

## Appropriations culturelles et cercles d'empathie. Le contrecolonialisme moral et ses dérapages

Michaël La Chance

Number 126, Spring 2017

Risques et dérapages 1/2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85529ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2017). Appropriations culturelles et cercles d'empathie. Le contrecolonialisme moral et ses dérapages. *Inter*, (126), 4–10.



> Gregg Deal, *Ethnographic Zoo*, Denver, 2015.

# APPROPRIATIONS CULTURELLES ET CERCLES D'EMPATHIE LE CONTRECOLONIALISME MORAL ET SES DÉRAPAGES

► MICHAËL LA CHANCE

*Vous vous entendez à beugler et, avec votre cendre, à faire obscurité ! [...] Ne gravite le monde autour de ceux qui inventent des vacarmes nouveaux mais bien autour de ceux qui inventent des valeurs nouvelles<sup>1</sup>. Friedrich Nietzsche*

Nous assistons à un désaveu des élites culturelles. Est-ce un effet prévisible de la démocratie lorsque l'opinion de chacun vaut autant que l'opinion de n'importe qui, lorsque la voix d'individus privés d'éducation et soumis au bombardement médiatique vaut autant, sinon davantage, que la voix des intellectuels suspects d'élitisme ? Est-ce un effet de la montée d'un conservatisme qui se méfie de la notoriété des intellectuels et de la culture comme porte-voix de la contestation ? Sont remis en question tous les acteurs de la culture, professeurs et écrivains, artistes et journalistes, etc.

Outre ce désaveu, il faut tenir compte du dérapage d'une certaine élite culturelle lorsque celle-ci s'est refermée sur elle-même. Nous avons assisté ces dernières décennies à la promotion par l'élite d'un idéal de société parfaite. Cette élite, ayant l'ouverture d'esprit de concevoir et de policer la société parfaite, est l'héritière de grands principes de civilisation et s'efforce de donner l'exemple. Cependant, cette promotion d'un idéal de société est mal perçue : elle se voit reprocher de ne pas donner l'heure juste sur les crises planétaires, de surestimer les ressources financières des États et de la planète, de ne pas mener les combats contre le système technoéconomique. L'élite culturelle serait trop occupée à défendre sa légitimité de classe et à se constituer en modèle d'ordre politiquement correct, en citadelle de la perfection morale, pour s'intéresser au sort des travailleurs et des petites gens, pour interroger le coût planétaire de notre mode de vie. Elle s'est donné pour tâche de donner des leçons au petit peuple, d'éduquer le public sur les valeurs d'une société cosmopolite. Cependant, dans cette démarche pour purger le monde de ses traits honteux, le sexisme et le racisme en premier lieu, certains membres s'en prennent aux représentations et non aux réalités socioéconomiques. Certes, il est primordial de changer les mentalités en ce qui concerne les femmes, les races, les religions, les homosexuels, les transgenres, etc., afin de construire un monde plus tolérant, mais cette élite s'acharne sur les individus, dont le pouvoir de changer la société est limité, et non pas sur les structures. Elle occulte ainsi le fait qu'elle n'aurait plus de pouvoir sur le réel : ce sont les banques et les *corporations*, ainsi que les médias qu'elles contrôlent, qui mènent le jeu.

Le malentendu s'installe, les efforts d'une élite pour ériger une société parfaite sont perçus comme une volonté de se créer une image bien-pensante, de dresser une façade humaniste. Les intellectuels œuvrent avec des perceptions et des idées, ce qui les conduit à croire que la société est composée de représentations. Ils font l'erreur de croire que le monde est structuré par des discours. C'est l'aporie de notre logocentrisme, lorsque nous présupposons que les repré-

sentations précèdent l'action, que la société est le produit de l'intelligence de l'homme et qu'il suffit de changer les représentations pour changer le monde. Pourtant, notre société n'est pas tant le produit de notre perception des choses que l'expression d'une machinerie économique et financière qui subvertit les institutions politiques : elle est cette machine. Pour des raisons qu'il faudrait analyser de façon approfondie, le milieu culturel a voulu se distancer du secteur économique pour affirmer son autonomie, pour revendiquer le pouvoir de ses outils symboliques et pour revendiquer une transcendance, alors qu'il serait la première incarnation de la société idéale, une nouvelle Église pour préserver ce qui reste de décence et de moralité dans le monde. Mais pendant ce temps, on ne défend plus les emplois et les ressources, on n'attaque pas de plein front la mondialisation néolibérale. Cette élite tient boutique dans les institutions culturelles ; elle proclame une nécessité de l'art, mais fait la promotion d'un art qui a perdu toute dimension critique, qui ne serait ni insurrection du cœur ni aventure spirituelle. Elle prétend tenir le flambeau d'un idéal d'humanité, mais n'a pas la crédibilité requise pour maintenir son statut souverain devant les idéologies sectaires ou encore devant les grandes compagnies qui exigent leurs profits.

Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon, déclare : « La culture ne pouvait être qu'au cœur de la réflexion sociétale. Si je regarde ces dernières années, je trouve autour de moi des stratégies de boutiquiers, une course à la mode<sup>2</sup>. » Une élite voudrait nous dicter quelles sont les émotions justes, mais elle n'interroge pas la condition humaine ; elle pratique une culture de l'indignation qui relègue au second plan la délocalisation des emplois, le chômage, la dette étudiante, les emprunts de l'État auprès des banques privées, les marchands d'armes, les fonds de retraite investis dans les hydrocarbures, les paradis fiscaux. Le milieu culturel se place dans une situation d'autosurveillance où le moindre mot, dans une phrase de travers, offre à des milliers d'entre nous, en déprise du réel, l'occasion de justifier notre rôle de gardien du sens et des valeurs.

Pourquoi tant d'empressement à se déclarer irréprochable ? D'où vient cette exacerbation ? Il semble que l'élite culturelle s'efforce d'exorciser une culpabilité qui lui vient de son passé colonialiste ; la culpabilité, aussi, d'être complice par son silence opportun de la course au profit de l'Occident capitaliste. Dans un monde qui ne fait plus de sens tant sont criantes les injustices et les inégalités, chacun se veut un pourfendeur de l'absurde, un expert à dénouer ce qui fait sens de ce qui n'en fait pas. Agitation hystérique et vigilance guerrière. Vous tenez le discours de l'émancipation moderne car, en tant que membre de l'élite, vous devez pleine allégeance à un humanisme progressiste qui ne vous coûte rien, mais, surtout, vous avez conscience de la fragilité du train de vie dont vous bénéficiez.

