

## Invisible ? La chronique de l'Autre

Olivier Lussac

Numéro 135, printemps 2020

Métamorphoses et fluidités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93835ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lussac, O. (2020). Invisible ? La chronique de l'Autre. *Inter*, (135), 46-53.

**INVISIBLE ?  
LA CHRONIQUE DE L'AUTRE**

**OLIVIER LUSSAC**

## INVISIBLE ?

Une femme se tient nue devant un mur blanc. Progressivement, elle peint son corps, son visage, ses cheveux, de blanc jusqu'au point où elle ne fait plus qu'une avec le fond. *Territorio invisible* de María Adela Díaz (2004) n'est pas un simple geste artistique. Le fait qu'une femme disparaisse progressivement comme chair, comme espace d'inscription, permet d'introduire des observations à propos d'une artiste qui n'a pas de réelle existence. Guatémaltèque, Indienne, féministe, émigrée clandestine aux États-Unis, elle n'avait pas à l'époque d'existence légale. Elle était donc aux yeux de tous « invisible ».

Poursuivons :

*Invisible ?* « Comment expliquer l'ignorance totale des accomplissements des artistes non-européens à l'Occident ? Pourquoi sont-ils invisibles<sup>1</sup> ? » demande Rasheed Araeen. Une réponse théorique empruntant à Hegel serait « parce qu'ils sont nature, pas culture ». Cette part de l'idéologie moderniste de la maîtrise du monde est semblable à l'affirmation des Witoto que tous les autres groupes humains sont le peuple des animaux, et c'est une des dichotomies colonialistes qui change le plus radicalement au moment du tournant postmoderne. Jameson définit le capitalisme tardif – l'âge où le modernisme cède la place au postmodernisme – comme la période où « les derniers vestiges de la nature qui survivaient dans le capitalisme classique, sont enfin éliminés, en particulier le Tiers Monde et l'inconscient »<sup>2</sup>. [...]

En termes hégéliens, quand des membres de cultures non-occidentales commencent à adopter les styles occidentaux, ils cessent d'être nature pour devenir culture. Mais du même coup en devenant pour ainsi dire « éticisés » et plus comme nous, ils ne deviennent pas plus contrôlables mais moins. Leur situation et la nôtre changent toutes deux pour échapper au contrôle. Et la recherche de l'Autre est alors la recherche de la nouveauté de notre propre moi changeant.

*Parler de nous.* « Les cultures des peuples du monde ont besoin d'être continuellement redécouvertes, ont écrit George Marcus et Michael Fischer, puisque ces peuples les réinventent en changeant les circonstances historiques<sup>3</sup>. » Cette phrase semble destinée d'abord aux *autres*, mais elle vaut aussi pour *nous* quand nous cherchons à nous connaître au milieu d'un changement inattendu et imprévisible<sup>4</sup>.

Cette longue citation de Thomas McEvilley, tirée de l'ouvrage intitulé *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, ne nous permettra pas de résoudre ce problème épineux, à savoir la question de l'identité ou, mieux, de la désidentification, et par ce biais d'évoquer la problématique travaillée principalement par Walter D. Mignolo sur le plan philosophique. Notre propos n'est pas ici de faire l'éloge et de l'Autre, et de nous, mais de présenter cette invisible part que l'histoire – de l'art – a souvent rejetée :

La modernité, rappelle Mignolo, qui est le côté visible de l'histoire racontée du point de vue européen, est en même temps la moitié de l'histoire. L'autre moitié cachée est l'histoire de la colonialité. Mais, l'expansion de l'idée de modernité (rédemption, progrès, développement, démocratie, droits, etc.) qui amène la colonialité (expropriation, exploitation, pauvreté, marginalisation et guerres au nom des idéaux de la modernité) engendre la pensée décoloniale, et celle de la décolonialité en tant que volonté de détachement<sup>5</sup>.

