

**Décolonisation des savoirs et puissance du devenir commun.
Entretien avec Seloua Luste Boulbina**
**Decolonizing Knowledge and the Power of Becoming Common:
An Interview with Seloua Luste Boulbina**

Mirna Boyadjian

Number 98, Winter 2020

Savoir
Knowledge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92557ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

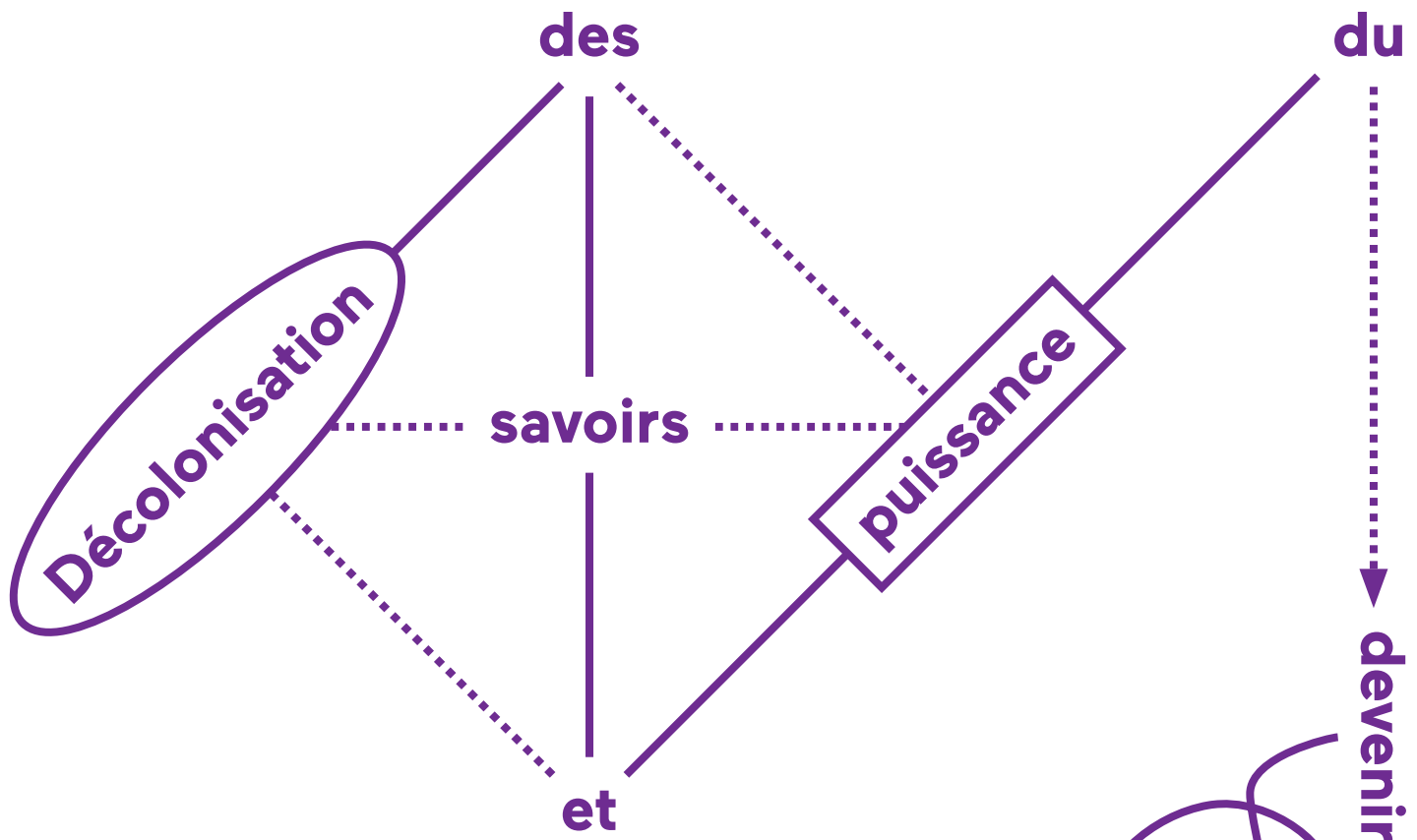
ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boyadjian, M. (2020). Décolonisation des savoirs et puissance du devenir commun. Entretien avec Seloua Luste Boulbina / Decolonizing Knowledge and the Power of Becoming Common: An Interview with Seloua Luste Boulbina. *esse arts + opinions*, (98), 8–15.



