discutés. Des invitations nous permettent d'accueillir d'autres points de vue, d'autres pratiques, et de constituer un réseau pour participer à l'élargissement de la conscience collective et faciliter l'engagement d'autres personnes dans cette voie.

Temps forts

Une première session de travail d'une semaine, consacrée aux notions de *stéréotype*, *néo-stéréotype*, *contre-stéréotype* et *anti-stéréotype*⁷, s'est déployée en janvier 2013 à l'école des Beaux Arts de Nantes (avec Anne Bosse, Franck Freitas, Elisabeth Pasquier, Alejandra Riera, Nicolas Thévenin). Des étudiant.e.s y ont participé. Les soirées étaient ouvertes aux publics. Notre hypothèse était qu'il est nécessaire de reconnaître les stéréotypes et tropes hérités de l'époque coloniale pour les transformer : les méconnaître mène à produire des œuvres qui conduisent à leur réification. Il faut donc chercher dans les archives, engager une archéologie précise des images, connaître leurs structures et leurs usages passés et présents. Les discussions sur les temporalités des images, leurs régimes, leurs statuts (images fétiches, images écran), leurs fonctions, mais aussi sur la circulation spatiale des représentations, des figures et des objets culturels nous ont dirigé vers la question du trauma psychanalytique et culturel engendré par la violence coloniale subie et exercée ou par ses suites. La notion de *race*⁸, élément traumatique issu de la construction moderne, a contribué à ces processus, ses

⁶ CESAIRE A., Lettre de démission adressée au secrétaire général du Parti communiste, 1956.

⁷ Terminologie empruntée à MACE E., « Postcolonialité et francité dans les imaginaires télévisuels » in BANCEL N., BERNAULT F., BLANCHARD P., BOUBEKER A., MBEMBE A., VERGES F., *Ruptures coloniales, Les nouveaux visages de la société française*, ouvrage collectif, Paris, La Découverte, 2010, p. 398-399.

⁸ DORLIN E. (dir.), *Sexe, Race, Classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009, p. 6 : « Sexe » et « race » désignent à la fois de « vieilles » catégories idéologiques (prétendument naturelles), de « nouvelles » catégories d'analyse critique (critiques des dispositifs historiques de domination, tels que sexisme et le racisme) et enfin, des catégories politiques (catégories d'identification, ou plutôt de subjectivation-abjection, de soi et de l'autre). Ces trois sens sont inextricablement liés et rendent le terme de « race », mais aussi celui de « sexe », particulièrement délicat à manier, tant théoriquement que politiquement, complexifiant à outrance toute entreprise critique ».

articulations avec le genre et la classe⁹ sont à investir (*Selfportrait Camouflage* de L. Laâbissi). Certaines œuvres présentées abordaient la question de la répétition des brutalités, des guerres (*Des corps entassés* de M. K. Abonnenc) ou des processus de domination et de discrimination (la convocation des blagues racistes dans *Loredreamsong* de L. Laâbissi, le rôle du spectacle vivant dans la subordination désigné par *Vénus Noire* de A. Kechiche). Parmi les tactiques énoncées : le masque, le camouflage, les processus d'entrevison, l'appropriation du lore et du Blackface, l'oxymore, la distanciation, les ambivalences du jeu (*l'Echiqueté* d'O. Martin et P. Bernier), l'invention d'images rémanentes¹⁰ développant une nouvelle visualité de l'histoire ou la rupture sans équivoque avec les images établies (*Enquête sur le/notre dehors (Valence-le-Haut)* d'A. Riera).

La seconde initiative, en décembre 2013, provoquée par Latifa Laâbissi en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, a été dédiée aux *figures toxiques*, un thème qui tout à la fois faisait suite à certains projets menés au sein de cette institution et qui nous a permis de poursuivre et d'approfondir, avec Isabelle Launay et Sarah Frioux-Salgas, historiennes, les enjeux de notre travail commun. L'expression de « *figures toxiques* » désigne des formes, des images, des corps, des gestes générés par des représentations et des comportements qui produisent des assignations identitaires, des effets nocifs sur les individus car ils reconduisent des inégalités, des processus discriminatoires et des réifications identitaires agissant au sein du corps social et circulant dans le champ de l'art. Mais, ici, cette expression signifie également, un processus de rupture, de transformation, de résistance qui passe par l'utilisation complexe de ces représentations assujettissantes, par leur incarnation, leur déformation, leur torsion, leur défiguration, afin de les retourner, les déconstruire, les désorienter et de désagréger l'enfermement en des subjectivités étroitement policées. La figure toxique est une réaction à la violence éprouvée, elle habite la crise. Elle est un *pharmakon*¹¹ (poison et remède), pour vacciner, puis disséminer afin de changer le contexte d'énonciation par infection, par possession, par ingestion, par cannibalisme, en créant une dynamique ambivalente et des relations insolites rejetant toute binarité. Quelques jours auparavant, l'article « Le Singe et de la Guenon » de Paul B. Préciado¹² analysant les injures raciales proférées à l'encontre de la garde des sceaux Christiane Taubira invitait à de telles tactiques de lutte inscrites dans les luttes queer.