Il s'agit selon Mignolo de réaliser une « nouvelle chronique » qui ne partirait pas de celle formulée par les Occidentaux, mais par ceux qui la font, par leur langue, leur culture et leurs arts. Il cite ainsi Guamán Poma de Ayala qui, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, a joué un rôle essentiel dans la formation du terme *détachement*, par nécessité sans doute, pour évoquer l'épistémologie de la frontière, de ce que Mignolo nomme la *border thinking* (pensée de frontière). Cette nouvelle chronique semble révolutionnaire, car elle met en jeu une autre façon de raconter l'histoire, non pas par la voie du conquérant, mais par celle de l'« autochtone ».

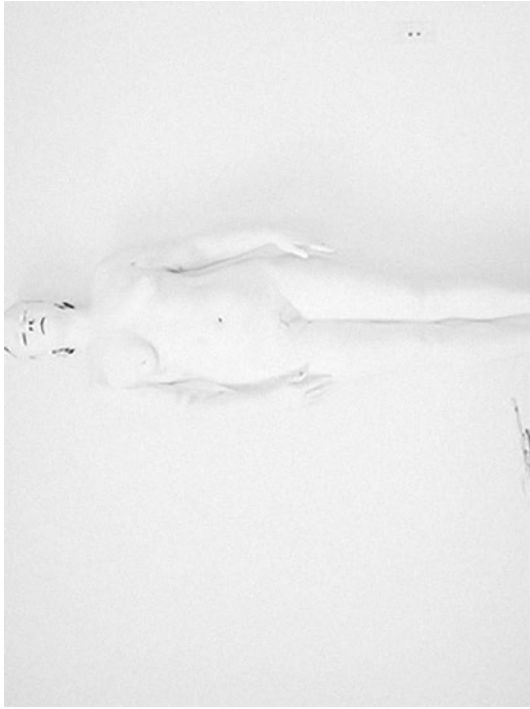
Le détachement dont parle Mignolo ne peut pas être une pensée « monotypique » (Ignacio Ramonet), mais des « épistémologies » de la *frontière* et de l'*extériorité* : « L'extériorité signifie [...] le "dehors" conçu dans le processus même de construction du "dedans", du lieu où l'énonciation impériale demeure<sup>6</sup>. » Se détacher, explique-t-il, c'est aussi « arrêter de se faire des illusions sur la capacité de la raison impériale à engendrer

une raison libératrice». En d'autres termes, le *dehors* – ou, pour reprendre le terme de McEvilley, l'*invisible* – est toujours conçu à partir des règles du *dedans*. Et, afin d'échapper à cette domination, le détachement est, pour Mignolo, une « pensée décoloniale » et une façon de réfléchir sur les « options décoloniales ». Pour penser la décolonialité, il faut revenir à la frontière théorisée par Enrique Dussel et se caractérisant par le terme *analectique*, signifiant étymologiquement « sur (au-dessus de) la dialectique »<sup>7</sup>.

Walter Mignolo évoque cette idée en reprenant la définition que nous trouvons dans l'essai de l'artiste Gloria Anzaldúa intitulé *Borderlands / La Frontera*<sup>8</sup>. Il la nomme la « différence coloniale », telle la cicatrice que porte l'individu en soi, c'est-à-dire l'autre ou l'étranger. Cette dissemblance – cette fracture – coloniale renvoie en effet à l'idée d'extériorité : l'en-dehors, les marges, la frontière, la périphérie, se confrontent à l'en-dedans, l'espace de la civilisation et du progrès, le lieu même qu'imposent à tout le monde occidental la mondialisation et le capitalisme moderne.

La frontière demeure ce lieu non marqué ou ce non-lieu, comme le pense Marc Augé dans son livre *Non-lieux : anthropologie de la sur-modernité* : « Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques<sup>9</sup>. » Nous comprenons dès lors parfaitement que la frontière n'est ni unitaire, ni concordante, ni incontestable. Elle flotte, sans évidence, au gré des individus qui passent le pont... La frontière divise. Elle ouvre à l'exil. Elle marque les dangers de l'hybridité et de la transmission, de la contamination avec et par l'autre, dont il faut s'écarter.