Depuis de nombreuses années, la philosophe Seloua Luste Boulbina développe une pensée du devenir décolonial en s'intéressant aux processus de (dé)subjectivation, qu'ils soient politiques, artistiques ou littéraires, et à la part d'indétermination créatrice qui anime les émergences subjectives. Sa démarche critique résolument transdisciplinaire propose de nouvelles manières d'aborder et de penser la postcolonie, qu'elle envisage à la suite d'Edward Said comme des espaces polyphoniques ou « entre-mondes ».

commun

Entretien

Mirna Boyadjian

Sa foisonnante production théorique contribue ainsi à élucider la question postcoloniale sur les plans épistémologique et méthodologique par l'élaboration d'approches qui se déploient à partir de contextes précis (Le Singe de Kafka et autres propos sur la colonie, *Sens Public*, 2008; *Les Arabes peuvent-ils parler?*, Payot, 2014 [2011]; et *L'Afrique et ses fantômes : Écrire l'après, Présence africaine*, 2015).

De 2010 à 2016, *Luste Boulbina* a dirigé le programme « Décolonisation des savoirs » du Collège international de philosophie, à Paris, et a mis sur pied en 2016 un laboratoire expérimental, « Les artistes parlent aux philosophes », auquel j'ai eu la chance de participer. Ce laboratoire favorisait les rencontres entre artistes, philosophes et historiens de l'art « engagés dans des processus de décolonisation des imaginaires et des rationalités ». En fine continuité avec le mouvement singulier de sa pensée, son dernier ouvrage, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs* (arts, littérature, philosophie), paru en 2018 aux Presses du réel, cherche à mettre en lumière les processus de décolonisation qui travaillent à démonter la matrice coloniale du pouvoir en explorant les possibilités ouvertes par les arts, la littérature et la philosophie. C'est avec générosité qu'elle s'est prêtée à un entretien sur quelques-uns des enjeux qu'il problématise.

Mirna Boyadjian Dans la première partie de votre ouvrage, qui est consacrée à l'éloge de la désorientation, vous dites de la décolonisation des savoirs qu'elle est « un devenir enfant de l'esprit, une façon de perdre le monde et de trouver son propre monde ». Pouvez-vous m'en dire davantage sur les conditions d'émergence de ce devenir enfant ? À quoi travaille la décolonisation des savoirs ? Et comment les arts dans le contexte mondial actuel y participent-ils ?

Seloua Luste Boulbina La désorientation n'est réelle que lorsqu'elle ne s'effectue pas par intermittence et « à volonté », qu'elle ne se confond pas avec tous les emprunts auxquels les « nords » se sont livrés dans les « suds ». Ici, il ne s'agit pas du rapport du Nord (global) au Sud (global), mais du Sud au Nord. Quand on est un artiste ou un écrivain des suds, comment se soustraire aux normes imposées par l'hégémonie des nords ? Si les œuvres des artistes africains – par exemple

– produites sur le continent sont vendues dans les espaces septentrionaux, si elles y sont commentées et choisies, elles sont alors orientées. L'enjeu est matériel et symbolique. Cela ne veut pas dire qu'il faille que chacun se replie sur son territoire « d'origine ». Tant s'en faut. Car le postcolonial est l'autre face de la mondialisation ; c'est ce qui la rend possible. C'est une question d'espace, mais aussi de temps, car celui dont « l'indépendance » est de fraîche date – années 1960 ou 1970 – commence accablé de devoirs : devoir savoir, devoir faire, devoir être. L'indépendance est un performatif : une déclaration qui fait passer une région, un pays, d'un état à un autre état. Il lui faut ensuite « perdre la boussole », c'est-à-dire se dégager, se soustraire aux hégémonies et autres impérialismes des pays des nords, que ce soit symboliquement ou matériellement – voilà en quoi consiste la désorientation dont je parle, ici symboliquement.