Un dossier du journal des Laboratoires réuni des extraits de contributions à cette session pendant laquelle le corps et les gestes ont fait l'objet d'une attention particulière. Revenant sur l'écriture de l'histoire de la danse moderne, Isabelle Launay entreprend une généalogie des valeurs du sourire et des grimaces à partir des figures contrariées de l'hystérique et de la danseuse nègre. En soirée, les spectacles de Nadia Beugré, Volmir Cordeiro, Latifa Laâbissi ont fait valoir le corps comme site de l'histoire, de la mémoire, comme lieu de la complexité parcouru par le passé, le performant, l'incorporant, le métamorphosant. A travers la circulation de figures, de gestes et l'acte performatif, les corps se jouent en récits et se rendent disponibles à d'autres. Ils sont des espaces de rencontres incongrues, en tensions, dépassant la

⁹ DORLIN E., *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniales de la Nation Française*, Paris, La Découverte, 2006.

¹⁰ ULZ M., « Slavery in Art and Literature » in HÆHNEL B., ULZ M., *Slavery in Art and Literature : Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, Berlin, Frank & Time, 2010, p. 12.

¹¹ Terme énoncé par Bonaventure Ndikung et Elena Agudio.

¹² Libération, 14 novembre 2013.

question du biographique. Présentant leur processus de travail documentaire, Alice Diop et Yolande Zauberman ont exposé, en dialogue, l'importance de la rencontre avec autrui et du désir, avec toutes ses équivoques, comme forces motrices de leurs films, conduisant à leur implication mais également à des résonances profondes avec leurs mondes intérieurs et inconscients. Maxime Cervulle, à partir de son dernier ouvrage *Dans le blanc des yeux*¹³, nous a invité à penser la présence d'un racisme latent dans le milieu de l'art¹⁴ et à renouveler la sociologie du racisme en interrogeant la construction dynamique des identités blanches (*Critical White Studies*). La notion de blanchité permet d'étudier l'impact du racisme sur ceux qui le perpétuent. Des rencontres avec des professionnels et des militantes (Azouz Gharbi, acteur de l'économie sociale et solidaire, et *Place aux femmes*) ont été cruciales. En discutant les politiques publiques et les relations art et militantisme, elles ont permis de réfléchir à la complexité de l'action dans l'espace public et social. La structuration du milieu de l'art et ses impacts sur le travail artistique et intellectuel ont été exposés par les commissaires Bonaventure Ndikung, Elena Agudio et Olivier Marbœuf, ainsi que l'écrivaine Zahia Rahmani et l'historienne de l'art Marie-laure Allain Bonilla. Les artistes et les lieux engagés dans des pratiques contestant les confinements hégémoniques doivent faire face à la convoitise institutionnelle qui tend à les incorporer. Ils sont alors amenés à négocier leurs positionnements au sein de logiques qui désamorcent le trouble et le désordre que les positions critiques véhiculent. Comment jouer notamment avec le contexte du capitalisme mondial et son usage de la culture ?

Conduire un travail collectif sur ces questions permet de casser notre isolement et d'affirmer un engagement renforcé par le groupe. Les objectifs sont nombreux. Chacun trouve ce qui le concerne dans cet espace, pose des postulats, met des matériaux au travail et à la discussion. Dans cette « communauté des interprètes enrichie des différences », il s'agit d'affirmer une réflexion personnelle et collective, de poser des questions et d'écouter, de partager nos connaissances, nos projets et nos points de vue, de les croiser. Cela conduit indubitablement à étayer les arguments, à éclaircir sa propre position, à redoubler de vigilance dans son propre travail. Or cela ne peut se produire qu'au sein d'un espace de confiance ouvert à la divergence et tolérant les cheminements de chacun.