Aussi Gloria Anzaldúa s'explique-t-elle : « Pour survivre à la Frontière, tu dois vivre *sans frontière*, être un croisement de chemins<sup>10</sup>. » C'est ce qu'elle appelle les *border identities* (identités de frontière), terme proche au fond du *border thinking* de Mignolo. Comme le souligne Carolina Meloni qui a commenté les créations d'Anzaldúa, « [c]'est pour cela que la pensée frontalière apparaît comme une stratégie de décolonisation, qui produit un revirement épistémique, ainsi que la conceptualisation d'une pensée autre »<sup>11</sup>.





## PREMIER EXEMPLE

Dans *Borderline* (2005), María Adela Díaz dénonce les méfaits de l'immigration. Son art exprime l'essence des femmes, son objectif est de séduire la nature à l'intérieur d'un contexte quotidien. Elle tente de ramener l'observateur à une part de son propre travail. À travers différents procédés, telles l'installation et la performance vidéo, Díaz utilise son corps comme moyen d'expression pour transmettre ses contestations concernant les déceptions politiques, les sociétés patriarcales et les philosophies discriminantes. Cette vidéo, qui dure 3 minutes 34 secondes, vilipende les politiques migratoires des États-Unis et la situation précaire du migrant sans papiers. Selon Díaz, elle peut aussi être interprétée comme un rituel cathartique des blessures de son propre exil, s'étant elle-même enfermée dans un conteneur lâché en pleine mer durant 45 minutes. Elle a nommé cette performance spécifiquement *Borderline* pour évoquer le territoire de l'errance, lorsque l'expérience de la clandestinité est faite.

*Borderline* a affaire à la discrimination, aux perturbations et à l'instabilité. Ce que Díaz utilise dans cette performance reflète les conditions émotionnelles et les sensations d'exister dans un pays qui a constamment dominé et diminué ses propres minorités. *Borderline* est le résultat de son immigration aux États-Unis, lorsqu'en 2005, son statut légal devait se définir. L'artiste a donc pris le risque de perdre la vie en faisant cette œuvre. Pour elle, « [l]e prix que les gens ont à payer pour vivre aux États-Unis est cher. Pour vivre dans un pays instable qui est n'importe où intolérable. Les droits de l'homme ne jouent pas réellement en notre faveur »<sup>12</sup>.

« Aucun endroit au monde, écrit Véronique Tadjo, ne peut jurer d'être épargné. Peut-être pas avec la même violence, mais sans doute avec le même mépris. Et pourtant ici ou là-bas, c'est bien cet Autre qui fait ma force et ma richesse »<sup>13</sup>. En tout cas, c'est ce que, possiblement, reflète cet exemple. Pour un habitant d'Afrique, des Antilles, d'Amérique du Sud, d'Asie, etc., la frontière et la colonialité sont constamment visibles. Au fond, c'est ce que peut expliquer Gloria Anzaldúa.

*Borderland / La Frontera* d'Anzaldúa est le titre d'un essai récent, écrit en 1987. Il offre d'emblée l'explication pour saisir le concept de frontière – mais aussi de décolonialité. Il permet de franchir tout autant les limites géographiques que celles linguistiques, culturelles ou identitaires. La frontière est, selon Carolina Meloni, une « allégorie du manque d'identité »<sup>14</sup>, allégorie qui renvoie peut-être à l'invisibilité. C'est le lieu de passage, un espace de transit. Anzaldúa décrit en effet sa propre identité comme un métissage, un carrefour entre des cultures qui ne la reconnaissent pas totalement : elle est située entre les frontières, dans un *in-between*, dans cet espace liminal. Géographiquement, elle décrit celui entre les États-Unis et le Mexique, mais elle possède des frontières enracinées plus profondément en elle, comme les carrefours identitaires, linguistiques, épistémologiques et sexuelles – elle est lesbienne.