Après l'indépendance, la décolonisation consiste en un travail de désorientation, d'abandon des références imposées par les diverses colonisations européennes. Un travail d'oubli : pas une amnésie, mais une affirmation déliée du passé colonial et de ses diverses impositions. Dans cette perspective, la décolonisation est une métamorphose soutenue par cet oubli actif et créateur, une sorte d'allègement – le contraire d'une plainte ou d'un procès, car la remémoration des horreurs du passé n'est pas, dans l'effectivité du présent, une solution. C'est un abîme. C'est pourquoi l'art est ici décisif. Forme de savoir, il est une façon d'écrire l'après. S'il dépend du « marché », et de ses institutions, il est moins soumis à la censure que les travaux produits à l'intérieur des universités.

Lorsque Nidhal Chamekh, par exemple, travaille sur *Nos visages* (2019), il coupe et réassemble des figures anciennes d'« indigènes », rompant ainsi avec la façon ordinaire de se représenter le passé. Comme une façon d'en finir avec les images qu'on trouve dans *Le Miroir*, revue française publiée à partir de 1910, qui constitue ici son fonds d'archives. Comme une façon d'en finir avec la négation de ces soldats du passé, l'aphasie, et l'impossibilité d'en parler. L'artiste transforme ainsi, positivement, les anciens perdants de la victoire en vaincus. Il pointe la bataille de Provence (troupes dites « coloniales ») plutôt que la bataille de

Normandie (soldats nord-américains). Défaire ainsi un récit trop orienté et détruire les miroirs vagabonds du colonialisme en déconstruisant les « harmonies » des masques : faux portraits, « types » coloniaux proposés par la revue. *Nos visages* est une série de dessins imprimés sur du tissu. Un tissu imprimé en recouvre, partiellement, un autre. L'Europe s'efface devant l'Afrique, le passé devant le présent. Retrouver nos visages dans nos images, ou nos images dans nos visages. C'est un détournement, un geste qui « fait avancer » sans boussole. Un devenir enfant de l'esprit. D'autant que l'exposition *Nos visages* a lieu à Tunis. Non à Londres ou à New York.

MB Je suis tout à fait d'accord lorsque vous affirmez que « l'art ne peut être retour en arrière. Il est une façon d'écrire l'après. Parce que l'art – en l'occurrence les arts visuels – et la littérature sont moins normés que les savoirs académiques ». Mais comment écrit-on sur l'art ? Et pour qui ? La production des discours sur l'art est quant à elle encore dominée par la pensée occidentale. C'est ce que vous pressentez également par rapport à la critique d'art. Pourriez-vous expliciter cette constatation ? Quelle décolonisation des savoirs dans le champ de la recherche en art ?

SLB C'est là une difficulté véritable. Non pas en ce que personne, dans les suds et particulièrement à l'intérieur du continent africain, n'écrit et ne réfléchit sur l'art qui y est produit et montré. Mais le nombre de celles et de ceux qui écrivent sur ou avec les arts visuels est bien moins important que dans les nords. En outre, l'impact de ce qui est écrit dans les suds est moindre que l'impact de ce qui est pensé, y compris par des Africains, dans les nords. L'hégémonie et la concentration de tous les capitaux – en tous genres – dans certains espaces créent la légitimité et conditionnent la diffusion. Les œuvres d'art et les textes littéraires circulent aussi plus facilement que les textes théoriques parce qu'on peut toujours, dans la réception, en atténuer les enjeux et les reléguer au commerce ou au divertissement.

Quand j'analyse une pièce ou un travail, un geste ou une démarche effectués ailleurs, j'ai bien conscience que, parce que nous ne vivons pas dans les mêmes espaces, mes interprétations

avec Seloua Luste Boulbina

ratent inévitablement des significations dont ils sont porteurs par rapport au lieu de leur élaboration. L'espace culturel dans lequel je vis et travaille constitue un biais et produit inévitablement une parallaxe. La mondialisation est une illusion partagée. Je ne crois pas que « l'élite mondialisée », qui n'a souvent pas besoin de visa ou en tout cas les obtient sans difficulté, ait le dernier mot en la matière, parce que ses déplacements et sa vision d'ensemble lui offriraient la possibilité de situer la pièce ou le travail dans un panorama général qui permet les comparaisons et fonde les estimations commerciales. Du global (septentrional) au local (méridional), le premier est absolument surévalué et le second, relativement dévalué. C'est pourquoi j'insiste sur la désorientation. Le global représente un sens de l'orientation – et, sociologiquement, du prix et du placement –, car Niamey ou N'Djamena ou Harare ou Alger ne sont pas – encore ? – des lieux de fixation des prix (matériels) et des valeurs (symboliques) dans un univers néolibéral internationalisé.