Certes, l'égalité des sexes et l'accueil des personnes déplacées en situation de détresse, pour ne nommer que ceux-là, sont des problèmes

par rapport auxquels il faut agir dans l'urgence. Mais est-ce agir que de réclamer la victoire du bien par dessus le mal, comme le font de nombreuses personnalités de l'élite ? Chacun fait connaître son indignation morale tout en restant derrière son clavier. Le temps de réaction de l'intellectuel est fulgurant, il a tôt fait de monter à sa tribune pour faire connaître son dégoût ; le dérapage est instantané, comme l'indique la loi de Godwin. L'indignation constitue un levier important pour corriger les injustices, mais parfois il s'agit de fausses indignations, utilisées pour affirmer sa supériorité morale, pour affirmer son appartenance à l'élite.

### TENIR L'ART POUR ACQUIS

Il est très noble d'attribuer à la culture, à ses acteurs et à ses institutions la responsabilité d'éduquer les mentalités et, finalement, de façonner le corps social. Mais notre élite tend à surestimer l'importance de la culture dans nos sociétés technoéconomiques. Il y a une naïveté de l'élite cultivée qui croit que la place et l'importance de l'art et de la littérature sont des choses acquises, que la création artistique est le flambeau éternel de la société. En fait, les artistes le savent trop bien, la démonstration de l'importance des œuvres doit toujours être renouvelée. Nos défis artistiques sont plus grands que jamais, car c'est la profondeur des œuvres mais aussi les réflexions qu'elles suscitent qui, d'une génération à l'autre, légitiment la place de l'art dans la société.

Il est regrettable que les personnes les mieux outillées pour donner forme à des contenus disparates, pour exprimer les différences et les similitudes, soient devenues des censeurs. L'élite culturelle a renoncé à sa mission de donner forme à l'expérience humaine, ses membres éminents se percevant comme les guides éclairés qui sauront acheminer le genre humain vers une société parfaite. Elle s'improvise désormais censeur et maître à penser, avec d'autant d'empressement qu'elle sent que son statut symbolique s'effrite.

Il en résulte un rétrécissement des espaces où les différents points de vue peuvent se confronter, où les tenants d'opinions dissidentes et contradictoires peuvent se côtoyer. Peut-on discuter de sujets tels que la crise de la démocratie et de la société postdémocratique, le contrôle des institutions politiques par la finance et les lobbys, l'hypocrisie des États qui vendent des armes et envoient des convois humanitaires ? Les forums Internet, les réseaux sociaux, la twittosphère, ne semblent pas les meilleurs endroits pour accueillir ces discussions, qui dérapent rapidement vers l'insulte et la condescendance. Les tribunes intellectuelles ne valent pas beaucoup mieux : une divergence d'opinions fait de vous un « adversaire immoral », ce qui est un nom plus savant pour dire « fasciste », « raciste » et « populiste ».

Tout se passe comme s'il n'y avait qu'une position acceptable dans la pensée et le ressenti. Le moindre écart ne manquerait pas de ranimer les démons de l'histoire. Il n'y a plus de degrés dans l'ignominie : une faute de goût, disons, dans le registre de l'appropriation culturelle, fait de vous un complice du massacre de peuples entiers. Une image qui évoque de loin une souffrance ne manque pas d'être reçue comme si elle convoquait l'intégralité du trauma. Il semble que les membres de l'élite culturelle et de la classe dirigeante partagent une même culpabilité, parce qu'ils seraient d'anciens esclavagistes, ce qui expliquerait la riposte instantanée, le besoin de tenir la maison en ordre, la surenchère de l'altruisme. Ces nouveaux humanistes ont pris le rythme des *tweets* et des *likes*. Ils ne prennent pas le temps de convaincre, car ils trouvent plus expédient de rendre honteux : par ce que vous dites, vous vous révélez inhumains ; et moi, par ce que je ne dis pas, je serais en effet plus humain, d'autant que vous ne l'êtes. Crise du sens, crise d'humanité, la dissidence est placée dans un pilori moral. Elle cherche à maintenir un espace de la rencontre, à créer des formes pour recevoir l'altérité, à dessiner des contours pour exprimer les différences – mais, pendant ce temps, l'élite érige une cité culturelle où les justes pour-

ront se retrancher pour se mettre à l'abri du monstrueux qui se révèle dans l'humain. L'artiste avait entrepris de renouveler le langage de sa discipline, mais il a bientôt pris son matériau dans les sciences sociales, adhérant à des causes qui échappent à toute critique ou encore dont le jugement est ficelé dans un écheveau de bons sentiments<sup>3</sup>. Ainsi, une partie de l'art a cessé de prendre des risques, se donnant un squelette moral à toute épreuve dans son combat vertueux contre les préjugés ; cette partie de l'art est en constant dérapage. Un exemple de ce dérapage : il est certes important que je prenne conscience que certains sont moins privilégiés que je ne le suis, ce qui devient une obligation pour moi d'éprouver la honte de ne pas avoir expérimenté les mêmes difficultés, d'accepter dorénavant une censure qui devrait réduire cet avantage qui est le mien.

En 1793, les révolutionnaires les plus fervents craignaient d'être dénoncés à leur tour : le régime de la Terreur faisait en sorte qu'un mot, une pièce de vêtement, même un regard (échangé avec des individus entachés par le soupçon), pouvaient laisser douter de votre véritable allégeance patriotique. C'était tout ou rien. La terreur révolutionnaire s'est perpétuée sous une nouvelle forme : on a remplacé la notion de classe par celle de race ; on a remplacé l'activiste et son allégeance à une idéologie d'émancipation par la victime et un jeu de comparaison des misères. Vos revendications seront toujours disqualifiées. Le Mal est devenu le nouvel absolu, comme le signalait le philosophe Marcel Conche, et les victimes absolues capturent désormais le compas moral, affolent celui-ci. Le syndrome post-traumatique de l'Occident devient le cadre d'une tentative de reconstruction du sacré, dès lors qu'on a entrevu que « tout était possible ».