Ni complètement États-Unienne ni absolument Mexicaine, elle navigue entre les deux cultures, comme l'artiste Guillermo Gómez-Penã, pour lequel l'espagnol et l'anglais sont les deux langues du colonisateur. Ces deux artistes prétendent à une culture hybride, entre-deux, hétérogène. Comme l'explique Meloni, « Anzaldúa se définit comme une *âme entre deux mondes*, elle se trouve toujours dans un non-lieu, elle est hors-propos, entre deux cultures de colonisateurs »<sup>15</sup>. Elle-même découvre qu'elle est une sorte de pont : « Je suis un pont balancé par le vent »<sup>16</sup>. Le pont est en effet une métaphore à l'image du croisement, de l'intersection et de l'union des cultures. Cette artiste est une « traversée », dit-elle, qui habite la frontière.

Vivre précisément la frontière, c'est vivre dans les marges, pas seulement géographiques, mais dans un monde de violence et de marginalisation : « La frontière entre les États-Unis et le Mexique est une *blessure ouverte* contre laquelle le Tiers Monde se heurte et se déchire »<sup>17</sup>. Cette lésion est à l'image de toutes les zones qui séparent le Nord du Sud, une plaie béante qui traverse le corps et l'esprit. Pourtant, pour Anzaldúa, la frontière devient paradoxalement cet espace de l'identité, le « lieu » où va surgir une conscience renouvelée.

S'il s'agit de vivre dans un espace entre deux cultures, ni dans l'une ni dans l'autre, il s'agit aussi de réfléchir au concept élaboré par Homi Bhabha, le « tiers-espace », à partir de la métaphore de l'escalier. Bhabha échafaude l'idée d'une relation active qui dépasserait ce qu'il nomme « les polarisations du local et du global, du centre et de la périphérie »<sup>18</sup> et qui édifierait la notion d'identité – laquelle ne peut « s'articuler qu'à travers et à côté d'une communauté de différence »<sup>19</sup>.

Il nomme cette dynamique, au-delà de tout clivage, les « terrains d'élaboration des stratégies du soi ». Ces espaces, où se construisent les positions de l'individu, émergent dans les moments où changent les modalités d'assemblage de binômes sur lesquels la personne se définit résistante ou réductible à toutes formes d'assimilation : altérité/identité, passé/présent, intérieur/extérieur, inclusion/exclusion, masculin/féminin, noir/blanc et même relation de soi à l'autre... Bhabha explique :

L'abandon de singularités de "classe" ou de "genre" [...] a entraîné une prise de conscience des positions du sujet – race, genre, orientation sexuelle – qui hantent toute affirmation d'identité dans le monde moderne. Ce qui est innovant [...], c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou sur les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi<sup>20</sup>.

Il évoque alors l'idée que l'engagement culturel ne peut être produit que sur un mode performatif, dans lequel « l'articulation sociale de la différence est une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales ». Pour faire comprendre ce mécanisme, il se réfère à l'artiste Renée Green qui utilise la métaphore de la cage d'escalier, qui serait devenue un lieu d'échange, d'interaction entre le haut et le bas, entre « la négritude et la blanchitude » par exemple, c'est-à-dire, comme le précise Green, un « espace liminal »<sup>21</sup>, déplaçant la logique d'opposition en une sorte de dialectique et de réflexivité, et habitant, comme les artistes *passeurs de frontière*, « la frange d'une réalité entre-deux »<sup>22</sup>.