Le schéma postcolonial actuel repose sur la distinction entre la forme, dans sa normativité, et la matière, notamment la matière première. Il est hérité non seulement de la métaphysique occidentale, mais aussi du partage colonial du monde. C'est un ordre du discours qui place les uns du côté de la forme, en l'espèce de la discursivité, et les autres du côté de la matière, même s'ils sont élaborateurs de formes artistiques et littéraires. Il s'agirait plutôt de réfléchir sur les formes différentes que peuvent prendre les pratiques esthétiques. Et, sans doute, de tenir compte le fait que les pratiques peuvent emprunter d'autres voies que celles du discours ou de ce que j'appellerai ici la théorie. Il faudrait là aussi réfléchir, à plusieurs et en divers endroits, aux formes plurielles possibles de la « critique d'art ». Le problème ne serait résolu que partiellement : les financements, quels qu'ils soient, sont toujours des politiques au profit de quelques-uns seulement, non de tous. L'accès à l'information est également décisif : l'information représente en elle-même un capital. Impossible de ne pas prendre en compte l'économie de la critique et de la théorie.

MB La décolonisation est un travail, et non un processus linéaire. Ce travail porte, voire invente des processus. Pour vous, la décolonisation s'accomplit aussi par la créolisation. Comment s'effectue-t-elle ?

SLB La décolonisation ne saurait être un but, sauf à constituer un idéal. C'est pourquoi l'idée de créolisation est intéressante, quoiqu'elle soit trop largement dépolitisée, peut-être sous l'effet de celui qui l'a le plus défendue, Édouard Glissant. Elle se fonde sur la reconnaissance d'un hétérogène irréductible, terrain de création de formes linguistiques et culturelles neuves qui conservent cette hétérogénéité. Cette hétérogénéité est aussi fracture ou fragmentation, car on pense communément une « culture » non seulement comme un « homogène », mais aussi comme un « continu ». La créolisation

s'expérimente comme un incompréhensible, ou un inintelligible, ou un jamais vu. Son étrangeté tient au morcèlement qui fait structure : les morceaux ou les fragments tiennent paradoxalement ensemble. Cette situation est tout particulièrement celle des pays postcoloniaux du continent africain. Cela s'entend d'abord dans les langues qui y sont parlées et écrites. Une coexistence de langues différentes a des effets sur chacune. Bien sûr, il n'y a pas de cultures imperméables et hermétiques. Il en est de même pour la pensée théorique. Il est clair que rien ne peut, en la matière, être calculé ou prévisible. La créolisation est une action ou une création continuée. Ce n'est pas une lutte contre. Il ne suffit pas de s'opposer, notamment en matière de savoir, aux savoirs (j'inclus ici l'art et la littérature) historiquement constitués ni de les critiquer. Il s'agit de déplacer les questions et les manières de les appréhender en sortant des oppositions duelles et des guerres de position.

MB L'oubli est au cœur de la décolonisation. Dans le dernier chapitre de votre livre, vous explicitiez les vertus de l'oubli. Il est une mise à l'aventure, une possibilité de « remodeler l'interprétation des faits et d'ouvrir de nouveaux horizons », notamment par un travail d'enquête artistique pour une « signification réparatrice qui procède de la production d'un commun, intelligible et partageable des deux côtés de la colonialité ». Comment s'élabore ce travail de l'oubli dans l'art contemporain, en tant que geste de résistance aux fantômes du passé colonial et à la dépossession (symbolique et matérielle) qu'elle implique ?

SLB L'oubli n'est pas une passivité. Il n'est ni omission, ni négligence, ni amnésie. Il n'est pas non plus une position réactionnelle ou, dans le vocabulaire de Nietzsche, réactive. C'est là ce qui m'intéresse le plus dans l'art contemporain. Et pas seulement dans les arts visuels. Cela se joue aussi dans les arts vivants. *Final Cut* de Myriam Sadui en est un exemple émouvant.