En 2017, on subit également une terreur du tout au rien. On a un déficit d'espaces de rencontre où différents points de vue, interrogations, inquiétudes et espoirs pourraient se côtoyer. Toutes les vues exprimées sont récupérées par les extrêmes : ou bien vous préconisez la soumission à tous les particularismes religieux, la dette infinie envers les victimes d'un passé colonial, ou bien vous préconisez la fermeture des frontières, le retrait des engagements internationaux, l'abolition des services sociaux, le musellement de la presse, etc. Quelles que soient vos convictions, et surtout vos interrogations, vous êtes invités à rejoindre un extrême ou l'autre : l'oscillation est violente et ne tolère pas de position intermédiaire. Tout attachement au territoire, à la langue, à l'histoire, aux traditions ou à la protection des ressources et de l'équilibre socioéconomique serait immoral et conduirait tout droit à répéter les tragédies du XX<sup>e</sup> siècle. Les politiciens ne sont pas interviewés sur leurs programmes économiques : on veut sonder leurs politiques identitaires. Les livres ne sont pas évalués pour leurs qualités littéraires, mais en fonction de l'image de la société qu'ils projettent. Les artistes sont discutés en fonction des allégories sociales qu'ils abordent dans leur travail et non pas en fonction du travail lui-même. L'accélération médiatique produit de l'instantané moral, elle n'hésite pas à monter une phrase en épingle pour susciter l'indignation ou l'adhésion satisfaite. C'est une forme de profilage où l'on transforme les dissidents en épouvantails, de nouvelles cibles dans une guerre que l'humanité se livre contre elle-même.

La course médiatique est avantageuse pour les politiciens lorsque ceux-ci abordent des sujets qui provoquent le débat – même si ces sujets ne font plus partie du débat public immédiat, par exemple la question de l'avortement réanimée pour l'utiliser en *wedge politics* – parce qu'ils savent que ces sujets vont créer des polarisations de l'opinion publique, que les marges opiniâtres vont se mobiliser pour aller voter. C'est le genre de risque que sont prêts à encourir les artistes et les responsables d'institutions culturelles alors qu'ils s'emploient à policer les perceptions et les croyances en ayant l'air de favoriser leur expression. Le milieu artistique, depuis qu'il s'est autorisé à donner des leçons, est déjà entré dans l'ère postvérité<sup>4</sup>. Aujourd'hui il n'est pas rare que

des artistes se définissent comme des redresseurs de perceptions : ils donnent des leçons, ils pratiquent le *shaming*, ils exhibent la position haute de l'indignation. Ainsi, à la RiAP 2016, l'artiste péruvien Frido Martín proposait une action collective avec des membres du public, parmi lesquels il évoluait avec un costume de superhéros énigmatique, pendant qu'une projection vidéo sur un mur rappelait que le gouvernement canadien identifiait les Inuits avec des médailles à numéro<sup>5</sup>. On ne pose pas la question du déroulement de la performance, le sujet évoqué devient la seule considération. Réciproquement, les artistes canadiens vont en Argentine ou au Chili pour faire des performances avec des allégories qui mettent en cause les dictatures militaires, des artistes français vont se produire chez les Américains pour leur faire honte sur le traitement réservé aux Premières Nations, etc. L'artiste du XXI<sup>e</sup> siècle serait un justicier nomade qui divulgue à la face du monde un passé colonial, des violences répressives ou des aberrations bureaucratiques. Le fauteur de troubles s'est transformé en un justicier culturel, fer de lance d'un contrecolonialisme qui est devenu un colonialisme éthico-intellectuel. Georges Dumézil, dans ses entretiens avec Didier Eribon, avait prévu ce moment où l'intellectuel serait jugé non pas en fonction de son travail de longue haleine, mais selon l'exhibition de sa bonne conscience dans les médias<sup>6</sup>.

### UN CAS DE DÉRAPAGE : UNE FAUSSE COIFFE DE PLUMES SIOUX

Le 8 janvier 2017, au MoMA PS1, l'artiste française Latifa Laâbissi entreprend de dénoncer le colonialisme américain en se présentant sur scène nue avec une coiffe de chef sioux. Cela fait plusieurs années qu'elle rejoue *Self Portrait Camouflage*, et l'occasion lui est donnée de donner ce spectacle en sol américain. À l'automne 2016, Rosy Simas, une danseuse sénéca résidente de New York, aperçoit des photographies qui accompagnent la promotion de cette performance au MoMA PS1. Sur le site web de PS1, la performance est annoncée comme suit : « *Performing the piece naked, in bright spotlight against a sterile white backdrop ; fully exposed to the world, Laâbissi becomes an object to be gazed at, studied, and scientifically dissected – evoking the imperialist custom of exhibiting indigenous people at World's Fairs?* »

Ce qui retiendra l'attention de Rosy Simas, ce n'est pas tant la nudité de la Française, dont il est précisé d'emblée que ses parents sont d'origine marocaine, mais le fait qu'elle fait usage d'une fausse parure de chef sioux (tribu des Dakotas-Lakotas) lors de cette performance jouée à quelques reprises depuis 2006 en France<sup>8</sup>. Le 12 décembre 2016, Rosy Simas publie un texte<sup>9</sup> sur Facebook qui exprime son malaise à propos de l'utilisation qui sera faite au MoMA, par une Européenne, d'un symbole important des cultures autochtones, dans le contexte d'événements où les artistes autochtones ne sont pas invités. Thomas Benjamin Snapp Pryor, qui a créé la série *American Realness*, entre en contact avec Simas, lui offre ses excuses, retire son soutien à l'événement prévu le 8 janvier, ajoutant à sa programmation un panel de discussion pour que les organisateurs et le public soient mis au courant des réalités de la culture autochtone et de ses symboles. Dans le désormais *Native American Realness, ISSUE Project* du 7 janvier, les participants sont invités à former un cercle et à écouter des prières indigènes pour parler d'appropriation et de racisme culturels.