Bhabha analyse donc cet interstice, nommant celui-ci le tiers-espace, dans lequel le sens et les symboles culturels et identitaires n'ont pas de fixité, « un espace culturel hybride qui se forme de façon contingente, disjonctive, dans l'inscription de signes de mémoire et de sites d'action politique »<sup>23</sup>, c'est-à-dire flottant, absolument fluide. Le tiers-espace est *liminoïde*, passant d'une structure fixe à une évolution processuelle ou d'une logique de systèmes culturels et sociaux à une dialectique de mobilité socioculturelle. Le tiers-espace conçu ainsi est un espace de permutation ou d'intervention, par lequel l'achoppement se maintient pourtant au niveau des limites de domination et de violence.

La décolonialité s'avère dès lors un concept formateur, s'il est possible de dépasser cette dichotomie.



## DEUXIÈME EXEMPLE

Nathalie Mba Bikoro est une artiste franco-gabonaise vivant en Allemagne, dont le travail repose sur une critique de la religion chrétienne et de l'esprit colonial, pour laquelle elle consacre la grande partie et de son œuvre plastique, par le jeu performatif, et de ses propres essais théoriques. Dans la pièce intitulée (*N)on Identity (Reflections on Slavery)*<sup>24</sup>, Nathalie Mba Bikoro et Wagner Campos Rossi se prêtent à une évocation de l'esclavage sous couvert de plusieurs symboles simultanés. Rappelons que *reflection* signifie à la fois « réflexion » et « reflet ».

Une voix *off* féminine déroule une sorte de litanie, et un diaporama présente des photos d'esclaves ou des annonces de marché de vente d'esclaves (*Public Sale of Negroes by Richard Clagett*). L'ensemble accompagne les actions. À droite, de dos et nu, assis sur un banc, Wagner Campos Rossi se fait tatouer une marque au bas à droite du dos, tandis que Nathalie Mba Bikoro, de face et à demi nue, lave, à gauche, des linges blancs dans deux baquets. Impossible de savoir si l'eau est teintée de rouge ou si c'est l'effet des projecteurs. Toutefois, une fois les linges essorés, ceux-ci ressortent colorés. À la moitié de la pièce, les artistes échangent les rôles. Campos Rossi, dont le pénis est peu à peu recouvert de feuilles d'or, prend les draps pour se couvrir le corps et la tête tandis que Mba Bikoro, de dos, se laisse tatouer une marque dans le bas gauche du dos. L'opération close, les deux artistes se rejoignent sur le banc. Mba Bikoro a le visage couvert de feuilles d'or, sans doute pour rappeler que tout être vaut de l'or, même l'Autre, sans toutefois oublier que les forçats marqués comme des bestiaux, humiliés, toujours invisibles, ont été également spoliés de leur corps, de leur vie, de leur terre.

Finalement, pour ne pas seulement rester devant un concept inopérant, il faudrait diminuer, voire effacer les cinq dominations de la colonialité qui perdurent jusqu'à aujourd'hui :

- privatisation des biens (terre) ;
- contrôle de (et par) l'autorité ;
- contrôle de la nature ;
- contrôle du genre et de la sexualité ;
- surtout, contrôle (et même déni) de la subjectivité.

Il reste beaucoup à dire sur ce sujet qui mérite d'amples développements sur les plans économiques, sociétaux ou politiques – mais ce n'est pas ici notre propos, qui est purement artistique, abordant quelques enjeux de la performance. Ce que soulignent et Walter Mignolo, et Gloria Anzaldúa est la frontière comme lieu de conscience « subalterne », c'est-à-dire l'espace d'un revirement décolonial. Comment celle-ci détermine-t-elle ce retournement ? Par « une nouvelle conscience métisse, une conscience de femme. C'est une conscience "frontalière" »<sup>25</sup>.