Dans cette pièce, l'articulation du plus intime et du plus personnel avec le plus politique et le plus objectif est extrêmement serrée et permet d'aller au-delà de la remémoration du passé, en l'occurrence le passé colonial de la Tunisie. Comment aller de l'avant ? Comment tirer un trait sur un passé ? Mettre un terme à une histoire ? Couper avec ce qui a été découpé, décousu, démembré, dissocié, disjoint, séparé, scindé ? Avec un seul fil, coudre et recoudre les morceaux divisés, les parts défaits, les fragments perdus. C'est un défi, en effet, que de mettre en scène et de représenter des distances, des failles, des fossés qui se superposent et s'amplifient. La dramaturge propose un *dépaysement* (comme on dit, en français, dépayser une affaire judiciaire) intégral qui concerne et le pays et la langue et le père et la mère et le nom. Celui-ci transformé et blanchi, que reste-t-il d'un père (Tunisien arabe) disparu dans la folie maternelle (Européenne pied-noir) jusqu'à tenir, seulement, dans l'espace restreint d'un négatif photographique ? Presque rien. Une autobiographie.

Une graphie, surtout. On voit là, à l'œuvre, un oubli actif et affirmatif qui n'a rien à faire des anciens bourreaux et des anciennes victimes, non plus que des procès anciens et des batailles passées, car le temps n'est plus le même. C'est cette différence qu'il s'agit de creuser. C'est ainsi qu'un positif (au sens photographique) se révèle à partir d'un négatif ancien. Le présent est ainsi *décollé* du passé avec lequel il faisait corps.

Plus généralement, je conçois l'oubli – actif, affirmatif – comme relevant, pratiquement parlant, de la perlaboration. Le concept, freudien, est essentiel. Freud distingue répéter, remémorer et perlaborer. Il est intéressant de noter que la perlaboration est pensée en relation avec la résistance. C'est une façon de dire que la décolonisation et l'oubli rencontrent des résistances. Concevoir la question en termes politiques d'opposition, c'est la concevoir sur un plan exclusivement discursif, sur un plan politique ou philosophique, sans forcément voir combien nos pratiques sont autant peu parlées que parlantes.

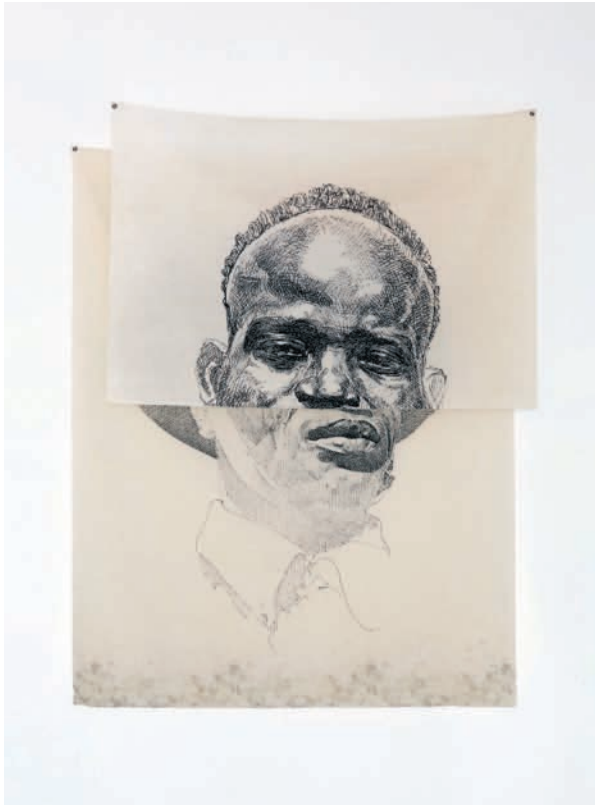
Perlaboration, ou métaphorisation, déplacement, transposition, métamorphose, élaboration. S'ouvre ainsi un jeu positif de différences et de différenciations multiples et successives qui peuvent mettre fin aux affects négatifs (souffrances, humiliations, déchéances coloniales) du passé. Ce passé est une sorte de matière première double, politique et psychique, qu'il s'agit de métaboliser fragment par fragment. C'est ce qui s'entend, dans les nord, lorsque certains décident de « décoloniser » les musées, les images, les corps, la danse, etc. La restauration du sujet (autrefois dominé) en est l'enjeu premier.