Un participant du panel, Christopher K. Morgan, réitère son attachement au principe de liberté d'expression de l'artiste, mais souligne la nécessité de connaître les contextes culturel et politique des symboles convoqués dans une performance. Laâbissi produit un fac-similé d'une culture autochtone, alors que cette dernière, dont on ne retient que les objets les plus curieux, est exclue des musées. Comme dans la plupart des cas d'appropriation culturelle, il ne s'agit pas tant de s'approprier des éléments d'une culture que d'en offrir une caricature afin – c'est toute l'ironie de la chose – de se réclamer de leur authen-

ticité. Les objets sacrés ne sont plus que des tropes visuels fascinants, les Autochtones sont invités lorsqu'ils sont caricaturés. Sous prétexte de critiquer le colonialisme, Laâbissi perpétuerait cette fâcheuse tendance. En revendiquant sa libre expression, elle reconduit l'interdiction faite aux Autochtones de s'autoreprésenter.

Pour faire suite à la publication de Simas dans Facebook, Laâbissi écrit un texte intitulé *Lettre à Rosy* qui ne lui sera pourtant pas envoyé. Elle explique qu'elle n'a pas l'intention d'offenser les *American natives*, mais qu'elle est elle-même, en tant que femme arabe, une victime du colonialisme, ce qui donnerait une double légitimité à sa démarche. Curieusement, cette lettre sera plutôt jointe au dossier de presse après la prestation au MoMA, pour attester que le passage de madame Laâbissi à New York a suscité un « passionnant débat »<sup>10</sup>. Néanmoins, après quelques conversations téléphoniques de Simas avec le conservateur en chef Peter Eleey ainsi que Jenny Schlenzka, qui organisait la performance de Laâbissi, un dialogue sur Skype a été organisé, lequel a été observé par l'équipe de direction de PS1. Simas tentait de sensibiliser l'artiste française à la signification et au respect de la coiffe ; Laâbissi ne renonçait pas à en faire usage sur scène et réitérait qu'elle faisait partie des opprimés, qu'il lui était impossible de poser un acte colonial en raison de son héritage marocain. Elle revendiquait sa liberté d'expression pour critiquer le colonialisme<sup>11</sup>. Il est à noter qu'après cet échange, le MoMA PS1 ne modifiera pas sa programmation, cependant il retirera du Web les images où Laâbissi apparaît avec une coiffe sioux. À noter aussi que Le Triangle à Rennes retirera de même les images de coiffe quelques semaines plus tard.

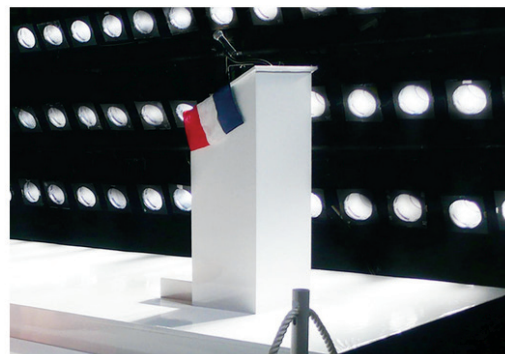
MOMA PS1

EXHIBITIONS CALENDAR PROGRAMS ABOUT SUPPORT VI

## SUNDAY SESSIONS

### Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*

Sunday, January 8th, 2017  
2PM

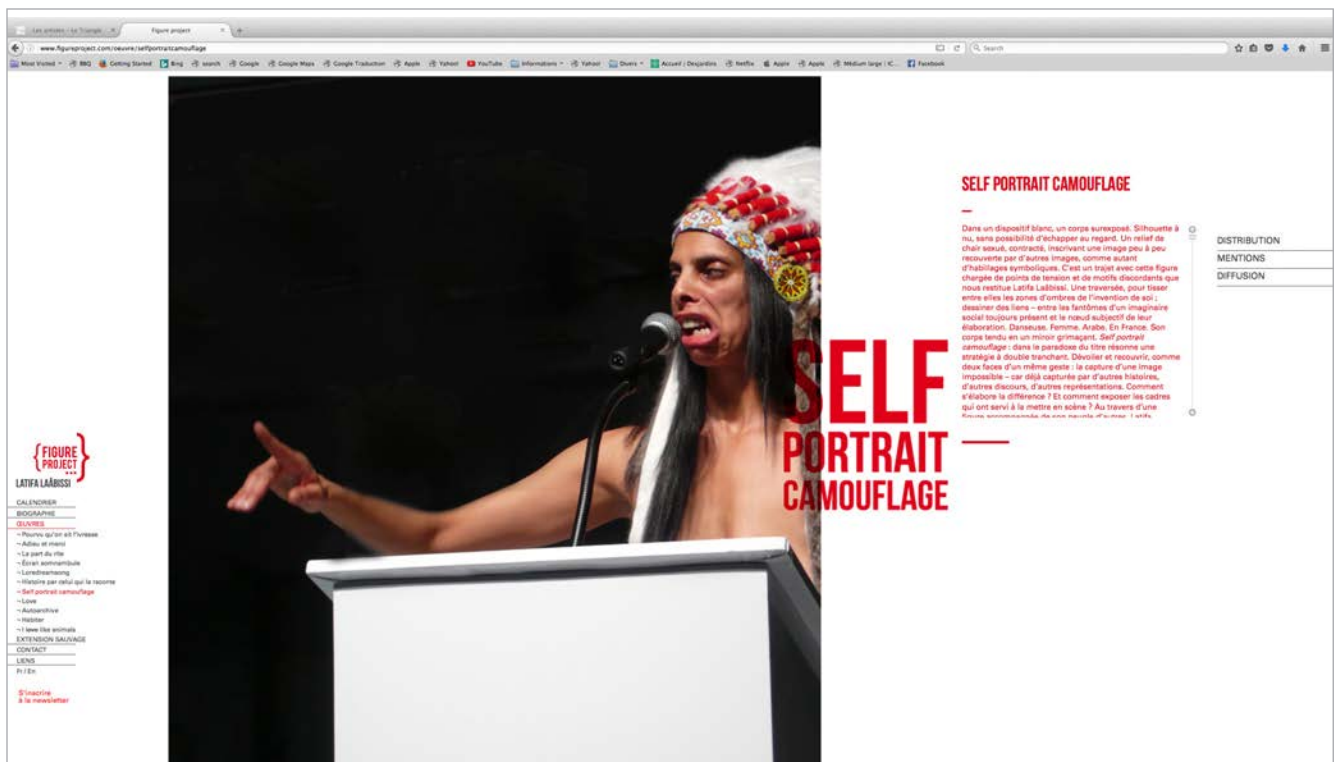


This event is now at capacity.