Nous cherchons à affiner nos stratégies et tactiques esthétiques ou théoriques par un travail en collaboration, de critiques et d'autocritiques, de mise en commun de compétences, des pensées, des savoirs et savoir-faire. Pour le moment, cela se tisse principalement par la prise de parole comme pratique. Nous avons, en effet, engagé le développement d'une conversation dans laquelle aucun savoir établi ou figé n'est transmis, aucun discours n'est tenu mais où un texte se cherche, où nous mettons tous en mouvement l'objet à produire, qui passe de main en main pour accomplir l'inscription de la signifiante. Nous avons, à cette étape, opté pour la construction d'un espace dialogique qui s'appuie sur l'action et le performatif. La production du performatif est une pensée qui n'existe qu'en acte, temporairement, dans le jeu et le mouvement de la différence. Ainsi, les participants s'enseignent mutuellement (discussions, lectures, ateliers...). Il s'agit d'apprendre mais au gré des constructions et des élaborations

¹³ CERVULLE M., *Dans le blanc des yeux, diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

¹⁴ Ibid, Le racisme est un fait social qui constitue l'une des nombreuses contraintes conditionnant l'activité interprétative. Il informe « les processus sémiotiques propres à l'expérience des publics, [ce qui] ne revient en aucune façon à dire que les publics produisent des lectures « racistes » mais plutôt que le racisme, en tant que modalité historique, de division du travail, d'assignation symbolique et de discrimination hiérarchisées, se manifeste dans les opérations d'interprétation ».

interprétatives des uns et des autres, d'attester d'un corps multiple, d'expériences et de désirs différents, de réfléchir à la constitution d'un savoir individuel et collectif et de produire un ensemble de réflexions, de questionnements, de projets dont les finalités sont multiples. Nous ne savons pas où nous allons, mais il faut indéniablement expérimenter, agir, créer de la différence et des espaces agonistiques. Autrement dit, nous cherchons à créer les conditions de la transformation, à faire apparaître une forme pour accueillir ce qui vient. L'idée est d'avancer en questionnant et non en prêchant, le projet est un universel concret qui constitue le résultat et jamais le point de départ.

Ce type d'espace commun permet, en outre, d'engager une pratique critique qui efface les distinctions traditionnelles entre l'œuvre d'art et sa production, ou entre la production d'objets d'art et la réflexion. Cela permet de réfléchir à la place de l'artiste et à la place du théoricien qui prennent alors part à l'invention permanente de ce corps collectif et s'inscrivent dans une éthologie non spectaculaire. Ici, l'artiste discute, lit, aborde, par exemple, le problème persistant de la division du travail entre l'artiste et la critique, pose la question de la complexité du geste performatif liée à la pensée. Ce type de dynamique génère, en effet, une pratique nourrie de théories et de pensées critiques qui engage l'artiste dans un diagnostic de la culture, de la société donc dans une pratique artistiquement engagée. Elle décourage toute tentative de placer l'artiste dans son rôle d'acteur inconscient (figure assez commune dans le champ des arts plastiques) et le critique dans celui de lecteur qui fait autorité en diagnostiquant les œuvres comme des symptômes. Le théoricien est confronté à la pensée du faire en œuvre. Nous opérons ainsi un déplacement afin de bouger les certitudes et de nous retourner sur les manières dont chacun travaille : Comment observer ses propres méthodologies de travail ? Dans le monde compétitif de la production artistique, communiquer ses sources et ses méthodologies de travail n'est pas si courant et ni aisé. Certains chantiers sont à préciser. L'idée d'une cellule de crise (expression de Patrick Bernier), capable de réactions rapides, est apparue encore plus évidente du fait de l'actualité (actes racistes, partition de la nation française selon des apparences physiques, rapport exacerbé de classes). S'éloignant de l'idée de l'art considéré comme une activité spécialisée réservée à des individus talentueux, elle nous permettrait de nous engager dans une pratique en relation directe avec la vie quotidienne et les représentations sociales, et de discuter des enjeux politiques du vernaculaire. Elle pourrait ouvrir des débats avec des acteurs sociaux différents et d'autres stratégies, de penser les désaccords, la colère, la crise, les informations utiles, les discours théoriques, de réfléchir à la construction de relations productives engageant des personnes de tous âges et de toutes conditions sociales. Un autre point a également surgi : l'importance de la pédagogie et de l'activisme, deux modèles critiques qui conduisent l'artiste en dehors de la galerie ou de la salle de spectacle, et le théoricien en dehors de ses textes. Comment reposer la question de l'éducation, en considérant qu'apprendre peut se faire à travers un forum ouvert à ceux qui cherchent à collaborer à une analyse pointue des décisions politiques, culturelles, sociales dans leurs liens avec l'art, afin de participer à une alternative dynamique à la situation (commerciale) de la scène de l'art à laquelle les écoles tendent parfois à se soumettre ?

Emmanuelle Chérel