Le travail de construction, de symbolisation permet de dépasser les situations difficiles et très probablement traumatiques du passé. Il ne s'effectue pas seul, mais se développe dans l'intersubjectivité, dans la coconstruction. Le côté à côté d'aujourd'hui remplace ainsi le face-à-face colonial d'antan. C'est un véritable pas, un authentique pas de deux. ●

Nidhal Chamekh

Nos visages, 2019.

Photos : permission de | courtesy of the artist & Galerie Selma Feriani, Carthage



Decolonizing Knowledge and the Power of Becoming Common: An Interview with Seloua Luste Boulbina

Mirna Boyadjian

*For many years, the philosopher Seloua Luste Boulbina has been working on decolonial becoming by focusing on the processes of (de)subjectivation, be they political, artistic, or literary, as well as the creative indetermination that animates the emergence of subjectivities. In her transdisciplinary critical practice, she proposes new ways of addressing and thinking the postcolony, which, following Edward Said, she considers a polyphonic space or “interworld.” Luste Boulbina’s prolific theoretical writings have helped shed light on the postcolonial question, both epistemologically and methodologically, by elaborating approaches based on specific contexts (Kafka’s *Monkey and Other Phantoms of Africa*, trans. Laura E. Hengehold (Indiana University Press, 2019); *Les Arabes peuvent-ils parler?* (Payot, 2011); and *L’Afrique et ses fantômes: Écrire l’après (Présence africaine, 2015)*).*

*From 2010 to 2016, Luste Boulbina headed the *Décolonisation des savoirs* program at Collège international de philosophie, Paris, and in 2016 she established “*Les artistes parlent aux philosophes*,” an experimental laboratory in which I had the opportunity to participate. The laboratory brought together artists, philosophers, and art historians “engaged in the process of decolonizing rationality and the imaginary.” In close continuity with her singular line of thought, in her most recent book, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs* (arts, littérature, philosophie), published in 2018 by *Presses du réel*, she highlights decolonization processes aimed at dismantling the colonial power matrix by exploring possibilities offered by the arts, literature, and philosophy. She generously agreed to an interview on certain issues examined in the book.*

Mirna Boyadjian In the first part of your book, which eulogizes disorientation, you say that the decolonization of knowledge constitutes “a becoming child of the spirit, a way of losing the known world and of finding one’s own world.” Could you explain more about the conditions for emergence of this “rejuvenation”? What does the decolonization of knowledge involve? And how do the arts, in the current global context, participate in this?

Seloua Luste Boulbina Disorientation is tangible only when it is not effected “at will” through intermittence; it should not be confused with all the borrowings that the “Norths” have transferred to the “Souths.” Here, it’s about the relationship not between the North (global) and the South (global), but between the South and the North. When one is an artist or a writer from the South, how can one escape the norms established by the hegemony of the North? For example, if the works of African artists produced on the continent are sold in Northern countries, if they are discussed and chosen there, then they are oriented. The issue is both material and symbolic. This doesn’t mean that everyone should be isolated in their territory of “origin.” Far from it, for the postcolonial context is the other side of globalization; it’s what makes it possible. It’s a question not just of space but also of time, since those for whom “independence” is relatively recent—the 1960s or 1970s—enter this state overwhelmed with duties: the duty to know, do, and be. Independence is performative: a declaration that transforms a region or country from one state to another. It must then “lose its bearings”—that is, pull away from, evade the hegemonies and other imperialisms imposed by Northern countries, be it symbolically or materially—this is what I mean by disorientation, in a symbolic sense here.

It must then “lose its bearings” —that is, pull away from, evade the hegemonies and other imperialisms imposed by Northern countries, be it symbolically or materially —this is what I mean by disorientation, in a symbolic sense here.

Following independence, decolonization consists of a labour of disorientation, of the abandonment of references imposed by European colonization. A labour of forgetting: not amnesia, but an affirmation unbound from a colonial past and its impositions. From this perspective, decolonization is a metamorphosis facilitated by this active and creative forgetting, a mitigation of sorts—the opposite of a grievance or trial, for recollecting the horrors of the past is not, in the effectiveness of the present, a solution. It’s an abyss. That’s why art is so decisive here. A form of knowledge, it is a way of writing the Afterward. If it depends on the “market” and its institutions, it is less subject to censorship than work produced in universities.