In her stark and highly personal full-length solo performance, the choreographer, Latifa Laâbissi—who was raised in France by Moroccan-born parents—uses tropes of caricature and the grotesque to conjure the silent aggressions and tensions at the heart of some immigrant experiences. Performing the piece naked, in bright spotlight against a sterile white backdrop; fully exposed to the world, Laâbissi becomes an object to be gazed at, studied, and scientifically dissected—evoking the imperialist custom of exhibiting indigenous people at World's Fairs. Against the backdrop of recent anti-immigrant populism in the U.S. as well as the rest of the Western world, Laâbissi's themes of 19th century representational politics and marginalization acquire new relevance.

A conversation with Latifa Laâbissi, Carole Maccotta, and Jenny Schlenzka follows the performance.

*Self Portrait Camouflage*, 2006  
Conception and Direction – Latifa Laâbissi  
Set Design – Nadia Lauro  
Dramaturgy – Christophe Wavelet  
Sound Design – Olivier Renouf  
Lighting Design – Yannick Fouassier  
Figures – Latifa Laâbissi and Nadia Lauro



La performance a donc lieu au MoMA PS1 le 8 janvier 2017. Laâbissi évolue nue sur scène avec la coiffe de plumes sur la tête. Elle monte sur une tribune où elle fait mine de discourir, enchaînant des contorsions de la bouche, gesticulant avec des grimaces des plus grotesques dans ce qui pourrait paraître une mise en abyme de l'indignation de tribune qui caractérise cette forme d'art<sup>12</sup>. Elle fait une concession, du moins elle croit en faire une, en déposant la coiffe sur le sol avec ostentation, or c'est précisément ce qu'il ne faut pas faire. Quelques anciens Dakotas-Lakotas sont dans la salle, ils sont venus du Dakota spécifiquement pour assister à la performance, grâce à une mobilisation Gofundit. Pour certains d'entre eux, l'heure est grave, la réserve sioux de Standing Rock est fortement mobilisée contre un tracé de pipeline : leur culture est attaquée de toute part, dans ses territoires et symboles. Ces *gardiens de la culture* sioux prennent la parole pour réitérer l'importance de la coiffe de plumes et l'interdiction qui leur est faite de laisser tomber cette parure sur le sol. Lors de la session de questions et réponses après la performance au musée, la signification culturelle de cet objet sacré est de nouveau présentée, et il est formellement demandé à l'artiste française de cesser de faire usage d'une coiffe sioux, quand même ce ne serait qu'une copie.

La discussion au PS1 prend place dans un format très hiérarchisé, avec la conservatrice associée Jenny Schlenzka qui prend en charge les interactions frontales avec le public. Curieusement, les professionnels de l'art choisissent de faire face au public avec le décor tout de blanc de la performance comme toile de fond. L'artiste Janice Bad Moccasin fait remarquer que la coiffe est masculine, que d'en affubler une femme nue ne fait que renforcer des stéréotypes et sexualiser le corps des femmes autochtones. Elle exhorte l'artiste française de ne pas faire usage de ce symbole sacré. Ramona Kitto Stately dit à cette occasion cette phrase dont l'accent solennel rappelle Antigone devant Créon : « *Please leave that fallen warrior.* » Une invitation à laquelle Laâbissi n'entend pas donner suite : elle entend présenter cette performance les 19 et 20 janvier 2017 en France, à la Cité de la danse, à Rennes. L'art est un droit à la transgression, une femme arabe nue qui s'enfonce le drapeau français dans la bouche est une telle transgression. Elle considère que les Autochtones comme les Arabes ont été montrés dans des zoos humains,

une tradition de l'« exhibition de l'Autre » que l'on retrouvait dans les expositions universelles. Certes, l'exhibition des Indigènes a fait maintes fois l'objet d'actions chez les artistes autochtones, par exemple *Ethnographic Zoo* du Paiute Gregg Deal devant le musée de Denver en 2015.

La page web du Triangle de Rennes annonce la performance ainsi : « Coiffée d'un couvre-chef sioux, le visage grimaçant, Latifa Laâbissi s'expose sans retenue ni pudeur. Elle est allongée sur un sol blanc [...] »<sup>13</sup>. Ce qui est suggéré ici, c'est le contraste entre le corps exotique et le sol blanc. Le MoMA parlait de « fond d'un blanc stérile ». Il semble que la dénudation du corps indigène aurait un effet de retour du refoulé. Laâbissi en serait convaincue : l'exhibition de son corps nu ne manquerait pas, par un effet d'outrance, de créer un moment de vérité. Elle se réclame ainsi d'une stratégie du vrai apparue en politique dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : il suffit d'exposer au grand jour les agissements honteux pour qu'ils s'abolissent d'eux-mêmes. Comme s'il suffisait pour l'artiste de répéter l'infâme, dans une stylisation parodique, pour le critiquer et finalement l'éradiquer.

Que pouvons-nous comprendre du titre *Self Portrait Camouflage* ? La coiffe sioux serait-elle une façon pour Laâbissi de se donner une allure de rebelle, une façon de justifier sa nudité, quand elle irait ainsi nue sur le sentier de la guerre pour attaquer les symboles de l'État français ? Dans un monde de l'art allégorique et mondain, ultracompetitif et superficiel, les artistes tentent d'exorciser le caractère artificiel de ce monde en mettant en scène une recherche d'authenticité qui se traduit par de nouvelles allégories de l'originel et du naturel. Tout le monde veut devenir chaman en forêt pour revenir en ville couronné d'authenticité et gagner des points dans la compétition à la notoriété entre collègues<sup>14</sup>. Malgré les exhortations des Lakotas qui se sont déplacés pour l'occasion, le MoMA reste sur ses positions, la commissaire Jenny Schlenzka maintient que Laâbissi, en s'exhibant nue, met en cause de façon efficace l'agression du regard colonial. Latifa Laâbissi le dit elle-même : « Dans ce solo, c'est précisément l'intolérable condition du corps colonisé, dénudé, devenu comme une chose, exposé au regard prédateur, qui m'a conduit [*sic*] à faire cette pièce »<sup>15</sup>. » La vérité surgit lorsque la nudité de l'artiste suscite le voyeurisme, de façon à lui faire honte. Christopher Morgan, qui avait participé à *Native American*

*Realness*, reste attaché au principe d'une dimension transgressive de la performance et insiste sur ce point : « *I would hate to see an artist not want to be extreme.* » Cependant, il revient sur cette idée : il y a en chacun de nous une nécessité de développer un respect pour notre communauté et ses symboles.