Proche des théories anthropologiques de Jean-Loup Amselle et de Serge Gruzinski, la pensée d'Anzaldúa repose néanmoins sur la pensée d'une femme métisse, et son analyse n'a aucune visée anthropologique. Aussi, indique-t-elle, « [n]ous ne devons pas seulement affirmer nos besoins à titre individuel, mais aussi en tant qu'entité raciale. Voilà ce que nous devons dire aux Blancs : il est important que vous acceptiez notre différence, que vous reconnaissiez que vous nous avez rejetés et niés »<sup>26</sup>. La colonialité – au fond, tout principe de domination – se fait du haut vers le bas. Mais le renversement de la décolonialité – donc du bas vers le haut ou la perspective du local au global – est à l'image de la métaphore de Renée Green.

Si la colonialité a rendu presque caduque toute conduite d'émancipation en étouffant et en réprimant les subjectivités, la décolonialité rend possible un autre horizon et permet de laisser la parole à ce qu'Enrique Dussel appelle une philosophie de la libération. Il opère un élargissement du questionnement concernant les victimes de la domination, de l'immigration (avec María Adela Díaz), de la race, de la dénonciation de la domination coloniale et de la décolonialité (avec Nathalie Mba Bikoro). Il est dès lors possible d'interroger tout ce qui constitue la cible de l'opprimé, de l'être « à la frontière », c'est-à-dire sans réelle reconnaissance ; un être en somme invisible et choséifié, devant un implacable mur blanc.

- 1 Racheed Araeen, « Our Bauhaus Others' Mudhouse », *Third Text, Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n° 6, printemps 1989, p. 12-13, cité dans Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Y. Michaud (trad.), Jacqueline Chambon, 1999, p. 89.
- 2 Frederic Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmoderne Culture*, Bay Press, 1983, p. 207, cité dans T. McEvilley, *op. cit.*, p. 90.
- 3 George Fischer et Michael Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in Human Sciences*, The University of Chicago Press, 1986, p. 24, cité dans T. McEvilley, *op. cit.*, p. 90-91.
- 4 T. McEvilley, *op. cit.*, p. 89-91; éd. orig. *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*, McPherson, 1992, 174 p.
- 5 Walter D. Mignolo, *La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 62.
- 6 *Ibid.*, p. 68.
- 7 Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, cité dans *ibid.*, p. 119.
- 8 Cf. *id.*, *Historias locales/diseño globales*, Akal, 2003, cité dans Carolina Meloni, « Corps/texte/genre : Gloria Anzaldúa et l'écriture organique », *Lectures du genre*, n° 9, p. 124-135, (p. 124 et 127).
- 9 Marc Augé, *Non-lieu : anthropologie de la surmodernité*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 69.
- 10 Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, 2007 (1987), p. 84.
- 11 C. Meloni, *art. cit.*, p. 127.
- 12 María Adela Díaz, citée dans *Elles @CentrePompidou* [exposition], Centre Pompidou, 2009-2011, [www.elles.centrepompidou.fr/blog/?p=235](http://www.elles.centrepompidou.fr/blog/?p=235).
- 13 Véronique Tadjó, « Cet Autre. Images du corps criblé de balles », *Ravages*, n° 5, été 2011, p. 152.
- 14 C. Meloni, *art. cit.*, p. 124.
- 15 L'italique est de nous. *Ibid.*, p. 125.
- 16 G. Anzaldúa, *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, ISM Press, 1988, cité dans C. Meloni, *art. cit.*, p. 126.
- 17 L'italique est de nous. *Id.*, *Borderlands / La Frontera*, *op. cit.*, p. 84.
- 18 Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, Payot, 2007 (1994), p. 21.
- 19 *Ibid.*, p. 22.
- 20 *Ibid.*, p. 30.
- 21 *Ibid.*, p. 33.
- 22 *Ibid.*, p. 47.
- 23 *Ibid.*, p. 39.
- 24 Belo Horizonte, Brésil, 2011.
- 25 G. Anzaldúa, citée dans Walter D. Mignolo, *op. cit.*, p. 133.
- 26 *Ibid.*, p. 135.

p. 50

María Adela Díaz, *Territorio invisible*, 2004.  
Photos : courtoisie de l'artiste.