When Nidhal Chamekh, for example, was working on *Nos visages* (2019), he cut out and reassembled historical portraits of “natives,” thus breaking with the traditional means of representing the past. It was a way of reversing the images published in *Le Miroir*, a French magazine founded in 1910, which constituted his archives for this work. A way to put an end to the negation of these soldiers from the past, to aphasia, and to the impossibility of speaking about them. Chamekh thus positively transforms those defeated in victory into the unvanquished. He stresses the Provence landings (so-called soldiers from the Empire) rather than the Normandy landings (North American soldiers). This way, he unravels a heavily oriented narrative, destroying the smoke and mirrors of colonialism by deconstructing the “harmony” of the masks: the false portraits of colonial “archetypes” proposed in the magazine. *Nos visages* is a series of drawings printed on fabric. Each piece of printed fabric partially obscures another. Europe is erased by Africa, the past by the present. Our faces are rediscovered in our images, or our images in our faces. It’s a distortion, a gesture that allows us to “forge ahead” without a compass. A becoming child of the spirit. Especially since the *Nos visages* exhibition was held in Tunis, not in London or New York.

MB I completely agree with you when you assert that “art cannot constitute a step backwards. It’s a means of writing the Afterward. For art—in this case the visual arts—and literature are less normalized than academic knowledge.” Yet how should we write about art? And for whom? The production of art discourse is itself still dominated by Western thought. You suggest the same about art criticism. Could you clarify this statement a little? How does the decolonization of knowledge relate to the field of research in the arts?

SLB That’s a real difficulty. Not only in that no one in the South, and particularly in Africa, is writing or reflecting on the art that is produced and shown there, but there are also considerably fewer people, in general, writing in or about the visual arts than in the North. In addition, the impact of what is written in the South is less than the impact of what is thought, including by Africans, in the North. The hegemony and

concentration of all capital—of all kinds—in certain regions creates legitimacy and determines dissemination. Works of art and literature also circulate more easily than do theoretical texts because we can always, in their reception, mitigate certain issues and relegate them to the realms of business or entertainment.

When I analyze a play or a work, or a gesture or an approach, created elsewhere, I’m well aware that, because we don’t inhabit the same spaces, my interpretations inevitably miss certain meanings that they convey relative to the place where they were produced. The cultural space in which I live and work constitutes a bias and inevitably produces a parallax. Globalization is a shared illusion. I don’t think that the “global elite,” who rarely need visas or can at least obtain them easily, should have the last word in this regard, because their movements and overall vision would allow them to contextualize the play or work within a general overview that allows for comparisons and serves to substantiate market estimates. Between global (northern) and local (southern), the former is unquestionably overvalued, and the latter relatively devalued. This is why I insist on disorientation. The global represents a sense of orientation—and, sociologically, of pricing and investment—for Niamey, N’Djamena, Harare, and Algiers are not (yet?) places where prices (material) and values (symbolic) are set in an internationalized neoliberal world.

The current postcolonial model rests on the distinction between form, in its normativity, and material, notably raw material. It’s the legacy not only of Western metaphysics but also of the colonial partitioning of the world. It’s a type of discourse that, in the case of discursivity, pits those concerned with formal considerations against those preoccupied by material concerns, even when they are creators of artistic and literary forms. Instead, we should be reflecting on the various forms that aesthetic practices can take—and, undoubtedly, considering the fact that practices can take paths other than those determined by discourse, or what I will call theory here. Thought must also be given, in many different areas, to the plural forms that “art criticism” can take. Yet the problem would be only partially resolved: funding, in whatever form, has only ever been a policy that benefits the few, not everyone. Access to information is also decisive: information itself represents capital. It’s impossible not to take the economy of criticism and theory into account.

MB Decolonization is a labour, not a linear process. This labour entails or, rather, invents processes. In your view, decolonization is also accomplished through creolization. How does that occur?