Certains participants éprouveront le besoin de poursuivre la discussion. *Decolonizing Workshop for a Blade of Grass* le 12 janvier, dirigé par Rulan Tangen, un chorégraphe métis, s'interroge sur le peu de représentativité des artistes autochtones dans les événements d'art. Tangen s'étonne de la publicité qui bénéficiera à Laâbissi après cette polémique sur l'appropriation culturelle, alors que les artistes autochtones eux-mêmes n'ont pas cette visibilité.

Il est clair que cette polémique ne concerne pas seulement les artistes autochtones, leur présence dans les organisations culturelles et les nombreuses occurrences d'appropriation dont ils sont témoins : cela concerne tous les artistes puisque le statut de victime du colonialisme leur donnerait un droit de transgression, une position privilégiée pour critiquer les symboles nationaux ; cela concerne les artistes à partir du moment où ce statut devient nécessaire pour quiconque voudrait faire de l'art : « [M]a condition de femme artiste m'a conduite depuis le début de mon travail à consacrer totalement mon existence au statut du minoritaire<sup>16</sup>. » Une lecture restrictive de la postmodernité nous enseigne en effet que l'artiste ne se rend pas intéressant en montrant ses états d'âme, mais en faisant de lui-même l'ambassadeur des revendications d'une minorité. L'artiste Rosy Simas ne conteste pas nécessairement cette conception de l'art, elle n'en fait pas reproche aux conservateurs du MoMA PS1. Elle trouve néanmoins quelque peu étrange que le peuple autochtone, en tant que minorité, ne puisse entrer au musée qu'à la condition d'être caricaturé par un représentant d'une autre minorité – dont la légitimité serait mieux établie...

Bref, cette polémique concerne tous les artistes qui défendent leur droit d'expression en tirant une autorité morale de leur passé de victimes et d'opprimés, mais aussi les artistes qui éprouvent un malaise lorsque ce droit se transforme en obligation de travailler avec des allégories de l'oppression coloniale. Quels sont les risques réels, auxquels s'exposait Laâbissi, de porter à sa bouche un drapeau français lorsqu'elle le fait dans une institution subventionnée par la République ? Elle se met nue, précisément, pour vêtir ce geste dans l'exception que constitue le spectacle. Cette mise en scène d'une confrontation avec les figures de l'autorité se mérite une invitation du musée quand le contenu minoritaire que l'artiste peut offrir au musée s'accorde avec le narratif de décolonisation auquel adhèrent les conservateurs.

*Self Portrait Camouflage* pose de façon exemplaire la question du risque et du dérapage. L'utilisation d'un symbole sacré des Lakotas-Dakotas serait-elle vraiment nécessaire dans cette démarche de transgression contre l'État français ou cette utilisation se révélerait-elle plutôt un dérapage ? Tout est dérapage lorsque l'art n'est plus que manipulation d'allégories et marketing d'idéologies émanant des sciences sociales, selon des narratifs attendus par les programmeurs d'événements. Nous vivons une époque où l'artiste transforme l'art en médiation de l'art vers le public, ce qui a sa pertinence ; où il fait des perceptions identitaires son matériau<sup>17</sup>. L'obligation de parler d'identités ethnique et sexuelle conduit le plus souvent à des lynchages de personnalités ou autres mises à mort symboliques qui alimentent le spectacle qu'est devenu le milieu de l'art. Il semble alors que les causes les plus légitimes des politiques d'identité seraient instrumentalisées dans ce milieu, qu'elles aboutiraient à une stratégie qui consiste à « jeter un chat mort sur la table »<sup>18</sup>, selon le mot du stratège australien Lynton Crosby. Ces causes n'en restent pas moins légitimes, mais elles deviennent des accessoires – comme la coiffe sioux –, des moyens de détourner l'attention afin de passer sous silence ces autres causes que sont les paradis fiscaux, la corruption, le pouvoir démesuré des lobbys, les pesticides, la

surpêche, la catastrophe écologique en cours<sup>19</sup>... Il semble que, pour Laâbissi, la coiffe ne serait qu'un accessoire : une façon d'entrer dans un champ discursif, un trope visuel chargé de significations.

Certains artistes défendent leur liberté d'expression avec la plus grande véhémence, sans se poser de questions sur les stratégies de vérité et la symbolique du corps qu'ils utilisent. Ils ne se demandent pas ce qui constitue la charge de sens des mots et des images, et donc des objets qu'ils empruntent. L'artiste préfère-t-il être libre de dire tout ce qu'il veut avec des mots qui ne signifient plus rien ou se veut-il plutôt plein de tact et de précautions dans un monde dont les symboles sont lourdement chargés ?

## CERCLES D'EMPATHIE ET POSITION DES CORPS

Afin de témoigner des valeurs autochtones, en soutien à Rosy Simas au MoMA PS1 le 8 janvier, un certain nombre de participants ont dû renoncer à se présenter à une performance d'art (sewing bee d'une durée de six heures) qui avait lieu à l'espace de performance PS122, en même temps. Il s'agissait d'*Umyuangvigkaq* (*Place pour rassembler les idées*), une performance-table longue organisée par Emily Johnson, une artiste yup'ik qui ne convoque pas le corps comme vérité d'une origine, mais met en œuvre l'expérience d'un espace d'accueil et d'un partage des voix. *Umyuangvigkaq* n'est pas un spectacle qui met le corps en scène, où celui-ci serait une forme en recherche d'inscription et de visibilité ; *Umyuangvigkaq*, c'est plutôt la forme que prend la rencontre. D'entrée de jeu, les participants qui franchissent la porte du Liberty Hall au Ace Hotel sont avertis qu'ils pénètrent en territoire de Mannahatta, l'habitat des Lenapes, dans un espace indigène d'échange et de partage. Cette discussion engage la position des corps dans l'espace : ceux qui veulent prendre la parole se déplacent vers le centre ; ceux qui restent en périphérie sont tenus de rester silencieux<sup>20</sup>. La rencontre est une réflexion, mais aussi une réactualisation des protocoles d'accueil, des symboles d'hospitalité et d'amitié.

Les participants de la table longue sont invités à répondre à une série de « provocations ». Ainsi, Mique'l Dangeli, une artiste tsimshian, répandra du duvet d'aigle pour accueillir le groupe et demandera à celui-ci : « Quelle est votre responsabilité lorsque vous êtes accueilli ? Quelle conscience critique avez-vous de ce que cela signifie d'être invité<sup>21</sup> ? » Nous sommes tous dans l'accueil de la Terre, nous devons transporter nos protocoles partout où nous allons. La « provocation » initiale de Karyn Recollet, une artiste crie qui réside en contexte urbain, sera une invitation à reconnaître que le terrain sur lequel nous nous tenons n'est pas une ardoise vide accessible à tous, une *carte blanche* pour faire tout ce que nous voulons. Recollet nous exhorte à reconnaître aussi notre appartenance au territoire comme une forme d'amour. Alors, la souffrance coloniale pourra être absorbée par notre amour de la Terre, nous pourrions combattre le colonialisme avec un amour décolonisateur. On notera combien cette position paraît antithétique aux grimaces de dégoût de Laâbissi comme expression primaire d'une révolte contre le « sol blanc ». Les projets artistiques qui veulent susciter l'indignation et détruire par la honte d'anciens mécanismes d'oppression contrastent fortement avec les projets artistiques qui choisissent la voie de la compassion, dans une mise en présence des participants qui est aussi une présence au monde.

À l'ère de l'atomisation des relations humaines, nous devons inventer de nouveaux espaces de rencontre, inaugurer de nouvelles pratiques du dialogue. On disait autrefois qu'il fallait « s'asseoir à la table » pour négocier. Aujourd'hui, il faut préparer le terrain et créer le lieu où nous pourrions exprimer nos désaccords, étape nécessaire si nous voulons créer du sens ensemble et reconsidérer – transvaluer – nos valeurs. Les artistes de la performance, les gens de théâtre, les éducateurs en milieu scolaire, auront un rôle à jouer pour créer ce que les Autochtones appellent des « cercles de réparation ». Il s'agit

de rassemblements qui peuvent accueillir le dissensus, de terrains de fiction pour mettre en scène les différences, de sphères de dissidence où la joie d'être ensemble devient un catalyseur pour filtrer une diversité d'émotions. L'architecture sera convoquée afin de créer des lieux où nos émotions apprendront à se côtoyer dans une discorde empathique<sup>22</sup>, où nous apprendrons à nous accorder dans le désaccord : « *to agree to disagree* », comme le disait le théologien George Whitefield.

Le format de la rencontre *Umyuangvigkaq* organisée par Emily Johnson nous invite à trouver un ancrage dans un lieu dont le centre favorise l'émergence de la parole. Ce format s'apparente au phénomène des tensions créatives, une conversation collective qui passe par les mouvements du corps et propose une expérience vécue de trois concepts fondamentaux : la réflexion, l'empathie et la curiosité<sup>23</sup>. Nous sommes à la recherche de nouvelles façons de nous asseoir à la table, car le dialogue s'est enlisé dans la joute rationnelle et l'exhibition émotionnelle, dans l'indignation et la condamnation morale manipulées par les médias. Ainsi, le dialogue peut s'exprimer par le moyen d'interactions physiques : la performance constitue un dialogue synesthésique avec la Terre ; la danse devient l'expression d'une spiritualité ancrée dans un rapport à la nature. Ce sont des dialogues qui investissent les corps et la physicalité des lieux ; ce sont des négociations de la différence qui *prennent place*, qui sont poursuivies selon des voies sensibles et situées.

C'est ainsi que l'art doit jouer un rôle lorsqu'il s'agit de remettre l'empathie au cœur de la société<sup>24</sup>. Dans de tels cercles d'empathie, les oppositions ne sont pas tant représentées que *situées* par des *acting out* affectifs et personnels. Le *dialogos* devient *diathymos*, la participation ne se faisant pas seulement à travers (*dia-*) la parole (*-logos*), mais aussi à travers l'expression des émotions (*-thymos*). L'affect partagé provoque des déplacements identitaires, il modifie l'expérience de soi comme sujet. Le participant redéfinit ce qu'il tenait pour évident, il travaille à produire un savoir situé et commun, à produire un monde commun.

Nous devons développer une réflexion critique sur ce qu'est devenue la culture ces dernières années. La culture, en partie, s'est refermée sur elle-même dans le projet d'ériger une cité culturelle sur un monde *tabula rasa*. Ses acteurs ont voulu incarner un idéal de société parfaite, se constituer comme modèle pour le reste de la société. Aujourd'hui, cependant, la culture doit retrouver son terrain si elle veut quitter ce dérapage. Il s'agit d'interventions qui engagent les corps dans l'espace, qui permettent à ceux-ci de rejouer des tensions, de reconnaître des territoires et de provoquer une émergence de la parole où peuvent s'exprimer des interrogations et des réticences. Comme le dit Quentin Condo, Mi'gmaq, « [n]ous voulons motiver les gens plutôt que les humilier, être stratégiques plutôt qu'impulsifs »<sup>25</sup>. ◀

#### Notes

- 1 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, M. de Gandillac (trad.), Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 168-169.
- 2 Paul Rondin, « A-t-on encore besoin du théâtre ? », *Commentaire*, vol. 1, n° 145, 2014, p. 111.
- 3 Le point tournant, pour certains critiques, aura été un spectacle de danseurs sidéens en 1993 : *Still/Here* de Bill T. Jones. Comment évaluer la prestation artistique de ces victimes d'une maladie terrible qui sont promises à une mort prochaine ? Porter un jugement critique, d'un point de vue esthétique, apparaît comme un manque de respect envers les personnes. Des chroniqueurs de l'époque avaient déclaré le spectacle non critiquable.
- 4 Cf. Jayson Harsin, « Regimes of Posttruth, Postpolitics, and Attention Economies », *Communication, Culture & Critique*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 327-333.