SLB Decolonization cannot be considered the objective, except as an ideal. This is why the idea of creolization is interesting, despite it being too widely depoliticized, perhaps under the influence of the person who defended it the most, Édouard Glissant. Creolization, founded on



Myriam Saduis*Final Cut*, 2018.

Photos : @ Marie-François Plissart



the recognition of an irreducible heterogeneity, is ground for the creative development of new linguistic and cultural forms that preserve it. This heterogeneity is also a rupture or fragmentation, for we commonly think of “culture” as being not only “homogeneous” but also “continuous.” Creolization is experienced as something incomprehensible, unintelligible, or never seen before. Its otherness can be attributed to the fragmentation at its foundations: the pieces or fragments paradoxically hold together. This particularly applies to postcolonial Africa. It resonates in the languages spoken and written there. The coexistence of various languages has effects on each one. Certainly, no culture is impermeable or hermetic. The same goes for theoretical thought. It’s clear that nothing, in this regard, can be calculated or anticipated. Creolization is a continuous act or creation, not a resistance against. It’s not enough, particularly with regard to knowledge, to object to or to simply criticize historically constituted knowledge (I include art and literature here). It’s a matter of changing perspectives and the ways that questions are understood by turning away from mutual antagonisms and positional warfare.

MB Forgetting is at the heart of decolonization. In the final chapter of your book, you explain the virtues of forgetting. It’s an adventure, a possibility to “remodel the facts and open up new horizons,” notably through artistic research of “restorative significance which begins with the production of a commons, intelligible and shareable by both sides of coloniality.” How can this labour of forgetting be elaborated in contemporary art, as a gesture of resistance against the phantoms of a colonial past and the (symbolic and material) dispossession that it implies?

SLB Forgetting is not passive. It is neither omission, nor negligence, nor amnesia. It’s not a reactionary position, or, in Nietzsche’s term, reactive. That’s what interests me most

in contemporary art. And not just in the visual arts. This also applies to the performing arts. Myriam Saduis’s *Final Cut* is a moving example.

In this play, the most intimate and personal is tightly interwoven with the highly political and pushes beyond the memorialization of the past, in this case Tunisia’s colonial past. How can we move forward? How can we turn the page on the past? How can we put an end to this history? How can we cut with that which has been cut out, unstitched, dismembered, disassociated, disjointed, separated, severed? And with a single thread, sew back together the separate pieces, the parts that were defeated, the lost fragments. It’s a challenge, indeed, to stage and represent the overlapping and magnified distances, failings, and divides. Saduis proposes an integral *disorientation* as regards country, language, father, mother, and name. Transformed and whitewashed, what remains of a father (a Tunisian Arab) who disappeared in the madness of his mother (a European Blackfoot), except for being captured in the restricted framework of a photographic negative? Almost nothing. An autobiography. Writing, at most. In this work, we see an active and affirmative forgetting, which has nothing to do with former executioners and former victims, or with previous trials or past battles, for times have changed. It is this difference that must be deeply examined. It’s in this sense that a positive (in the photographic sense) emerges from an old negative. The present is thus *detached* from a past with which it was once connected.

More generally, practically speaking, I associate forgetting—active and affirmative—with Freud’s essential concept of working through. Freud distinguishes between repeating, remembering, and working through. It’s interesting to note that the last is conceived in relation to resistance. It’s a way of saying that decolonization and forgetting meet with resistance. Formulating the question in terms of political opposition means conceptualizing it on an

exclusively discursive level, on a political or philosophical level, without necessarily considering how our practices are less told than they are telling.

Working through, or metaphorization, displacement, transposition, metamorphosis, elaboration. This paves the way for a positive interplay of differences and of multiple and successive differentiations that could put an end to the negative effects of the past (suffering, humiliation, colonial deprivation). This past is a kind of dual raw material, political and psychological, which must be metabolized fragment by fragment. This is what is understood, in the North, when it’s decided to “decolonize” museums, images, bodies, dance, and so on. The rehabilitation of the (once dominated) subject is the key issue.

The labour of construction, of symbolization, allows us to overcome the difficult and very likely traumatic events of the past. Yet this does not happen alone; it develops through intersubjectivity, through co-construction. Today’s side-by-side replaces the face-to-face of yesteryear’s colonialism. It’s a real step forward, a genuine *pas de deux*.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**