- 5 Projection vidéo d'un article de Natasha McDonald Dupuis, « The Little-Known History of How the Canadian Government Made Inuit Wear "Eskimo Tags" » [en ligne], *Vice*, 16 décembre 2015, [www.vice.com/en\\_ca/article/the-little-known-history-of-how-the-canadian-government-made-inuit-wear-eskimo-tags](http://www.vice.com/en_ca/article/the-little-known-history-of-how-the-canadian-government-made-inuit-wear-eskimo-tags).
- 6 Cf. Georges Dumézil, *Entretiens avec Didier Eribon*, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 222 p.
- 7 [www.momaps1.org/sundaysessions/latifa-laabissi-self-portrait-camouflage](http://www.momaps1.org/sundaysessions/latifa-laabissi-self-portrait-camouflage).
- 8 La performance ne fait pas problème sur le sol français, où elle est soutenue par Les Spectacles Vivants au Centre Pompidou à Paris, une résidence d'écriture et de recherche chorégraphique au Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon et à l'Accueil studio au Centre national de danse contemporaine d'Angers. L'association Figure Project est soutenue par le ministère de la Culture DRAC Bretagne au titre des compagnies conventionnées, le Conseil régional de Bretagne et la Ville de Rennes.
- 9 [www.facebook.com/rosysimas/posts/1015391139910213](https://www.facebook.com/rosysimas/posts/1015391139910213).
- 10 Cf. Christopher Green, « Against a Feathered Headdress : A Tale of Two Performance Festivals and Native American Voices (UPDATED) » [en ligne], *Hyperallergic*, 17 janvier 2017, [www.hyperallergic.com/352026/against-a-feathered-headdress-two-performance-festivals-native-american-voices](http://www.hyperallergic.com/352026/against-a-feathered-headdress-two-performance-festivals-native-american-voices).
- 11 Cf. *ibid.*
- 12 [www.vimeo.com/173735665](http://www.vimeo.com/173735665).
- 13 [www.letriangle.org/Self-portrait-camouflage](http://www.letriangle.org/Self-portrait-camouflage).
- 14 Robert Jaulin a exposé cet opportunisme de l'ethnologue dans *La mort Sara : l'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad* (1967), CNRS, coll. « Bibliothèque Terre humaine », 2011, 317 p.
- 15 Latifa Laâbissi, « Lettre à Rosy » [en ligne], *Self Portrait Camouflage*, Le Triangle, décembre 2016, [www.letriangle.org](http://www.letriangle.org).
- 16 *Ibid.*
- 17 Cf. Michaël La Chance, « Le consensus, c'est du divertissement, pas de l'art : une critique de l'exhortation au vivre ensemble en regard de l'art performance », dans Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre ensemble*, PUL, 2015, p. 249-271.
- 18 Cf. Kate Maltby, « "Hamilton" Is Trump's Dead Cat » [en ligne], *CNN*, 22 novembre 2016, [www.cnn.com/2016/11/21/opinions/trump-dead-cat-hamilton-maltby](http://www.cnn.com/2016/11/21/opinions/trump-dead-cat-hamilton-maltby).
- 19 « *It is a way of entering into a discursive field, a way of entering into a limited field equipped with visual tropes that are, themselves, loaded with meaning.* » L. Laâbissi, citée dans Macklin Kowal, « Profile : Latifa Laâbissi », *Movement Research Performance Journal*, n° 49, automne 2016, p. 19.
- 20 Cf. Vincent Schilling, « Nude Artist Wears Headdress, Producer Apologizes, Creates Native Program. Latifa Laâbissi Horrifies Native Attendees by Writting Naked, and Eating French Flag » [en ligne], *Indian Country Media Network*, 12 janvier 2017, [www.indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/outrage-nude-artist-performs-headdress-moma-apologizes-creates-native-program](http://www.indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/outrage-nude-artist-performs-headdress-moma-apologizes-creates-native-program).
- 21 « *What is your responsibility when you are welcomed ? How can you bring a critical consciousness to what it means to be a guest ?* » Mique'l Dangel, cité dans C. Green, *op. cit.*
- 22 Des architectes ont travaillé à créer des aires multiconfessionnelles comme le projet *Friday, Saturday, Sunday* des architectes Daniel Leon, Matthew Lloyd et Shahed Saleem. Cf. Anne Sheinman, « FridaySaturdaySunday : A 3 Faith Sacred Space » [en ligne], *The Jewish Chronicle*, 30 novembre 2012, [www.thejc.com/videos/arts-videos/fridaysaturdaysunday-a-3-faith-sacred-space](http://www.thejc.com/videos/arts-videos/fridaysaturdaysunday-a-3-faith-sacred-space).
- 23 Le modérateur soumet des questions (par exemple : devant l'injustice et les préjugés, avons-nous besoin d'empathie ou d'indignation ?) en indiquant de quel côté de la salle se situe chaque option. Chacun prend position en se déplaçant dans la salle en fonction des marqueurs au sol (une ligne verte). Un micro circule, les participants de part et d'autre présentent leurs arguments ([www.creativetensions.com](http://www.creativetensions.com)).
- 24 Cf. Jeremy Rifkin, *Une nouvelle conscience pour un monde en crise : vers une civilisation de l'empathie*, Les liens qui libèrent, 2011, 656 p.
- 25 Quentin Condo, cité dans Elisabeth Kaine (dir.), *Voix, visages, paysages : les Premiers Peuples et le XXI<sup>e</sup> siècle*, PUL, 2016, p. 156.

**Michaël La Chance** est philosophe (Ph. D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CÉLAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la fonction de l'art dans l'État technoeconomique, la mondialisation culturelle et l'échec de civilisation, la censure en photographie, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et la performance, la répression antiterroriste contre les artistes. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique).